



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

FOTOLIBRO  
CARMEN / ATTENUARE:  
CONTEXTO, REFLEXIONES Y PROCESO

TESIS  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:  
ADRIANA ZUMAYA LÓPEZ AGUADO

DIRECTOR DE TESIS:  
MAESTRO DAVID MIJANGOS FERNÁNDEZ

CIUDAD DE MÉXICO, 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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





UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

FOTOLIBRO  
CARMEN / ATTENUARE:  
CONTEXTO, REFLEXIONES Y PROCESO

TESIS  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:  
ADRIANA ZUMAYA LÓPEZ AGUADO

DIRECTOR DE TESIS:  
MAESTRO DAVID MIJANGOS FERNÁNDEZ

CIUDAD DE MÉXICO, 2022





UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

FOTOLIBRO  
CARMEN / ATTENUARE:  
CONTEXTO, REFLEXIONES Y PROCESO

TESIS  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:  
ADRIANA ZUMAYA LÓPEZ AGUADO

DIRECTOR DE TESIS:  
MAESTRO DAVID MIJANGOS FERNÁNDEZ



CIUDAD DE MÉXICO, 2022



Como una niña, la tierra se va a dormir,  
o al menos así dice el cuento.

Pero no estoy cansada, dice,  
y la madre responde: Puede que tú no estés cansada pero yo sí.

Lo puedes ver en su rostro, todo el mundo puede.  
Así que la nieve debe caer, el sueño debe venir.  
Porque la madre está mortalmente harta de su vida  
y necesita silencio.

“La primera nieve”, de *Una vida de pueblo*,  
LOUISE GLÜCK



# Índice

## Capítulo Uno

Carmelita ..... 11

## Capítulo Dos

El trabajo fotográfico ..... 47

## Capítulo Tres

Sobre el fotolibro ..... 127

## Capítulo Cuatro

Hacer fotos sobre Carmelita:  
nuestro último tiempo *juntas* ..... 177

---

**Capítulo Cinco**

Para hacer un fotolibro: la metodología . . . . . 187

**Capítulo Seis**

La bitácora . . . . . 213

*Conclusiones* . . . . . 285

*Fuentes consultadas* . . . . . 297

*Agradecimientos* . . . . . 311

# Capítulo Uno

## Carmelita

*Es un hecho que la muerte no es una confrontación, es simplemente un evento en la secuencia de los ritmos de la naturaleza.*

SHERWIN B. NULAND



Carmelita

Todos, sin excepción, llegamos a este mundo paridos por nuestra madre. Tras la fecundación de un óvulo por un espermatozoide *in utero* materno se forma un cigoto fusionando las dos cargas genéticas; se dividen las células, se forman los órganos, los huesos, las extremidades, la piel, etc., hasta que estamos listos para nacer. Entonces empujamos por el canal de parto y llegamos al mundo.

El óvulo y el espermatozoide en mi caso pertenecían a Carmen, mi mamá, y a Mario, mi papá, quienes a su vez se desarrollaron *in utero* y nacieron

gracias a los óvulos de Carmen y María Josefina, fecundados por los espermatozoides de Jesús y de Gaspar.

El nacimiento es el principio de la vida, la primera bocanada de aire, el momento cero; de ahí en adelante el cronómetro empezará a correr y a contar cada microfracción de tiempo; empezaremos a reconocer lo que nos rodea y a nombrarlo, creceremos, regeneraremos células, cambiaremos dientes, maduraremos órganos, haremos millones de sinapsis, y... empezaremos a envejecer.

Es la historia de la semilla en la tierra donde todo se interconecta, ciclos naturales que empiezan y terminan.

Mario, mi papá, falleció a los sesenta y dos años, yo tenía veinticuatro. Sin duda alguna, él con sus genes heredó en los míos el gusto por las artes visuales, fue un gran placer recibir lo que compartió conmigo. Con



Papá y mamá juntos



Yo recién nacida

mi abuela paterna conviví poco, se murió cuando yo tenía siete años, ella sesenta y dos.

El tiempo me permitió convivir y crear un vínculo con mi abuela materna; falleció a los noventa y seis años, yo tenía dieciocho.

No conocí a los abuelos Jesús y Gaspar.

Me gustaría tanto tener ahora imágenes congeladas en el tiempo de momentos compartidos con mis abuelas y con mi papá, poder verlos una y otra vez en fotografías ordenadas dentro del álbum familiar.

Con la pérdida de esos seres queridos, que se han ido para no volver nunca más, surgió en mí la necesidad de tener cosas que me permitieran recordarlos, en esa lógica empecé a tomar fotografías de Carmelita, mi mamá, cuando hice conciencia del poco tiempo que le quedaba de vida. (Aunque en realidad eso uno nunca lo sabe; no sabes si te vas a morir antes que los ancianos que te rodean, es solo una suposición).



Abuela Carmen joven

Quando yo era niña mi abuela materna, Carmen, me decía que el tiempo pasaba muy rápido; claro que a esa edad yo no lo creía; el tiempo entre la escuela y el cuento para dormir me parecía larguísimo. Ahora con los años pienso en cuánta razón tenía mi abuela.

Quando nací, mi abuela Carmen tenía setenta y ocho años; recuerdo cómo me cargaba en la espalda “de caballito” corriendo conmigo por el pasillo de su departamento, seguidas por mi prima, tres años mayor que yo. Quando me quedaba a dor-

mir en su casa, por la mañana para el desayuno nos servía café con leche en sus pequeñas tazas de porcelana adornadas con florecitas de colores, era el momento en que jugábamos a las comadritas.

Corregía la ortografía de mis tareas cuando venía a casa por la tarde. Tenía una memoria prodigiosa; recordaba canciones viejas y poemas, ade-



Abuela Carmen y yo

más de los números telefónicos de sus hijos, nietos y amigas. Me contaba historias de su infancia y juventud en un México viejo para mí. Ella, niña, acompañaba a su mamá a hacer la compra de frutas, flores y verduras a las mujeres que llegaban en sus cargadas trajineras desde Xochimilco por el canal que conducía al centro de la ciudad, atrás de Palacio Nacional.

Me cantaba canciones que inventó su papá, me contaba historias de su perro y de su hermano, de los bailes en la Alameda y de los conciertos en el kiosco; de su vida en el rancho de Santa Julia en Tacubaya y de mi abuelo escondiéndose en el maizal para que no se lo llevaran los soldados; del dinero que hoy valía y mañana no, porque el presidente cambiaba de un día al otro.

La abuela Carmen nació a finales del siglo antepasado: era una mujer fuerte, tuvo cinco hijos, de los cuales mi mamá fue la única mujer y la menor.



Abuela Carmen con su hermano

Era una persona progresista para su época, una mujer independiente que después de que mi abuelo los dejara no volvió a casarse; trabajó como telefonista en Teléfonos de México para mantener a sus cinco hijos. Todos ellos estudiaron una carrera, y mi mamá estudió comercio.

Carmen era una mujer musical, tocaba el piano y la mandolina, le gustaba cantar e ir a ver la zarzuela.

Al volver mi abuelo, ella estaba tan cómoda con su vida, que claramente, sin el menor empacho, lo mandó a paseo.

Cuando todos sus hijos se fueron de casa, vivió sola hasta los noventa años; para entonces ya le era imposible subir las escaleras hasta el cuarto piso.

Vi cómo mi abuela Carmen fue envejeciendo; debíamos ayudarla a llegar al cuarto de baño, a vestirse, a sentarse y recostarse en la cama. Su vejez me parecía natural, era normal tener una abuela anciana. Como muchas personas de avanzada edad, usaba con frecuencia refranes: -“Como te ves, me vi; como me ves, te verás”, nos decía sin piedad. Entonces la vejez me parecía muy lejana.

En ese tiempo mi mamá era una mujer de cuarenta y tantos años, fuerte, sana, siempre activa, una obsesiva del orden y la limpieza. En su casa tenía muchas plantas y siempre había flores, además de una sopa caliente, fruta en el platón y el mantel planchado perfectamente. Carmelita estaba llena de vida.



Yo niña, mamá y abuela, años setenta



Mamá e hija, años cuarenta



Mamá e hija, años ochenta

Mi abuela Carmen fue la primera persona a la que vi envejecer; el primer ser humano cercano incapaz de deambular a placer y por sí mismo. Le agobiaba no poder ayudar y depender de los demás, pero aceptaba el apoyo y lo agradecía. Aun así, conservaba su sentido del humor, la divertían las bromas y le gustaba que le contáramos chistes; algunas veces hasta la oí reírse sola, seguramente por algún recuerdo chistoso que le llegaba a la memoria.

Ella fue la primera persona a la que escuché desear la muerte de manera rotunda: “Estoy viviendo horas extras, doy puras latas, ojalá me duerma y mañana ya no amanezca”, decía. Y así fue, una noche se durmió y ya no despertó. Qué bien morir así, como ella quería, con sus noventa y seis años, sin agonía y sin dolor. Su rostro estaba totalmente plácido, parecía dormir.

Así, mi abuela querida fue la primera persona a la que vi sin vida; la primera vez que estaba ante un cadáver y presenciaba la muerte de un ser querido. Yo tenía dieciocho años.

Pasó desde entonces mucho tiempo, un sinfín de historias, otras muertes y varios nacimientos.

Recreo una frase de Homero citada en el libro *How We Die (Cómo morimos)* del doctor Nuland: “Los humanos somos como las plantas, a

medida que una generación florece, otra decae”.

Ahora Carmen, mi mamá, envejecía; su estado físico, mental y anímico era muy distinto al de mi abuela; es un hecho que cada quien tiene su manera de envejecer; si bien lo que es innegable es que “La vejez es tan irresoluble como inevitable” (Nuland, 2014, p. 174).

Cuando repaso mis recuerdos sobre la vejez de mi abuela, no tienen nada que ver con la sensación de descubrir a mi mamá anciana. ¿Cuándo y cómo envejeció Carmelita?

Leyendo el libro de la periodista Joan Didion *El año del pensamiento mágico*, que trata sobre la pérdida y el duelo, y que escribió cuando recién había vivido la experiencia real en la que su hija



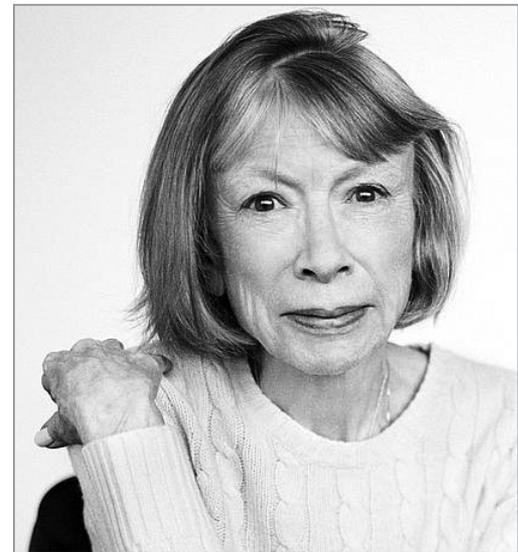
Abuela y nietos

agonizaba en un hospital y su marido moría súbitamente de un infarto fulminante mientras cenaban juntos en la cocina de su departamento, y el triste desenlace del fallecimiento de su hija, encontré la referencia al libro sobre cómo morimos del doctor Sherwin B. Nuland.

Didion leyó este libro para entender la manera fisiológica en la que murió su marido a causa de ese brutal infarto masivo. Qué fue exactamente lo que ocurrió en su corazón, en su cuerpo, al momento de la muerte. Qué pasaba con las arterias, la sangre, los pulmones, el cerebro, la oxigenación y qué sustancias eran liberadas mientras moría. Revisé el libro y encontré un capítulo sobre la vejez y otro sobre la muerte; me sumergí en la lectura por una razón similar a la de Joan Didion: para tratar de entender qué pasa en nuestro cuerpo cuando envejecemos. En mi caso era descubrir lo que sucedía en el deteriorado cuerpo de Carmelita.



Joan Didion, 1972



Joan Didion, 2017

---

## Envejecer

A continuación presento un resumen, citando de tanto en tanto al doctor Nuland, sobre el proceso fisiológico de envejecer.

Todo el proceso se desencadena como parte de una estrategia que supervisa el desarrollo de un organismo desde las tempranas etapas embrionarias hasta el instante de la muerte, o al menos a la anarquía que le precede. “...los teóricos de la fisiología coinciden con los consejeros del duelo (tanatólogos) quienes señalan la máxima (de) que la muerte es parte de la vida” (Nuland, 2014, p. 180).

Las células nerviosas, como las células musculares del corazón, son un tipo de células que al envejecer no pueden reproducirse, simplemente se desgastan y mueren. El proceso biológico que ha transcurrido durante toda la vida y que ha ido reemplazando partes de estructuras muertas, ya no puede hacer su trabajo. La táctica de la renovación continúa dentro de cada célula muscular del corazón, pero es derrotada por la sobreexplotación a través de la cual el envejecimiento va logrando su objetivo final de destrucción.

Una a una las células van muriendo. El corazón pierde fuerza; el mismo proceso toma lugar en el cerebro y en el resto del sistema nervioso central. Hasta el sistema inmune deja de ser eficiente en la vejez.

Al principio los cambios que llegan con el envejecimiento se presentan a nivel bioquímico dentro de cada célula, después se manifiestan cuando el funcionamiento de algunos órganos deja de ser perfecto. Disminuye gradualmente la actividad cardíaca y eso repercute de manera directa en la irrigación sanguínea de brazos, pulmones y todas las demás estructuras corporales. Al pasar de los años, a cierta edad, no solo el músculo cardíaco empieza a decaer, sino todo el sistema circulatorio con él. Al transcurrir



De la serie Flores envejeciendo

los años la grasa se va acumulando en las paredes arteriales, que se van estrechando gradualmente. “Así como se ve la cara de una persona anciana, así se ve también su corazón. No se necesita de una enfermedad para comprender que su funcionamiento ya no será el mismo” (Nuland, 2014, p. 134).

Cada órgano del cuerpo está menos nutrido y menos fuerte para llevar a cabo de manera óptima la función que le corresponde; por ejemplo, se pierde la efectividad del riñón, pues pierde no solo la capacidad de deshacerse del sodio, sino también de retener la cantidad del mismo que el cuerpo necesita. La vejiga también sufre cambios radicales:

...riñón y vejiga tienen importantes funciones en el tracto urinario. De aquí que en la vejez las infecciones urinarias se vuelvan más frecuentes y agudas, especialmente peligrosas en personas mayores debido al decaimiento en el sistema inmune. La falta de firmeza en los tejidos provoca una baja en la fuerza de cierre de la vejiga razón por la cual la gran mayoría de las personas ancianas presenta incontinencia urinaria (Nuland, 2014, p. 139).



Astromelia envejeciendo 16 A), 16 B), 16 C), 16 D), 16 E) (De la serie flores envejeciendo)

Cuando envejecemos, cada célula comienza un proceso bioquímico de envejecimiento; las células del músculo cardíaco y las células que conforman el cerebro son ya incapaces de reproducirse. “Las moléculas en los sistemas biológicos tienen un periodo de vida finito. Por cada década después de los cincuenta años el cerebro pierde el dos por ciento de su peso” (Nuland, 2014, p. 141).

Cuando las células empiezan este proceso envejecen los órganos, los tejidos, los huesos, la masa muscular disminuye, así como las capacidades motoras y la oxigenación en la sangre. Nos transformamos en ancianos: literalmente el cuerpo se deshidrata y se encoge.

Regresando a Homero, cuando habla acerca de las plantas y los humanos, vemos en poco tiempo y frente a nuestros ojos cómo envejecen las flores: los pétalos pierden grosor —como nosotros masa muscular—, adelgazan notablemente, tanto que podemos ver con claridad a contra luz sus finísimas venas, igual que nuestra piel se vuelve transparente, se arruga, pierde color. Los pétalos, tallos y hojas se deforman como nuestras manos, pies, espalda. Los pétalos, las hojas, los estambres se van cayendo, como nuestro pelo, vello y dientes. Si observamos la flora, en pocos días vemos pasar frente a nosotros un ciclo biológico completo.

Carmelita, mi madre, fue una mujer sana en general, aunque ya en edad avanzada sufrió algunos colapsos de salud debido al proceso de envejecimiento. Tuvo un pequeño aneurisma en la aorta al nivel del estómago que fue operado cuando tenía setenta y dos años, varias hernias operadas también, un episodio causado por una caída y un golpe en la cabeza por el que acabamos en el Hospital de Neurología. Ese fue un evento importante para ella pues con angustia se dio cuenta de la disminución en su capacidad motora y de reacción. Se hizo evidente su vejez... su fragilidad.

A diferencia de mi abuela, el cuerpo de Carmelita fue siempre más ágil, pero no tenía buena memoria; desde los cincuenta y tantos años

ya olvidaba muchas cosas. No heredó la lucidez y la coherencia de mi abuela.

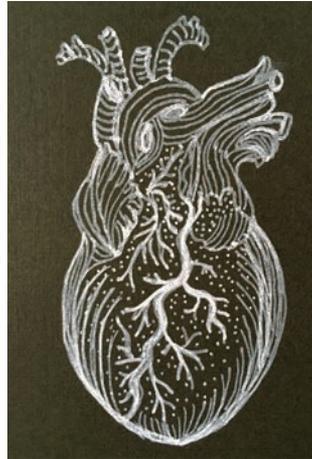
Su vida social se vio mermada cuando sus huesecillos del oído empezaron a calcificarse y paulatinamente fue perdiendo la audición; el auxiliar auditivo no le sirvió de mucho, ya que olvidaba prenderlo o ponerle pila. Comenzó a aislarse y a perder comunicación con sus seres cercanos.

Para mí esto fue muy fuerte porque mi hijo mayor, que es sordo y usa un auxiliar auditivo, era entonces un niño y se daba cuenta del rechazo de la abuela con respecto a su auxiliar. Carmelita no fue empática con la sordera de su nieto, y eso para mí fue difícil de aceptar.

Entiendo la falta de herramientas emocionales de Carmelita, no le era fácil hacer contacto con la gente, sin duda alguna tenía sus razones para sentirse cada vez más deprimida.



Árbol rojo



Corazón pulmón blanco



Carmelita en Malinalco

Una navidad en la que estaba reunida la familia más cercana fuera de la ciudad, Carmelita sufrió un episodio cardíaco respiratorio, en el que durante algunos minutos respiró con dificultad y se aceleraron los latidos de su corazón. Alguien decía que corriéramos al hospital, otras voces trataban de calmarla, buscamos un ansiolítico, se lo tomó y empezó a tranquilizarse. Hubo gritos, silencios y tensión familiar. Si Carmelita se hubiera muerto en ese momento, se hubiera ido rodeada de sus hijos, su nuera, su yerno y sus nietos. Pero no fue así.

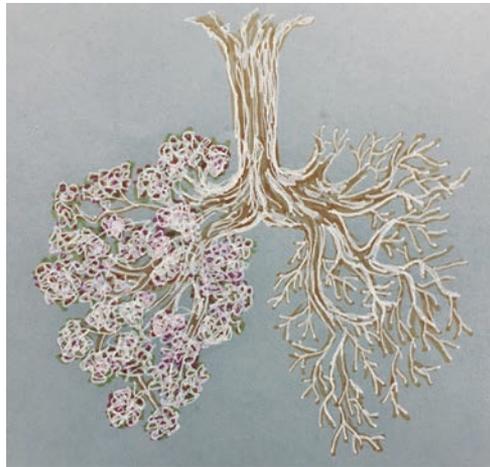
Empezó a tener síntomas de deshidratación, la llevamos al médico, se le hicieron estudios, se le recetaron medicinas para el corazón y para mejorar varias funciones corporales. Para respirar correctamente y oxigenar de manera adecuada tuvo que usar un tanque de oxígeno conectado a la nariz. Este sería temporal dependiendo de su desempeño respiratorio.

Hago aquí un paréntesis para regresar al doctor Nuland; me parece importante porque en este particular episodio Carmelita necesitaba estar

conectada al oxígeno día y noche, las veinticuatro horas: “El oxígeno es el factor crucial del cual depende la vida” (Nuland, 2014, p. 264).



Flor de ajo



Árbol pulmón lápiz y plumón sobre papel

El oxígeno toma la ruta obligada desde el momento en el que inhalamos aire hasta su destino final que es cada célula. Después de pasar por los pulmones las moléculas de oxígeno se unen al pigmento proteico de los glóbulos rojos: la hemoglobina.

La oxihemoglobina con las moléculas combinadas hace su recorrido hacia la parte izquierda del corazón, sube por la aorta, va a las arterias, venas y vasos capilares y a todos los tejidos corporales. Una vez que el oxígeno llega a sus puntos de destino se separa de la hemoglobina, deja la célula roja y entra a cada tejido junto con otras sustancias bioquímicas requeridas por esas células para que puedan llevar a cabo su función específica.

En un intercambio el dióxido de carbono se difunde en la sangre circulante y arrastra los desechos de la vida celular para ser destruidos o expulsados por esos extraordinarios y multitalentosos órganos de purificación, el hígado, los riñones y los pulmones (Nuland, 2014, p. 272).

Cuando nuestros órganos no reciben el oxígeno que les es necesario, nuestro cuerpo entra en estado de *shock*.

*Shock* es el término que describe el curso de eventos que sigue cuando el recorrido de la sangre es inadecuado y no puede cubrir las necesidades de los tejidos [...].

Independientemente de la causa, todas las formas de *shock* tienen un desenlace similar: las células son desprovistas de la fuente de intercambio bioquímico y de oxígeno, el destino final es su muerte [...].

No tenemos opción, sin oxígeno las células se mueren y nosotros con ellas (Nuland, 2014, p. 270-274).



Campanas rosas

Plantas de maíz secas

Después de este evento cardíaco respiratorio, Carmelita se mudó a un departamento compartido tres pisos arriba del nuestro. Tenía un cuarto propio y hacía uso de las áreas comunes.

Llevamos ahí los muebles que habían estado en su recámara, algunos de ellos por más de cincuenta años: su máquina de coser, una lámpara que había hecho en un taller de emplomado, su cama, un tocador, un sofá, su ropa, sus fotografías, documentos, y diversas pertenencias y artículos personales. Le compré tres pequeñas macetas con violetas. Pusimos el tanque de oxígeno al lado de su cama.

Al principio fue necesaria la presencia de una enfermera para su cuidado. Posteriormente, cuando dejó de necesitar el oxígeno y sus medicamentos se redujeron a un par de pastillas y un jarabe, una señora, Bertha, se hizo cargo del cuidado de Carmelita. Para cualquier eventualidad o emergencia yo estaba muy cerca. Como pasa en muchas familias, los fines de semana los hermanos nos turnábamos para cuidar de ella.

Durante las primeras semanas después de la mudanza, días de mayor acercamiento entre Carmelita y yo, la sentí más anciana que nunca; y entonces escribí:

La veo ahí sentada, la observo... frágil, vulnerable.

Su piel con arrugas rayadas, casi transparente, las venas hinchadas por las que pasa su envejecida sangre, la falta de oxígeno, son testigo del paso del tiempo.

Manos y dedos que fueron hábiles, ahora repiten movimientos involuntarios, se mueven con torpeza, manos que acompañaron a las mías aún pequeñas trazando letras en un cuaderno, pasando la aguja con hilo sobre trozos de tela, tomando la cuchara, moviendo la sopa... Manos que me peinaron, bañaron, curaron, alimentaron, guiaron, acompañaron. Ahora las tomo, ellas inseguras, las mías fuertes, acompaño a Carmelita en su lento e inseguro caminar arrastrando los pies. Recuerdo a mi abuela, la recuerdo a ella, a ella fuerte llevando a su madre, caminando ambas lentamente por el pasillo hacia el cuarto de baño. Veo sus ojos, me veo en sus ojos.

Se consume... inevitablemente.

La levanto, la llevo al cuarto de baño, la desvisto... en su desnudez el tiempo me da una bofetada, observo sin lugar a la duda... El tejido consumido, la estructura corporal deteriorada... El tiempo... imparable... implacable... irreversible... destruyendo sin piedad cada célula.

No es lo que era, no volverá a serlo.

Cae el agua de la regadera, el agua de los ojos, el agua que escurre por su irreconocible, frágil y envejecido pequeño cuerpo.

La seco, la visto, la arropo.

La siento en un sillón cerca del sol, tiene frío, adentro y afuera... Es el invierno... Se le han caído las hojas, sus manos como ramas, sus raíces ya no se detienen con fuerza... Empieza a estar lejos de la tierra, del día que es hoy, de la hora... Su mundo terrenal se empequeñece, sus ojos se rinden al sueño... dormita el día y duerme la noche.

Es invierno; seco y peino su cabello cubierto de canas... Peino... nunca la había peinado antes, pienso... sonrío. Es bueno estar con ella.

La recuerdo joven y llena de vida, incansable, siempre moviéndose... siempre.

La recuerdo cantando, fumando. La recuerdo enojona, enojada con todo lo que deseaba y no fue, con todo lo que no era como ella creía que debía de ser. La recuerdo tratando de llorar sin lograrlo; recuerdo sus historias de la niñez, el gran amor que tuvo por su abuelo, el relato de cómo conoció a mi padre en un café danzante de la colonia San Rafael; la recuerdo en la vida corriendo tras de mí con un zapato en la mano, feliz en el bosque, en el cerro, en el campo, feliz haciendo ikebanas, cuidando a su primer nieto, cosiéndose un vestido, cantándome en el coche las canciones de Cri Cri, cuidando sus plantas, sus violetas...

Es invierno y no hay flores.

Nos quedan los recuerdos; nacerán nuevas flores; darán nuevos frutos de pieles tersas y perfectas...

La vida y la muerte bailando juntas en su círculo infinito: principio y fin... fin y principio...

Enero 16, 2013



Ramas con flores

Corría el tiempo y en los primeros meses Carmelita todavía platicaba un poco, comía bien, caminaba con ayuda a la cocina para desayunar, comer y cenar. Trataba de leer y todavía veía la tele. Después de seis meses dejó de usar el oxígeno.

Luego de un tiempo, sintiéndose mejor, volvió a fumar. Salía a fumarse un cigarrito al balcón; la ayudaban a caminar y a sentarse en la silla. Se fumaba un cigarro al día, que como una adolescente lo hacía a mis espaldas, pensando que yo no lo sabía.

A finales de ese año empezó a decaer de manera paulatina; ya no platicaba, ya no le interesaba leer y mucho menos ver la tele. Había que convencerla para ir a la cocina o para salir al balcón. Se fue encerrando en ella. Cada vez se movía con mayor dificultad; dormía cada vez más, y no tenía ánimo para nada. Ese fue el comienzo de la caída en picada que duró casi cuatro años.

Carmelita no tenía ya una enfermedad como tal: “Con enfermedad o sin enfermedad el cuerpo sigue envejeciendo” (Nuland, 2014, p. 173).

Cuando somos niños vemos a nuestros padres como seres invencibles; cuando atravesamos por la adolescencia algunos de nosotros tal vez los aborrecimos, y con los años quizás algunos los vamos viendo de manera más objetiva. Pasamos por varias etapas según sea nuestra relación con ellos, pero pienso que contemplar cómo se transforman y se van apangando cuando llegan a la vejez, no será nunca fácil. Es además un perverso juego de reflejos: nos vemos en un espejo del futuro y eso puede no ser alentador.

Aquí está la razón por la cual la vejez me parecía más natural y más fácil de aceptar en mi abuela: yo estaba muy lejos aún de ser vieja, no podía verme en ella. Ahora, con mi madre anciana, mi propia vejez era y es más cercana, y eso cambia radicalmente la manera de sentir.



Abuela Carmen



Mamá



Yo

Abuela, mamá e hija con alrededor de cincuenta años

## Morir

Como el de todos los seres vivos, el desenlace en la historia de Carmelita era, de manera natural, irse apagando hacia el final de sus días y morir. Tenía que empezar a despedirme de ella.

Un día parada junto a su cama tomándole la mano, pensaba que en efecto Carmelita estaba próxima a partir. Por un instante pensé que cabía la posibilidad de que alguno de nosotros muriera antes que ella; finalmente no tenemos manera de saber cuándo moriremos.

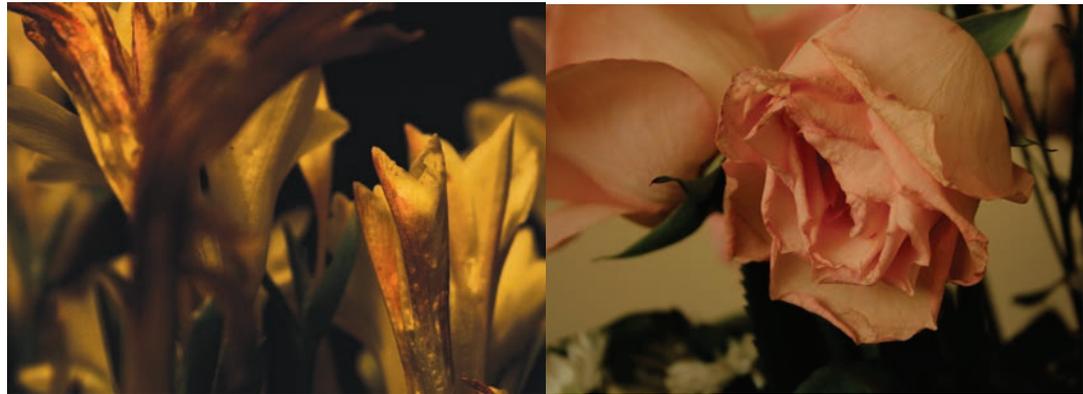
Anticipar una pérdida es una parte importante de experimentar esa pérdida.

A menudo pensamos que forma parte del proceso que realizan nuestros seres queridos cuando se enfrentan a su propia muerte pero, para los que sobrevivirán la pérdida de un ser querido, es el principio del proceso de duelo. Esta anticipación puede ayudar a prepararnos para lo que nos espera, pero deberíamos de ser conscientes de que la anticipación de un acontecimiento puede tener tanta fuerza como el acontecimiento propiamente dicho (Kübler-Ross y Kessler, 2005, p. 24).

Así fueron pasando las horas, los días, los meses. Estaba cada vez más lejana, más callada. Vivía dormitando. Varias veces me contó que había soñado con su mamá, con mi papá, estaba soñando a sus muertos. Se nos estaba yendo.

Pero antes de que ella se fuera, murió su hijo mayor, mi hermano. Infarto masivo, igual que mi papá y casi a la misma edad. Estuvimos con Carmelita para darle la noticia, la sacamos de la cama para llevarla al velatorio.

Pensé que la ancianita no podría con la pena. Ahora su envejecido cerebro había perdido al menos seis gramos, viajaba de la conciencia a la inconciencia; podría asegurar que esto aminoró su dolor.



Flores oscuras

Rosas secas en el florero

Carmelita siguió su vida en cama, usando un pañal, tres comidas al día. Un baño calientito.

Flores en un florero a un lado de su cama. Una silla de ruedas. Dos pastillas y un jarabe. Una caja de pañuelos desechables y crema para el cuerpo.

Una gran tristeza y mucho cansancio.

Le brillaban por un instante los ojos cuando veía a sus nietos, a sus seres queridos, los más cercanos, cuando le acercaba las flores para que pudiera verlas y olerlas.

Ese era su único contacto con el exterior. La lucha había terminado tiempo atrás.

La doctora Elisabeth Kübler-Ross, psiquiatra y tanatóloga pionera, tal vez anotaría que Carmelita estaba ya en etapa de aceptación.



Nuestras manos (De la serie retratos de Carmelita)

No hay que confundirse y creer que la aceptación es una fase feliz. Está casi desprovista de sentimientos. Es como si el dolor hubiera desaparecido, la lucha hubiera terminado, y llegara “el momento final para el largo viaje”, como dijo un paciente. Cuando el paciente moribundo ha encontrado cierta paz y aceptación, su capacidad de interés disminuye. Desea que lo dejen solo, o por lo menos que no lo agiten con noticias del exterior. A menudo no desea visitas, y si las hay, el paciente ya no tiene ganas de hablar [...].

El paciente puede hacer un simple gesto con la mano para invitarnos a que nos sentemos un rato. Puede limitarse a cogernos la mano y pedirnos que nos estemos ahí sentados en silencio. Estos momentos de silencio pueden ser las comunicaciones más llenas de sentido para las personas que no se sienten incómodas en presencia de una persona moribunda. Nuestra presencia es sólo para confirmar que vamos a estar disponibles hasta el final.

Cuando ya no hay conversación, una presión de la mano, una mirada, un recostarse en la almohada pueden decir más que muchas ruidosas palabras (Kübler-Ross, 2007, p. 148).

A finales de 2016 Carmelita despertó una mañana con una mano inflada como un globo y para el mediodía ya estaba recuperada. Dependiendo del lado en el que durmiera, alguna extremidad amanecía hinchada: un pie, una mano. Se escapaba líquido de su cuerpo. Pocos días después empezó con una llaga en la espalda baja, cerca del coxis.

El doctor vino a revisarla; siguiendo sus instrucciones cada día subía a curarla, por la mañana y por la noche. Lavaba y desinfectaba la herida, le ponía pomada antibiótica y una gasa y le daba otro antibiótico al finalizar el desayuno. Por la noche me quedaba acompañándola hasta que terminaba de cenar, la arropaba y le ponía aceite relajante en las muñecas y en las sienes, la metía a la cama y me recostaba a su lado, seguramente como ella hizo cuando yo era niña. Le acariciaba la cabeza, le daba un beso, me despedía, apagaba la luz y salía de su cuarto cerrando tras de mí la puerta.

La herida de la llaga empeoraba, pusimos en su cama un colchón especial relleno de aire, la rotábamos de un lado a otro cada cierto tiempo; existía la amenaza de que se formara otra llaga, ahora en ambos lados de la cadera y en los costados de las rodillas. Le poníamos crema y la sobábamos.

Vino una doctora a tratar de curar de manera profesional la herida de la llaga: anestesia local, bisturí, retiro de tejido necrosado. Los ojos se me llenaban de lágrimas.



Mar



Violetas

En esos días escribí:

Voy subiendo las escaleras del edificio, tres pisos separan mi casa de la tuya; de la tuya que es ahora un cuarto amplio con una ventana que da a la calle, con un ropero de pared a pared semivació, un cuarto-casa con una puerta que da al pasillo.

La habitan tus fantasmas y tus muebles, un tocador con luna, una cabecera a juego, una cama, una mesita con macetas de plantas moribundas. Tu ahora inmóvil máquina de coser, dos sillas y el sillón de tu hijo ausente. Muebles eternos en tu tiempo, llevados de un lugar a otro como balsas de naufragos, mudos testigos de tu transcurrir.

Un piso de madera, un techo blanco. Fotografías de diferentes épocas en las que aparecen tus muertos y tus vivos, en las que apareces tú sonriendo radiante como cuando todavía estabas.

Incontables minutos, horas, días, meses.

Te compré las flores que están en el florero junto a tu cama, rosas de pálido color acompañadas de frascos con medicinas, pañuelos desechables, tubos con pomadas, toallas húmedas en paquete plástico.

Entro a esta ahora tu casa, que no es la tuya, no se parece en nada a tus casas, siempre muy limpias, en perfecto orden, cuidadas, adornadas, apropiadas.

Voy hasta la puerta en el pasillo, a la puerta de tu cuarto-casa.

Abro, entro, respiro... me detengo... siento el golpe en seco, se me revuelve el estómago y voy hacia la ventana, camino lento como si atravesara por una densa niebla recortando el sólido olor a putrefacción que despide tu cuerpo.

Levanto la persiana y abro la ventana, el olor sale cual densa pus atrapada en la herida (para finalmente desvanecerse en el aire).

Volteo hacia la cama comprobando que aún respiras, veo tu cabeza entre las cobijas, canas enmarañadas sobre la almohada. Te toco, estás tibia, todavía dormida, siento tu cuerpo falto de carne, siento cada hueso, cada uno de ellos. Sobo tu cabeza que ahora se siente como la cabeza de un pájaro, sólo que este pájaro se niega a volar. Eres como un pequeño y frágil pájaro sin alas. Ese es uno de tus dramas: nunca fuiste capaz de volar y con el tiempo tus alas se atrofiaron, disminuyeron, se convirtieron en un par de muñones y desaparecieron. Habrá que hacer un esfuerzo, mi querida, un esfuerzo por imaginar con tal potencia, con tal vehemencia, con tal locura... un par de alas nuevas, para que puedas irte, para que finalmente te atrevas a volar.

Cuando yo era niña, algunas veces gritabas dormida, sola en tu cama fría. Mi corazón infante palpitaba con fuerza aterradora cuando oía tus gritos en la oscuridad de la noche. Oía pies descalzos que corrían hacia tu cuarto, voces tranquilizadoras de tus dos hijos abrazándote en el silencio nocturno roto por la angustia de tus aullidos. —Soñé otra vez que volaba—, decías con los ojos secos, porque tu otro drama es que no puedes llorar; te comes tus dolores profundos,

te comes las lágrimas de tus muertos como las madres roedores se comen a sus crías.

Acerco la boca a tu oreja para decirte buenos días, tus ojos se despegan con dificultad, te veo por la rendija, están secos, los abres un poquito más, un aro azul circunda tu iris, hay algo en ese líquido ocular que me hace pensar en mi abuela, hay un atravesar que me confirma que el tiempo ha devorado cada una de tus facultades, cada nervio, cada músculo, órgano, tejido, célula que conforma este cuerpo tuyo, que ya no es más lo que fue.

Nadie nos enseña a lidiar con la vejez.

Las marcas de las arrugas de la almohada en tu piel se unen a un amplio entramado dérmico que dibuja cientos de líneas que van en distintas direcciones formando mapas emocionales, sellos del transcurrir de tu vida. Tatuajes hechos por la dura y firme mano del tiempo.

Muevo las cobijas para destaparte, el olor golpea pero ya no me hace estragos, moléculas que flotan dispersas por el aire.

Tus manos y pies deformes, tersos y estirados, llevados casi al límite de la contención, líquido que se escapa y rellena tus extremidades en incomprensibles formas con dedos.

Te levanto aguantando el aire dentro de los pulmones, pensando en mi centro para no caerme, jalo, aprieto contra mi cuerpo el tuyo para llevarte de tu cama a la silla de ruedas, te llevo al baño con ayuda, gracias infinitas a la ayuda. Te destapo, remuevo el pañal nocturno, me lavo una y otra vez las manos para ponerme guantes y descubro la herida. No quiero ver, no puedo ver... pero veo. Entibio agua, pongo jabón, tallo con fuerza, seco, pongo yodo sobre gasa, limpio, meto gasa, piel, hueso, pus, tejido necrosado, dolor, olor, repulsión. Pensamiento uno: retirar gasa. Pensamiento dos: volver a limpiar. Lavar las manos, abrir el tubo de pomada antibiótica, sentir un hueco, un hueso, otro hueco, vacío, vacío... llenar de pomada. Dolor de viejecita encorvada, cuerpo añil que sabe que lo curo, que reconoce mis manos, manos que tomó para llevarme a la escuela, para guiarme en el dibujo de las letras, para hacer la plana, que tomó para poner un curita y dar un beso. Mano misma que ahora entra palpando tus

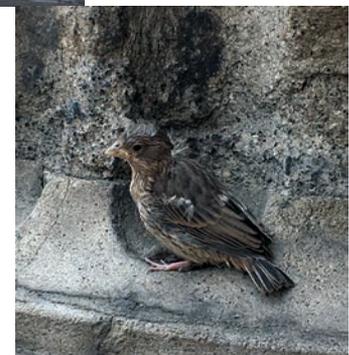
entrañas. Pongo gasa, me quito los guantes, me lavo las manos. Te sentamos en la silla y te llevamos de regreso a tu casa-cuarto.

Te beso la cabeza de pájaro sin alas. Salgo por la puerta que da al pasillo, abro la siguiente puerta, bajo por las escaleras, los tres pisos que separan tu cuarto-casa de la mía... Y con el cuerpo estremecido... lloro.

Diciembre 4, 2016.



Gotas de lluvia sobre piso



Pajarito

Cuatro días exactos después de la fecha de este escrito, llegué a verla como cada mañana, abrí la puerta y entré al cuarto. El sol apenas se metía por las rendijas de la persiana, cuando percibí un silencio y una paz especiales. Me acerqué a la cama y toqué el hombro de Carmelita, estaba tibia, dije su nombre quedito, no respondía, no dejé de mirarla, puse la mano sobre su cuerpo para sentir su respiración y no sentí nada, toqué su cuello tibio y busqué el pulso sin encontrarlo. Carmelita se había ido. Me senté en el sillón, me quede ahí un rato en silencio sintiéndola, pensándola.

Su corazón dejó de latir, el oxígeno no llegó más a ningún tejido, a ningún órgano y por último tampoco al cerebro. Su cuerpo entró en *shock* y murió.

De acuerdo al doctor Nuland, quiero creer que cuando esto sucedió; el frágil cuerpo de Carmelita liberó una gran cantidad de endorfinas; al verla parecía dormir plácidamente, no había ningún gesto de dolor.

*Un pequeño pájaro caerá congelado de una rama/  
sin haber sentido lástima por sí mismo.*

D. H. LAWRENCE

Nuland explica que el cuerpo produce sustancias parecidas a la morfina y sabe en qué preciso momento liberarlas. “El momento exacto de necesidad es de hecho el que estimula el proceso de liberación. Estos opiáceos autogenerados son llamados endorfinas [...]. Está comprobado que una cantidad considerable de endorfinas son liberadas cuando el cuerpo entra en *shock* ya sea por pérdida excesiva de sangre o septicemia...” (Nuland, 2014, pp. 297-299).

Después de dar aviso a la familia cercana, fui a comprar flores para Carmelita. De regreso en su cuarto-casa, con su cuerpo en la cama, fui cortando las puntas de los tallos y acomodando las flores dentro de los

floreros; pasaba de tener los ojos llenos de lágrimas al llanto incontrolable mientras sostenía un monólogo a manera de plática con ella. Cuando terminé de acomodar las flores saqué la caja de fotos y me senté en el sillón cerca de su cama. Estuve viendo imágenes de varias épocas; con algunas me reía y con otras volvía incesantemente a llorar.

Llegó la familia, el hijo, la nuera, el yerno, los nietos. Hubo abrazos y lágrimas.

Finalmente, cerca del anochecer se llevaron el cuerpo de Carmelita.



Carmelita en su cama, sin estar, de la serie Retratos de Carmelita

## El duelo

Para entender el duelo y sus procesos, decidí leer el libro *Sobre la muerte y los moribundos* de la doctora psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross.



Elisabeth Kübler-Ross, 1969



Elisabeth Kübler-Ross, 2002

Kübler-Ross estudió medicina en Zúrich y en 1959 se trasladó a Estados Unidos; fue profesora de psiquiatría en la Universidad de Chicago.

En el departamento de psiquiatría del Hospital Billings de dicha universidad empezó a trabajar con los pacientes enfermos terminales o moribundos y con sus familiares cercanos.

Ella es la pionera en este tema de estudio dentro del hospital. Explica que después de dos años y medio de trabajar con pacientes moribundos escribió éste que es su primer libro:

[...] este libro hablará del comienzo de este experimento, que resultó ser una experiencia importante e instructiva para todos los participantes. No pretende

---

ser un manual de cómo tratar a los pacientes moribundos, ni un estudio completo de la psicología del moribundo. Es simplemente, el resultado de una nueva e interesante oportunidad de reconsiderar al paciente como ser humano, hacerle participar en diálogos, y aprender de él lo bueno y lo malo del trato que se da al paciente en los hospitales. Le hemos pedido que sea nuestro maestro para que podamos aprender más sobre las etapas finales de la vida, con todas sus angustias, temores y esperanzas (Kübler-Ross, 2007, p. 11).

En su escrito cuestiona el trato que médicos y enfermeras dan a los pacientes en los hospitales y la forma en que se utilizan todos los medios científicos para salvar vidas, concentrándose básicamente en la salud física, sin considerar el estado emocional de los pacientes.

Su trabajo con los pacientes mediante este acercamiento para comprender su estado emocional es importante para poder transmitir la experiencia a los equipos médicos y sensibilizarlos en cuanto al sentir de los pacientes y sus familiares. Ella señala:

Sería lógico pensar que nuestra gran emancipación, nuestro conocimiento de la ciencia y del hombre nos ha dado mejores sistemas y medios para prepararnos a nosotros y a nuestras familias para este acontecimiento inevitable. En lugar de eso ha pasado la época en la que a un hombre se le permitía morir en su propia casa con paz y dignidad. Cuantos más avances hacemos en la ciencia, más parecemos temer y negar la realidad de la muerte. ¿Cómo es posible?

Utilizamos eufemismos, hacemos que el muerto tenga aspecto de dormido, alejamos a los niños para alejarlos de la inquietud y la agitación de la casa, si el paciente tiene la suerte de morir en ella; no permitimos a los niños que vayan a ver a sus padres moribundos en los hospitales, tenemos largas y polémicas discusiones sobre si hay que decir o no la verdad a los pacientes, cuestión que raras veces surge cuando la persona que va morir es atendida por el médico de la familia, que la conoce desde que la parieron y que está al tanto de los puntos flacos de cada miembro de la familia (Kübler-Ross, 2007, p. 21).

---

En el último libro escrito por Elisabeth Kübler-Ross junto con David Kessler: *Sobre el duelo y el dolor*, los autores afirman que “Nuestro propio duelo es como nuestra propia vida” (Kübler-Ross, 2007, p. 27). Entiendo que se refieren a que cada duelo es personal, que cada quien tiene un proceso y una manera de sentir, digerir y acomodar la pérdida de un ser querido.

Afirman que son cinco las etapas del duelo: negación, ira, negociación, depresión y aceptación. “Estas etapas forman parte del marco en el que aprendemos a aceptar la pérdida de un ser querido. Son instrumentos para ayudarnos a enmarcar e identificar lo que podemos estar sintiendo. Pero no son paradas en un proceso de duelo lineal. No todo el mundo atraviesa todas ni lo hace en un orden prescrito” (Kübler-Ross, 2007, p. 21).

La negación es una defensa natural para amortiguar el dolor ante algo que nos impresiona. “Como en nuestro inconsciente somos todos inmortales para nosotros es casi inconcebible reconocer que tenemos que afrontar la muerte” (Kübler-Ross, 2007, p. 64).

La negación pronto será sustituida por el enojo, por la ira. Nos preguntamos sin encontrar respuesta, podemos sentir una gran frustración ante lo irremediable. La muerte no tiene marcha atrás. El ser querido que se nos está yendo o que ya se ha ido no regresará y no podemos hacer nada al respecto. En algunos casos el enojo puede ser dirigido hacia otras personas: doctores y/o familiares. Aunque sepamos que es injusto y que nadie es culpable.

En la negociación fantaseamos con la idea de que la muerte será aplazada; se negocia frecuentemente con entidades divinas o sobrenaturales, se hacen promesas a cambio. La negociación no suele durar mucho, pues la realidad se impone y resulta innegable.

Ante la evidencia de la muerte sentimos un gran vacío dejado por el ser querido que se ha ido. Nos hacemos preguntas sobre la muerte, sobre

la fragilidad. Cuando el dolor y la tristeza son innegables, seguramente estamos atravesando por la etapa de depresión.

Finalmente este estado emocional nos agota. Con la ayuda del transcurrir del tiempo podemos empezar a sentir cierta paz y vamos aprendiendo a vivir con esa ausencia y a reorganizar nuestros mapas mentales. No es una etapa feliz, pero poco a poco nos sentimos mejor conforme avanzamos en la etapa de aceptación "...la vida se impone y tenemos que seguir adelante" (Kübler-Ross, 2007, p. 70).

Me queda claro que cada duelo es distinto; la manera en la que atravesamos por la tristeza y/o el dolor depende también de la profundidad de la relación que manteníamos con la persona a la que hemos perdido.

A mis personas queridas, a mis mascotas queridas, a cada una la he llorado de diferente manera, porque con cada una formé un vínculo único, una manera de estar y de compartir. A las que he podido dejar ir, lo hice en un momento y de una manera determinada. El desconcierto y la tristeza han sido siempre una constante. El vacío que queda con la partida definitiva es imposible de llenar con alguien más. Es lo insustituible.

Con la muerte de Carmelita tuve tiempo para irme despidiendo poco a poco. Para apropiarme de momentos que compartimos juntas, fui haciendo fotos. Para guardarme ese tiempo, para guardarla para mí. Para registrar nuestra despedida en un afán de permanencia.

Hay cosas que decidí no fotografiar o que no pude hacerlo, pero que necesité describir con palabras y así lo hice.

En ese tiempo difícil con Carmelita me acompañó mi cámara, ayudándome a exorcizar demonios. Usé la cámara para poder acercarme a ver eso que duele con la distancia dada por el lente, para fotografiar a Carmelita ya muerta y guardar el tiempo, para despedirme de su estado físico en el vacío dejado por ella... en la inexistencia.



De la serie Retratos de Carmelita

Flores fantasmas

## Capítulo Dos

# El trabajo fotográfico

*Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquél o aquélla que han sido fotografiados.*

ROLAND BARTHES



Abuela Josefina y Mario

Mi padre fue un autodidacta; apasionado por los medios de comunicación; trabajó en el radio y en la televisión como productor, guionista, camarógrafo y finalmente como publicista.

Mario fue influenciado por su madre, mi abuela Josefina, hija de soprano y violinista, ella pianista, quien, además de dar conciertos, tocaba el piano en proyecciones de películas mudas y era también una entusiasta intérprete de jazz. Era una gran lectora, apasionada por la historia de México y gustaba de

contar episodios de la misma salpicándolos de imaginativas descripciones propias. No la recuerdo como una mujer vieja; con frecuencia se pintaba el pelo de distintos tonos, usaba turbantes y túnicas y barniz de uñas de colores inusuales. La recuerdo tocando el piano, con su zapato de tacón pisando con fuerza el pedal al ritmo de la música, enfriándome la leche, vaciándola de una taza a otra, cada vez más alto, entre risas. Me hacía gelatinas dulces y suavécitas que servía en un platito hondo de vidrio; ahí detengo la imagen y recuerdo sus manos con uñas pintadas de color blanco. Me contaba historias con voz pausada y grave, acostadas las dos sobre su cama y junto a ésta, un cuadro (que yo veía enorme) de un Cristo rubio sonriendo con un corazón sangrando en la mano; ese cuadro, acompañado de pequeñas veladoras rojas siempre prendidas, me aterraba.



Abuela Josefina



Mario, años sesenta

Mi papá tocaba la guitarra clásica y el piano. Lo recuerdo en algunas reuniones en casa tocando piezas a cuatro manos con mi abuela; también era un gran lector y le gustaba escribir cuentos, amaba la pintura clásica, los grandes de la pintura, era un buen y disciplinado dibujante y disfrutaba pintar al óleo y experimentar con diferentes materiales. Durante la época en que hizo cámara se aficionó a la fotografía fija, tomaba fotos en blanco y negro con su cámara Rolleiflex 6 x 6.



Papá y yo

Hay imágenes de la niñez que atesoro en la memoria: sus manos dibujando distintos “monitos” mientras me iba contando una historia inventada sobre la marcha; me regalaba sesiones de cuentos dibujados. También lo recuerdo haciendo trucos de magia que me entusiasaban y me hacían gritar y reír. Aún ahora, cuando me acuerdo de sus manos, me duele un poco el corazón.

Mantengo el recuerdo algo borroso del recorrido, tomada de su mano, a través de los cuadros traídos a México desde el museo ruso Hermitage, en una exposición en el Museo de Arte Moderno (MAM); hay una imagen en blanco y negro de la película *La Perla*, fotografiada por Gabriel Figueroa, que sigue en mi memoria que vi al lado de mi papá sentados juntos en el sofá una tarde de domingo. Nos recuerdo, tiempo después, discutiendo en una sala del Museo Tamayo sobre una pieza de Rauschenberg.

Mi papá fue mi único aliado cuando decidí estudiar artes visuales.

Mi acercamiento real a la fotografía empezó en la ENAP (Escuela Nacional de Artes Plásticas, ahora FAD) a principios de los años noventa; cuando entré al taller de foto que impartía Aníbal Angulo, por primera vez observé en el papel sumergido en el líquido revelador cómo iba apareciendo la imagen que tenía fija en la cabeza, la que había fotografiado un par de días atrás.

Desafortunadamente cuando empecé a cursar el taller de foto, mi papá había fallecido poco tiempo atrás. Fue difícil ya no poder compartir nunca más los gustos comunes, las vivencias que nos vinculaban. Lo lloré y lo eché mucho de menos; aún ahora, cuando han pasado ya muchos años, lo extraño en momentos significativos.

La primera cámara que tuve fue una pequeña Kodak Instamatic negra y cuadrada que me regaló mi abuela Carmen cuando cumplí diez años; le tomaba fotos a mis amigas y amigos, a los perros y gatos del vecindario, a mi familia y a mis muñecas. Me encantaba el sonido del botón negro dentado que hacía girar con el pulgar para correr el rollo.





Fotos que tomé de niña, años setenta

Años después, ya en la ENAP, para el taller de foto, mi hermano (el de en medio) me prestó una de sus cámaras, una Pentax, y finalmente pude tener una cámara propia, una Canon F1, era pesada, idónea para la batalla; todavía de vez en cuando extraño ese peso en la mano.

Cursé cada semestre del taller de fotografía, el primer año con el maestro Aníbal Angulo y los subsiguientes con el maestro Víctor Monroy.

Otra vez, como cuando era niña, fotografiaba lo cercano: personas, mascotas, árboles, plantas y flores; objetos que tenían un significado para mí, en lugares propios para hacer ejercicios de luz, velocidad, foco, etcétera.

A los doce años me enfermé de paperas y mi papá me regaló el libro *El diario de Ana Frank* que leí durante la estadía en cama; después de leerlo comencé a escribir un diario propio. Cuando salía de viaje traía siempre conmigo, de regreso a casa, una piedra, una concha, semillas, hojas, flores. Hojas y flores vivían pegadas en las páginas de mis diarios y además tenía una caja especial para guardar los otros objetos.

Años después empecé a usar la foto como diario visual; en cada viaje dentro del país y fuera de él, tomaba fotografías de mis pies y de los pies de mis acompañantes, abarcando el paisaje terrestre: arena, tierra, hojas, nieve, piso mojado, seco, mosaicos, concreto, pavimento, coladeras, pies desnudos en el agua, el mar, el río. La foto me permitió llevar conmigo el paisaje andado, tocado por mis pies.



De la serie Pies

Pies: ese par de plantas antena que nos conectan con la tierra, como la cabeza con el cielo, pies raíces que cargan nuestro cuerpo y lo mantienen sobre la superficie terrestre; pies para plantarnos en la vida, con los que nos desplazamos hacia lugares desconocidos para recorrerlos, andar los

caminos, acercarnos o huir, para brincar, correr, nadar, bailar en la vida al son de la música hasta desfallecer. Somos entes bípedos.

De los pies pasé a fotografiar camas en las que dormí fuera de mi casa; espacios de los que retiré el cobertor para entrar de cuerpo entero apoyando la cabeza en una almohada; algunas veces recogiendo el cuerpo como un feto y otras recostada a pierna suelta.



De la serie Camas

---

Imágenes de huellas corporales en camas deshechas de cuartos de hotel, en casas de amigos y familiares, en sofás, bolsas de dormir, colchonetes, colchones inflables, en diferentes latitudes, sola o acompañada: por mi pareja, mis hijos, mis perras.

Tomo la foto siempre antes de partir; es así un adiós, un adiós al espacio que nos mantuvo a salvo durante el transcurso de la noche, cueva primitiva habitada por sonidos de respiraciones, ronquidos, murmullos entre sueños, canto de grillos y cigarras.

Capturo el espacio en un intento por poseerlo, llevarme lo vivido, lo compartido, cerrar la puerta tras de mí para ir hacia otra parte a continuar o a terminar el viaje: lo que fue y no será más.

A la fecha sigo fotografiando los lugares en donde duermo fuera de mi casa.

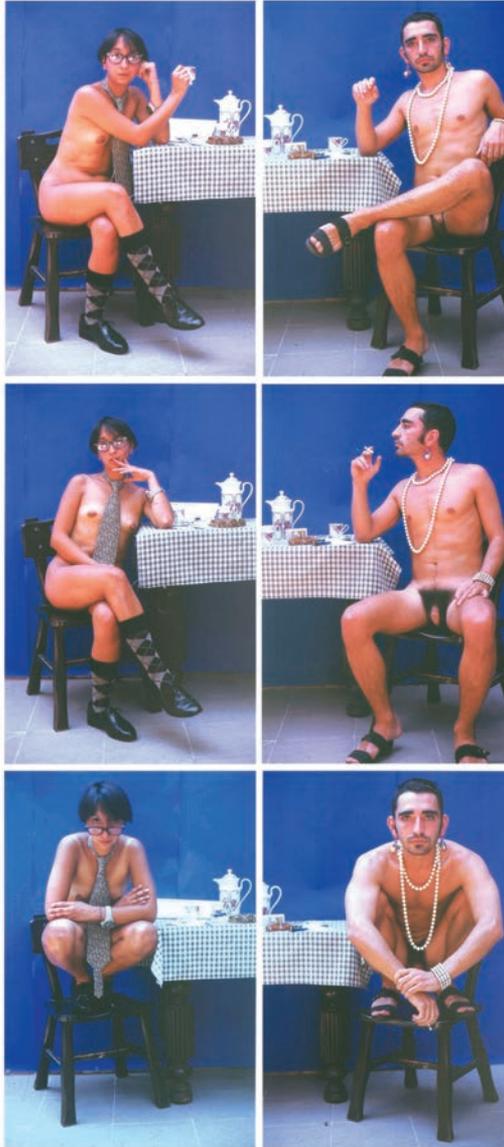
*La fotografía no dice (forzosamente) lo que ya no es,  
sino tan sólo y sin duda alguna, lo que ha sido.*

BARTHES, 1990

La época de estudio en la ENAP (FAD) y al terminar la carrera fue un tiempo de incertidumbre, de búsqueda. No tenía claro qué camino seguir con la fotografía, no pretendía hacer foto comercial, y tampoco estaba interesada en el fotoperiodismo; necesitaba la fotografía como un medio para plasmar ideas. Mi interés no era hacer fotos únicas, sino trabajar en series.

Me interesaba (y me interesa) como herramienta para tratar de entender procesos, aterrizar pensamientos, contar historias y hacer registros, fijar la mirada, mantener la memoria y conservar.

Todavía en la ENAP empecé a hacer fotografías, a modo de proyecto personal, sobre los roles de género. Estaba empezando a vivir con mi



Dime qué te pones y te diré... México, 1998

pareja; en realidad tomaba fotos sobre un tema que en ese momento particular de mi vida era relevante: cómo dividir las tareas entre iguales. Me cuestionaba entonces sobre la construcción social de los roles de género, las convenciones sociales, la familia tradicional, el papel de la religión, de los rituales.

Tomaba fotografías de objetos cotidianos que tenían una relación directa con cada género. Por ello me interesaba también la vestimenta, en el mismo sentido de la construcción social del género; cómo la publicidad influenciaba el pensamiento social convirtiendo a la mujer en objeto, los cánones de belleza occidental, la identidad, la pertenencia.

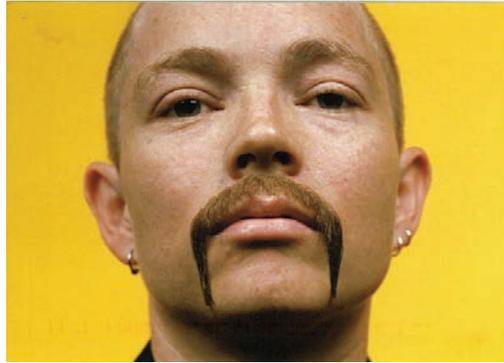
La construcción del género, el uso y la transformación del cuerpo y el discurso a partir del mismo; temas que, en los años noventa, eran mi principal interés. En ese tiempo revisaba constantemente la obra de artistas como Cindy Sherman (A), Catherine Opie (B), Barbara Kruger (C), Hannah Wilke (D), Ana Mendieta (E), Orlan (F), Pierre et

Gilles (G), Morimura (H), pasando por dos grandes Claude Cahun (I) y Marcel Duchamp (J).

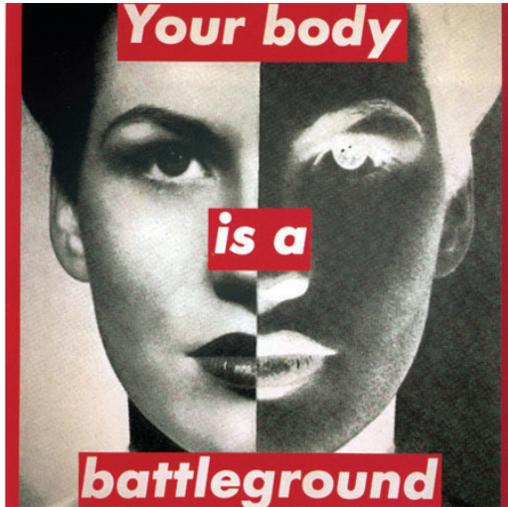
Muchas veces la inseguridad me paralizó y por largas temporadas abandoné mi cámara.



(A)



(B)



(C)



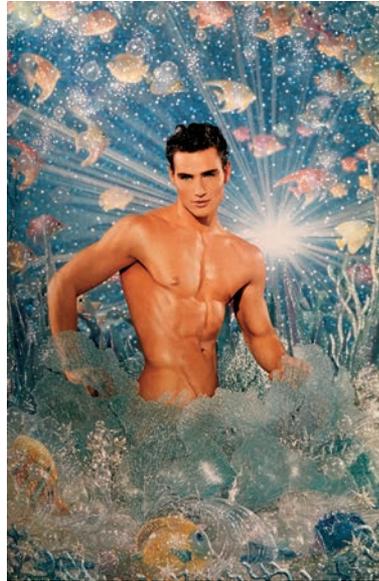
(D)



(E)



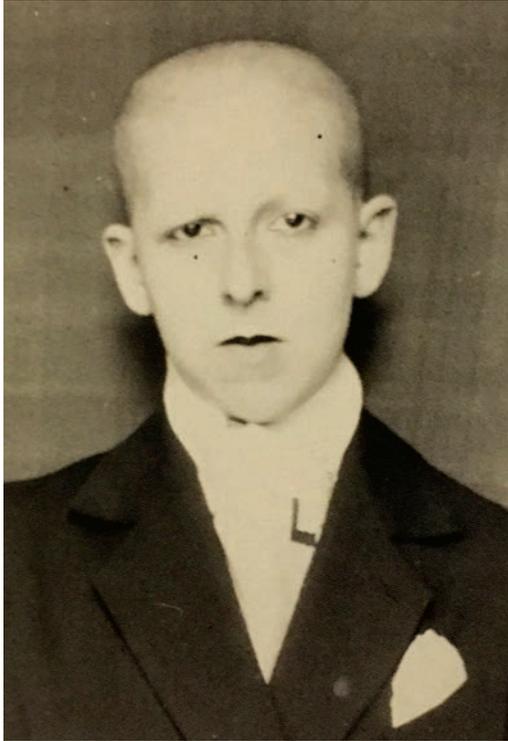
(F)



(G)



(H)



(I)



(J)

Sin embargo, no dejé de ir a exposiciones, ni de buscar y revisar con gran placer libros de artistas que usaban la foto, el video y la instalación como medios; me interesaba (y me interesa) particularmente el arte contemporáneo.

## Sobre Ana Casas

Durante los años noventa asistía con regularidad a exposiciones de arte. Había en la colonia Escandón de la Ciudad de México una galería que se llamaba Zona. En esta galería, como parte de una exposición colectiva, descubrí por primera vez el trabajo de Ana Casas Broda. Me interesó su manera de registrar el tiempo y el tema de la construcción de identidad, sobre todo porque Ana era su propio objeto a fotografiar. Las fotografías eran sobre su propia vida. En esa ocasión se presentaba una instalación de fotocopias ampliadas tamaño plano arquitectónico, de sus pasaportes y otros documentos oficiales con fotografía, desde la niñez hasta ese momento, en ese entonces el presente: documentos escritos en español y en alemán, sellos, registros de entradas y salidas, documentos escolares, etc.; nos daba así pistas de su vida en varios países, construyendo su historia en el tiempo. Las fotocopias en blanco y negro cubrían las paredes a lo largo y ancho de un pequeño cuarto. Pensé que había una relación entre el hecho de ampliar las fotocopias al tamaño en el que los arquitectos lo hacen con los planos de una casa, de una “construcción”, dibujo que funciona como una guía para saber dónde co-



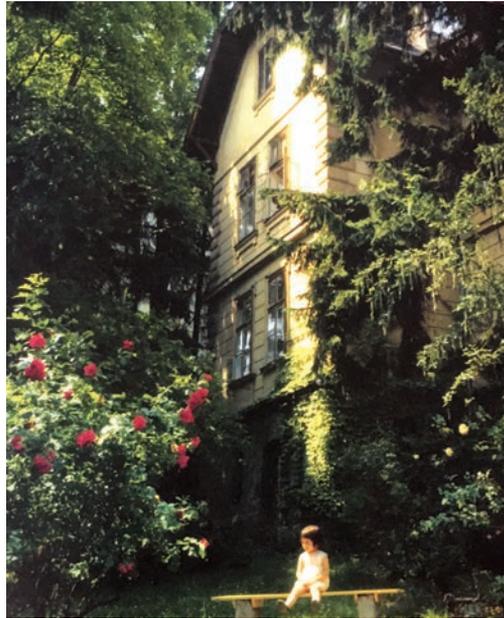
Ana Casas, Kinderwunsch, 2010

locar los cimientos, en lo profundo de la tierra, para poner un piso sobre el cual levantar paredes, unas ventanas por donde asomarse y dejar entrar la luz, para agregar pisos e ir construyendo, dando forma de manera ordenada y cuidadosa para que eso que se va levantando, se vuelva sólido, concreto, tangible y no pueda ser derrumbado.

Así como lo hacemos con nuestra identidad, con nuestros propios cimientos, nuestras raíces profundas, nuestros recuerdos infantiles, nuestras historias y experiencias recontadas, reconstruidas, nuestro reflejo en el espejo, nuestra propia construcción del ser. Del uno mismo, de una misma. Una casa habitada por nosotros, como casa y como habitante.



*Álbum, sin título, Viena, s/f*



*Álbum, sin título, Viena, s/f*

---

Tiempo después vi el trabajo fotográfico que esta artista hizo para su libro *Álbum*, un trabajo introspectivo, reflexivo y sensible, que fue armando en el transcurrir del tiempo, el pasado, el presente, los lazos, los lugares, las vivencias. Una necesidad de construcción y reconstrucción, un atar cabos, un registro para conservar historias íntimas y personales. “Existe en Ana un profundo deseo de saber todo acerca de su historia personal, de aquello que no se logra configurar a simple vista” (Gallegos, 2013, p. 40).

El significado de la identidad, de las raíces, de los vínculos: la acción de Ana por rescatar y entender un pasado que la ayude a construirse en un presente, volver atrás para ir hacia adelante. Fotografías cargadas de nostalgia y al mismo tiempo testigos del presente.

Ana explica sobre su libro:

El trabajo de *Álbum* está construido sobre el eje de la relación entre mi abuela y yo, nuestro lazo a través de las fotos. La casa y el cuerpo son las coordenadas que lo estructuran, y la fotografía el medio que nos permite fijar la mirada, dejar a los demás entrar en él ([www.anacasasbroda.com/album](http://www.anacasasbroda.com/album)).

Cuando observé las fotografías de Ana niña tomadas por su abuela para ser repetidas por Ana adulta ocupando los mismos espacios, no pude resistir la invitación a entrar a su mundo.

Las imágenes de una ventana a contraluz, de una niña retratada junto a su abuelo dentro de una pantalla de televisión, de una sala habitada por una muñeca y un oso de felpa, de un jardín cubierto por nieve, me remitían, aun sin ser un testigo real, a la relación de Ana con su abuela, a desayunar pan con mantequilla y mermelada casera acompañado por una taza de té con leche, a un baño de tina con agua caliente, al *clic* de la cámara de la abuela, de sus manos.

Estos retratos son el reflejo de una larga serie de momentos compartidos, momentos de complicidad; son fotografías que me hablan de vínculo, de convivencia.

Trabajé en *Álbum* durante catorce años. Inicé el proyecto a partir de la profunda atracción que ejercían sobre mí las fotos que mi abuela tomó de los primeros años de mi infancia en Viena. No lograba distinguir mis recuerdos de sus imágenes y sentía que en ellas se escondía un misterio esencial para mí (anacasabroda.com/album).



Ana niña



Ana adulta

En el constante fotografiar el cuerpo desnudo, nos queda clara la contundencia del ser, del ser real, sin nada que lo cubra, sin nada que ocultar. “Ana Casas ha cambiado la manera de ver y mirar el interior desde el exterior. Ella muestra sin tapujos sus miedos más íntimos y sus conflictos, haciendo público un mundo privado” (Hernández Lara, 2013, p. 28).

En los retratos con su abuela, hay siempre un gesto amoroso en la manera en la que Ana la toca, en la forma de rodearla con los brazos. Las fotografías de ella y su abuela desnudas ante la cámara son para mí un “Somos”, una parte de la otra y viceversa. Paradas frente a nosotros vemos a la nieta, a la abuela, con esa cercanía, esa confianza en su desnudez, con la fuerza de un conmovedor abrazo. Podemos casi ver entre ellas el lazo que las une, un lazo invisible, indestructible. La continuidad en el tiempo: la juventud y la vejez.



Ana y su abuela Hilda



Abrazo

La abuela Hilda, llamada por Ana de manera cariñosa Omama, era aficionada a la fotografía desde joven. Tomó fotos toda su vida: de su esposo, de su casa, de su jardín, de sus flores, de su madre; de ella misma cada año frente al espejo y de Ana niña. “Durante años mi abuela tomaba fotos de todo, esa era su manera de estar presente” (Casas Broda, 2000, p. 60).

---

Fue Omama quien la acercó a la fotografía, regalándole la cámara que ella usó durante casi cincuenta años. Así, Ana, con dieciocho años, empezó a tomar fotografías, a registrar la vida en imágenes, a volver al pasado y rehacerse en el presente, a hacer el cuerpo fotográfico de *Álbum*, trabajo introspectivo e íntimo de reconstrucción de sí misma.

Viena, 30 de julio, 1988

Las fotos de mi infancia me obsesionan, las miro una y otra vez, buscando entender algo que se me escapa. Estar aquí a veces me parece una ceremonia. La casa, el jardín lleno de plantas, la humedad en el aire, me despiertan sensaciones intensas y reconfortantes (Casas Broda, 2000, p. 36).

Ana vive entre Viena y México. La casa de Omama está siempre abierta, es el lugar de Ana, el lugar de sus afectos. Para *Álbum*, en la página de Ana Casas, Cuauhtémoc Medina escribe:

En 1989 Ana vivió en casa de su abuela en Viena en donde se dedicó a visitar el jardín de su infancia retratándose desnuda entre los árboles y sentada en la silla que solía usar cuando era niña. Quería ir más allá de sus recuerdos para entrar a la intimidad de las mujeres que son, efectivamente, el linaje de su familia. Se empeñó en retratarlas en los mismos sitios y posiciones donde habían posado para Hilda: la misma banca, bajo el mismo árbol, en el mismo rincón del jardín.

A través de las fotografías de Hilda, la abuela, Johanna, la madre, Ana, la hija y Sarya, la hermana, Ana va hilvanando el tiempo de estas mujeres que forman parte esencial de su vida.

Pasaron muchos años en el ir y venir de Ana entre México y Viena. A la abuela Hilda con ochenta y cinco años ya no le era fácil vivir sola en la gran casa, así que tomó la decisión de vivir en un asilo; Ana la acompañó en esta decisión y junto con Grete, su tía abuela, única hermana de Hilda,



Bisabuela, abuela, mamá y Ana bebé



Abuela, mamá, Ana y su hermana Sarya

la llevaron a vivir en el asilo elegido, un espacio rodeado de árboles. Era un lugar conocido para Omama, pues de niña, con su hermana Grete, caminaba por ese mismo espacio arbolado cercano a su antigua casa familiar.

La abuela se instaló en el asilo, Ana regresó a México y la tía Grete falleció poco tiempo después.

La casa grande quedó vacía... pero llena.

Ana vuelve a Viena a visitar a Omama en el asilo y escribe:

Viena, 1 de diciembre, 1995

Nieva y oscurece temprano. Estoy en el asilo de mi abuela, dormiré unas noches aquí. Es la primera vez que no llego a la casa que está vacía desde hace seis meses. Ayer fui y no quise quedarme hasta el anochecer. Sentí que la casa era más fuerte que nosotros, fue inquietante.

Tomé fotos. Había un silencio casi total. No quise mover nada antes de fotografiarlo. Sentí respeto por el orden de los objetos, la caída de las telas que

cubren las camas, los sillones. Parece que las vivencias se quedaron en el aire, en las cosas. Sentí vértigo.

Cada uno de mis movimientos tiene ese extraño sabor de los rituales.



La casa de Hilda

de vivencias y emociones que se vivieron en soledad y en compañía. Podemos percibir que vibra ese aire, sentirlo cargado de vivencias, de presencias.

En el prólogo al libro *El cuerpo, la vida, la fotografía*, de Karla Hernández Lara, Mauricio Ortiz escribe:

...palabra alemana que me viene a la cabeza, *Heimat*, sustantivo que nombra un lugar y a la vez un sentimiento. Es el lugar de origen, donde están las raíces y los recuerdos más tempranos. El terruño, la patria chica, diríamos en español,

aunque algo le falta a la traducción. La casa grande de Viena y su jardín son la *Heimat* de Ana, el lugar de su apego, de su sentirse bien, de su haber llegado (Hernández Lara, 2013, p. 15).

Al respecto Ana escribe en *Álbum*: “A veces me pregunto por qué vine a vivir a Viena. Creo que sentía que sólo aquí podía encontrarme” (Casas Broda, 2000, p. 66).

Ese lugar guardado y atesorado por siempre en la memoria y en el ser de Ana, la casa de Omama, tiene que ser desalojado. Una compañía vacía la casa, todo lo que ya no sirve, incluyendo muebles, son destruidos. “Quiero despedirme con los ojos abiertos”, escribe Ana.

La gran casa de Omama ya no existe como tal, nunca más existirá, pero queda detenida en el tiempo, atrapada en la imagen.

Cuando Ana visitaba a su abuela en el asilo, le llevaba álbumes que veían juntas, los que ella hacía con fotos y textos. Ana guardó todos los álbumes que hizo Hilda a lo largo de su vida, al igual que todos los otros registros. Llevando todo consigo, Ana vuelve a México y escribe: “En esos años Omama ha ido perdiendo la memoria como si dejara en mis manos el contar esta historia”. La necesidad de registrar y conservar que tenían Ana y su abuela, la mueve con gran certeza a llevar a cabo el proyecto de *Álbum*.

...me sumí en los álbumes, en las fotos de mi abuela, las de mis antepasados y en las mías, en mis diarios, en los de ella y descubrí una vez más que nos unía una profunda necesidad de capturar el tiempo en palabras, fotos, grabaciones, películas y videos. Y estos objetos dejan ver el ciclo de nuestras vidas. Mi abuela me fotografiaba de niña, como yo le tomaba fotos durante sus últimos años y a su vez ella fotografió a su propia madre antes de morir. La necesidad que movió a mi abuela a autorretratarse frente al espejo año tras año, es la misma que me llevó durante tanto tiempo a tomarme fotos (Casas Broda, 2000, p. 24).



Autorretrato Hilda



Autorretrato Hilda con Ana

Ana termina el libro *Álbum* y tres días después Omama sufre un derrame cerebral. Vuela de inmediato a Viena y va directo del aeropuerto al asilo.

Al verme tomó con fuerza mi mano y sonrió sólo con la mitad de la cara. El lado derecho de su cuerpo está paralizado. Todos los días me siento junto a su cama y la acaricio. Su piel es muy suave. Me mira como una niña y a veces sonrío. Ya no puede hablar. Su respiración llena el cuarto (Casas Broda, 2000, p. 87).



Abuela Hilda

Ana se queda al lado de Omama, la cuida y la acompaña en sus últimos días.

También Hilda acompañó a su madre y la fotografió hacia el final de sus días dejando un hermoso último retrato. Ahora Ana a su vez se repite en el tiempo.

Ana nos deja un último video de su abuela, un retrato en movimiento, un cuadro cerrado del rostro de Hilda, Omama. Se puede escuchar la voz de Ana hablándole en su lengua materna.

Ahora sé que mi abuela fue testigo de un tiempo que ha marcado profundamente mi vida, sus fotos son muestras de afecto y a la vez rastros de momentos que nunca terminaré



Mamá de Hilda

de descifrar. Fue la relación con ella, el silencioso lazo a través de la cámara, lo que me ha hecho percibir la fotografía como un acto de atención y una forma de relacionarme vitalmente con el mundo ([www.anacasasbroda.com/álbum](http://www.anacasasbroda.com/álbum)).

En los años que pasaron entre ir y venir de un continente al otro, Ana se somete a una dieta rigurosa de lo cual también hace un registro, un diario de imagen y palabra; este trabajo, *Cuadernos de dieta*, se desprende de su trabajo *Álbum*.

*Cuadernos de dieta* es un intermedio en el tiempo y en el espacio entre México y Europa, en el que Ana fotografía la transformación de su cuerpo, mientras va escribiendo de forma detallada fechas, pesos, alimentación; diarios que son un registro íntimo de vida que realizó de 1988 a 1993.



*Cuadernos de dieta*, 1988

Sobre este trabajo Ana escribe:

Son imágenes que dan cuenta de mi necesidad de encontrar una identidad a través de la construcción y exploración de mi cuerpo. La muestra de este material es un ligero deslizamiento de mi lugar como autora, nombrándome objeto de mi propio discurso (Casas Broda, 2011).

Las fotos que Ana toma para los *Cuadernos*, las hizo para ella, para observar de manera detenida la transformación de su cuerpo. Un escrutinio de su propia imagen. Por primera vez vemos a una Ana de pelo corto, con un sesgo andrógino, para volver a verla con el cabello a la altura de los hombros, como la reconocemos. Fotografías tomadas por su pareja de entonces; fotos de una Ana mirando y seduciendo a quien la mira a través del lente. Se construye y se reconstruye a sí misma. ¿Quién es Ana Casas? La imagen propia, la que reconocemos en el espejo, la que devuelve la mirada, la que aparece doble desde el reflejo en la fotografía.



*Cuadernos de dieta*



Anoté absolutamente todo lo que comía y me tomaba fotos con regularidad.

Estas fotos no fueron hechas para ser mostradas. Son el resultado de un proceso único, cerrado. Las tomaba guiada por la necesidad de mirarme, de verificar los mínimos cambios que lograba con las dietas, explorar mi cuerpo desnudo desde ángulos que no daba el espejo. Dan cuenta de la fisura entre mi cuerpo y su reflejo, la profunda necesidad de construir una imagen de mí misma. Texto para *Cuadernos de dieta* ([www.anacasabroda.com/cuadernos-de-dieta](http://www.anacasabroda.com/cuadernos-de-dieta)).

Por un tiempo perdí de vista el trabajo de Ana Casas, y cuando volví a ver sus fotos me atrapó nuevamente; transcurrida la primera década del siglo XXI, encontré en su página de Internet su último trabajo, *Kinderwunsch*, presentado como fotolibro y acompañado de textos escritos por Ana. Fotos y escritos de sus recuerdos familiares para relacionarse con su presente (en ese momento); fotos sobre el deseo, la maternidad, la infertilidad, la concepción, el parto, la lactancia.



Una hora antes del parto de Lucio, 1 de enero de 2008, 2:33 a.m.

La transformación del cuerpo, los vínculos, la intimidad, la vida y sus ciclos. Susan Bright escribe en el epílogo del libro:

*Kinderwunsch* sólo puede existir en la unión de las palabras y las fotografías. Las palabras son urgentes, dan impulso y ordenan las fotografías. Ambos lenguajes se apoyan entre sí; las palabras llenan los espacios en blanco, cuando no hay fotografías; las fotografías por su parte expanden las palabras.

En la “experiencia vital del cuerpo” (Ana Casas, 2011) vemos a Ana acompañada de sus dos pequeños hijos, los tres desnudos en el juego; percibimos la sensación corporal, el contacto, esas manos pequeñas aferradas al pecho de su madre, otras dibujando con plumones sobre su piel. Veo a Ana transformarse en el tiempo, ahora ligada a sus hijos, tendiendo de nuevo lazos invisibles, indestructibles. Ser maternada por una abuela y por una madre parcialmente ausente. Ahora ella maternando. La ida y el regreso. El regreso a la propia infancia. El espejo. El temor a la repetición de los patrones. Aquí me encuentro con ella, desde mi propia condición de madre de dos niños. Empatía total.

Ahora son fotografías de colores vibrantes en gran formato, la luz me remite a representaciones teatrales, hay una cierta puesta en escena en donde todo fluye con naturalidad. Los profundos y oscuros ojos de sus hijos mirando directo y sin reserva a la cámara, a la cámara de su madre. Ana a través del tiempo, sus vínculos y sus relaciones, desde su propio cuerpo, desde lo real, desde lo biológico. Los fluidos, la piel flácida, las cicatrices de la maternidad, llevar dentro a un ser que crece, alimentarlo de lo propio. La emoción. La existencia.

...expandir los hilos que unen las relaciones, lo que construye el tiempo, los lazos, y un poco forzarlo y estirarlo y de ahí se genera el trabajo fotográfico (Casas Broda, 2011).



Fotos de *Kinderwunsch*, 2006-2011

Susan Bright escribe:

Los recuerdos que se agolpan en el cuerpo. Me quedo quieta, escuchando la voz que habla en mi cabeza. Alerta. Replegada hacia adentro, ensimismada, suspendida entre dos tiempos.

Este proyecto es un delicado acto de equilibrio entre distintos tiempos, ninguno más importante que el otro. En un intento de crear un equilibrio entre ellos, Ana genera trabajo para hacer el viaje tan vital como se necesite. Y necesita arrastrarla al presente. Toma fotografías para que sus recuerdos y el presente se vuelvan reales. Las fotografías aquí son herramienta catártica, suavizando su viaje hacia la maternidad y sosegando su niñez. Forman parte del rompecabezas fotográfico que ayuda a Ana a reconciliar sus recuerdos con sus deseos. Deseos que corresponden tanto a la niña como a la mujer (epílogo *Kinderwunsch*, 2010).

---

Así el trabajo de Ana Casas Broda ha sido para mí un referente de la fotografía como herramienta de registro continuo, de diario visual, de trabajo en serie, de trabajo catártico con las experiencias de vida. Es una mirada sobre la vida misma, los vínculos, los miedos, los anhelos, el transcurrir del tiempo. Una herramienta para construirse y reconstruirse, para observarse, rescatarse a una misma, para entender y descifrar procesos de vida, descubrir, hilar, exorcizar demonios, reconstruir y recontar historias de vida propias.

### Sobre Nan Goldin



Nan Goldin, Autorretrato en mi cama, Berlín, 1994

Regreso en el tiempo. A mediados de la misma década de los noventa, habiendo dejado atrás mi época de estudiante en la ENAP y mi trabajo como mesera, trabajaba haciendo decoración para comerciales de televisión en la oficina de Cristina Faesler, en Control Bureau; Cristina se encargaba de tener suficientes libros de arte para buscar referencias visuales; allí descubrí un libro de foto del que quedé prendada: me atraparon las imágenes que retrataban la realidad sin veladuras, algunas sórdidas y al mismo tiempo hermosas, absolutamente sinceras. Fotografías de personajes y lugares bordadas de humanidad, de circunstancias tan ajenas y a la vez, de alguna forma cercanas a mí.

Tenía entre las manos el libro *I'll Be Your Mirror*, de Nan Goldin. No podía dejar de mirarlo con una fascinación casi morbosa. Otra vez un registro íntimo, un trabajo en serie ininterrumpida, un diario de vida en imágenes.



Autorretrato en el lago Skowhegan, Maine, 1996

Nan Goldin es una fotógrafa originaria de Estados Unidos, nacida a principio de los años cincuenta (1953); empezó a tomar fotografías siendo adolescente, cuando en el taller de foto de su escuela les dieron a los alumnos cámaras para capturar sus propias imágenes.

Su trabajo surgió en primera instancia —así lo explica en una entrevista— como una necesidad emocional:

Desde que era niña tenía diarios, así que la fotografía se volvió mi diario visual. Mi fotografía responde a una necesidad

emocional más que a una preocupación estética. Necesitaba llevar un registro; vengo de una familia y de una cultura en donde no debes dejar que los vecinos sepan qué pasa dentro de tu casa, pero yo sí quería saber qué pasaba en la casa de los vecinos y quería que ellos supieran qué pasaba en la mía (Goldin, Nan, 2012).

En la escuela conoció a su amigo David Armstrong con quien más adelante descubrió la vida nocturna del mundo *underground* en Boston. Nan tenía dieciocho años cuando empezó a tomar fotos en el bar *The Other Side* en donde glamorosos *Drag Queens* (cabaret performers) presentaban *shows* y realizaban concursos de belleza; gracias a su continua asistencia, Nan hizo buenos amigos con quienes después compartió un departamento; algunos de esos amigos siguen siendo muy cercanos, forman parte de su familia extendida, su *tribu*, como ella misma le llama.



Ivy usando una cascada, Boston, 1973

Compañera de cuarto, Boston, 1973

Ivy en el jardín, Boston, 1973



Pícnic en la explanada, Boston, 1973

Para mí, el arte o la fotografía son en realidad sobre las relaciones y los sentimientos, sobre las obsesiones emocionales y la empatía (Goldin, Nan, 2014).

La transformación del cuerpo, la identidad y la construcción de género son temas que ella fotografía de manera constante y natural, y alcanza una belleza singular.

En el bar *The Other Side* hizo fotos en blanco y negro y a color de hombres transformados en bellas y sofisticadas mujeres, enfundados en vestidos de noche, que se miran al espejo, que fuman cigarrillos en largas boquillas, en poses de actrices de Hollywood. Los personajes en sus fotos van de un género al otro, transformándose como mariposas, como el día en noche.

Nan dormía de día y vivía de noche trabajando, haciendo fotos; ese se volvió su mundo. Tomaba fotografías todo el tiempo, con cualquier cámara-

ra; registraba en imágenes su vida y la de sus amigos, intimando, creando lazos afectivos.

Sabía desde mi más temprana edad que lo que veía en la televisión no tenía nada que ver con la vida real, así que quise hacer un registro real de mi entorno. Registrar cada aspecto de mi vida y la vida de mis amigos. Así que la cámara funcionaba parcialmente como parte de mi memoria (Goldin, Nan, 2012).

Al principio Nan compartía estas fotografías con sus amigos y personas conocidas haciendo *slideshows*: acomodaba las transparencias en un carrusel para ser proyectadas y preparaba a la vez listas de música, creando un diálogo entre sonido e imagen. Más tarde, en Nueva York, las personas hacían fila para ver los *slideshows* que Nan presentaba en distintos bares.

Fotografías de la vida cotidiana, de ella misma, de ella con su pareja, de distintas personas y sus relaciones, de sus amigos besándose desnudos entre sábanas revueltas, masturbándose, sentados en el escusado, bajo el chorro de la regadera o dentro de la tina, de rostros frente al espejo, de abrazos, de besos, de ojos llenos de lágrimas, de Nan autorretratándose y devolviéndonos la mirada con un ojo morado causado por un golpe que le dio un novio nefasto, de departamentos desordenados plagados de objetos cargados de significado.



La Boda de Cookie y Vittorio, N.Y.C., 1986

Matt y Lewis riéndose, Cambridge, 1988





Cookie con ataúd de Vittorio, N.Y.C., 1989

Nan golpeada, N.Y.C., 1984

Registro de la historia de los días, de las noches de alcohol, sexo y droga. Del amor y el desamor, de la soledad y la desesperanza. De la fraternidad, de la alegría y el dolor compartidos, de la explosión de la vida y la pérdida en la muerte.

Elizabeth Sussman se refiere a Nan como “...la historiadora del amor en la época de la sexualidad fluida, glamour, belleza, violencia, muerte e intoxicación entretejen la mascarada” (Goldin, Nan, 1996, p. 25).

Estas fotografías, entrelazadas con personas queridas, van conformando la historia de toda una época, de la *tribu* y la vida de Nan en un recorrido por el tiempo, tocado por cientos de circunstancias.

Nan menciona que siente la cámara como una extensión de su mano; cuando hacía fotos no movía nada de lugar; para ella esto era muy importante, pues las cosas, los objetos en sus fotos deben de permanecer exactamente en el lugar en donde están, mostrar las cosas tal cual son, con el propósito de fotografiar la realidad, su realidad.

La cámara es como una extensión de mi mano, tomaba fotos todo el tiempo, nunca movía nada de su lugar, era un pecado mover del camino una botella de cerveza, para mí ese es el punto más importante de mi fotografía, mostrar las cosas como son exactamente (Goldin, Nan, 2012).



Kenny en su cuarto, N.Y.C., 1979

Drogándose, N.Y.C., 1979

David y Chris francés, N.Y.C., 1989

Jugando Monopoly, N.Y.C., 1980

En estas imágenes llenas de honestidad en las que la intención de Nan es mostrar lo real hay una marca de la singular estética que imprime a sus fotografías, su manera de aproximarse, de encuadrar, componer, encontrar el color, la luz, el foco. La especial manera en la que Nan ve el mundo y lo fotografía.

---

Marvin Heiferman escribe al respecto:

La visión, honestidad y crudeza de los primeros trabajos de Goldin fueron una línea base para evolucionar en su sensible registro fotográfico lleno de fuerza y sensualidad. La belleza de sus fotografías viene tanto de la estética formal como de la estética del *snapshot* (fotografía instantánea), de su innato y sagaz manejo de la luz, de su apreciación de lo rico, sensual y sobresaturado del color que su ojo encuentra en lugares nada convencionales (Goldin, Nan, 1996, p. 281).

Sus fotografías evocan sensaciones, estados de ánimo. No hay jueces, sólo ojos que observan capturas de tiempo siempre con calidez, cercanía y un alto grado de intimidad.

Nan Goldin me lleva a preguntarme sobre el momento preciso en el que aprieta el disparador para captar una imagen en la intimidad. Antes de ella, no había visto el trabajo de ningún fotógrafo(a) con ese grado de cercanía sobre el sujeto o los sujetos que fotografía. Es casi brutal; pero no, cuando le damos la vuelta no es brutal sino hermoso, es sólo ver lo que no estamos acostumbrados a observar, lo que tampoco queremos ver de nosotros mismos; Nan nos muestra y nos dice al oído: *Seré tu espejo (I'll Be Your Mirror)*.

Elizabeth Sussman se refiere a Nan como una narradora de historias: "...al fotografiar su entorno y a sus amigos, Nan va acumulando historias. Al capturar el presente, Goldin sabía instintivamente que el registro en última instancia mostraría un pasado" (Goldin, Nan, 1996, p. 27).

Pero Nan va más allá de hacer un registro y de contar historias; en esta toma fotográfica de la realidad vivida día a día, hay también una necesidad de análisis, de profundidad.

Mi deseo es preservar el sentido de la vida de las personas, para dotarlo de la fuerza y la belleza que veo en ellas. Quiero que las personas en mis fotografías

miren hacia atrás. Quiero mostrar con exactitud cómo es mi mundo, sin glorificarlo. No es un mundo desolado, pero sí uno con la conciencia del dolor, con la cualidad de la introspección (Goldin, Nan, 1996, p. 12).

Nan gira la cámara para autorretratarse, para generar una distancia y poder observarse a sí misma.



Autorretrato en hotel, Berlín, 1984

Se fotografía en situaciones difíciles, que le causan dolor, que la confrontan, acción que la ayuda a tomar decisiones, a digerir procesos, a transitar por el miedo y la desesperanza, para poder exorcizar sus demonios.

Cuando Nan tenía once años su hermana mayor, con dieciocho años, se suicidó. A los catorce años Nan huyó de su casa para no repetir la historia,

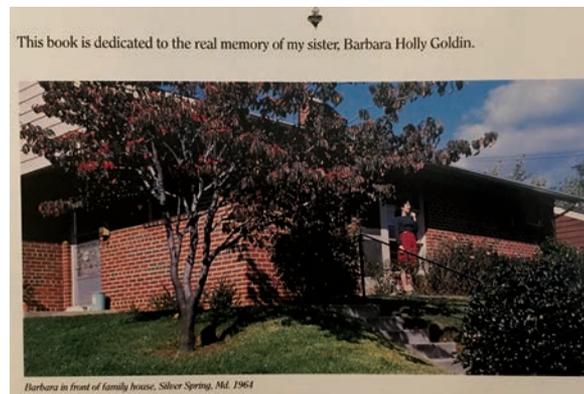
sentía que si se quedaba tendría el mismo destino que su hermana. De esa manera pudo recrearse a sí misma sin perderse.

Durante años, pensé que estaba obsesionada con guardar el registro de mi vida día con día, pero recientemente me di cuenta que mi motivación tenía raíces más profundas: realmente no recuerdo a mi hermana. En el proceso de dejar a mi familia y recrearme a mí misma, perdí la memoria real de mi hermana. Recuerdo mi versión de ella, de las cosas que decía, de lo que significaban para mí. Pero no recuerdo la sensación tangible de lo que ella era, de su presencia, cómo eran sus ojos, cómo sonaba su voz.

No quiero volver a ser susceptible de mi versión sobre alguien más.

No quiero volver a perder la memoria real de alguien cercano a mí (Goldin, Nan, 1989, p. 9).

Varios de sus libros están dedicados a su hermana Barbara Holly Goldin.



Cuando pienso que Nan huyó de casa con catorce años por el miedo a perderse, en una necesidad de recrearse, de reinventarse a sí misma, entiendo la necesidad emocional de la fotografía, del registro de lo real para poder ir atrás en el tiempo, observar, reconstruir y continuar hacia adelante. “No me interesaba la buena fotografía, me interesaba la completa honestidad, eso es algo que no se puede tratar de hacer, es algo que tenía que hacer para permanecer con vida” (Goldin, Nan, 2012).

Marvin Heiferman escribe en *Fotos de vida y pérdida*:

Goldin ha escrito que empezó a tomar fotos para salvar su vida, a manera de lucha en contra del fastidio emocional y cultural que llevaron a Bárbara, su hermana mayor, al suicidio. La fotografía le dio a Goldin una voz que no puede ser censurada, silenciada, una voz que no desaparecerá nunca. Las fotos no pudieron salvar a la hermana de Nan de la muerte, pero sí pudieron mantener a Nan con vida; estas validan sus pensamientos, reflejan su identidad cambiante, sus experiencias y sus sentimientos, llevando un registro fotográfico que nadie puede controlar o reescribir. (Goldin, Nan, 1996, p. 278).

A principios de la década de los ochenta, viviendo en Nueva York, Nan presenta el *slideshow* *The Ballad of Sexual Dependency* en el bar *Tin Pan Alley* en donde trabajaba como *bar tender*; después de varias exitosas presentaciones lo lleva a la *Bienal del Whitney Museum*. *The Ballad* viajó entonces a varias ciudades europeas, exhibiéndose en importantes museos y galerías, salas de cine y festivales. En 1986 se publica el libro bajo el mismo título: *The Ballad of Sexual Dependency / La balada de la dependencia sexual*.

*The Ballad of Sexual Dependency* es el diario que dejo que la gente lea. Mis diarios escritos son privados; conforman un documento cerrado de mi mundo que me permite tener distancia para poder analizar. Mi diario visual es público;

desde bases subjetivas se expande a partir del impulso de otras personas. Estas fotografías pueden ser una invitación a mi mundo, fueron tomadas para poder ver a las personas que ahí aparecen. No selecciono a las personas para ser fotografiadas; fotografío directo desde de mi propia vida. Estas fotografías provienen de relaciones personales y no de la observación (Goldin, Nan, 1989, p. 6).



Nan y Brian en la cama, N.Y.C., 1983

Este *slideshow* es ahora una presentación multimedia con una duración de 45 minutos aproximadamente que funciona como una película, incluye más de setecientas imágenes y un *soundtrack*. Es constantemente reeditado y actualizado.

Todos decimos cuentos (*stories*) que son versiones de la historia (*history*) memorizadas, encapsuladas, repetibles y seguras. La memoria real, lo que estas fotografías desencadenan son evocación al color, al olor, al sonido, a la presencia

física, a la densidad y el sabor de la vida. La memoria permite un interminable flujo de conexiones (Goldin, Nan, 1989, p. 6).

El mundo real de Nan lleno de historias, de personajes que van transformándose en el tiempo, me conmueve, me emociona. El paso del tiempo como una larga serie de imágenes, una película que no se deja de rodar.

Al final de la década de los ochenta, en 1988, dos años después de la publicación de *The Ballad*, Nan pasa por una época oscura y difícil. Finalmente ingresa a una clínica de desintoxicación de drogas y alcohol. Durante los primeros dos meses de su estancia no le permiten usar su cámara: “Por primera vez desde que era adolescente no podía tomar fotografías para ayudarme a entender y a sobrevivir la experiencia” (Goldin, Nan, 2012).

En la segunda etapa de recuperación, la cámara regresa a sus manos; empieza entonces una serie de fotografías sobre ella misma frente al espejo.



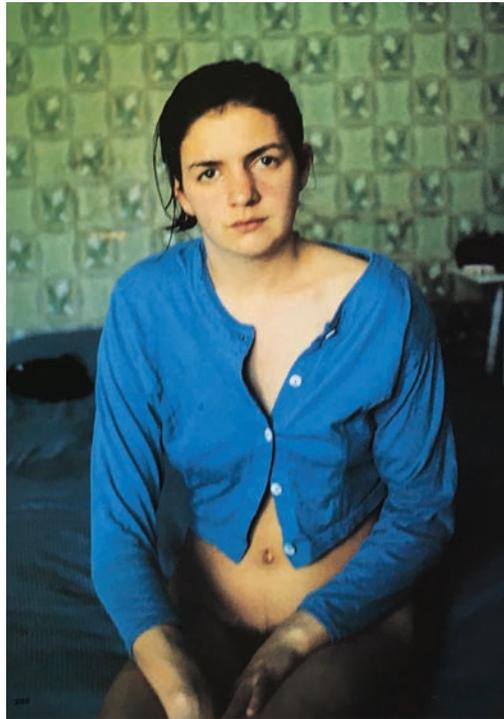
Autorretrato frente a la clínica, Belmont, 1988

Al hacer fotografías de mí misma todos los días, fui capaz de caber nuevamente en mi propia piel, pude encontrar mi rostro de nuevo [...].

Fue un periodo de mucho miedo, con una crisis de identidad. Nada era familiar. Durante varios años había vivido en la oscuridad, nunca salía de día, no sabía en ese tiempo que la luz afectaba de esa manera el color de la película, sinceramente no lo sabía, así que mi trabajo se volvió todo sobre la luz, literalmente y como metáfora, sobre el salir de la oscuridad hacia la luz (Goldin, Nan, 2012).

De regreso a Nueva York, Nan retoma poco a poco su trabajo. Se encuentra con Siobhan Liddell, quien años atrás había sido su pareja. La fotografió todos los días y “eso se volvió casi una manera de hacerle el amor, era como una caricia. Eso formó parte del proceso para saber cuán cerca podía estar de alguien sin necesidad de las drogas” (Goldin, Nan, 2012).

Por primera vez Nan con su cámara está totalmente sobria; en las fotos que le toma a Siobhan, el ambiente ha cambiado, no hay fiesta, no hay ruido, a través del ojo de Nan vemos sólo a su amante. No hay personas alrededor, parece un espacio en donde sólo ellas habitan en una nueva luminosidad e intensidad de color, con un erotismo y un silencio cómplices.



Siobhan en nuestra cama, N.Y.C., 1990

Siobhan con cigarrillo, Berlín, 1994

Siobhan en la casa A-1, Provincetown, 1990

Durante los años ochenta varios amigos de Nan se contagian de SIDA y mueren. En ese regreso a Nueva York, una de sus primeras acciones fue mostrar la condición de su comunidad, para lo que hace la curaduría de una exposición llamada *Witnesses: Against Our Vanishing* (*Testigos: en contra de desvanecernos*) en la Galería *Artists Space* de Nueva York, en 1989. Todos los artistas que participan habían perdido amigos a causa del SIDA, o ellos mismos habían contraído la enfermedad.

Poco tiempo después su amiga entrañable Cookie Muller, artista, actriz y escritora, moriría por la misma causa. Un año más tarde Nan edita una serie de quince fotografías como parte de *The Cookie Portfolio* (*El portafolio de Cookie*). Elizabeth Sussman escribe: “*El Portafolio de Cookie*, no se trata del SIDA, sobre cosificar la enfermedad en un tema, sino como en el trabajo de Goldin, sobre restaurar la narrativa de una vida dentro de la historia” (Goldin, Nan, 1996, p. 3).



Cookie en mi cama, Bewery N.Y., 1988

Cookie en el Bar Tin Pan Alley, N.Y.C., 1983

Cookie riendo, N.Y.C., 1985





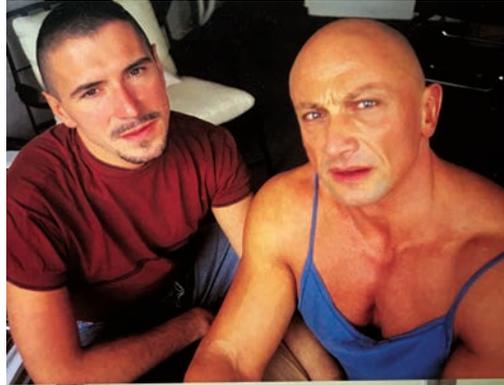
Cookie con Max, N.Y.C., 16 de septiembre de 1989



La sala de Cookie y Vittorio, Navidad, 1989

Diez años después de la publicación de *The Ballad of Sexual Dependency*, Nan escribe un epílogo del mismo libro en una siguiente edición:

...la fotografía no preserva la memoria de manera tan efectiva como lo había creído. Muchas personas que aparecen en el libro ahora están muertas, casi todas por el SIDA. Pensé que podría evitar la pérdida tomando fotografías. Siempre pensé que fotografiando lo que sea o a cualquiera lo suficiente, nunca perdería a la persona, nunca perdería la memoria, nunca perdería el lugar. Pero esta vez las fotos me muestran lo mucho que he perdido... Hay una sensación de pérdida del propio ser, por la pérdida en la comunidad. Pero también el sentimiento de que la *tribu* sigue adelante (Goldin, Nan, 1989).



Gilles y Gotscho en casa, París, 1991 /  
Gilles y Gotscho abrazándose, París, 1991

Gotscho en la mesa de la cocina, París, 1993 /  
El pasillo en el hospital de Gilles, París, 1993



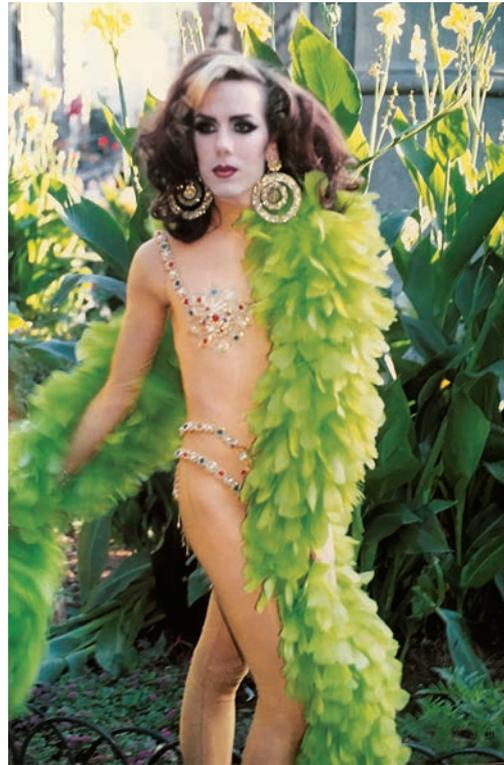
Gilles en la cama de hospital, París, 1993

Gotscho besando a Gilles, París, 1993



En mi opinión Nan Goldin es una fotógrafa con una postura política; es una artista que viviendo en la sociedad estadounidense va en contra de lo políticamente correcto con sus fotografías; al hacer arte que muestra verdades sociales desde dentro, desvela una realidad que el gobierno tiende a esconder, al querer mostrar que se trata de una sociedad perfecta que atiende los valores morales.

Pienso que mis primeros trabajos sobre los *drag queens* fue probablemente el que más los acepta como un tercer género, me he obsesionado con la idea de la transformación del cuerpo, desde *drag queens* hasta físico culturistas, es todo sobre la transformación física y el valor de manifestarlo (Goldin, Nan, 2012).



Kim con pedrería, París, 1991

Chico en Wigstock, N.Y.C., 1991

Nan se vive a sí misma y a su *tribu* como personas marginales, fuera de la sociedad norteamericana convencional, siente que su trabajo ha sido mal entendido al mostrar el mundo *underground* de las fiestas, el sexo y el uso de drogas y aunque esté implícito, no está apuntando a ello propiamente.

...Y aunque digo que mi familia sigue siendo marginal y que no queremos ser parte de una sociedad normal, mi trabajo no se trata sobre eso, pienso que siempre ha sido sobre la condición del ser humano, el dolor, el cuerpo, la sobrevivencia (Goldin, Nan, 2012).

Lo que Nan fotografía es una realidad social poco vista en el arte que está alineado al sistema conservador, pero que sabemos que existe en todo el mundo. No es una fotografía documental con una mirada externa, ella no está fuera de esta realidad, está inmersa en ella, es parte de, y eso la hace cercana y valiosa, sin pretensiones.

Al respecto Marvin Heiferman escribe:

Las comunidades que Nan fotografía son continuamente vulneradas, personas que se quedan dentro del ropero, que evitan lo público para sobrevivir. Lo que finalmente hace Goldin es algo que ningún político puede: empodera a las personas al representarlas (Goldin, Nan, 1996, p. 282).

En 1991 con una beca de DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*, Servicio Alemán de Intercambio Académico) Nan viaja a Berlín, una ciudad que ya le es familiar.

En esta ocasión Nan expande desde allí su trabajo a otras ciudades alemanas y europeas.

Conoce a Joachim Sartorius, quien lleva a cabo la curaduría de su exposición *The Other Side (El otro lado)* en esta ciudad alemana, en la Ga-

lería DAAD, acompañada de la publicación de un fotolibro con el mismo título. “Llegué a conocer su ojo intransigente, la fuerza de su intuición, su enérgica integridad” escribe Sartorius en *I'll Be Your Mirror* (Goldin, Nan, 1996, p. 320).

*The Other Side* hace referencia al trabajo fotográfico sobre los *drag queens*, en el tiempo que trabajó en el bar del mismo nombre en la ciudad de Boston. Imágenes sobre la transformación del cuerpo y la identidad de género.

En su tierra y en distintos continentes geográficos, además de autorretratos y retratos, Nan hace tomas de extensiones de agua y cielos, tomas urbanas y campestres, flora y climas distintos.

Fotografía varios lugares vacíos, habitaciones de hoteles, cuartos de hospital, baños, bares poblados por objetos de diferentes épocas, fotografías y cuadros, colores de paredes, texturas de papel tapiz, de sábanas, almohadones y cortinas. Ventanas en otras latitudes. Desayunos sobre la cama. Amaneceres, atardeceres, luces nocturnas que se descomponen en colores, follaje de árboles, flores a contraluz.



Luz de mañana, Hotel Village, Hamburgo, 1992

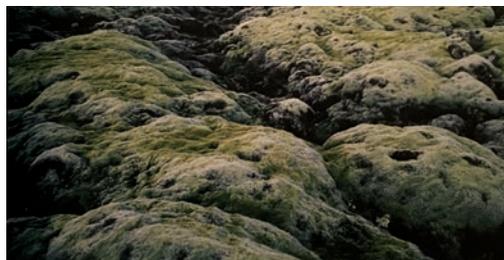
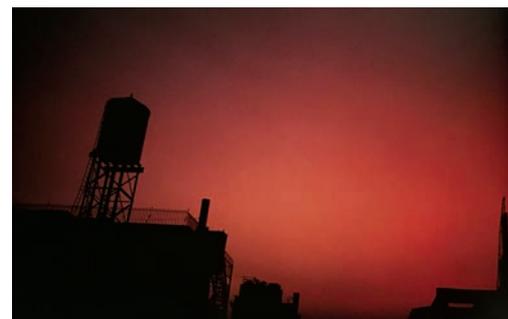
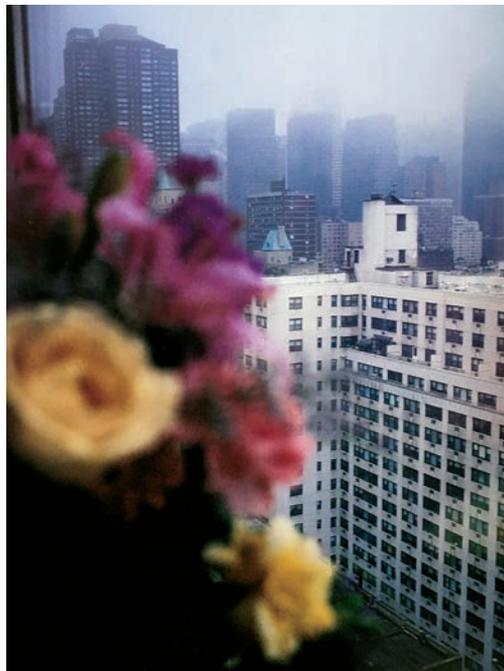


Mariposa en mi ventana, N.Y.C., 2000

Vista desde mi ventana, Hospital Roosevelt,  
N.Y.C., 2000

Autorretrato en el puente, Golden River,  
Hospital Silver Hill, Connecticut, 1998

Cielo rojo desde mi ventana, N.Y.C., 2000



Rocas cubiertas de musgo, Islandia, 1999

Habitación en el castillo de Bruno,  
Chamgillon, 2002

Flores psicodélicas, suite 22,  
Hospital Roosevelt, N.Y.C., 2000



El siguiente proyecto de Nan con Joachim fue la publicación del libro *Vakat*. Nan quería reunir y acompañar estas fotografías que había tomado principalmente de habitaciones y sitios vacíos, con poemas de Joachim.

Durante varios días discutieron sobre el título que llevaría el libro; finalmente decidieron que sería *Vakat*, término en latín usado por los correctores de estilo alemanes para indicar que una página debe ir vacía:

...sin palabras, sin vida. Pero las habitaciones de Nan no están vacías, son melancólicas como mis poemas, pero más tristes, algunas veces claustrofóbicas, sin salida posible. Nan me contó alguna vez que para ella estas habitaciones expresaban mucho sobre la pérdida, el anhelo, la soledad (Goldin, Nan, 1996, p. 320).

Sussman opina sobre las imágenes en *Vakat* que:

En varios sentidos, usa *lo vacío* en estos espacios como una metáfora de la pérdida. Estos espacios son distintivos de Goldin, por su doble función como registro físico y como analogías de la actividad humana [...].

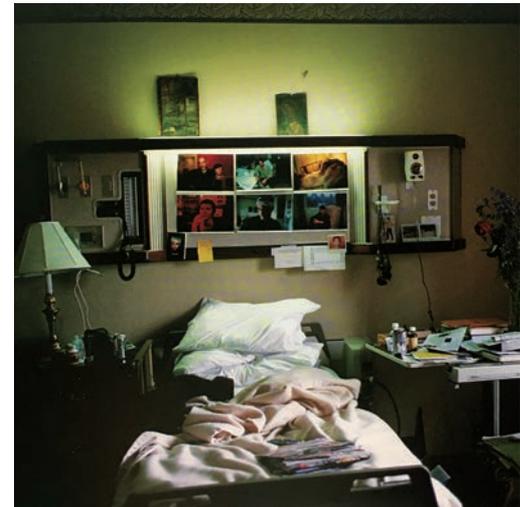
Son el contrapunto de las otras imágenes dando testimonio de la comprensión imaginativa de Goldin sobre la presencia de la ausencia (Goldin, Nan, 1996, p. 43).



Habitación Kleenex, brothel, N.Y.C., 1979



Camas vacías, Boston, 1979



Habitación 41, Hotel Village, Hamburgo, 1992

Mi cama con flores, *The Priory*, Londres, 2002

Cama de boda, Pensión Nüremberg Eck,  
Berlín, 1996

Cama decorada, suite 22, Hospital Roosevelt,  
N.Y.C., 2000

Desde Berlín hace su primer viaje a Asia, a Tailandia y a Filipinas; su fascinación por el Oriente la llevaría más tarde a Japón, donde conoce y entabla amistad con el fotógrafo japonés Nabuyoshi Araki con quien realiza el proyecto conjunto *Tokyo Love* enfocado en adolescentes japoneses. Joachim Sartorius escribe:

Hoy, en retrospectiva, podemos ver un emocionante desarrollo que enmarca desde el temprano trabajo en blanco y negro de sus años en Boston y sus transparencias de la subcultura neoyorkina, esta última diezmada por la adicción a las drogas y el SIDA, a la exitosa búsqueda en Tokio por algo lleno de vitalidad, algo vivo y sin estrenar, cuya juventud y belleza aún no ha caído presa del dominio absoluto del mundo de los adultos (Goldín, Nan, 1996, p. 319).

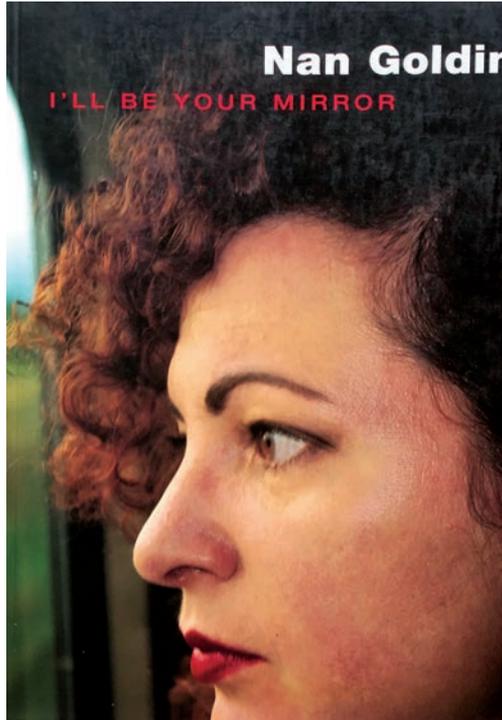


*Tokyo Love, Spring Fever, 1994*

Fotos de *Tokyo Love*, 1994

En 1995 realiza la película para la BBC, *I'll Be Your Mirror*, y en 1996 The Whitney Museum of American Art presenta una retrospectiva que abarca veinticinco años del trabajo de Nan Goldin.

Esta exposición viajó a importantes museos en las principales ciudades europeas.



Para esta ocasión se publicó el libro-catálogo *I'll Be Your Mirror* (*Seré tu espejo*), con un número importante de fotografías realizadas a través de esos años de trabajo, registro ininterrumpido en el transcurrir de su vida y la de sus amigos. Además de escritos sobre su trabajo, pláticas transcritas y entrevistas.

A continuación cito un fragmento del emotivo escrito *All yesterday's parties* (*Todas las fiestas del ayer*) de Luc Sante, amigo de Nan:

Ahora, quince años después, el paisaje ha sido irrevocablemente alterado, y los detalles de las circunstancias se han desvanecido de la memoria. Muchos amigos han muerto, otros viven en el exilio o han desaparecido; externa o internamente, casi todos ahora están sobrios. Las fotos ahora han tomado su distancia pero siguen teniendo inmediatez. Nan ha seguido adelante, tocada por más experiencias, las fotografías que ha seguido tomando ahora en otros escenarios, casi siempre en otros países, comunican hechos íntimos sobre personas que nunca nos encontraremos pero que ahora conocemos. Estas personas a pesar de sus diferencias, son como nosotros: tienen relaciones personales difíciles y toman

decisiones equivocadas, reaccionan sin pensar dos veces y tienen corazones rotos pero también reciben zigzags de salvaje alegría.

Nan es una retratista de almas, ella ve a través de los ojos de sus sujetos, observa en ambas direcciones, y en su ámbito adiciona amigos, amantes, artefactos, ropa, habitaciones: el contexto del alma. Se ve a ella misma en sus sujetos: las puertas entre su vida y su trabajo están abiertas de par en par. Y es por eso que cuando observo sus fotografías de personas y lugares lejanos de mi experiencia diaria, veo mi propia vida, antes y después. Esto no es siempre placentero; algunas veces es extremadamente doloroso, dragado de viejos sentimientos aun no enterrados, nudos no resueltos y continuos miedos. Pero el trabajo de Nan no deja a nadie parado en el dolor. El viaje es mucho más largo que eso (Goldin, Nan, 1996, p. 97).

A sus sesenta y cinco años Nan sigue viajando y fotografiando, haciendo un registro de sus días, de sus amigos, de su *tribu*, de su vida.

Vive entre Nueva York y Londres, y de tanto en tanto hace largas estancias en París y Berlín.

Ha realizado numerosos *slidshows* y publicado varios libros, afirma que los libros son un gran espacio para mostrar fotografías: "...pienso que los libros son un gran medio para la fotografía, es la forma de arte que realmente funciona en libros" (Goldin, Nan, 2012).

Encontré un video sobre Nan de la Tate Modern en el que habla sobre el proyecto *Eden and After (El Edén y después)*, libro publicado en mayo de 2014. Es un libro de fotografías de niños, "sus niños", como ella les dice, hijos de su hermano, amigos, amigas, las niñas y los niños de la *tribu*, algunos de ellos fotografiados por Nan durante toda su vida. Trata sobre la androginia en la infancia, cuando la identidad, los roles y la construcción de género no están establecidos aún y existe una gran libertad en la desnudez del cuerpo, una entera naturalidad. Para ella los bebés vienen de otra parte, están más cerca del lugar del que venimos y al lugar al que

vamos; nos cuenta una anécdota sobre uno de estos pequeños personajes con tres años de vida, que se acerca a su hermano menor y le pregunta: “¿Tú te acuerdas todavía de Dios?, porque yo ya he empezado a olvidar” (Goldin, Nan, 2014). Acto seguido mira directo a la cámara enarcando las cejas a manera de pregunta.

Nos recuerda que ella toma fotos desde el amor y las relaciones “sólo tomo fotografías de las personas que me tocan (al tiempo que toca su corazón con la mano) de alguna manera” (Goldin, Nan, 2014).

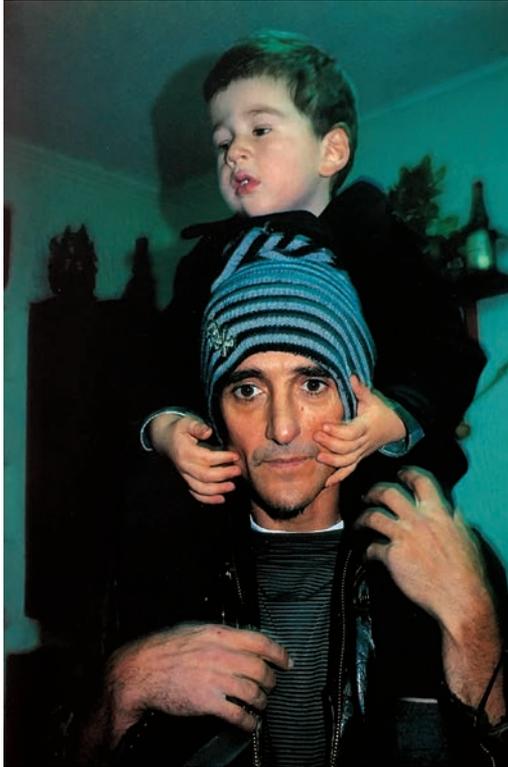


Cookie y Max en mi fiesta de cumpleaños,  
Provincetown MA, 1976

Butch en la tina, N.Y.C., 1988

Isabella como personaje de Disney, Turín, 2001





Bruce con Bruno, Nápoles, 1995

Melissa sosteniendo a Cyan, París, 2001

La segunda fiesta de cumpleaños de Carmen, Berlín, 1991

Elio y Marina riendo, Sag Harvor, N.Y., 2001

---

Las fotografías del proyecto *Eden and After* son un recorrido en el tiempo durante treinta años; así, hay parejas entrelazadas en el amor, cuerpos femeninos desnudos transformados por un gran y redondo vientre que lleva un pequeño ser creciendo dentro, rodeado de líquido amniótico, recién nacidos sostenidos entre brazos, bebés sobre los hombros de su papá, mamás que amamantan a sus críos mientras son rodeados por los brazos cariñosos de sus parejas, niñas y niños pequeños que juegan entre ellos, que se miran al espejo, que aprenden a caminar, solos y acompañados en familia, acogidos en su *tribu*; al pasar las páginas vemos a algunos de ellos crecer hasta convertirse en jóvenes plantados en la vida, sonriendo radiantes en esa juventud, en esa explosión sensual, vistos y capturados por ese característico ojo, esa sensibilidad, esa cercanía amorosa, ese acompañamiento de Nan recorriendo el tiempo, fotografiando los días, registrando la vida de quienes la rodean, de quienes son parte de su vida, preservando con total honestidad y magnífica estética personal su propia existencia.

Ana Casas y Nan Goldin me capturaron en un primer momento por sus fotografías sobre el tema de la construcción de identidad y de género; con el tiempo su trabajo se volvió para mí cada vez más significativo ya que tiene que ver con la vida misma, con sus ciclos.

De regreso a mi trabajo retomo estos ciclos: mi primer embarazo fue un parteaguas en mi vida. Por vez primera sentía que mis instintos más básicos se hacían presentes: era, tal cual, un mamífero embarazado. La prioridad era cuidar mi cuerpo, el lugar donde habitaba y crecía mi cachorro. Hacer nido para parir, amamantar, arrullar, contener, proteger, criar. Maternar.

Entonces los fluidos corporales eran centrales: sangre, líquido amniótico, leche materna, sudor, lágrimas, saliva, excremento, orina, vómito; de allí la absoluta empatía con el trabajo de Ana Casas en *Kinderwüinch*.

La construcción social del género me tenía ahora sin cuidado y lo que se volvió parte central de mi interés fue la biología.



De la serie Flores

Con ese primer bebé que captaba toda mi atención día a día, necesité hacer algo para desconectarme; entonces, a ratos dibujaba a lápiz, en un cuaderno especial para ello. Copiaba flores de trozos de tela, muchos trozos de tela, muchos dibujos, todos de flores. Cuando trabajaba haciendo decoración me di cuenta de que tenía una propensión gustosa por las telas con patrones de flores. Así que compraba pequeños trozos de tela que fui guardando para hacer *algo*.

Las telas floreadas tienen en nuestro imaginario social una connotación de lo cursi femenino, algo de anticuado, de abuelitas. Así que decidí usar mis telas de *floreckitas*, cliché de lo cursi femenino, para ser abiertamente cursi, abiertamente femenina al estrenarme como mamá.

De copiar y dibujar flores, como acción necesaria y pacificadora, pasé a fotografiarlas.

Estéticamente las flores me abrieron una puerta a un mundo visual desconocido. Mi pareja me regaló un lente macro y accedí a ver colores, combinaciones, texturas, estructuras y formas inagotables. Así empecé a tomar fotos de flores. Me sumergí en el mundo floral, infantil y familiar.

Todo estaba conectado con la biología, con el paso del tiempo, con los lazos, con la vida.

Al observar flores a través de la lente, encontré la obvia analogía entre los humanos y las plantas. Semillas que germinan, tallo delgado, pequeñas hojas que aparecen, planta que crece, tallo que engruesa, más hojas que brotan, botones que florecen, algunas plantas que dan frutos, otras que no, plantas que envejecen, se secan y mueren.

Observar la vida de las flores es observar el ciclo de la vida en un espacio de tiempo reducido.

De mi madre hice varias fotografías, buscando el parecido entre su manera de envejecer y la manera en que envejecen las flores, encontrando similitudes físicas, sutiles y de cierta forma hermosas.



De la serie Envejecer mamá/flores, 2008

Encontré que la piel de Carmelita empezó a hacerse más delgada, cada vez era más fácil ver sus venas, el tejido empezaba a encogerse, se perdía la masa muscular, la pigmentación cambiaba, los dientes perdían fuerza así como el vello corporal y el cabello, las articulaciones y los huesos se transformaban, todo su cuerpo perdía hidratación de manera irreversible. Y observaba cómo las flores iban envejeciendo de manera parecida, los pétalos adelgazaban su tejido dejando ver sus finísimas venas, hojas y tallos se transformaban, la pigmentación cambiaba, estambres, hojas y pétalos perdían fuerza y algunas veces empezaban a caer, el tallo ya no tenía rigidez, se deshidrataban, se secaban... morían. Me gustaba ver a mi madre como una flor que se empieza a marchitar.

Tomé asimismo fotos de mis amigas mujeres, queridas y cercanas, con sus flores. Las fotografiaba en su casa, en su nido, con sus flores favoritas, que yo llevaba como un regalo, una ofrenda, y la toma fotográfica era casi un ritual. Platicábamos sobre muchos temas: la profesión, el trabajo, los hijos, las parejas, las preocupaciones. Fue muy interesante ese intercambio de pensamientos, de historias, de vínculos, así como el proceso de captar el florecimiento de todas estas mujeres, de muchas y diferentes maneras; nos hemos acompañado y hemos compartido la vida durante muchos años; todas ellas han sido parte importante de mi vida en diferentes etapas. El tiempo pasó y parí un primer bebé; vivimos entre pañales, chupetes, monitos de felpa, mordederas y sonajas, para pasar a pequeños zapatos, cepillo de dientes y crayolas, legos, pelotas, triciclo y paseos con nuestra negra perra labradora; se sucedieron los dibujos pegados en el refrigerador, los pequeños trastes y utensilios para comer, las citas con el audiólogo, muchas horas de terapia de lenguaje, un pequeño auxiliar auditivo de color verde y otro de color azul, cuentos con muchos dibujos, lágrimas en





la almohada, angustias y miedo. Siguió una colostomía de mi pareja, otra cirugía, y un gran vientre mío con un ser creciendo dentro, una cesárea, un hermoso segundo bebé hermanito, otra cirugía, y otra vez los pañales, la angustia desvanecida gracias a un tamiz auditivo, horas de crianza, de asombro, de nostalgia, de anhelo, de amor absoluto, de saberme incondicional. Horas de poco sueño, de cansancio. Horas y horas maternando, jugando, volviendo a ser niña, compartiendo el tiempo, viviéndolo... y tomando fotos de dos niñitos de pelo largo que iban creciendo, aprendiendo a estar en el mundo, pequeñas manos que tomaban las mías, brazos que anudaban mi cuello, pequeñas bocas que reían, gritaban, aprendían palabras, hablaban y daban besos.

Una mamá que los veía a través del lente de su cámara y que fotografiaba incesantemente su ir y venir en el tiempo, fotografiando a esos niños y las flores que siempre estaban allí: en el parque, en la calle, en el puesto, en el florero, en la maceta, en el campo, en el paisaje.























Hijos / flores, 2001-2018

Los críos crecían y, la abuela Carmelita, mi madre, envejecía.

Yo me sentía en la mitad de los extremos, la energía explosiva y maravillosa de los niños, y la cada vez más menguada energía de una abuelita que había decidido meterse a la cama y esperar morir.

La vida contrastando con la muerte a tan sólo tres pisos de distancia, con algunos escalones de separación dentro del mismo edificio.

Subía las escaleras para ver a mi madre marchitarse. Bajaba las escaleras para encontrar a mis hijos jugando vigorosos en plena lozanía.

Y mientras veía como Carmelita cada vez se perdía más en ella misma y empezaba a alejarse de este mundo, tuve la necesidad casi ansiosa de empezar a guardarla, a capturarla y no dejarla ir sin antes hacerla mía a través del lente de mi cámara.

Cuando se define a la foto como una imagen inmóvil, no se quiere decir que los personajes no se mueven; quiere decir que no se salen, están anestesiados y clavados, como las mariposas (Barthes, 1990, p. 106).

Subía los tres pisos de escaleras para visitarla llevando la cámara conmigo, o bien iba por ella y la bajaba a mi casa y hacíamos fotos.

Quería captar su imagen una y otra vez, para recordarla, para hacer míos los momentos compartidos, para llorarla cuando dejara de estar presente en el espacio físico. Su imagen. Fotografías testigos de su existencia, testigos del momento compartido entre ambas, momento atrapado por siempre en el tiempo, entre los tiempos. Obturador que se cierra, encerrando así su imagen, el color de sus ojos, sus arrugas, sus canas, sus manos cubiertas de prominentes venas, la delgadez de sus piernas, de sus brazos, su mirada anciana, nostálgica y a veces lejana, su manera de verme a los ojos, de buscarlos cuando entraba a su cuarto, la forma en la que tomaba mi mano, la apretaba y yo podía sentir en la mía ese pequeño

movimiento involuntario propio de la vejez; imágenes de los objetos que la acompañaban en sus últimos días, sus muebles de siempre, sus fotografías queridas: su mamá, su marido, sus nietos. El cepillo con el que todavía peinaba su cabello, su lámpara, su plato de sopa, sus flores, el espejo en el que años atrás se miró, haciéndose con el peine un crepé en el cabello y rociándolo con spray, poniéndose las pequeñas perlas blancas que llevaba por aretes, pintándose los labios, arreglándose el suéter. La imagen de Carmelita reflejada en ese espejo, de mujer joven a mujer madura, a mujer anciana. Ese mismo espejo la miraba ahora despidiéndose.



En el espejo, de la serie Retratos de Carmelita

Dentro del espejo yo veía a Carmelita dormir, cerrar los ojos y quedar inmóvil, como muerta. Muchas veces me acercaba despacito para confirmar que estaba respirando, como hace uno con los recién nacidos cuando duermen profunda y plácidamente.

En esas fotografías guardo pláticas con ella sentada en el borde de su cama. Los desayunos, comidas y cenas. Los baños con el agua cayendo de la regadera aminorando los sollozos, el pañal, la crema, la pomada, la medicina... La pérdida paulatina de vida.

Hasta ese día de diciembre que entré a su cuarto por la mañana para encontrarla sin vida, todavía tibia, rodeada de una paz silenciosa e inusual, la luz tenue de la mañana tocando su cuerpo recién muerto, su cadáver. Esa imagen de Carmelita muerta es la última que tengo de ella, la fotografía de Carmelita sin vida, de mi Carmelita estando sin estar.

Cuando mi hermano mayor murió desplomándose sobre la banqueta a causa de un infarto masivo mientras caminaba de regreso de su consultorio a su casa, esa noche, rodeada de extraños, en varios momentos tuve el impulso de sacar mi celular y hacer una foto. La última foto de mi hermano... no pude; al final sólo logré capturar la imagen de la huella de sangre que dejó en el pavimento. No me iba a suceder otra vez. Ante el cadáver de Carmelita apreté el disparador sin ningún temor.

Pocos días después volví a ese cuarto cargado de ausencia. Doblé las sábanas y las cobijas que poco antes habían estado en contacto con la piel de mi viejita, cubriéndola, conteniéndola en su despedida. Saqué su ropa y sus zapatos del ropero, de la cómoda con cajones. Acomodé sus objetos personales. Me quedé con algunos, di otros a personas cercanas y queridas, y los últimos fueron donados a un dispensario. Las lágrimas rodaban sin detenerse, me las quitaba con las manos, con el antebrazo, hasta que me sentaba y tomaba un pañuelo para limpiarme los ojos, los cachetes, la nariz.

Así quedó un cuarto vacío...



Vacío, de la serie Retratos de Carmelita

Así iba yo mirando, solo en el apartamento donde ella acababa de morir, bajo la lámpara, una a una, esas fotos de mi madre, volviendo atrás poco a poco en el tiempo con ella... (Barthes,1990, p. 106).

Por último, y para cerrar este capítulo, quiero mencionar que el trabajo de Ana Casas y el de Nan Goldin: Nan y Ana, dos nombres capicúas, hacen referencia a estos temas cuyo interés comparto.

Usar la fotografía como herramienta de autoconocimiento, para hacer diarios de vida, para reflexionar sobre el pasado y el presente, para ir hacia adentro, para crear puentes y crear vínculos; la foto como amuleto, como salvavidas.

Cada una desde su manera de estar paradas en el mundo, de hacer fotografía, de contar y contarse su historia. Desde su propia vida, su cons-

trucción como personas y como artistas, fotografiando lo propio, lo que las rodea, las conforma, las toca en lo más profundo.

Ana con su abuela, su madre, su hermana, sus hijos, sus amores; su raíz, ella construida, construyendo, ella raíz. Ella maternada, ella maternando.

Nan construyéndose a sí misma, sobreviviendo, salvándose a través de la fotografía. Creando vínculos con su cámara. Fotografiando empática a aquellos “que la tocan de alguna manera”.

Haciéndose una *tribu* propia llena de afectos y afinidades.

Ambas nos muestran su historia íntima y honesta, sus miedos, sus relaciones, su atravesar el tiempo. Ambas acompañando sus fotografías con textos. Poniendo palabras para llenar vacíos puntuales.

En el trabajo de Nan encuentro emocionada fotografías de flores, de cuartos vacíos, de bodas, funerales, sexo y amor. Imágenes de reencuentro y pérdida, de enfermedad y dolor. De bebés que nacen y crecen, de jóvenes que envejecen, de tiempos de fiesta y tiempos de reflexión.

En el trabajo de Ana, la casa de la abuela, el jardín; Ana espejo de Ana, espejo de Hilda. Los objetos personales, el lazo indestructible, la niña y la anciana, la cámara, el asilo, la caricia, la despedida. La niña, la joven, la ahora madre, el vientre, la lactancia, los hijos.

Los ciclos de la vida, el transcurrir en el tiempo.

El camino de la *tribu* de cada una, camino compartido y propio, el pasado en millones de fragmentos que fueron un presente capturado “como mariposas clavadas con alfileres”, como bien dice Barthes.

La fotografía como registro visual de lo vivido, a manera de conservar, de capturar segundos en el tiempo.



Mamá y yo

*La fotografía como constatación de la  
experiencia, la fotografía como evidencia.*  
Joan Foncuberta

# Capítulo Tres

## Sobre el fotolibro

*La fotografía está asociada de por vida a la imagen y a la memoria: posee, pues de ellas la eminente fuerza epidérmica.*

DIDI-HUBERMAN

### El fotolibro

En el inicio del siglo XXI presenciamos un bum del fotolibro, aun cuando se vaticinaba, con la creciente tecnología, la muerte de las fotografías y del libro impresos.

Las posibilidades tecnológicas en cuanto a la realización, edición e impresión de libros son ahora más amplias, permitiendo a los fotógrafos artistas tener el control de todo el proceso creativo y de producción de un fotolibro, determinándolo así como una obra en sí misma.

El término fotolibro en español es relativamente nuevo, aunque como dice Horacio Fernández, historiador de fotografía y curador del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de España “...los foto-libros ya estaban ahí” (Fernández, 2016). El término anglosajón *Photobook* ha sido más utilizado y se ha generalizado a escala global, si bien es también un término reciente. David Campany, escritor, artista, profesor y curador in-

glés que trabaja a su vez con la fotografía, en su artículo *The Photobook: What's in a name?* (El fotolibro: ¿Qué hay en un nombre?) cuestiona el término con cierto sentido del humor (muy británico tal vez), diciendo que si los libros con fotografías empezaron a publicarse a partir de 1840 aproximadamente, por qué entonces no se les dio un nombre que fuera más allá de libros fotográficos o libros de fotografías "...pareciera ser que para los realizadores y las audiencias de libros fotográficos no se requería la existencia del término" (Campany, 2014). Y explica, entonces, que tal vez esta ausencia era un beneficio, ya que sin una etiqueta se podía hacer un libro fotográfico de muchas maneras, con diferentes intenciones y temas, y esta variedad podía ser tan rica dado que no existía una práctica definida sujeta a un concepto, a un mismo término; de ahí se pregunta si la aparición del término fotolibro provocó algún cambio.

El primer libro ilustrado únicamente con fotografías es el de la primera mujer fotógrafa, botánica y artista inglesa Anna Atkins (nombre de soltera Anna Children). Anna era hija del respetado científico John Children; al morir su madre, cuando ella era una bebé, ella y su padre forjaron una relación muy estrecha. Uno de sus trabajos de ilustración científica fue la realización de más de 250 detallados grabados de conchas y caracoles para el libro publicado en 1823, *Genera of Shells*, del naturista francés Jean-Baptiste de Monet Lamarck, y que tradujera y editara su padre en Inglaterra.

Como personas de ciencia los Children tenían conocidos y amigos científicos de la época; uno de ellos era el lingüista, arqueólogo, químico y pionero de la fotografía Henry Fox Talbot, quien inventó los fotogramas en 1839 y posteriormente, en 1840, el calotipo (del griego Kanos: belleza) o talbotipo (patentado en 1841) después de la invención de Daguerre: el daguerrotipo. A través de este método se podía conseguir un negativo previo, por lo que se podían hacer copias positivas (y no una imagen única como con la técnica del daguerrotipo).

Talbot mandó pruebas de este trabajo a John Children. Sobre su trabajo también le hacía llegar escritos a John Ch. el científico astrónomo y químico, amigo cercano, Sir. John Herschel, quien a su vez en 1842 inventó el cianotipo igualmente conocido como *blue print* y usado hasta los años ochenta (del s. XX) principalmente para la impresión de mapas y planos arquitectónicos. Varios artistas contemporáneos se siguen valiendo de esta técnica (Jan Van Leeuwen, Tatiana Parniakova, Virginia Bernal, etc.). Su nombre se debe al resultado monocromático de imágenes en un característico tono azul de Prusia en relación con el término del color cian.

Para este método se prepara la superficie, puede ser cualquier superficie que absorba la sustancia, papel, tela, madera, etc., con un rodillo, se aplica la mezcla de citrato de armonio y hierro (III) y ferrocianuro de potasio sobre la superficie y cuando ésta se seca se expone a la luz solar con un negativo por aproximadamente veinte minutos y se enjuaga con agua, quedando la imagen fija e impregnada la superficie de color azul.

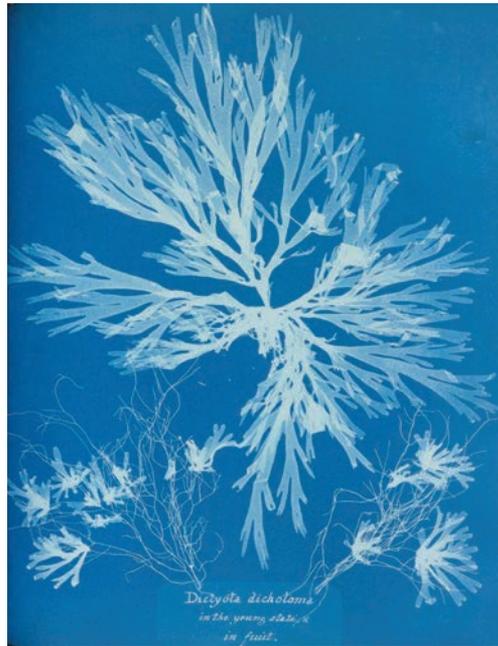
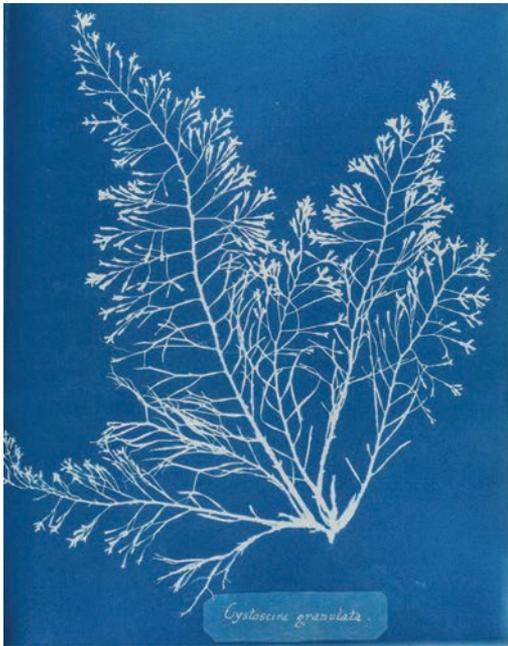
Anna Children pasó a llamarse Anna Atkins después de su matrimonio en 1829. En 1839 fue elegida miembro de la *London Botanical Society* (*Sociedad Botánica de Londres*).

Durante años había ido recolectando una amplia colección de algas de la costa del sureste de Inglaterra y de los lagos cercanos a Kent, así que cuando recibió y leyó el nuevo invento de Herschel, de inmediato puso este método en práctica (posiblemente el mismo Herschel le mostró cómo emplear la técnica).

Usando esta técnica y su ojo de artista, imprimió las imágenes de un sinnúmero de algas en fotogramas, con las cuales publicó en 1843 (con la ayuda de su amiga Anne Dixon) el libro *British Algae: Cyanotype Impressions*. (*Algas británicas: impresiones cianotipos*) acompañado de sus textos escritos a mano; así nació el primer libro ilustrado únicamente con fotografías. Como era usual en ese tiempo, el trabajo fue apareciendo en una serie de

fascículos y a lo largo de diez años se publicó un total de 389 fotogramas de las algas de Anna Atkins (este trabajo fue donado por Atkins al British Museum).

Con la colaboración de Anne Dixon, Anna publicó en 1853 *Cyano-types of British and Foreign Ferns* (*Cianotipos de helechos británicos y extranjeros*) y en 1854 una edición ampliada de este libro bajo el título *British and Foreign Flowering Plants and Ferns* (*Cianotipos de plantas con flores y helechos británicos y extranjeros*). Así Atkins dejó plasmada, no sólo la estética de su trabajo, sino también estableció el uso de la fotografía en la ilustración científica, haciendo y publicando los primeros libros de fotografía de la historia.



Anna Atkins, *British Algae: Cyanotypes*, 1843

David Company, en su artículo antes mencionado, hace referencia a los pocos escritos serios sobre los libros ilustrados fotográficamente, sobre todo en el periodo más significativo que va de 1920 a 1970. En esta época se publicaron destacados libros de fotografías como el de August Sander: *Antlitz der Zeit: sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20 Jahrhunderts* (*Rostros de nuestro tiempo: sesenta fotografías de alemanes de los años 20, 1929*) y el de Atget: *Photographie de Paris* (*Fotografía de París, 1930*); estos libros sólo recibieron algunas líneas de Walter Benjamin y Walker Evans.



A. S. Mutter und Tochter,  
Bauern-Bergmannsfrauen, 1912



A. S. Bauernkinder, Westerwald, 1927

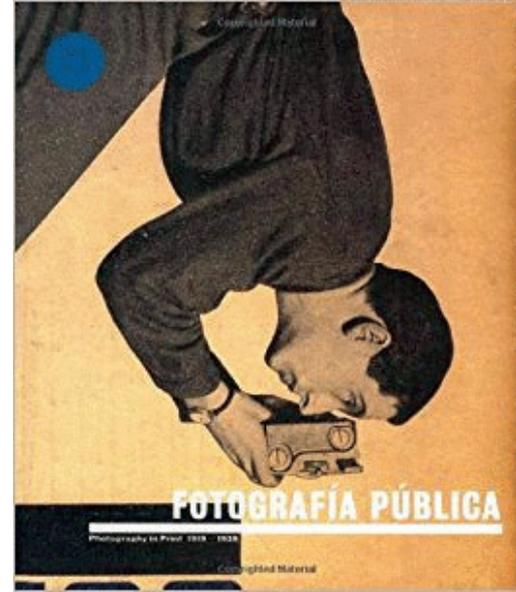
Por la sofisticación de las fotografías, el diseño, las técnicas de edición e impresión, por todos los matices en los que un libro de fotografías puede contribuir a un momento cultural, o convertirse en un documento complejo, algo parecieron eludir los críticos y comentaristas (Campany, 2014).



E. A. Hotel des Deux Lions, rue des Ursins, 4ème arrondissement, París, 1923

E. A. Notre Dame, París, 1923

Retomo aquí a Horacio Fernández quien en 1999 curó una exposición sobre la fotografía impresa y pública para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la acompañó con la publicación de un catálogo; a partir de éste, se sucedieron otros libros sobre la historia de los libros fotográficos. El título de la exposición era *Fotografía Pública/Photography Print 1919-1939* (expuesta de abril a junio de 1999) y cito aquí a Joan Fontcuberta “...y cuyo magnífico catálogo propagó la conveniencia de una relectura de la historia de la fotografía a la luz de la página impresa y no de la imagen colgada” (Fontcuberta, 2011).



Catálogo *Fotografía Pública*, Horacio  
Fernández, 1999  
Museo Reina Sofía

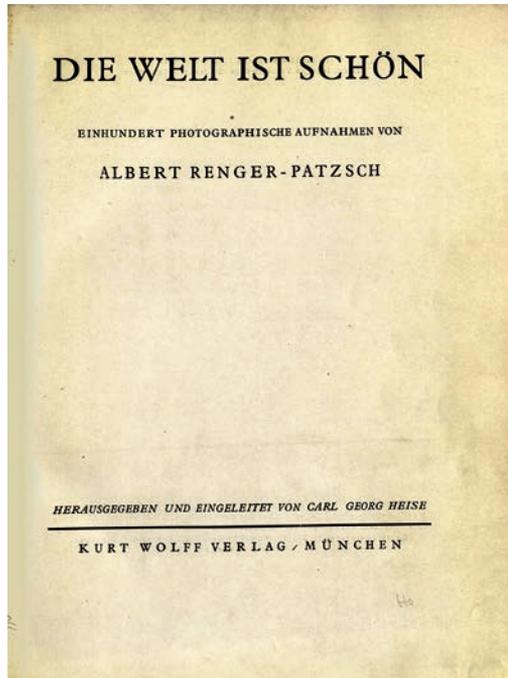
A continuación cito un fragmento del texto curatorial de la exposición, sobre los usos y avances de la fotografía impresa y del trabajo multidisciplinario que se conjuga en el medio editorial de la época de entreguerras en España, como documentos de una nueva manera de ver el mundo:

Esta exposición reúne un extenso conjunto de obras, nombres y medios —alrededor de mil trabajos de artistas de todo el mundo: fotógrafos, diseñadores, montadores, foto-montadores, cartelistas, publicistas— sobre el que se forja esta época de experimentación, a la vez que de madurez técnica. De su estudio se deduce la aparición de nuevos temas, acordes con el espíritu de la época (técnica, ciudad, cuerpo, trabajo, abstracción o propaganda) y la aparición de toda una red de difusión, distribución de imágenes y publicaciones debida a los avances técnicos de la industria editorial. En estos años surgen nuevos medios de comunicación específicos para la publicación de fotografías o consagrados a ella: anuarios, foto-libros, periódicos, carteles o anuncios, de tal modo que la



fotografía moderna se hace pública y amplía sus horizontes de consumo favoreciendo, por otro lado, la cultura de masas.

Los experimentos de los fotógrafos y diseñadores en los años de entreguerras como la fotografía directa (*Straight Photography*), las fotografías sin cámara (rayografías), el montaje fotográfico, el uso de acusadas perspectivas, la contraposición en líneas diagonales, las fragmentaciones o la “tipo-foto”, determinan la cultura visual del siglo, en la que se aprecian contaminaciones entre la práctica fotográfica y otras manifestaciones como el cine o la literatura. Libros como el de Reger-Patzsch: *Die Welt ist Schön* de 1928 (*El mundo es bello*), el de Germaine Krull: *Métal* de 1928, o los de Moholy-Nagy se convirtieron en modelos de la fotografía maquinista y en gramáticas de los temas, técnicas y encuadres de la nueva fotografía, que propicia una manera novedosa de acercarse al mundo en transformación y de reconocerlo (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999).

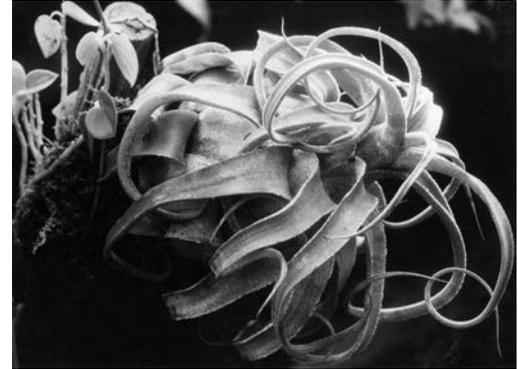


Libro de Reger-Patzsch *Die Welt ist Schön*, 1928

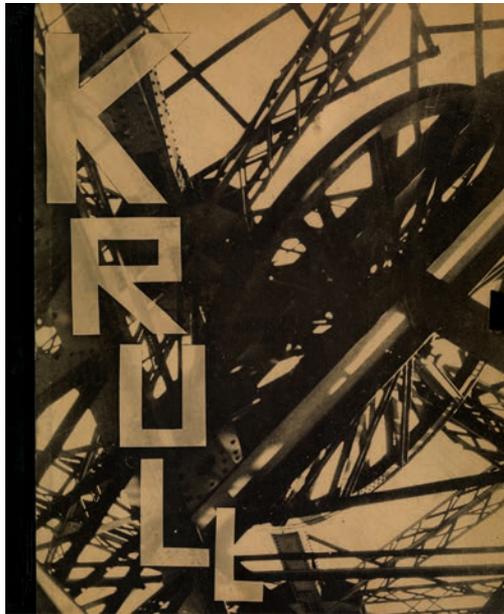
R-P *Sempervivum percarneum*, 1928



R-P Bügeleisen für Schuhfabrikation,  
Faguswerk Alfeld, 1928



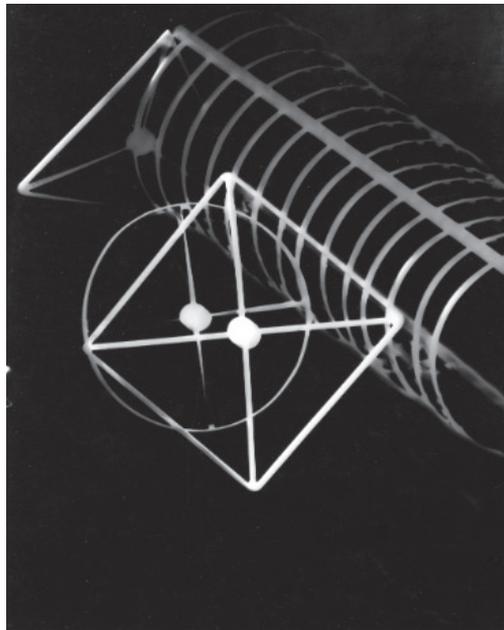
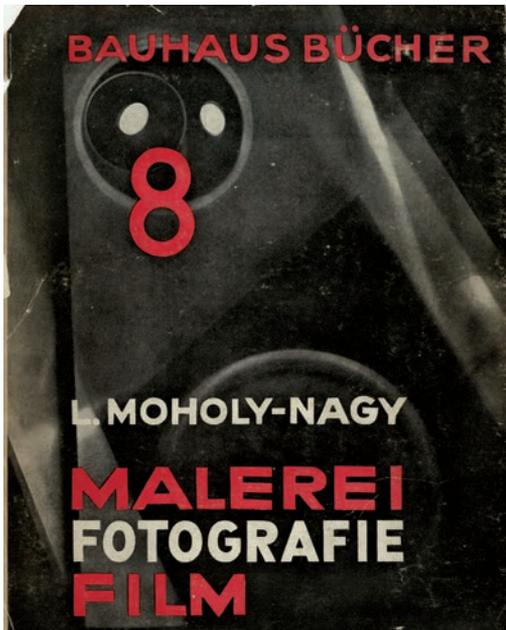
R-P Brasilianischer Melonenbaum  
von unten gesehen, 1923



Libro de Germaine Krull, *Métal*, 1928

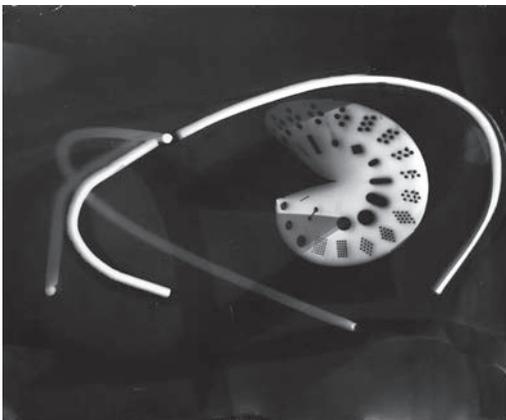
Germaine Krull, varias *Métal*, 1928





Libro de la *Bauhaus* 8, Moholy Nagy, 1923

M.N. Photogram, 1925



M. N. Photogram, 1925

Libro de la *Bauhaus* 11, Moholy Nagy, 1924

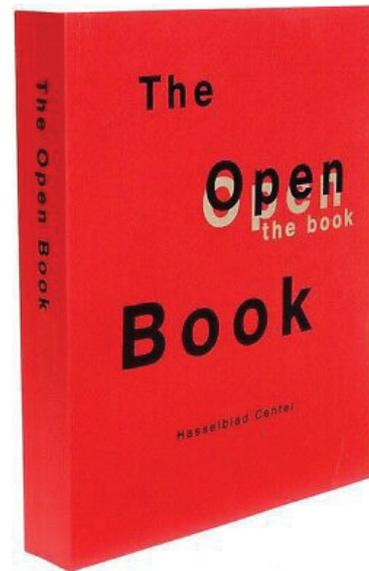
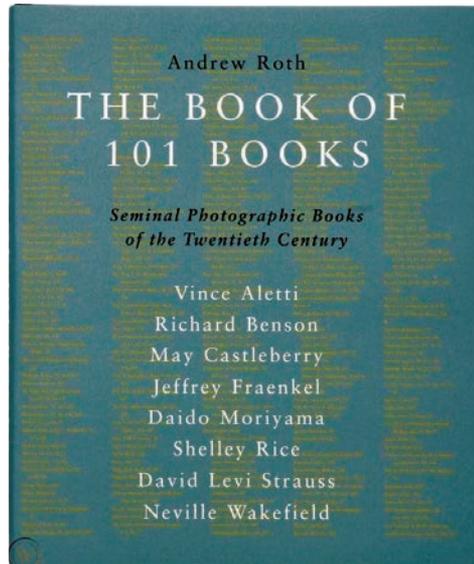
A través del tiempo y los avances tecnológicos la fotografía ha sido impresa, poco tiempo después de su aparición, en todo tipo de publicación como un documento histórico y también como un medio de expresión artística, un recurso para la experimentación y para el aprendizaje del mundo, de lo social/antropológico y de lo natural.

En la página del Museo de Arte Moderno de Nueva York, MoMA—en el apartado de aprendizaje— leemos lo que cito a continuación sobre la fotografía; me parece importante definir y hacer notar la correlación existente entre la fotografía y el medio editorial, cuyas definiciones son paralelas:

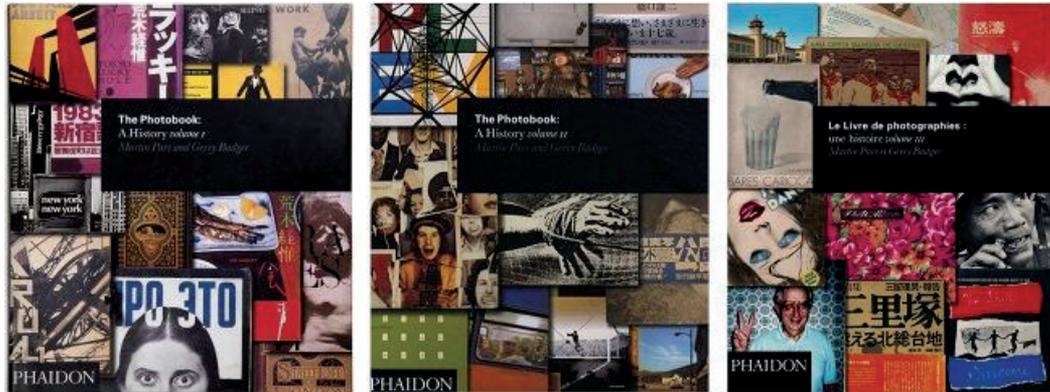
Desde su invención en 1839, la fotografía ha servido como un medio para la documentación, el entendimiento y la interpretación del mundo. Ha contribuido de manera radical a la evolución de la representación visual, por una parte como la documentación de un momento en el tiempo, y por otra por su reproductibilidad inherente, haciendo posible la amplia circulación y distribución de imágenes que se ha incrementado con la aparición del Internet y las plataformas sociales. Las fotografías son modos de representación conformados por una serie de decisiones hechas por el/la fotógrafo(a). Además la manera en que interpretamos una fotografía está influenciada no sólo por su intención, sino también por la manera en la que ha sido producida, editada y distribuida (MoMA, 2019).

Como menciono anteriormente, al referirme al devenir de otros libros fotográficos, poco tiempo después de la exhibición en 1999 de *Fotografía Pública/Photography Print 1919-1939* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en 2001, el estadounidense comerciante de libros raros y de arte y editor Andrew Roth, dio a conocer la primera gran antología de libros de fotografías titulada *The Book of 101 Books (El libro de los 101 libros)* y ampliando la información, en 2004 realizó el catálogo *The Open Book. A History of the Photographic Book from 1878 to the Present*, para

la exposición bajo el mismo título en el Hasselblath Center, en 2005, del Gothenburg Museum of Art (Gotenburgo, Suecia).



Los ingleses Martin Parr y Gerry Badger, Parr fotógrafo y uno de los coleccionistas más importantes de fotolibros en el mundo, y Badger, fotógrafo, curador y crítico de fotografía, publicaron en 2004 el primer volumen de la trilogía *The Photobook: A History* (*El fotolibro: la historia*), en 2006, el segundo volumen, y en 2014 el tercero. En ellos ofrecen un extenso recorrido por los libros de fotografías desde su inicio en el siglo XIX, hasta los fotolibros contemporáneos creados a principios del siglo XXI. Esta trilogía es ahora la referencia más respetada sobre el tema, según palabras del fotógrafo Joan Fontcuberta, aunque Company cuestiona su falta de profundidad en cuanto a los ensayos y escritos, por ejemplo, para dar contexto a los distintos momentos históricos, además de la omisión de fotolibros importantes sobre todo en el plano del arte conceptual.



*The Photobook I, II, III* de Martin Parr y Gerry Badger, 2004, 2006, 2014

Así pues, la fotografía es y ha sido relevante en el universo de la imagen capturada y editable, de lo mecánicamente reproducible al infinito y extendido alrededor del mundo. La fotografía impresa y contenida, se comporta tal vez mejor que colgada en una pared. En su artículo “El hechizo del fotolibro”, publicado en el periódico español *El País*, Fontcuberta afirma que la mayoría de las fotografías no se han hecho para ser exhibidas en un museo o en una galería.

Aunque los primeros libros fotográficos aparecieron apenas cinco años después del anuncio oficial del arte de la luz, el fotolibro como género se consolidó con las vanguardias históricas y las nuevas ideas sobre la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica. Es a partir de ese momento que lo mejor de la creatividad fotográfica se encauzará hacia las artes del libro, el cartelismo y las revistas ilustradas (Fontcuberta, 2011).

Pocos artistas autores de fotolibros se han negado a mutilar un cuerpo de trabajo para colgar una foto en la pared de una galería, un buen ejemplo es el del fotógrafo John Gossage quien rechazó la oferta del famoso galerista neo-



yorquino Leo Castelli de exponer las fotografías de su fotolibro *The Pond* (*El estanque*) de 1985. Para Gossage no tenía sentido vender las fotografías por separado porque la obra era el libro como tal. Y es aquí en donde le damos sentido a la definición de fotolibro como una obra en sí misma. Además del trabajo fotográfico, constituye una mezcla de elementos interconectados para crear un todo.



A diferencia del álbum o del catálogo, el libro ya no se entiende como simple soporte de unas obras sino que devendrá obra en sí misma. Una obra coral en la que interviene el diseño, el grafismo y la tipografía, la secuencia de las imágenes, la maqueta, el texto, es decir, una conjunción de cualidades de concepto y de objeto (Fontcuberta, 2011).

Y amplió la definición citando al crítico de fotografía holandés Ralph Prins:

El fotolibro es una forma de arte autónoma, comparable a una escultura, una obra de teatro o una película. En él las fotografías pierden su propio carácter como mensajes por ellos mismos y se convierten en los componentes, expresados en tinta de imprenta, de una creación compleja llamada libro (citado a su vez por Fontcuberta en su artículo “El hechizo del fotolibro”, en Fontcuberta, 2011).

Catorce años después de la exposición sobre la fotografía impresa y pública, El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía montó, de diciembre de 2013 a septiembre de 2014, una exposición llamada *Libros que son fotos, fotos que son libros*. Cito aquí la definición de fotolibro que me parece ha devenido más amplia y clara con el paso del tiempo:

Un fotolibro es un libro que contiene un conjunto de imágenes fotográficas ordenadas con una coherencia interna, un ritmo visual y un sentido de la narración cercano a la literatura y el cine.

Detrás del fotolibro hay una idea y una intención, un mensaje que se transmite a través de las imágenes. No se trata de imágenes individuales, sino de imágenes editadas, secuenciadas, dispuestas de manera que se potencian unas a otras, se relacionan y dan forma a una obra unitaria y a múltiples lecturas.

Una obra en la que sin duda el contenido fotográfico es importante pero en la que intervienen el diseño, el texto, si lo hay, el grafismo, la tipografía, la impresión, que sin dejar de ser complementarios también son decisivos [...].

---

El fotolibro es un libro de artista en el que la forma se adapta al contenido y el resultado no es un complemento de ninguna otra cosa, sino un fin en sí mismo.

El modelo principal es la autoedición, cada vez más posible y sobre todo más sencilla gracias a las herramientas tecnológicas actuales (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013).

Cuando se piensa en un libro se piensa en la narrativa, cuando se piensa en un fotolibro se piensa en la narrativa visual. En septiembre de 2015 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MoMA, se llevó a cabo como parte de los foros de Fotografía Contemporánea, el evento *Photography at MoMA: 1960 to Now*. Para la lectura en el panel, David Company escribió un texto llamado *The Snapshot between the Stage Photography (Entre la foto instantánea y la foto posada)*; de ahí retomo esta cita acerca de la narrativa en la fotografía:

La palabra *narrativa* puede usarse como adjetivo o como sustantivo (en inglés). Es un accidente afortunado para aquellos que hacen y piensan fotografías, ofrece un punto de entrada a profundos y amplios aspectos del medio. Una sola fotografía puede contener una narrativa, si ésta sugiere una situación o escena que se extiende más allá del marco espacial y temporal. Una secuencia organizada de fotografías puede ser descrita como narrativa si ésta estimula a hacer conexiones y asociaciones entre las partes individuales. Ninguna de las dos excluye a la otra, como un grupo orquestado las fotografías pueden contener un carácter narrativo.

La pregunta de cómo se narra a través de la fotografía ha sido una fuente de fascinación desde su inicio, pero no hay una respuesta definitiva [...].

Cuando se dispone un grupo de fotografías los espacios entre ellas —los brincos en el tiempo, lugar, ángulo y motivo— pueden ser tan significativos como lo que está fotografiado.

El carácter intenso y fragmentario de la fotografía la sitúa tan cerca de la poesía como de la prosa (Company, 2015).

María Acaso dice que en este nuestro tiempo estamos rodeados constantemente por imágenes, son parte de nuestro día a día y nos mandan mensajes de manera continua “...las imágenes son al lenguaje visual lo que las palabras al lenguaje escrito: sus unidades de representación” (Acaso, 2006, p. 18).

Umberto Eco escribió en 1975 el *Tratado de Semiótica general* en donde define la Semiótica “como el estudio de cualquier cosa en el mundo que pueda representar otra” (citado por Acaso en Acaso, 2006, p. 20).

María Acaso explica que las Ciencias de la Comunicación y la Semiótica estudian tres sistemas de representación de mensajes para la comunicación humana: el verbal, el escrito y el visual. Como ya lo mencionamos, la comunicación visual se transmite a través de señales cuyo código es el lenguaje visual. El estudio que se centra en el lenguaje visual es la Semiótica Visual o Semiología de la Imagen, la cual “...estudia la significación de los mensajes codificados a través del lenguaje visual” (Acaso, 2006, p. 26).

A través del lenguaje visual podemos emitir mensajes y por medio del sentido de la vista recibir información.

Acaso explica que vamos aprendiendo este lenguaje visual de manera automática al estar en contacto con él desde que nacemos, pero que nos quedamos en una fase bastante superficial, no aprendemos a decodificarlo a profundidad y mucho menos a construir mensajes con él.

Antes de que los humanos tuvieran un lenguaje articulado, se valieron del lenguaje visual, haciendo y leyendo representaciones visuales como las pinturas rupestres dentro de las cuevas. Lo mismo pasa con los niños pequeños que antes de saber escribir realizan representaciones visuales.

Ésta es la característica de la inmediatez, es decir, la razón por la que el lenguaje visual es un tipo de comunicación que a un determinado nivel no necesita aprenderse para entender su significado [...]. También resulta muy importante

---

su facilidad de penetración, ya que ver cuesta menos esfuerzo que leer (Acaso, 2006, p. 31).

De todos los sistemas de comunicación, el lenguaje visual es el que posee un carácter más universal, ya que un mismo mensaje visual puede ser entendido por personas de diferentes países, aunque dependiendo de los códigos culturales se harán distintas lecturas.

La característica más notable del lenguaje visual a diferencia de los otros, es que resulta el más cercano a la realidad. Por ejemplo, si pensamos en la representación de una persona, pronunciar su nombre sería la manera oral, escribirlo la escrita y su fotografía sería la manera visual.

Esto sucede con el lenguaje visual debido a lo que Roland Barthes llamó el efecto realidad. Este efecto que tienen las representaciones realizadas a través del lenguaje visual hace que, cuando estamos viendo el retrato de una persona mediante una fotografía, parezca que la tenemos delante porque no necesitamos hacer equivalencias entre la realidad (la persona) y la representación (el retrato); alguien ya ha hecho este esfuerzo por nosotros (Acaso, 2006, p. 34).

Una imagen no es la realidad, es una representación “...representar consiste en sustituir la realidad a través del lenguaje visual” (Acaso, 2006, p. 40). En el proceso de la comunicación visual intervienen tres elementos básicos: la realidad, el emisor o creador, la persona que lleva a cabo la representación en un contexto específico, y el receptor o espectador, la persona que lo lee y lo interpreta también en un contexto determinado: “...interpretar consiste, de modo genérico, en otorgar cierto significado a las cosas, sean la realidad o una representación” (Acaso, 2006, p. 40).

Pero la interpretación va mucho más allá; María Acaso explica que al interpretar, el espectador realiza además un acto de significación dándole

un nuevo sentido a lo representado. El espectador observa influenciado por un conjunto de conceptos, su propia historia, su memoria, su experiencia y su imaginación; así que se puede decir que el espectador no es sólo un receptor de un mensaje, sino un constructor del mismo, pues el objeto no es ya en sí mismo, sino que es la representación asociada a él por parte del que la recibe, por parte del espectador/receptor.

La imagen se define como una representación. Su origen etimológico viene de la palabra griega *eikon* que se define como “representación visual que posee cierta similitud o semejanza con el objeto al que representa”. Posteriormente aparece la raíz latina *imago* que significa “figura, sombra o imitación”.

Así entendemos que la imagen es una unidad de representación que sustituye la realidad, pero en nuestros días, dice María Acaso, el cambio más importante con respecto a la imagen es que: “La imagen hoy es una unidad de representación que no sustituye a la realidad, sino que la crea” (Acaso, 2006, p. 46).

La imagen y el lenguaje visual están ligados a los signos, entendiéndose como signo una unidad de representación, cualquier cosa que representa a otra. Los signos trabajan desde dos niveles: el literal y el de significado. El nivel literal refiere a lo signifiante, es decir, lo objetivo y lo consciente. Del *signifiante* se desprende el discurso denotativo al que Barthes define como “...un mensaje icónico no codificado” a través del cual se enumeran y describen los elementos de la imagen, sin ninguna proyección valorativa y/o cultural; es el mensaje objetivo de un signo.

Por otro lado, “el *significado* es el concepto o la unidad cultural que se otorga al signo por medio de una convención socialmente establecida” (Acaso, 2006, p. 54).

El mensaje subjetivo de un signo es lo que hace que la lectura sea distinta entre varios espectadores.

---

El discurso denotativo es el mensaje objetivo del signo y el discurso connotativo es el mensaje subjetivo del signo. Lo físico y lo simbólico. De esto habla Barthes cuando se refiere al *punctum*, elemento que punza a quien observa, el punto en la imagen que detona y conecta al espectador con su experiencia propia, el que hace pasar del significante al significado, del discurso denotativo al connotativo, de lo consciente a lo inconsciente; el *punctum* consigue que el espectador dé un significado a la imagen y se proyecte en ella teniendo una experiencia significativa.

Así, cuando la imagen se vuelve significativa es cuando nos enganchamos con la obra de un artista (emisor o creador de una representación de la realidad, o creación de la misma) y aquí cito de nuevo a María Acaso: “Comprender una imagen no consiste en averiguar lo que quiso decir el artista sino en establecer qué quiere decir la imagen para nosotros” (Acaso, 2006, p. 180).

Es bueno recordar que la representación de la realidad y las maneras de hacer arte cambiaron a partir de la llegada de la fotografía.

El primer hecho que redefine el arte es el desarrollo de la técnica, en específico, de la fotografía, medio con el que se obtiene una representación casi exacta de la realidad.

La función de las artes visuales figurativas queda cuestionada, pues con la cámara es posible captar la realidad de “modo casi mimético” en mucho menos tiempo y con mucho menos esfuerzo [...].

La evolución que supone el desarrollo de la fotografía culmina cuando en 1907 Picasso presenta *Las señoritas de Aviñón*, obra a partir de la que el lenguaje visual comienza a emplearse para representar visiones metafóricas del mundo, universos personales donde lo importante no es la copia exacta de la realidad (Acaso, 2006, p. 185).

En 1917 aparece *Fuente* de Marcel Duchamp, obra que cambiará para siempre el mundo de la representación, la destreza manual se cuestiona, la *idea* es lo importante y ya no la habilidad para realizar un objeto artístico.

En 1997 un grupo de jóvenes artistas británicos (Young British Artists YBAs) cuyos trabajos formaban parte de la colección del coleccionista privado más famoso en el momento, el publicista y galerista inglés-iraquí Charles Saatchi, presentan sus obras como parte de la exposición *Sensation*, en el recinto de la Royal Academy of Art de Londres. Entre estos jóvenes artistas británicos encontramos a Damien Hirst, Tracy Emin, Mat Collishaw, Keith Coventry, Sarah Lucas, Martin Maloney, Jenny Seville, Yinka Shonibare, por mencionar a algunos; en total participaron 44 artistas con 110 trabajos. La exposición se mostró en Londres para viajar posteriormente a Berlín y a Nueva York.

*Sensation* creó revuelo internacional; esta muestra convierte el arte contemporáneo en un “...espectáculo global [...] *Sensation* consigue que las artes visuales compitan, no con la misma intención, pero sí con las mismas armas que la imagen comercial omnipresente desde 1960” (Acaso, 2006, p. 188).

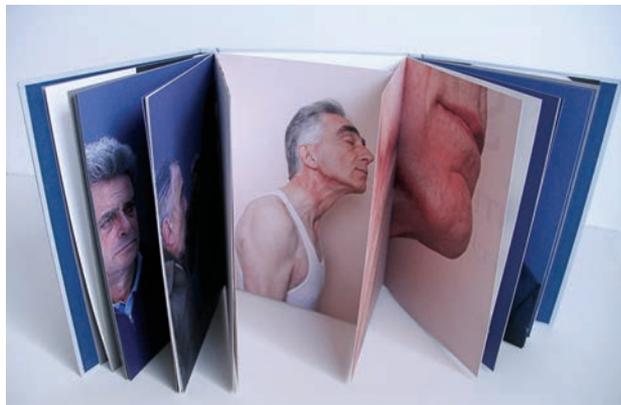
Y esta imagen comercial tiene todo que ver con la imagen fotográfica. Se comparte la tecnología, pero los discursos son distintos.

Actualmente el proceso para construir la historia en un fotolibro, evocar la sensación o expresar la idea a través de maquetas visuales, permite ir y venir en la edición y disposición de las imágenes, editándolas una y otra vez hasta determinar la manera que parece adecuada al fotógrafo(a). La tecnología actual facilita los procesos de edición y producción. Un fotolibro permite además de observar: tocar; es una obra, un objeto en sí mismo para ser tocado, olido y leído; en la era de la fotografía digital es también un regreso a la materialidad.

La fotógrafa argentina radicada en México Mariela Sancari, autora del fotolibro *Moisés*, opina que el bum actual de este medio obedece justamente a una necesidad de materialidad:

Creo que los fotógrafos hemos tenido la necesidad de regresar a lo material, de regresar a tocar, de regresar al objeto, de pronto hasta como una respuesta al mundo digital, en donde ya nadie imprime sus fotos [...] y es también una respuesta, que para mí está increíble, que no necesitas tener ochenta años y ser un artista consagrado para poder publicar y que la publicación se entiende como obra y como soporte y no sólo como una manera para diseminar el trabajo, en este sentido los fotolibros son entendidos como obras de arte (Sancari, 2016).

Hago un alto aquí para volver al inicio de este escrito y dar respuesta, con la cita de Sancari, a lo que Campany cuestiona: ¿La aparición del término fotolibro provocó algún cambio? Me parece que sí, y aquí coincido con lo que dice Sancari: no se necesita ser un fotógrafo o un artista consagrado para publicar un libro fotográfico, ya que la tecnología hace cada vez más fácil la reproducción y ésta puede llevarse a cabo de manera independiente. El fotolibro como tal es una pieza que involucra el discurs-



Mariela Sancari, del fotolibro *Moisés*, 2015



### SE BUSCAN

**HOMBRES ENTRE 68 y 72 años** de edad y con ojos claros, parecidos al señor de la foto, para formar parte de un proyecto fotográfico.

Interesados comunicarse al **15 36097839**

o presentarse en la PLAZA COLOMBIA (Suárez y Brander) /BARRACAS) de lunes a viernes entre 11 y 14:00 horas.



### SE BUSCAN

**HOMBRES ENTRE 68 y 72 años** de edad y con ojos claros, parecidos al señor de la foto, para formar parte de un proyecto fotográfico.

Interesados comunicarse al **15 36097839**

o presentarse en la PLAZA COLOMBIA (Suárez y Brander) /BARRACAS) de lunes a viernes entre 11 y 14:00 horas.



### SE BUSCAN

**HOMBRES ENTRE 68 y 72 años** de edad y con ojos claros, parecidos al señor de la foto, para formar parte de un proyecto fotográfico.

Interesados comunicarse al **15 36097839**

o presentarse en la PLAZA COLOMBIA (Suárez y Brander) /BARRACAS) de lunes a viernes entre 11 y 14:00 horas.



### SE BUSCAN

**HOMBRES ENTRE 68 y 72 años** de edad y con ojos claros, parecidos al señor de la foto, para formar parte de un proyecto fotográfico.

Interesados comunicarse al **15 36097839**

o presentarse en la PLAZA COLOMBIA (Suárez y Brander) /BARRACAS) de lunes a viernes entre 11 y 14:00 horas.



### SE BUSCAN

**HOMBRES ENTRE 68 y 72 años** de edad y con ojos claros, parecidos al señor de la foto, para formar parte de un proyecto fotográfico.

Interesados comunicarse al **15 36097839**

o presentarse en la PLAZA COLOMBIA (Suárez y Brander) /BARRACAS) de lunes a viernes entre 11 y 14:00 horas.



### SE BUSCAN

**HOMBRES ENTRE 68 y 72 años** de edad y con ojos claros, parecidos al señor de la foto, para formar parte de un proyecto fotográfico.

Interesados comunicarse al **15 36097839**

o presentarse en la PLAZA COLOMBIA (Suárez y Brander) /BARRACAS) de lunes a viernes entre 11 y 14:00 horas.



### SE BUSCAN

**HOMBRES ENTRE 68 y 72 años** de edad y con ojos claros, parecidos al señor de la foto, para formar parte de un proyecto fotográfico.

Interesados comunicarse al **15 36097839**

o presentarse en la PLAZA COLOMBIA (Suárez y Brander) /BARRACAS) de lunes a viernes entre 11 y 14:00 horas.



### SE BUSCAN

**HOMBRES ENTRE 68 y 72 años** de edad y con ojos claros, parecidos al señor de la foto, para formar parte de un proyecto fotográfico.

Interesados comunicarse al **15 36097839**

o presentarse en la PLAZA COLOMBIA (Suárez y Brander) /BARRACAS) de lunes a viernes entre 11 y 14:00 horas.



### SE BUSCAN

**HOMBRES ENTRE 68 y 72 años** de edad y con ojos claros, parecidos al señor de la foto, para formar parte de un proyecto fotográfico.

Interesados comunicarse al **15 36097839**

o presentarse en la PLAZA COLOMBIA (Suárez y Brander) /BARRACAS) de lunes a viernes entre 11 y 14:00 horas.



Mariela Sancari, del fotolibro *Moisés*, 2015

---

so visual propio del autor convirtiéndose en el soporte de su obra, la obra misma. No es sólo la manera de diseminar el trabajo fotográfico. Considero que aquí radica precisamente la diferencia entre los fotolibros actuales y otros usos de la fotografía impresa.

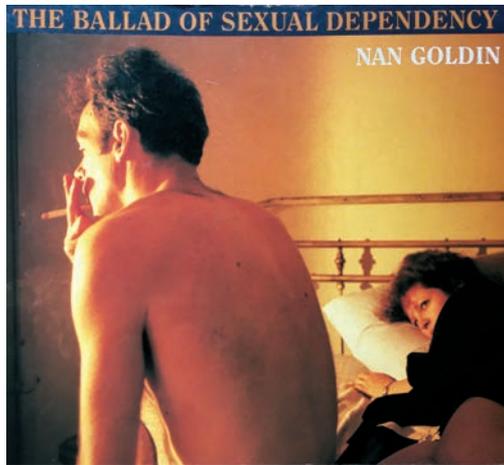
Para observar las fotografías que cuelgan de las paredes en museos y galerías necesitamos recorrer el espacio; los fotolibros permiten a los lectores tener un acercamiento más íntimo con ellas debido al formato y al espacio contenido.

En ese espacio íntimo y contenido de los fotolibros, pienso que vale la pena pensar en los álbumes familiares de fotografías, pues representan historias de familia en imágenes, la mayoría de las veces siguiendo un orden cronológico, una cierta narrativa, que nos permite leer a través del tiempo. Company opina al respecto que:

Los álbumes familiares de fotografías contienen siempre actos narrativos, ya sea a través de pies de foto, de una selección intencionada, de la edición o de las historias orales que los acompañan. Al menos de principio, la vida doméstica es o debe ser el terreno en que la expresión fotográfica es más libre (Company, 2015).

David Company opina que los roles de la familia pueden ser agobiantes, debido a las múltiples individualidades que fluyen más allá de lo que permiten las normas.

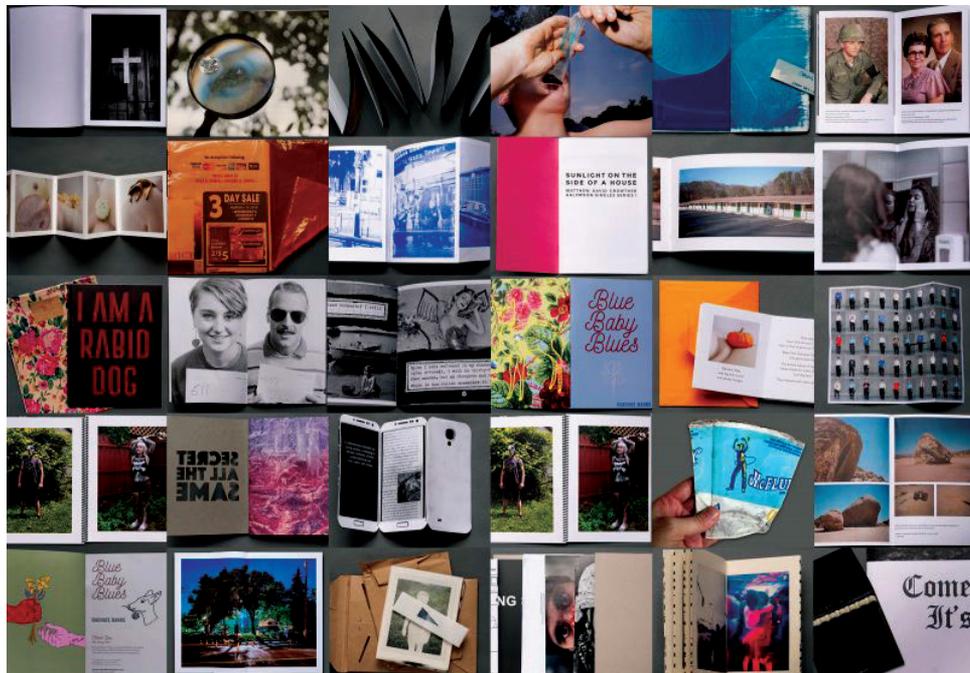
Esto puede ser problemático y catártico y ha dado pie a las más audaces narrativas fotográficas de las últimas décadas. *The Ballad of Sexual Dependency* de Nan Goldin es un fotolibro emblemático entre los proyectos de diarios visuales y muchas de sus fotografías son de manera individual piezas maestras de una historia comprimida en primera persona (Company, 2015).



Libro de Nan Goldin, 1986

Nan Goldin, ella misma una fotógrafa emblemática del siglo XX y XXI, ha narrado a través de la fotografía de manera íntima y poderosa su propia historia de vida, la de su gente cercana, la de su familia extendida, su *tribu* como ella misma le llama.

Además de los fotolibros existe otra modalidad llamada *photozine*; la palabra *zine* viene del corte en la palabra inglesa *magazine*, revista en español. Se han producido y publicado *zines* que incluyen poesía, ilustración y foto, como una manera barata de



Varios Fotozines

publicar el propio trabajo, y no tienen una finalidad lucrativa sino sólo de distribución y difusión. Existen *photozines* (o fotozines) de muy buena calidad a bajo costo, muy bien editados e interesantes; y podríamos decir que son como un apéndice o una rama de los fotolibros actuales.

Hoy en día hay una gran producción de fotolibros, existe una amplia variedad de tamaños, papeles, fuentes, diseños y, claro, una infinidad de temas. Podemos encontrar fotolibros como el de la alemana Cristina de Middel, *Afronauts*, que recrea en África un viaje a la luna, o el libro del español David Jiménez, *Infinito*, con fotografías en blanco y negro de lugares, personas y objetos, con una genial y sorpresiva estructura, o los del famoso japonés Daido Moriyama con sus fotolibros sobre el deseo y las ciudades, y así podría continuar mencionando un sinnúmero de temas y artistas que hacen fotolibros; sin embargo, me concentraré a continuación en el fotolibro como diario de vida o bien como diario de eventos significativos.



Cristina de Middel, Iko Iko, de la serie *The Afronauts*, 2011



Jambo, de la serie *The Afronauts*, 2011



Hamba, de la serie *The Afronauts*, 2011



Butungakunga, de la serie *The Afronauts*, 2011



Libro de David Jiménez, *Infinito*, 2000



*Infinito*, 2000

*Infinito*, 2000



Daido Moriyama, Saint Laurent-Self 01,  
Palais Royal, Paris, 2009





Night Shinjuku, Tokio, 2018



Rush Hour, Train Station, Tokio, 2014

## El fotolibro como diario de vida: Nan Goldin y Larry Clark:

Nan Goldin ha hecho de sus fotolibros diarios visuales; ella opina que: “...los libros son un gran medio para la fotografía, pienso que es la forma de arte que realmente funciona en libros” (Goldin, 2012).

En 1986 se publicó su primer fotolibro.

Gracias a Goldin conocí el trabajo de Araki. Casi diez años después, en 1994, Goldin publicó *Tokyo Love: Spring Fever*, que realizó en equipo con el fotógrafo japonés Nobuyoshi Araki. Gracias a ella también conocí el trabajo del fotógrafo Larry Clark. En una entrevista Nan Goldin habla sobre Clark, al que considera una de sus principales influencias, específicamente por su fotolibro *Tulsa*, publicado en 1971.

Clark presenta en *Tulsa* una serie de fotografías en blanco y negro sobre su vida cotidiana.

En entrevista, el fotógrafo explica que las imágenes que aparecen en el libro nunca fueron pensadas para ser vistas y mucho menos publicadas. Él llevaba consigo la cámara todo el tiempo y tomaba fotografías de los momentos que pasaba con sus amigos, de las fiestas y de los ratos de ocio. Estados Unidos atravesaba por una época difícil en la que muchas personas regresaban de la guerra de Vietnam; la gente vivía crisis existenciales y de todo tipo. Él retrata la vida cotidiana desde su cotidianidad, desde la intimidad de su mundo propio; por eso su fotolibro es diferente, no es un fotorreportaje de lo que pasaba afuera, sino un retrato íntimo de lo que pasaba dentro.



Larry Clark, fotos del libro *Tulsa*, 1971

El acercamiento de Clark a la fotografía empezó mientras cursaba la secundaria. Tomó el taller de fotografía y llegó a ser muy cercano a su profesor, al que llamaba Whynie. Una frase que aún recuerda es la que le dijo mientras trabajan juntos en el cuarto oscuro: “La fotografía es sobre la luz, la sombra y el sentimiento” (Clark, 2017).

De acuerdo con esta última frase sobre la fotografía y tomando el sentimiento como hilo conductor, regreso a Nobuyoshi Araki.

## El fotolibro sentimental de Nobuyoshi Araki

Araki es un famoso fotógrafo japonés que ha expuesto alrededor del mundo y que ha publicado un número importante de fotolibros a lo largo de su carrera.

Siente una gran fascinación por la tensión que se ejerce entre Eros y Tánatos, sus motores son la vida, el deseo y el sexo, el amor y la muerte. Muchas de sus fotografías tienen una carga erótica; son fotografías de mujeres desnudas y atadas usando el tradicional arte japonés del *kinbaku* (ataduras eróticas), sensuales flores y genitales femeninos. Tiene también fotolibros sobre el amor y la muerte como *Chiro my love* (*Chiro mi amor*) que es el registro de los últimos días de vida de su gatita querida Chiro. Uno de sus más famosos fotolibros es sin duda: *Sentimental Journey*, *Winter Journey* (*Viaje sentimental*, *viaje de invierno*); éste es de manera literal un viaje sentimental a través del diario visual de Nobuyoshi Araki.

*Sentimental Journey* es un diario visual en donde cada cuadro parece destinado a hacernos sentir un recuerdo recién acuñado en un momento fugaz [...].

En el fotolibro Araki describe su acercamiento como un *Shi-Shósetsu* o Yo-Novelo, término literario bien establecido en Japón.

Una cualidad del diario visual es que permite la contemplación, el hecho y el deseo, el exhibicionismo y el voyerismo, la cualidad que hace que fácilmente nos rindamos y coexistamos (Campany, 2015).

Cuando vemos ciertos fotolibros nos volvemos sin duda voyeristas, contemplamos la intimidad del otro, de los otros, y en eso consiste la fascinación; como dice Campany, nos rendimos y coexistimos, conectamos con nuestras propias historias.

*Sentimental Journey* es un diario visual en tiempos de amor y duelo que Araki nos comparte y por el que nos permite transitar. El viaje sentimental comienza cuando al abrir el fotolibro lo primero que encontramos es la fotografía de boda de una joven pareja: son Yoko y Araki.



Yoko y Araki, del libro *Sentimental Journey*, 1971

---

A un costado de la foto leemos la frase escrita por él en tinta de color rojo: “obviamente trata sobre el amor”.

1971 fue un año decisivo para Araki en más de un sentido: contrajo matrimonio con Yoko y se definió como fotógrafo, decidió qué era lo que quería fotografiar, qué era lo esencial para él.

Araki cuenta en entrevista que en las décadas de los años sesenta y setenta la fotografía tendía a ser más documental, se le concedía mayor importancia a los fotorreportajes, a la fotografía periodística; el objetivo era fotografiar la realidad en el mundo. Se formaron grupos como *Magnum* y *Life*. Ser un fotógrafo en ese tiempo requería de:

Negar tus sentimientos y favorecer la total objetividad. Mi acercamiento era radicalmente distinto, tú puedes fotografiarte a ti mismo y las cosas que realmente significan para ti, ahí es donde descansa lo esencial y en donde la intensidad dramática es más fuerte (Araki, 2008).

El tipo de fotografía que realiza lleva el término japonés *Shi-Shashin* que significa Yo-Foto o foto personal. Explica que las fotografías son su diario, que cada foto es la representación de un día, y así la fotografía se vuelve su memoria, razón por la que cada una de sus fotografías indica la fecha de la toma.

Quiero mostrar que ese momento aislado en el día está ligado al pasado y al futuro, lo que hace precioso ese instante presente es que ha quedado atrapado entre el pasado y el futuro, puedo sentir ambos; capturo y lloro mis propias memorias. Cuando hago una fotografía mi cámara se convierte en mi memoria (Araki, 2008).

Regresando al recorrido en el tiempo a través del libro *Sentimental Journey*, llegamos a las imágenes de su luna de miel, el trayecto y el viaje, el amor, el rostro y el cuerpo desnudo de Yoko.

En el transcurso se recrean las memorias de Araki. Hay una foto en particular de la que habla en varias entrevistas; la considera una fotografía premonitória y explica que durante su luna de miel, mientras él y Yoko paseaban en una barca por el río Yanawaga, ella se quedó dormida sobre un *mat* (tapete japonés), recostada en posición fetal en el fondo de la barca. En la tradición japonesa, cuando las personas se mueren, viajan “al otro lado” atravesando el río Sanzu, y sus restos van envueltos en un *mat*. La posición fetal de Yoko la remite al útero materno, al principio de la vida y al regreso del principio, el círculo eterno de vida y muerte. “Siento que vivir es algo sentimental y debe de serlo, el sentimiento continúa hasta el día de hoy, por eso esta foto está siempre de manera inconsciente en mi mente” (Araki, 2006).



*Sentimental Journey*, 1971

Años después de su boda, a Yoko le diagnosticaron cáncer de ovario, “...el diagnóstico fue dado en la primavera y ahí empezó nuestro viaje al invierno”, declara Araki.

El viaje sentimental transita de las fotografías tomadas durante la luna de miel, a las de Yoko en el hospital, a las flores en su cuarto, al recorrido a pie que hacía Araki por las calles camino de su casa al hospital y de regreso, imágenes de Chiro, su gatita, esperando a que Yoko volviera a casa; podemos ver el transcurrir del tiempo, la nostalgia, la tristeza: el sentimiento se hace tangible.

Caen las hojas de los árboles, cae la nieve... vemos las manos entrelazadas de Yoko y Araki por última vez (fotografía hecha por su hermano a petición de Araki). Hacia el final de este emotivo viaje, el último retrato es el del rostro de Yoko visto a través de la ventana de cristal de su féretro, rodeada de flores.

Vivir es un viaje, mi fotografía es también un viaje, tener y usar la cámara es algo sentimental, así que tiene un doble significado [...].

Cuando el libro estuvo editado sentí que no era un viaje a la felicidad sino que ya era un viaje a la muerte, fotografié a Yoko desde que se enfermó hasta su muerte, un viaje a la vida y un viaje a la muerte. Así que *Sentimental Journey*, *Winter Journey* es un fotolibro de la combinación de las dos, cuando lo veo ahora, veo cómo ambas están entrelazadas (Araki, 2016).

*Sentimental Journey*, 1971





*Winter Journey, 1990*

*Winter Journey*, 1990



Después de la muerte de Yoko, Araki fotografía de manera recurrente los cielos de Tokio; el escritor español Josep Lapidario escribe: “Durante varios meses tras la muerte de su esposa, Araki fotografió casi exclusivamente cielos: cielos despejados, nublados, brillantes, azules, grises... los imponentes cielos vacíos de Tokio” (Lapidario, 2011).

Puede ser que el cielo y el mar nos provoquen ese sentimiento de inmensidad que nos hace sentir tan pequeños, tan vulnerables. Ese espacio cuasi infinito nos remite al vacío y a la inexistencia.



*Sentimental Sky*, *Winter Journey*, 1991

Leonardo Caro Cataño escribe sobre el trabajo de Araki en *Sentimental Journey*:

Su viaje emocional, es uno visto a través del lente, capturado en papel y convertido en monumento, en libro (monumento entendido como recuerdo, ofrenda

---

votiva). El libro tiene la capacidad de volvernos a llevar a momentos felices y dolorosos [...]. A revivir la experiencia (Caro Cataño, 2018).

Repito estas palabras de Caro Cataño: “capturado en papel y convertido en monumento”, la imagen de lo amado y pienso en el libro *Gestos de aire y piedra, Sobre la materia de las imágenes*, de Didi-Huberman. El monumento es en sí mismo permanencia. La piedra que permanece inmutable con sus espacios de materia y de aire. El motor vital de Araki es la tensión, la tensión que se ejerce entre el deseo y la muerte, Eros y Tánatos. El duelo y la pérdida de Yoko, el monumento, la permanencia en la imagen, apenas un soplo, el renacimiento.

Una Aura que baila, esculpida en el mármol es gesto de aire y gesto de piedra. ¿Por qué baila en el viento, ella que está hecha de soplo? Para dar forma a lo que se mueve y a lo que se desvanece. ¿Por qué se le ha esculpido en el mármol? Para dar forma a lo que se petrifica y permanece. ¿Por qué esas cosas van juntas en la misma imagen? Para que se sueñe y se despierte a la vez, para que sea velada la memoria del muerto. Constatar que el aire y la piedra se encuentran en la imagen —particularmente en esta obra del deseo y del duelo— significa entonces articular la cuestión de la materia de la imagen con la del tiempo de los muertos (Didi-Huberman, 2017, p. 75).

El tiempo de los muertos, nuestros muertos capturados en un instante para que su imagen no se desvanezca, el fotolibro como ofrenda votiva, conservar la memoria, constatar lo que fue y, como dice Barthes, “lo que no será nunca más”.

El fotógrafo argentino Maximiliano Magnano se refiere al trabajo de Araki en *Sentimental Journey* de la siguiente manera:

*Sentimental Journey* es el resultado de haber asumido que la fotografía es una manera de atravesar la vida. No es tanto un arte al servicio del placer visual del

público, sino que es una manera de habitar el mundo, de existir (Magnano, 2016).

Después de la serie de cielos, Araki siguió con su serie *Flowers and Ruins* (Flores y ruinas) la cual tiene una relación directa con la muerte de Yoko: “Las fotografías de flores que ofrezco a los muertos fueron las que inspiraron mi serie de *Flores y ruinas*”, declara Araki.

Pero así como hace referencia a la muerte, las flores para Araki son también significado de vida; empieza tomando fotos de flores, de todas las flores, y poco a poco va al “corazón” de las mismas. ¿Por qué razón?, se pregunta Araki y él mismo se responde: “...es muy fácil, porque me gusta el sexo de las mujeres”; así, en la analogía de las formas, explica que sus fotografías hablan del amor y de la muerte, y del amor también como sexo; hay una estrecha relación entre la vida, el amor, el sexo y la muerte, una manera de atravesar por la vida, de estar en ella. “Las flores son órganos reproductivos, úteros en los que la nueva vida se materializa y el futuro comienza. En ellas el amor se consuma: no es extraño que sean símbolos de felicidad” (Araki, 2008).



*Flower Paradise Series*, 2011



*Flowers and Jamorinsuki*, 2006

A este respecto Caro Cataño opina que:

...hay miles de fotografías que retratan flores, pero sólo Araki dota a sus imágenes de un extraño aire a la vez sensual y decadente, un simbolismo explícitamente sexual y poéticamente representativo de la juventud que brilla lozana y luego se marchita (Caro Cataño, 2018).

Me acerco a la serie de *Flores y ruinas* de Araki y pienso en lo que las flores significan para mí y en mi propia necesidad de hacer fotos sobre ellas: las flores son una conexión con la amplísima variedad de colores, olores y formas de la naturaleza; son la posibilidad de conectarme con la tierra al recordarnos el principio en su semilla y en su belleza efímera, lo finito, la muerte.

En su corto lapso de vida vegetal, está reproducido nuestro propio ciclo de vida mamífera: ser semilla, nacer, crecer, florecer, dar fruto o no, envejecer y morir. Esa variedad de colores, formas, tamaños y maneras de reproducción contiene la pluralidad, la magnífica posibilidad de la diferencia.

Los humanos hemos dado a las flores un lugar especial en nuestros rituales; en cada ritual humano de las diferentes y variadas culturas del mundo, las flores están presentes para recibir y para despedir la vida, como símbolos de fiesta y de homenaje.



*Flowers*, 1985/2008

Carmen, mi madre, me inculcó el gusto y la atención por las flores. Eran parte de su ser cotidiano, siempre tenía plantas y flores en macetas, en floreros; después aprendió a hacer *ikebana*, arreglo floral japonés, que ahora me une a Araki y a Japón: una casualidad.

A Carmelita la naturaleza le parecía poderosa y fascinante, y su manera de mantenerla cercana era a través de las plantas y las flores.

Mi acercamiento a las flores también se ha dado a través de la fotografía, conectando los extremos del cordón que dibuja el círculo perfecto, la infancia y la vejez, y en el medio el transcurrir de la vida.

Las cosas con las que se relaciona cada artista, cada fotógrafo(a) son totalmente personales; las imágenes, la manera de vivir y de estar en el mundo de Nan, Ana y Araki a través de la fotografía tienen similitudes, los tres se refieren a la experiencia vital, al diario visual; la foto y la vida sin línea divisoria: fusionadas. En el recuerdo, en la memoria, en la permanencia, encontramos un hilo, un hilo que hilvana historias reales de vida, los segundos atrapados en el tiempo, captadas las relaciones de pareja, la familia, los amigos y la familia extendida. Un hilo de reconocimiento y autoconstrucción como personas, fotógrafas(os) y artistas, herramienta para salvarse en medio de la desesperanza, del duelo y de la lucha. Siempre sobre el amor y desde el amor. Desde la vida y la muerte, ambas indivisibles una de la otra, inseparables formando un todo. La fotografía, la vida, el amor, la muerte.

En este punto me parece importarte mencionar a Roland Barthes y a lo que llamó *studium* y *punctum* como partes de una fotografía. El *studium* como parte del gusto, de la estética universal; el gusto por una fotografía en el que podemos coincidir casi todos, y el *punctum* (ya mencionado antes a través de la explicación de María Acaso) que va más allá; entendido como un pinchazo que mueve nuestra emoción, ese algo en una fotografía como dardo al corazón que nos afecta de manera distinta a cada uno.

---

Ahora bien, no sólo como fotógrafa de diarios visuales, sino como artista cuyas fotografías editadas y secuenciadas dentro de sus fotolibros me provocan un sinnúmero de pinchazos, es a la que me referiré a continuación, a la joven fotógrafa Rinko Kawauchi.

## Rinko Kawauchi, el fotolibro: prosa y poesía visual

Para realizar este trabajo necesité ver y revisar muchos fotolibros (física y virtualmente); en esta búsqueda encontré un sitio en Internet llamado *Have a Nice Book*, en donde se pueden ver página por página un sinnúmero de fotolibros de diferentes fotógrafos(as) alrededor del mundo.

*Have a Nice Book* es un proyecto sobre libros y fotografía de José Javier Serrano “Yosigo”, Salva López y Laia Sabaté; es un sitio en Internet cuyas oficinas tienen sede en Barcelona, España. Sus creadores definen *Have a Nice Book* como: “Una plataforma donde tiene cabida todo lo relacionado con la fotografía impresa. Desde grandes clásicos hasta libros autoeditados, pasando por fanzines y nuevas publicaciones” ([www.haveanicebook.com](http://www.haveanicebook.com)).

En este sitio encontré varios de los fotolibros que he mencionado en este trabajo, y entre ellos los de Rinko Kawauchi, fotógrafa japonesa nacida en 1972 que ha utilizado el fotolibro como medio para exponer su trabajo y llegar al espectador de manera más íntima y cercana. En opinión de Rinko:

Una exposición permite a la persona entrar a una locación y experimentar el espacio, mientras que los libros nos conectan con el presente, podemos abrirlos o cerrarlos según nos sintamos. Por esta razón siento que los libros permiten a sus lectores construir un tejido cercano que conecte con mis imágenes (Kawauchi, 2017).

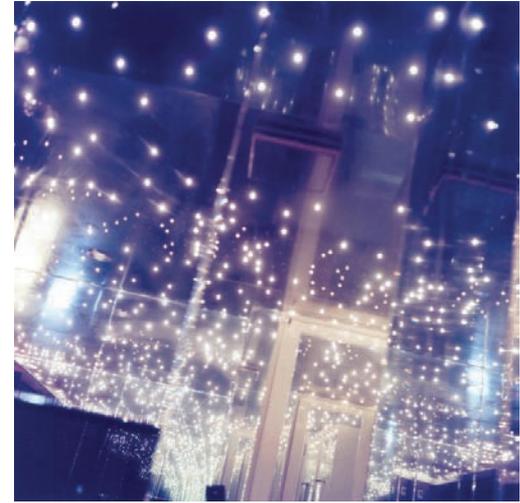
A la fecha Kawauchi ha editado doce fotolibros, el octavo se titula *Utatane*, el primero que revisé y quedé atrapada. La palabra japonesa *utatane*, significa en español: *posterior*.

“Decidí llamar la series *Utatane* como una manera de expresar el estado de estar entre el sueño y el despertar. Creo que los sueños vienen de nuestra mente subconsciente, como soñar fotografías de los misterios de cada día” (Kawauchi, 2018).

Las fotografías en *Utatane* desde mi lectura personal poseen una belleza sutil, una serenidad especial y un ritmo pausado; hay imágenes de la naturaleza entretajidas con imágenes de lo cotidiano, con retratos de niños y ancianos. Algunas fotografías son abstractas, algunas muy cerradas pero también otras muy abiertas. Rinko “habla de manera silenciosa de la profundidad de las cosas cotidianas” (Cotton, 2004).



*Utatane*, 2001





*Utatane*, 2001

---

Ella está absolutamente concentrada al momento de la captura de la imagen, hay una suerte de imaginar y pensar, ¿en qué preciso momento apretó el disparador y aprisionó ese puntual segundo en el tiempo? (siento esto con todas sus fotografías). Sobre el momento presente Kawauchi explica:

Vivir el momento presente es muy difícil pero quiero tratar de hacerlo. Cuando fotografío no pienso en pasado o en futuro, sólo me concentro en el disparo, es uno de los mejores momentos de mi vida, como cuando medito... siento de una manera similar. Olvido mi cuerpo y mi mente conecta con algo (Kawauchi, 2015).

El trabajo de selección/edición y secuenciación de imágenes es la columna vertebral de un fotolibro. Al respecto Kawauchi explica:

La manera en la que edito mis fotografías es crucial, después de ver las imágenes y encontrar la manera de digerirlas, averiguando qué veo y qué siento, la respuesta de qué es lo que quiero ver finalmente aparecerá (Kawauchi, 2015).

No sé con exactitud si en *Utatane* hay una historia lineal, aunque no lo percibo así; me parece que su manera de secuenciar las imágenes es siempre un diálogo entre una y otra; es más un bordado de sensaciones, una ilación de invisibles: como si las imágenes fueran pequeños poemas, cada una un Haiku.

*Haiku*: Tipo de poesía tradicional japonesa que consta de una estrofa de 17 moras (unidad lingüística menor que la sílaba) que se distribuyen en tres versos de cinco, siete y cinco moras cada uno.

El *haiku* es la expresión de una emoción profunda suscitada a partir del asombro del ser humano ante la naturaleza, despojada de rebuscamientos o

---

abstracciones estériles. Aborda temas de la vida cotidiana o del mundo natural en un estilo sencillo, sutil y austero. Por lo general, contiene una referencia directa o indirecta, a la estación del año. El *haiku* se caracteriza por el contraste de imágenes, que son abordadas desde perspectivas diferentes o inesperadas y que suscitan en el espectador un sentimiento de asombro y emoción, de melancolía y exultación, de fascinación estética y conmoción espiritual (www.significados.com, 2019).

Kawauchi afirma respecto de la naturaleza: “Estoy siempre agradecida con la naturaleza por enseñarme cosas bellas, siempre trato de no darlo por sentado, capturar estas cosas a través de la fotografía me ayuda a notarlas” (Kawauchi, 2015).

Claramente en este punto me encuentro con Kawauchi en relación a las flores, a lo sencillo y lo hermoso de la naturaleza, aunque en su trabajo también hay imágenes sobre el otro lado de la naturaleza misma, destruir para construir, como parte de un todo, así los ciclos.

La naturaleza es un tema central en su trabajo y algunas veces es como si centrara el ojo en las pequeñas cosas dándoles un innegable valor.

Recuerdo haber sido salvada por pequeñas cosas o eventos cuando era niña. Cuando estoy haciendo mi trabajo agrego un significado especial al escuchar las pequeñas voces y valorar las pequeñas cosas; eso está probablemente basado en mi experiencia de infancia (Kawauchi, 2018).

Y regresamos al hacer fotográfico conectado con la vida misma, con Rinko y los recuerdos de la infancia; en su trabajo encuentro una relación entre el cuerpo y el espacio, imágenes que nos llevan a evocar la sensación a nivel físico, corporal y no sólo a nivel emocional.

Su fotolibro *Murmuration* (*Murmuración*) está compuesto por imágenes que murmuran, casi podemos escucharlas, algunas de ellas indican un

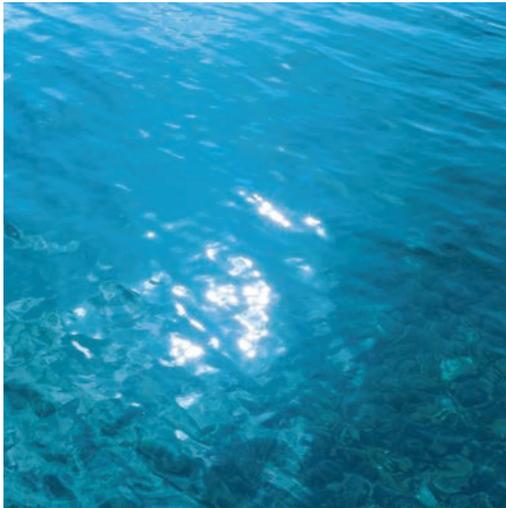
fuerte murmullo de pájaros que baten sus alas; otras, un murmullo sutil como cuando el viento pasa a través de la hierba, de las flores silvestres.



*Murmuration*, 2010

En su fotolibro *The River Embrace Me* (*El río me abraza*) siempre está presente la sensación del río que fluye, aun cuando la fotografía sea de una calle de su pueblo natal.

Para mí los títulos de sus fotolibros enuncian palabras clave que resuenan en la estética y en el diálogo entre sus imágenes fotográficas.



*The River Embrace Me, 2016*

Cuando observo y siento el trabajo de Rinko regreso a la frase de Company:

*El carácter intenso y fragmentario de la fotografía la sitúa tan cerca de la poesía como de la prosa.*

CAMPANY, 2015

# Capítulo Cuatro

## Hacer fotos sobre Carmelita: nuestro último tiempo *juntas*

*Cada fotografía fija es un momento privilegiado convertido en un objeto delgado que se puede guardar y volver a mirar.*

SUSAN SONTAG

Este es un capítulo breve acerca de lo que me llevó a hacer las fotografías sobre mi madre en un tiempo y espacio precisos. En un fotolibro las imágenes y su secuencia hablarán por sí mismas.

La cámara es mi herramienta para acercarme, para apropiarme de lo que me mueve en la vida: imágenes capturadas de las personas queridas, de la naturaleza, de los objetos que forman parte de mi entorno cotidiano, de los momentos compartidos... Y es también mi herramienta contra la ansiedad y el miedo, para poder exorcizar a mis demonios, para poder procesar momentos difíciles. El acto de fotografiar me conecta con el silencio; me lleva a la concentración para abstraerme en la imagen, para poder acercarme y ver lo real y al mismo tiempo para alejarme de ello. Las fotos son para mí momentos capturados, experiencia contenida, lo querido apropiado.

Las fotografías que hice para este proyecto son acerca de los momentos compartidos durante el último tiempo vivido por Carmelita, mi ma-

---

dre, hasta su muerte. Hice fotos sobre ella en el espacio empequeñecido que habitaba, de sus flores que nos reconectaban, de sus alimentos y medicinas, de los objetos por los que se hacía acompañar. En esta última etapa de su vida se mudó de su casa a un cuarto; su casa fue siempre algo muy importante para ella, un nido definitivamente personal, detallado, ordenado, limpio y armonioso. Pero se mudó porque le temía a la muerte, a la muerte en soledad. Le daba angustia morir sola en su departamento y que cualquiera de nosotros, sus hijos o nietos, la encontrara muerta.

Susan Sontag sostiene que “Mediante las fotografías seguimos del modo más íntimo y perturbador la realidad del envejecimiento de las personas” (Sontag, 2016, p. 94). No estamos preparados para envejecer, tampoco para ser testigos del envejecimiento y el deterioro de nuestros padres. El tiempo no tiene piedad, arrasa y no hay nada que podamos hacer, es imparable. Así, ante esta impotencia, queremos que queden las imágenes. En palabras de Didi-Huberman: “Conservar la imagen pese a todo: conservar la imagen del mundo exterior y para ello arrebatarse al infierno una actividad de conocimiento, una especie de curiosidad, pese a todo” (Didi-Huberman, 2004, p. 73).

Mientras hacía las fotos de Carmelita sentía el peso de la certidumbre: mi madre estaba llegando al final, es decir, estaba ante mí la inminencia de la muerte, del dolor de ambas del que era imposible escapar; en efecto, sentía una curiosidad mórbida, me preguntaba qué pensaba ella en sus momentos lúcidos con respecto a su propia muerte, qué sentía. Y después de que muera qué sigue, pensaba, cómo será mi duelo.

¿Qué pasa después de la muerte? Para los que no profesamos ninguna religión y pensamos que la vida acaba con la muerte como un ciclo natural y no hay más, tal vez nos quedemos con la necesidad de hacer un cierre, un ritual, una ofrenda, sabiendo que no iremos al panteón ni a ninguna

iglesia a dejar flores. No habrá ninguna piedra esculpida, pero sí una imagen que permanece, que sobrevivirá a Carmelita.

Didi-Huberman hace una constante referencia a la imagen unida a la muerte, al duelo y cito:

La imitación de los antiguos que practica el artista neoclásico tiene la virtud de reanimar el deseo más allá del duelo, crea entre el original y la copia un vínculo ideal, la ciencia del arte puede en cierto modo revivir, atravesar el tiempo [...] Porque desde luego, es de presencia y de presente de lo que se trata: el presente de la imitación hace “revivir un origen perdido” y restituye así al origen una presencia activa, actual. Ello es sólo posible porque el objeto de la imitación, no es un objeto, sino el ideal del mismo (Didi-Huberman, 2009, p. 21).

El presente de la imitación hace “revivir un origen perdido” (M. Fried. 1986, p. 87, citado en Didi-Huberman, 2009), ese tiempo presente atrapado en una fotografía, momento, acto, imagen que los atrapa y que una fracción de segundo después se volverán pasado, y después muerte y vida, remembranza de lo vivido, lo muerto que permanece vivo idealizado en imagen, el ojo vivo que observa, el corazón latiendo que siente y que eventualmente dejará de latir. “Puesto que nadie delante o detrás de esa cámara de fotos ha sobrevivido a lo que las imágenes atestiguan. Así pues, son ellas, las imágenes, las que perduran: ellas son las supervivientes” (Didi-Huberman, 2004, p. 77).

Además de las fotos que hice de Carmelita, tomé otras que tienen relación con mis escritos sobre ella: escribí cuando no pude fotografiar. Como afirmaba Jean Paul Sartre respecto de la imagen y la palabra como actos de memoria: “La imagen no es una cosa, es un acto”, y cito:

...En cada acto de memoria los dos —el lenguaje y la imagen— son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una ima-

---

gen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra recurre allí donde parece fallar la imaginación (Didi-Huberman, 2004, p. 44).

Dichos escritos sobre mi sentir acerca de Carmelita forman también parte del fotolibro. Otras fotografías son imágenes que de alguna manera me llevaban y me llevan a pensarla; algunas más tienen relación con estados de ánimo en momentos determinados durante ese largo proceso.

...Una fotografía no sólo se asemeja al modelo y le rinde homenaje, forma parte y es una extensión de ese tema; un medio poderoso para adquirirlo y ejercer sobre él un dominio.

La fotografía es la adquisición de diversas maneras. En la más simple, una fotografía nos permite la posesión subrogada de una persona o cosa querida, y esa posesión da a las fotografías un carácter de objeto único (Sontag, 2016, p. 203).

En el último tiempo de vida de Carmelita, cuando iba de mi departamento en el segundo piso del edificio al quinto piso en donde ella vivía, entraba al departamento y caminaba por el pasillo hasta su cuarto. La mayor parte del tiempo la acompañaba en silencio, la veía a través del lente y ella se dejaba fotografiar. Hacia el final de sus días, Carmelita ya no tenía ganas de hablar, así que nos mirábamos, nos tomábamos de las manos, le acariciaba la cabeza cubierta de canas y hacíamos fotos; algunas veces ella miraba directo al lente, otras desviaba la mirada y otras cerraba los ojos.

En nuestro último tiempo juntas el acto de fotografiar fue una suerte de concentración amorosa. Para Susan Sontag “...el empleo de la cámara es un modo de participación. Aunque la cámara sea un puesto de observación, el acto de fotografiar es algo más que observación pasiva” (Sontag, 2016, p. 19).

Entre el espacio de ese puesto de observación y Carmelita había un intercambio imposible de describir: era una cuestión de sensación, no de palabras.

Y en relación con esta cercanía que por momentos tenía con mi madre cito a Diane Arbus quien afirmaba que "...el tema de la fotografía es siempre más importante que la fotografía misma". El tema era Ella y el tiempo compartido que nos quedaba. Ambas sabíamos que estábamos despidiéndonos, que lo irremediable estaba por llegar. Apresar momentos, era el deseo. "Las fotografías son en efecto experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su talante codicioso. Fotografar es apropiarse de lo fotografiado" (Sontag, 2016, p. 7).

Ésta era justamente la intención en las sesiones con Carmelita: apropiarme "de lo fotografiado" y del preciso momento compartido.

Mientras fotografiaba, no pensaba en lo que haría con las imágenes, sólo sentía una potente necesidad de atrapar fragmentos de tiempo, de guardar su imagen en un intento por retenerla y a la vez y de manera contradictoria, de dejarla ir. "La fotografía reproduce al infinito únicamente lo que ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. Es el particular absoluto" (Barthes, 1990, p. 31).

El particular absoluto en dos sentidos: ese particular que se puede reproducir al infinito y ese momento particular que queda atrapado en un tiempo cuasi infinito.

Después de los años siento que sigo procesando el duelo; no pienso en ello todo el tiempo, ni me duele con la misma intensidad, pero hay una nostalgia acompañada de tristeza por el tiempo pasado, antes aun de ese último tiempo fotografiando a Carmelita. Nostalgia por el tiempo en el que ella era y estaba todavía conectada a la vida, platicaba, cantaba, jugaba, abrazaba y besaba a mis hijos, antes de esos años viviendo en

---

una cama, haciéndose chiquita, perdiendo el sentido, la energía, la acción, desvaneciéndose. Fueron años difíciles de un vivir distinto.

La perdimos antes de que se muriera.

Algo bello puede ser objeto de sentimientos tristes porque ha envejecido o decaído o ya no existe. Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo (Sontag, 2016, p. 24).

Había veces que mientras veía a Carmelita totalmente vulnerable, recostada inmóvil sobre su cama, pensaba en que todos en la familia estábamos esperando que muriera, cuando en realidad cualquiera de nosotros podía morir antes que ella; ese pensamiento era angustioso y lo peor es que así pasó. Perder a mi hermano mayor antes que perderla a ella fue y sigue siendo difícil, sobre todo porque él estaba de lleno en la vida, atravesando por un buen momento, con varios proyectos a futuro, con gusto por estar vivo, él, un hedonista.

Claro está que el control es una ilusión de nosotros, los humanos; en realidad no controlamos nada, sólo poseemos el momento presente, aunque es menester recordar que “el presente está tejido de múltiples pasados” (Didi-Huberman, 2009, p. 48).

Tenemos el momento que deja constancia de lo que fue atrapado en una fotografía, que ahora es ya parte del pasado, objeto de remembranza. Para Susan Sontag “Las fotografías promueven la nostalgia activamente: la fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular” (Sontag, 2016, p. 23).

En el libro de *La imagen superviviente*, Didi-Huberman escribe sobre los textos de Warburg acerca del retrato:

---

Su mezcla de precisión arqueológica y empatía melancólica inducen antes que nada a la idea de que estos fantasmas conciernen a la insistencia, a la supervivencia de una post-muerte... El modelo de Warburg del *Nachleben* (término que se refiere al vivir-después) no tiene que ver únicamente con una búsqueda de las desapariciones: persiguen más bien el elemento fecundo de las mismas, lo que en ellas deja huella y desde ese momento, se hace susceptible de una memoria, de un retorno, incluso de un renacimiento (Didi-Huberman, 2009, p. 78).

La huella de la luz, el retrato, la memoria, el retorno... no lo que desaparece sino lo que perdura.

Cuando se miran estas fotografías de Carmelita, no es difícil darse cuenta de que su vida estaba atada a una cama, si bien la imagen de una cama como se la vea puede significar tantas cosas: pasión, sexo y vida por ejemplo, descanso y sueño, pero también enfermedad y muerte. Geoff Dyer en su libro *El momento interminable de la fotografía* escribe sobre las fotografías de camas deshechas y cita a Margueritte Youcenar en *Memorias de Adriano*, cuando el emperador hace una pregunta retórica:

¿Qué tan frecuentemente cuando me he levantado a leer o a estudiar, he reemplazado las almohadas arrugadas y la ropa de cama desordenada? Esas evidencias casi obscenas de nuestros encuentros con la nada, pruebas de que cada noche ya hemos dejado de existir...

Y Dyer continúa:

Si una cama deshecha es precursora del lecho de muerte, fotografiarla es entonces, en estos términos, registrar la premonición del eventual fallecimiento de alguien (Dyer, 2010, p. 145).

---

Fotografié la cama de Carmelita muchas veces en diferentes situaciones y también fotografié y escribí más de una vez sobre sus manos: “El amor atesora manos más que cualquier otra cosa”, escribe John Berger, “Debido a todo lo que han tomado, hecho, dado, plantado, cosechado, alimentado, dejado caer en sueños, ofrecido” (citado por Dyer, en Dyer, 2010, p. 66).

Las manos de Carmelita, mi madre, las de Mario, mi padre, las manos de mis abuelas, presentes en la memoria, son recuerdos imborrables de mi infancia. Manos como huellas digitales.



De la serie Retratos de Carmelita

---

Cuántas veces vi a Carmelita dormir en su cama durante el transcurso de su vida, muchísimas; varias de ellas me acercaba con temor cuando llevaba un rato inmóvil y la creía muerta, incluso siendo ella joven. Es el conocido temor ante la muerte de los padres, el temor a la orfandad, aun cuando de alguna manera tenemos conciencia de que ellos han de morir primero, si bien, como ya sabemos, puede no ser así. La vida y la muerte, la una parte de la otra, indivisibles.

De esas imágenes fotográficas de un último tiempo compartido se conforma este proyecto de fotolibro, que nace de la necesidad de reunir las, de revisarlas, de ver una y otra vez dichas imágenes, seleccionarlas y editarlas. Andar atrás en el tiempo y traerlo al presente, contarme una historia y guardarla dentro de un objeto, un artefacto que guarde el tiempo de ese último lapso que compartimos *Juntas*.

*Una fotografía es a la vez una pseudo  
presencia y un signo de ausencia.*

SUSAN SONTAG



# Capítulo Cinco

## Para hacer un fotolibro: la metodología

¿Cuál es la metodología a seguir para editar y diseñar un fotolibro? Al plantearme esta pregunta encontré un artículo en la revista en línea *Magnum Photo*, en su sección *Teoría y Práctica: Explorando la relación entre libros, diseño y fotografía*. Se trata de una entrevista hecha a Ramón Pez, diseñador y editor español, director creativo de la revista *Colors*, quien ha editado y diseñado galardonados fotolibros de diferentes fotógrafos y artistas.

En 2016 diseñó y editó el fotolibro *Libyan Sugar (Azúcar libanesa)* del fotógrafo de *Magnum Photo*, Michael Christopher Brown. El artículo está acompañado por una serie de fotografías pertenecientes al archivo de la revista y curadas por Pez, que al respecto declara:

Hay un juego que hacen los guionistas que me gusta porque me he sentido atraído desde siempre por los lugares que no me son familiares y por las personas desconocidas; disfruto, como los guionistas, inventando historias y mundos en los que podría perderme. Esta selección de fotografías estimula mi imaginación (*Magnum Photographers*, 2017).



Fotolibro de M. C. Brown, *Lybian Sugar*, 2016

Pez trabaja con fotógrafos y artistas en el proceso, desarrollo y resultado final de sus fotolibros; considera que los libros son artefactos interactivos y su diseño es similar a un proyecto arquitectónico que puede contribuir con el contenido de la historia construyendo narrativas visuales a través de la edición de fotografías. El diseñador traduce el proyecto del artista en un libro que pueda interactuar con el lector; en este sentido, es de crucial importancia la comunicación entre el artista y el diseñador.

Después de la selección y edición de imágenes y de que el artista ha hecho un primer borrador del libro creando su propia narrativa, se reconstruye entonces dicha narrativa en colaboración cercana con los demás participantes y prosiguen otros niveles de revisión:

Se decide la forma y el tamaño del objeto y se explora a profundidad. La proporción de las páginas debe ser perfecta con respecto a la dimensión de las fotografías; la relación de los textos y las imágenes, el lenguaje visual y la consistencia, las diferentes formas de texto (notas, páginas de diarios, mensajes, correos electrónicos, etc.) Se discute el diseño de portada y los detalles cruciales como el diseño de la página del título, el de los capítulos, las guardas, etc. Uno de mis grandes placeres es hablar sobre los materiales y las historias (*Magnum Photographers*, 2017).

Al final de la entrevista le preguntan a Pez qué aconsejaría a los fotógrafos que quieren hacer un fotolibro por primera vez, a lo que responde:

A: Primero pregúntate si el fotolibro es la mejor manera para expresar tu proyecto.

B: Si es así, conviértete en un apasionado de los libros, ve a las tiendas de libros viejos, a las librerías de tu ciudad, revisa la sección de libros infantiles que casi siempre ofrece buenos descubrimientos.

C: Acércate y enséñale tu trabajo a un editor/diseñador y comparte tus ideas.

D: Si esta posibilidad está fuera de tu presupuesto, sé tu propio editor. Las opciones son casi infinitas (*Magnum Photographers*, 2017).

Para ampliar la información hago referencia a otro artículo publicado en la revista en línea *PDN Photo District News*, bajo el título “El arte y el proceso de secuenciar”, escrito por Holly Stuart Hughes. Nuevamente se trata de una entrevista hecha a Ramón Pez y a su colaboradora, fotógrafa y editora, Laia Abril.

El artículo abre con la siguiente pregunta: ¿Qué es lo que hace diferente a un fotolibro de una proyección de transparencias (*slideshow*)?

Los editores de fotolibros opinan que tiene que ver con el arco narrativo: un buen libro lleva al lector de la primera página a la última. En mi opinión, es necesario ampliar esta respuesta, pues incide también el espacio; el discurso visual puede atraparte de la misma manera en un *slideshow* que en un fotolibro, pero en el segundo hay, como diría Sancari, “materialidad” además de la intimidad que ofrece el fotolibro, como bien opina Kawauchi.

Me parece que Pez y Abril se refieren a la edición y al arco narrativo como se puede realizar en una película, justamente como lo hacen las personas cuando editan una historia: deciden la mejor manera de contarla. En los fotolibros hay más recursos tales como el diseño, los colores, el tamaño, los posibles textos y/o ilustraciones, elementos que no encontramos en un *slideshow*.

Abril colaboró con Pez en el diseño de *The Afronauts (Los Afronautas)*, el aclamado fotolibro de Cristina de Middel que ya mencioné antes.

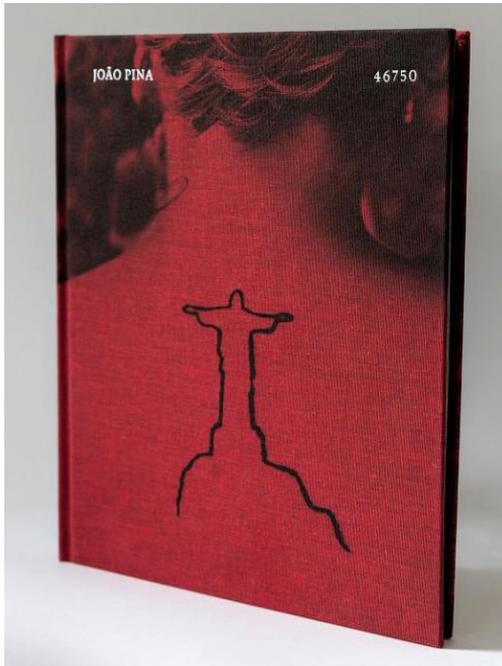
En este fotolibro, lleno de texturas y color, De Middel intercala fotografías a color, ilustraciones y textos.

Abril declara: “Si tú quieres que desde el principio del libro se sepa todo, o si quieres confundir o emocionar puedes hacerlo, tú juegas con

el contenido dependiendo de qué es lo que quieres que sienta el lector” (Stuart Hughes, 2018).

La tensión en la narrativa es importante; el diseñador/editor de libros Teun Van Der Heijden opina al respecto: “...como en un filme o una novela, necesitas crear tensión para después soltarla” (Stuart Hughes, 2018).

Pez explica que él empieza viendo las imágenes del fotógrafo en su primer borrador, es decir, en el borrador de la primera secuencia de fotos, la construcción narrativa inicial. De esta manera Pez puede darse cuenta y entender cuál es la dirección que quiere dar el fotógrafo a su historia. Después de esta primera lectura, busca los huecos en la historia para saber si se necesitan más imágenes o si se requiere la colaboración de un ilustrador o de un escritor. Para Pez un fotolibro es un artefacto para



contar una historia y cada parte del libro se dirige a crear una sensación o a introducir un nuevo elemento; opina que se pueden hacer cambios en los elementos establecidos en los libros como las guardas, la página del título, el colofón, etc. Y de esta manera se crea algo inesperado. Por ejemplo, para el libro del fotógrafo brasileño Joao Pina 46750, Pez decidió mover la página del título hasta el final, mismo que hace referencia al número de homicidios cometidos en Río de Janeiro entre 2007 y 2016.

“Vas a descubrir la narrativa de la historia hasta la última página”, explica Pez en el mismo artículo.



Fotolibro de Joao Pina, *46750*, 2018

Uno de los libros más complejos en los que ha colaborado es el fotolibro de Laia Abril, *The Epilogue (El epílogo)*, donde Abril cuenta la historia de Cammy Robinson, una joven que murió a los veintiséis años debido a una serie de complicaciones de salud originadas por la bulimia. Abril entrevistó a los familiares de Cammy, quienes compartieron con ella varios momentos importantes y le dieron acceso para fotografiar una serie de objetos personales que le ayudaron a contar la historia (y a entender mejor a la familia Robinson). El objetivo de Abril era poner el foco en las “víctimas colaterales” de los desórdenes alimenticios. El reto para Pez era

cómo organizar el material de diferentes periodos de tiempo y reconstruir la historia de vida de una protagonista ausente. Abril y Pez decidieron empezar la historia por el final; la narrativa, declara Abril “...estuvo influenciada por el misterio y el suspenso”.

El libro abre con varias páginas con fotografías de la familia Robinson en su casa, hechas por Abril, seguidas por una página de texto; continúa con material que reconstruye la vida de la protagonista incluyendo fotografías de los álbumes familiares, cartas y documentos de sus expedientes médicos.

“Queríamos introducir al lector en el sentimiento del duelo, la pérdida, el dolor (...) la meta era poner al lector dentro de la historia. ¿Si esto me pasara a mí o a alguien cercano, cómo reaccionaría?”, se pregunta Pez.

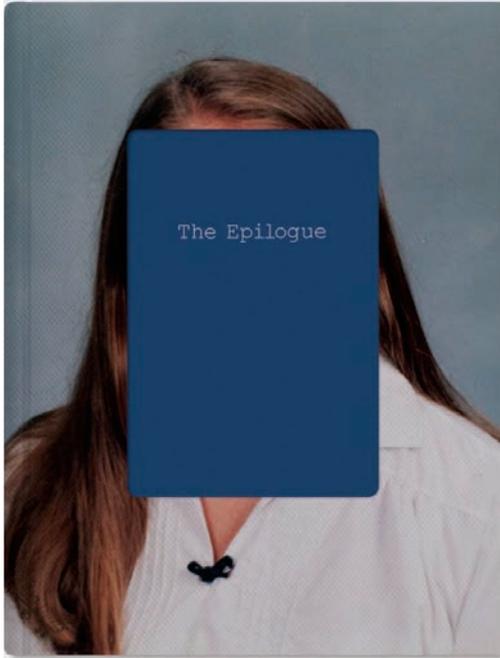
Aconseja a los fotógrafos incluir pausas en el libro: “deja que el lector haga sus propias conexiones, no seas muy literal” (Stuart Hughes, 2018).

Durante el proceso, Abril y Pez estiman que hicieron alrededor de treinta borradores del fotolibro hasta obtener un producto final.

...cuando estás seguro de la secuencia del trabajo, pon fuera una foto, y observa si su ausencia cambia la historia. Necesitas hacer este ejercicio para salir de tu zona de confort y revisar qué tipo de imágenes no son necesarias, yo llamo a esto: destilación (Stuart Hughes, 2018).

Cuando se publicó *The Epilogue*, Pez afirma que los mejores comentarios vinieron de la familia Robinson:

Estaban preocupados por cómo el libro podría hablar de ellos; sin embargo opinaron que el libro está muy bien hecho y que cuenta de manera fiel y respetuosa toda la historia. Y opina que esto se debe a que se respetó el proceso: ...tomándose el tiempo realmente para comprender la historia y tomando en cuenta las partes más importantes de la misma (Stuart Hughes, 2018).



Fotolibro de Laia Abril, *The Epilogue*, 2014



Fotolibro de Laia Abril, *The Epilogue*, 2014

---

Para Teun Van der Heijden se puede recurrir a varias maneras de construir una narrativa, como usar una misma foto editándola de diferente manera, por ejemplo:

Cuando hay dos personas en una foto y en la foto que sigue está solo una de las personas mucho más cerca, puedes usar esto como un efecto de zoom. Si cambias gradualmente las fotografías, puedes usar el color para hacer la secuencia, algunas veces —no puedo explicar por qué o cómo— fluye el trabajo, las imágenes pueden no tener nada que ver unas con otras pero cierto tono de color está presente en cada foto uniéndolas (Stuart Hughes, 2018).

Para crear una secuencia Van der Heijden extiende por el suelo las impresiones fotográficas y se pone de rodillas a observarlas; dice que esto es imposible de hacer en la computadora. Las mira de cerca para después ponerse de pie y verlas desde otro punto de vista. Cuando tiene el tiempo, deja las imágenes esparcidas en el suelo durante varios días, en ocasiones hasta por dos semanas y afirma: “...así puedo verlas de una manera más fresca y me puedo dar cuenta de que hay partes más interesantes y que otras no tienen ningún sentido, y entonces analizo qué hace interesante a esas partes” (Stuart Hughes, 2018).

El foto-editor Mike Davis describe el proceso de secuenciar las imágenes en un clarificador artículo de David Walker titulado “El veterano foto editor Mike Davis en: Editando tu propio trabajo”. Retomo aquí la entrevista publicada en la revista online *PDN Photo District News*:

PDN: ¿Por qué es tan difícil editar tu propio trabajo?

Mike Davis: La experiencia de hacer tú mismo las fotografías interfiere con las decisiones acerca del valor individual de cada fotografía. Otra consideración es el nivel informativo *versus* el cualitativo de las imágenes. ¿La fotografía es valorada por lo que te da a entender o por lo que te hace sentir?

PDN: ¿Cómo tendrían entonces que editar los fotógrafos?

MD: Las dos maneras son valiosas para documentar. Pero lo más importante es lo que una fotografía te hace sentir.

PDN: ¿Cuál es la estrategia para seleccionar?

MD: Hay un proceso de cinco pasos. El primer paso es esperar para verlas uno o dos días después de haber hecho las fotos. Después verlas en una hoja de contacto. Eso te da una distancia de observación de acercamiento general en lugar de verlas de manera individual.

PND: ¿Qué es lo que debes buscar en esa hoja de contactos?

MD: Te darás una idea de cómo fluye la luz. ¿El color está funcionando de manera grupal? ¿Hay varios rangos de distancia de los sujetos? Pero en este punto todavía no hagamos juicios: no digamos esta es horrible y esta es increíble, es más una valoración.

El segundo paso es observar con calma cada imagen, todavía sin hacer juicios.

PND: ¿Cuál es la meta en el segundo paso?

MD: Es realmente dar distancia a esa fotografía; así no la abor das como una experiencia, sino solamente como una fotografía.

PDN: ¿Eso nos lleva al paso tres?

MD: Dejar un tiempo entre los pasos es lo mejor.

PDN: ¿Cuánto tiempo, uno o dos días?

---

MD: Si eso es posible sí, y si no para y ve a tomarte una taza de café. Entonces en el siguiente paso, en el tres, te encuentras diciendo: ¿Quiero ver esta fotografía otra vez? Verla otra vez no es juzgar categóricamente, solo es considerar si esa foto cumple con tus estándares; si es así, es un buen principio.

Hay una manera específica de alentar tu cerebro y hacer un juicio con calma. Primero, ¿sientes algo en esa fotografía? Solo las fotografías que sobresalen al dar alguna información son las que serán significativas. Después pregúntate: ¿el color contribuye a la calidad?, ¿la luz contribuye a la calidad?, ¿la composición ayuda? Es decir, ¿expresé en esta imagen el espacio en tres dimensiones? Y por último, ¿es el valor del momento una parte importante del cuadro?

PDN: ¿A qué te refieres con el valor del momento?

MD: Es más allá de algo que pasó en un instante y lo capturé. Es más sobre todos los elementos que se conjuntaron dentro del cuadro. Mientras más elementos, más alto el valor del momento. Eso no quiere decir que deben estar pasando miles de cosas, es más como a lo que Cartier Bresson se refería y consideraba como el momento decisivo.

PDN: Entonces, la valoración sobre sentimiento, color, luz, composición y valor del momento ¿son todos parte del paso tres?

MD: Así es. La última parte del paso tres es la distancia entre la cámara y lo que está fotografiado. La mayoría de los fotógrafos muchas veces no piensa en esto. Si solo usas una distancia, estás usando solo una voz.

PDN: ¿Cuál es el paso cuatro?

MD: Idealmente das un paso para salir nuevamente y regresas para revisar esa primera selección y esta vez lo haces de manera más aguda. Es decir, revisas los elementos del paso tres de nuevo con un estándar más alto, si la calidad en la luz

es más fuerte o la composición es más completa, o alguno de los cinco elementos la hace mejor que otros. Entonces vuelves a escoger las fotos que sobresalen. Sigues haciendo esto hasta que logras crear una jerarquía de imágenes.

Aproximadamente después de cuatro o cinco rondas puedes obtener lo que yo llamo el cuerpo de trabajo: estas son las imágenes a las que les pusiste tres estrellas. Estas imágenes son las que vas a usar en las futuras ediciones (Walker, David, 2017).

En este punto de la entrevista, David Walker explica los diferentes tipos de ediciones, pensando en el objetivo que conllevará esa edición específica. Puedes hacer una edición para crear un fotolibro, un foto reportaje, para solicitar una beca, para mandarlo a concurso. Cada edición va a tener una secuencia diferente y el número de fotografías del cuerpo de trabajo también va a ser variable dependiendo, otra vez, de la función de la edición.

A continuación retomo la entrevista:

PDN: ¿Cuál es tu consejo para decidir qué fotografía abrirá la historia?

MD: Debes de sentir algo con esa imagen. Debe de atraparte y hacer que quieras ver más. Pero no es bueno que te haga preguntarte demasiadas cosas o que sea algo complicado, difícil de leer.

PDN: ¿Cómo continúas secuenciando imágenes de manera correcta?

MD: Sugiero que cuando escojas una imagen la pongas del lado izquierdo de la pantalla y que vayas pasando todas las otras imágenes del lado derecho con una visión abierta y esperes un tercer efecto.

PDN: ¿Qué significa eso?

---

MD: El “tercer efecto” es un término acuñado en 1936 por Wilson Hicks (editor de la revista *LIFE*). Es la interacción entre dos imágenes que te hacen sentir algo mucho más fuerte de lo que te hace sentir cada una por separado. Vas aumentando imágenes a la secuencia de esta manera, hasta que se terminan o empiezas a repetirse.

PDN: ¿Qué pasa con la última imagen, hay alguna consideración?

MD: La última imagen puede conectar con la primera imagen con la que empezaste, puede hacer una pregunta o dar una respuesta. Lo que es típico es responder todas las preguntas al final; esto lo encuentro aburrido. Hay un paralelismo con las películas, secuenciar es muy similar a filmar cuando estás creando drama, tensión, soltando en algunos puntos, y entonces tú decides cuál es la resolución final ¿o lo dejas sin resolver?

PDN: ¿Qué otros consejos puedes dar para editar tu propio trabajo?

MD: El último paso ya que tienes tu secuencia, es correr las imágenes como en un *slideshow* (proyección de transparencias); siéntate cómodo y déjate sentir las imágenes. Es como escuchar música y si una nota no hace sentido o suena discordante, hay algo mal en la secuencia.

PDN: ¿Cómo evitas pasar por alto los problemas por estar demasiado involucrado con tu secuencia?

MD: Una manera es que alguien más pueda ver las imágenes corriendo en el *slideshow* y que te retroalimente. Otra manera es ver las imágenes en un medio diferente, verlas en un tamaño distinto, de una pantalla mediana a una más grande, por ejemplo. Haz una impresión de las imágenes y acomódalas en una mesa y déjalas ahí por algunos días, regresa a observar de tanto en tanto.

El tiempo es tu mejor regalo. Si puedes deja la edición final sobre la mesa por algún tiempo, una semana tal vez y observa de nuevo; verás tu trabajo con mirada más fresca (Walker, David, 2017).

Jason Esquenazi es el fotógrafo autor del fotolibro *Wonderland: A Fairy Tale of the Soviet Monolith* (*El país de las maravillas: un cuento de hadas sobre el monolito soviético*), fotolibro acerca de la vida en la ex Unión Soviética publicado en 1990.

La manera en que Esquenazi seleccionó las imágenes es muy poco ortodoxa; las 77 fotos que eligió para formar su fotolibro se las dio primero a algunos amigos para que las escogieran y pusieran al principio las que más les gustaban. Después siguió un largo proceso que duró varios meses. Explica que generalmente para empezar a secuenciar imágenes y tratar de formular un fotolibro primero se pregunta con qué foto empezará a contar la historia, después decide con qué imagen finalizar. Por último se pregunta qué camino seguir para ir de la primera imagen hasta llegar a la última. Le resulta funcional secuenciar las imágenes sobre una placa de metal fijando las fotos con imanes. Coloca la placa en un lugar en donde pueda verla constantemente: “Empiezas a soñar sobre tus fotos. Algunas ideas llegan a ti mientras estás haciendo otra cosa” (Stuart Hughes, 2017), afirma.

Mientras realiza la secuencia de imágenes Esquenazi comenta que piensa :

Cómo hacer que el lector siga dando vuelta a la página. Algunas veces las similitudes y las conexiones entre las imágenes dentro de la secuencia pueden ser muy sutiles, pero pueden remover la imaginación y la curiosidad de quienes las miran (Stuart Hughes, 2017).

Cuando está trabajando, relata que busca el *ying* y el *yang* en sus secuencias: puede pasar de una imagen luminosa a una oscura en la página

siguiente o puede colocar una foto en el extremo derecho de la página y la que sigue en el extremo izquierdo. Mike Davis explica que:

Jason utiliza algunas dinámicas que afectan la secuencia: en el punto donde dejaste una imagen empieza el punto de partida de la siguiente, lo complejo se vuelve simple, el estado de ánimo provocado por una imagen juega a favor o en contra de la siguiente. Hay conjuntos de imágenes que se mantienen unidos y luego saltan o se desvían ligeramente a otro subconjunto (Stuart Hughes, 2017).



Fotolibro de Jason Ezquenazi, *Wonderland: A Fairy Tale of the Soviet Monolith*, 1990

El fotógrafo y artista español que también mencioné antes, David Jiménez, es el autor del fotolibro *Infinito*, construido con imágenes en blanco y negro a página completa y que se puede leer de diferentes maneras, de adelante hacia atrás, de atrás hacia adelante, o como el lector lo decida. Todas las imágenes dialogan y se complementan entre sí, no contiene ningún texto y guarda en su interior un secreto.

En un video Jiménez nos comparte el proceso, explica cómo ideó y construyó *Infinito*. La idea de este fotolibro le llegó “como un chispazo de azar que me hizo ver la posibilidad de hacer un libro así” (Jiménez, 2016).

A partir de su primera idea se emocionó y empezó a trabajar, seleccionó e hizo fotocopias de las fotografías para realizar una primera maqueta, aterrizar una idea inicial; a esta maqueta le siguió una segunda. Mientras da vuelta a las páginas cuenta, como si pensara en voz alta, que algunas imágenes que antes descartó, ahora le gustan más que las que quedaron finalmente en el libro. Éste tiene muchas más páginas que las reunidas en las dos primeras maquetas; afirma que es bueno hacer una maqueta físicamente para entender “...cómo funcionan algunos aspectos del trabajo en el libro, al construirla se descubren muchas cosas” (Jiménez, 2016).

Estuvo jugando con las imágenes bastante tiempo, hizo otra serie de fotocopias más pequeñas con las que armó una suerte de “tablero de juego” en el que iba observando cómo funcionaban las imágenes, “...fue un juego para mí apasionante, tengo el recuerdo de que duró dos o tres meses y el libro se fue construyendo” (Jiménez, 2016).

Cuando tuvo las dobles páginas que quería, volvió a hacer fotocopias, esta vez más pequeñas aún para poder desplegar todas las dobles páginas y sus correspondientes en una secuencia, como una hoja de contacto sobre lo que dice: “para poder ver a vuelo de pájaro y de un solo golpe cómo funcionaba el ritmo del libro”; de esta manera también descubrió cosas que no estaban en la superficie. Su idea era poder hacer un “recorrido

de viaje por diferentes sensaciones, cosas que iban pasando, ecos en esas dobles páginas” (Jiménez, 2016); le interesaba mucho el ritmo que llevara el libro, porque pensaba que al final se trata de una lectura, una lectura individual, la del espectador. Explica que:

Una cosa es el trabajo del autor, lo que está construyendo y viviendo dentro de su trabajo, que al final es la representación de las ideas y lo que quieres comunicar; aunque no sepas muy bien qué es en el plano consciente lo elaboras en forma de un discurso que crees que va a hacer sentido de la mejor manera posible. Lo que vaya ocurriendo en las imágenes tiene un efecto incluso musical de ritmo, de orden, es una lectura, igual que se lee un texto, se lee un texto fotográfico (Jiménez, 2016).



Fotolibro de David Jiménez, *Infinito*

Cuando tuvo una secuencia definitiva armó otra maqueta del tamaño real del libro. Después de la publicación del fotolibro, que quedó exactamente igual a la última maqueta por decisión del editor, Ignacio González, Jiménez realizó una maqueta adicional en un tamaño más grande; necesitaba ver *Infinito* a otra escala y ver físicamente cómo funcionaba; se dio cuenta de que el tamaño del libro publicado era el correcto, pero “no me podía quedar con la duda”, afirma.

*Infinito* tiene un secreto “a voces”: la intención de Jiménez no es para nada hacer un juego de ingenio sino:

...formar una estructura que permita que el libro se lea de diferentes maneras, que se lean las imágenes, las dobles páginas y que se puedan relacionar las diferentes imágenes y páginas del libro en otro espacio y en otro tiempo; es también como tender puentes invisibles dentro de unas zonas del libro y otras [...]. No puedo ser fiel a una realidad que creo que en gran medida es una interpretación, que creo que en gran medida depende del sueño que cada persona, digamos, está soñando (Jiménez, 2016).

Aquí incluyo imágenes del fotolibro *Hard Work (Trabajo duro)* de la fotógrafa Ameena Rojee.





Fotolibro de Ameena Rojee, *Hardwork*

Rojee escribe en el sitio web *Photopedagogy*, una serie de consejos para llevar a cabo el proceso de formación de un fotolibro que a continuación acoto:

Es importante imprimir todas las imágenes con las que se va a trabajar. Tener las imágenes de manera física facilita el trabajo y permite visualizar cómo fluyen las fotografías.

De igual manera es importante hacer un *dummy*, para darse cuenta de cómo funciona todo en conjunto.

Revisar libros y anotar las cosas que te hacen sentido y que te gustan explicando el por qué; de la misma manera escribir sobre lo que no te gusta. Este ejercicio puede ayudar a decidir qué tipo de fotolibro quieres hacer.

Pide a otras personas que vean tus imágenes y que te den su sincera opinión, es importante entender cómo otros ven tu trabajo, además te ayudará a refrescar la mirada. De preferencia que sean diferentes personas, amigos, familia, otros fotógrafos, diseñadores, etc. para tener diferentes puntos de vista.

Cuando estás armando un fotolibro se tienen que hacer varias tareas que pertenecen a otras profesiones; además de hacer fotos, tienes que curar, editar, diseñar, escribir, encuadernar, etc., Si tienes personas cercanas que puedan colaborar, ayudar o dar consejos, acude a ellas.

Secuenciar y editar es una de las partes más complicadas del trabajo fotográfico. Muchos fotógrafos profesionales no son capaces de editar su propio trabajo. Editar y secuenciar son tareas difíciles que requieren de habilidad y práctica. Es necesario hacerlo una y otra vez, así como ver constantemente el trabajo de otros fotógrafos y artistas: fotolibros, álbumes ilustrados, etc.

Cuando empieces el trabajo de selección de imágenes sé totalmente despiadado. Si no estás cien por ciento seguro de una imagen, descártala. Al final si es necesario siempre se pueden añadir imágenes.

Un fotolibro puede contener muchas imágenes, pero cada fotografía debe de ser valiosa por sí misma.

Cuando se trata de editar y secuenciar el trabajo, todo depende de la manera de trabajar y de las preferencias personales; existen varias formas que pueden ayudar a iniciar el proceso para hacer una buena selección y edición. Ameena Rojee enlista:

Acomoda las fotografías por pares, puede ser porque pienses que van bien juntas, porque combinan, porque son imágenes que contrastan una con la otra, etc., o son imágenes que se vinculan con la historia que quieres contar.

Acomódalas en orden cronológico.

Reordénalas de acuerdo a otra característica.

Escoge la imagen que piensas que es más fuerte para empezar y escoge la que piensas más fuerte para finalizar; después lentamente ve completando lo que debe ir en el medio con el resto de las imágenes.

Piensa en el tema de tu trabajo, puede haber un texto que te ayude a conectar las imágenes, por ejemplo, puedes escribir palabras que se refieran a lo que quieres contar, las vas uniendo a las imágenes que se relacionan, es una manera de ir narrando; después saca las palabras.

Cuando tengas hecha la selección, imprime todas las imágenes y pégalas (de manera que puedas despegarlas fácilmente) siguiendo la secuencia, déjalas por un tiempo en un lugar en donde puedas verlas. Obsérvalas en varios momentos durante el día, trata de tener la mirada fresca y decide si tienes algo que cambiar, si hay alguna foto que no te parezca lo suficientemente fuerte, sácala y reemplázala por otra, reubica alguna que pienses que funciona mejor al lado de esa imagen, etc.

Cuando estés secuenciando y editado tu trabajo no te preocupes, no tienes que buscar algo profundo, complicado o muy interesante; empieza con un método simple, con el tiempo vas a ir haciendo conexiones más profundas y vínculos más fuertes entre las imágenes, podrás darte cuenta de elementos en cada fotografía que te ayudarán en la toma de decisiones. Ve paso a paso.

Eventualmente empezarás a ver nuevas conexiones, nuevas historias en tus fotografías y tendrás nuevas ideas. Encontrarás elementos que no habías notado. Te darás cuenta de las imágenes que no funcionan. En algún punto te vas a sentir bien con todas las fotografías y con la secuencia. Entonces comparte tu trabajo con otras personas y pídeles retroalimentación. Date otro descanso y vuelve a revisar. Sigue haciendo este ejercicio hasta que estés completamente seguro de cada fotografía y no tengas nada que cambiar (Rojee, 2019).

Encontramos pues diferentes maneras y opciones de seleccionar y editar las imágenes para crear una narrativa en la realización de un fotolibro, así como muchos puntos de encuentro; pero no hay una manera estricta de hacerlo. David Company dice:

---

La pregunta de cómo se narra a través de la fotografía ha sido una fuente de fascinación desde su inicio, pero no hay una respuesta definitiva (Company, 2015).

Hemos visto que cada artista, fotógrafo o foto editor sigue un proceso propio, que puede depender también del tipo de fotolibro en el que se esté trabajando; claramente encontramos varios puntos que coinciden en los procesos de selección y construcción de narrativas en todos ellos. Cada consejo y cada manera de resolver el proceso son muy valiosos.

Después de exponer lo investigado presento aquí una lista de pasos/tareas a seguir para la formación/creación de un fotolibro:

1. Selección de imágenes.
2. Dejar descansar/revisar/descansar/revisar y así sucesivamente.
3. Fotocopiar imágenes seleccionadas.
4. Fotocopiar texto y cortar por frases.
5. Extender imágenes.
6. Jugar con imágenes, textos, ilustraciones todas las veces que sea necesario para ir construyendo una narrativa.
7. Dejar tiempo de descanso, revisar, observar, reacomodar, descansar, volver a revisar.
8. Documentar cada acomodo de imágenes para poder regresar a ellas, si es necesario.
9. Pensar en texturas distintas.
10. Imaginar una posible paleta de color.
11. Elegir la fuente para el texto.
12. Elegir el tamaño, hacer pruebas.
13. Hacer cuadernillos y formar maquetas todas las veces que sea necesario. Por maqueta me refiero a ordenar las imágenes a manera de libro en un cuadernillo armado con doblado de hojas (la hoja como

---

un pliego entero de papel, tamaño carta u oficio, que se convierte en lo que serían cuatro páginas), ubicar imágenes, texto, hojas de color, etc.

14. Buscar más imágenes si fuera necesario.
15. Definir el título del fotolibro.
16. Elegir el tipo de papel.
17. Decidir material de portada.
18. Armar la portada y la contraportada.
19. Armar las guardas.
20. Hacer el prototipo (*dummy*).
21. Revisar una y otra vez, todas las que sea necesario.
22. Hacer impresiones definitivas.
23. Determinar el tipo de encuadernación.
24. Coser, pegar o encuadernar.

Mi intención es hacer de este fotolibro un objeto en sí mismo que contenga una serie secuenciada de imágenes fotográficas en un formato íntimo, uniendo diferentes elementos que constituyan un todo. En realidad será un experimento. Es la primera vez que formaré un fotolibro, por lo tanto planeo llevar una bitácora del proceso, la cual acompañará este documento.

Quiero hacer este “artefacto” a manera de ritual y despedida; de memoria y homenaje al último tiempo compartido con Carmelita, mi madre.

Finalmente revisaré el resultado de este trabajo en el apartado de *Conclusiones*.

---

*Quisiera tener un recuerdo conmemorativo semejante de todos y cada uno de los seres que he querido en el mundo. Y no es solamente el parecido lo que aprecio en tales casos, sino las asociaciones y la sensación de proximidad que supone... el hecho de que la sombra misma de la persona esté allí, fija para siempre...*

Elizabeth Barret / Poeta

Fragmento de la carta a Mary Russell Mitford

Escritora

Mediados del siglo XIX

(En el libro *Sobre la fotografía* de Susan Sontag)



# Capítulo Seis

## La bitácora

De acuerdo al Diccionario de la Real Academia Española *bitácora* tiene su origen en la palabra francesa *bitacle* que a su vez viene de *habitacle*, en castellano *cabina/habitáculo*.

La bitácora en la antigüedad era una especie de armario que estaba fijo sobre la cubierta de los barcos, se situaba cerca del timón y de la brújula. Dentro de ésta se guardaba el cuaderno de bitácora en el que los navegantes hacían anotaciones sobre el desarrollo y las resoluciones de problemas o rutas a seguir durante la travesía.

Este cuaderno al ser guardado en la bitácora era resguardado del mal tiempo, era un documento importante, pues servía como un libro de consulta ante posibles eventualidades e imprevistos facilitando la navegación.

Con el tiempo la palabra bitácora se asoció de manera directa al cuaderno-diario de viaje. Ahora usamos bitácora para designar un cuaderno (o publicación) en donde se lleva un registro en orden cronológico de una serie de acciones que dan seguimiento a un proceso a lo largo de la reali-

---

zación de un trabajo o proyecto y que puede ser consultado como una útil guía en futuros proyectos similares o relacionados.

Cuando di inicio a la selección de imágenes para obtener el cuerpo de trabajo del fotolibro, con toda intención empecé a escribir en un cuaderno los pasos que fui siguiendo; también hice algunos croquis y anotaciones personales. El proceso de realización del fotolibro ha sido un viaje y, si lo pienso bien, el viaje empezó atrás en el tiempo, en los momentos en que fui haciendo las fotos, mientras hacía pruebas imprimiendo telas, mientras lo imaginaba una y otra vez. Hay cosas que creo que han estado en mi cabeza rondando y que se fueron haciendo conscientes mientras escribía, es decir, me di cuenta de que muchas cosas fueron tomando sentido.

Así que este cuaderno de bitácora como los de la antigüedad fue mi diario de viaje, me acompañó durante el buen tiempo y también mientras atravesé algunas tormentas.

Lo que a continuación presento en este capítulo es el escrito del proceso en orden cronológico que seguí para armar el fotolibro, la decisión de incluirlo a mano va en relación directa con el fotolibro terminado también a mano de forma artesanal y como una consecuencia lógica de un diario de viaje.





## ● Día Uno

Voy por la tercer selección de fotos en la computadora.

En realidad intentaré hacer la primer selección completa.

He estado viendo entrevistas, fotolibros y videos, revisé una vez más el trabajo de Rinko Kawauchi, su manera de seleccionar y editar.

Sus fotos me dan paz y me calman la cabeza, me ayudan a concentrarme en la imagen.

Son días muy extraños de pandemia, la pandemia de corona virus del 2020. Mi familia está en casa y yo estoy en mi

cuarto frente a la compu trabajando.

No logré terminar la selección completa. Voy y vengo en las imagenes.

Es de noche y termino por hoy.

## ● Día Dos

Hoy recibimos malas noticias sobre una tía de Canek que vivía en Toronto. Tuvo un infarto y falleció, su marido murió el año pasado, así que ya no tenía más familia en Canada.

Tratamos de solucionar trámites a distancia.

Entre la pandemia y la lejanía hicimos llamadas y escribimos correos. La muerte rondando ayer,

hoy, mañana, siempre.

Ha sido difícil trabajar hoy en la selección, en especial ver una y otra vez las últimas fotos de Carmelita.

Logro terminar primer selección completa.

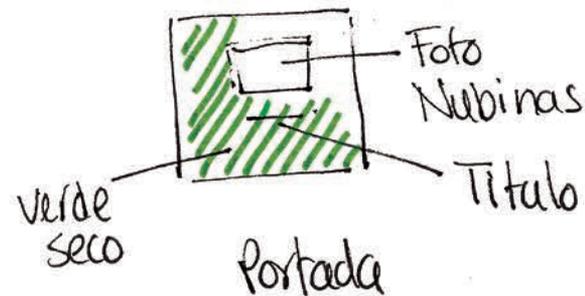
● Día Tres.

Ideas de hoy para fotolibro. La cabeza a veces no para así que escribo de una vez antes de olvidar. (antes lo apunté en un papel y seguro voy a perderlo)

Me imagino en fotolibro:

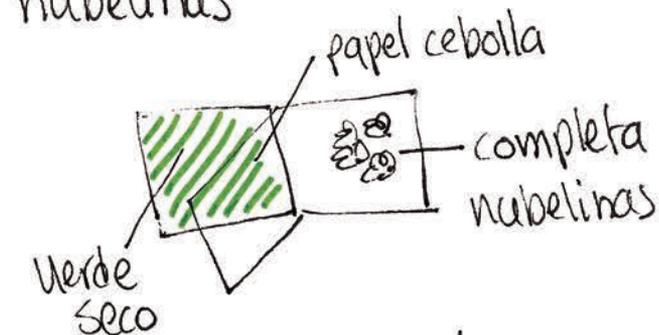
Portada y contraportada

verde seco



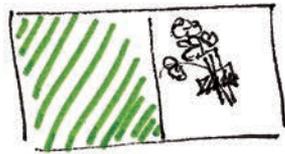
Primer página de papel transparente y delgado - vegetal / cebolla ? algo no plasticoso.

Segunda página completa de nubelinas



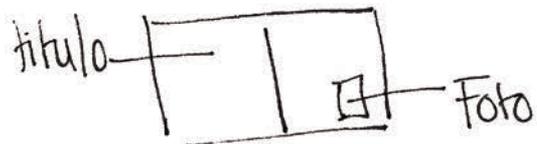
Tercera: verde Cuarta:  
Para Carmelita

quinta - flores secas reales  
pegadas ↗  
sexta ↖  
→ verde



Tal vez otro papel cebolla antes  
de florecita pegadas?

Siguiente título y foto de Carmelita



tal vez título letras verdes (?)

● Día Cuatro

Más ideas

Desde un principio pensé las fotos

impresas en papel de algodón.  
La intención de hacer el foto-  
libro a mano, la idea de coserlo  
hace referencia al gusto de Car-  
melita por la costura.

Tengo recuerdos de Carmelita  
sentada frente a su máquina  
de coser, recuerdo el sonido y  
su pie en el pedal para hacerla  
accionar. Y me acuerdo también  
del día que como tipo hipno-  
tizada por el movimiento  
meti el dedo en el disco que  
giraba con la banda, para  
según yo en mi pensamiento  
infantil detenerlo, en seguida  
Carmelita quitó el pie del pedal.  
No me acordé de nada más,  
no sé que paso con mi dedo.

Usar papel de algodón tiene directa relación con el material textil. Es también por gusto personal, por la textura y por como entra la tinta de la impresión.

Me di a la búsqueda de papeles para impresión (fotografía) fotográfica. Antes de ésta era digital, con la fotografía análoga disfrutaba tanto el cuarto oscuro, todavía extraño los olores y la emoción de ver como iba apareciendo la imagen sobre el papel mientras movía la tina del revelador. Imprimía en papel mate, el Ilford perla era mi fa-

vorito.

Reviso "Books" en internet encuentro:

● Otis College Book Arts:  
Bookingbinding: create a "flutter Book"  
Rebeca Chamlee  
(youtube)

● Simple, Book Binding  
tutorial Hai Shemer

● Papelismo . es  
Cómo hacer encuadernación japonesa.

● Making personal Art Books  
Kaged ~~fish~~ Fish



① Journal Flip Through  
Johanna Clough

② The Book of Pockets Junk  
Journal - Luna Kosy

Ideas, ideas, ideas...

● Día Cineo

Para el texto de la tesis pienso  
en posibilidad - Hoja en blanco  
con perforación  y del otro lado  
foto de Carmelita de manera que  
se vea así:



Y ese es capítulo 1, das vuelta  
y está la foto de Carmelita, das  
vuelta y empieza capítulo con cita.

En el capítulo 2 igual y la perforación puede mostrar algo de la mano de papá.  
Y así con los siguientes capítulos.

Guion tentativo 1 ★  
selección para fotolibro.

Portada

flores nabelinas 10090

• guarda verde o gris.

pagina 1 foto completa

nabelinas 10114

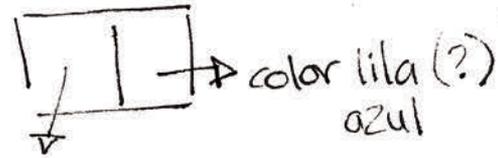
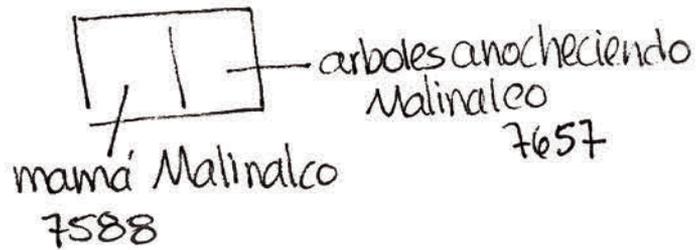
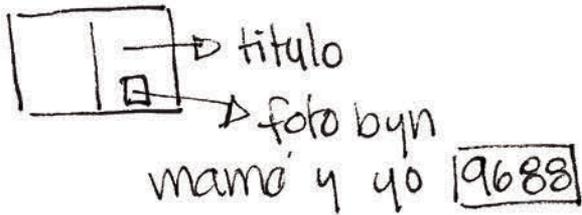
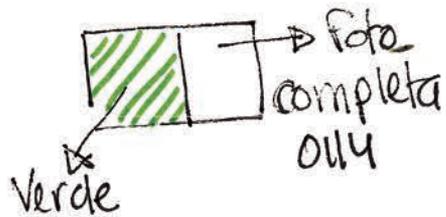
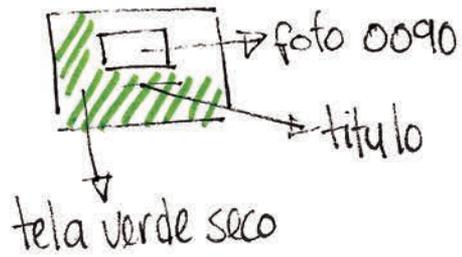
lado derecho

La foto de portada - botón, flor

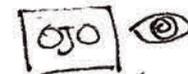
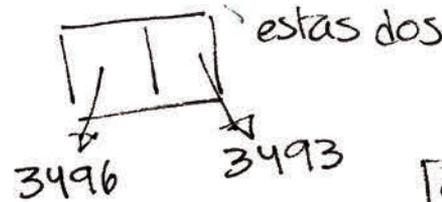
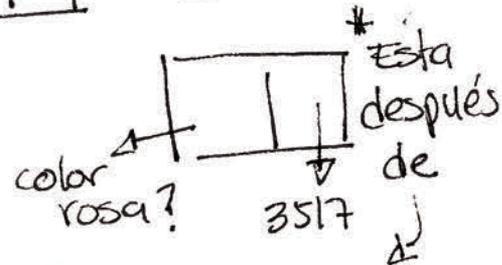
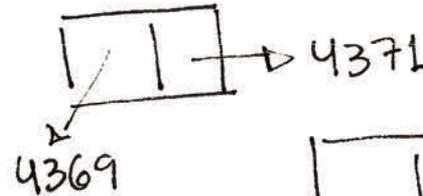
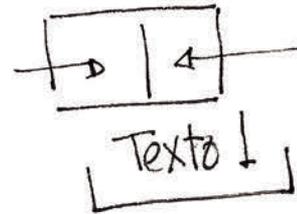
Joven, flor seca.

En página 1 una flor joven  
y otra flor en botón.

pagina 2 lado derecho  
pagina 3 " "



Flores Mali  
7639/7645

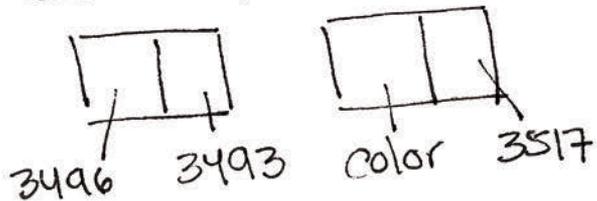


La selección está en  
ADATACHI

Buscar como  
Tesisna fotolibro  
Fotos photobook

● Día 6 Seis

La foto 3493 que es la de Darío tocando el piano no sé si tendrá que editarse y entonces sacar la 3496 que es solo Dari. Hay un rollo ahí con las manos con esas tres fotos que serían:



Estoy confundida.

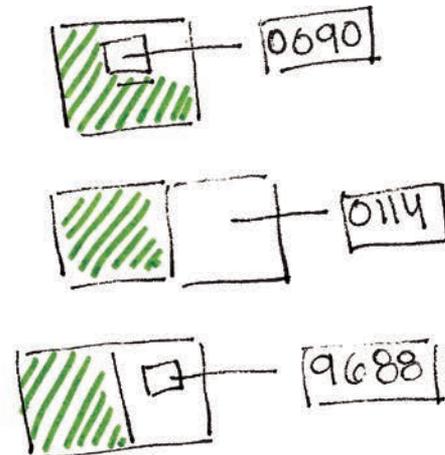
Retomo y acomodo por carpeta las fotos por fecha; No sé por qué no pensé eso antes.

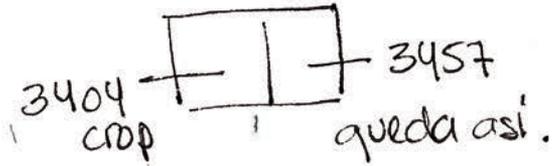
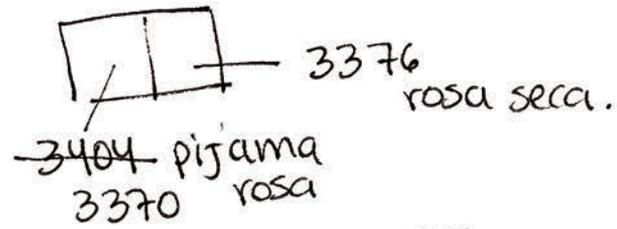
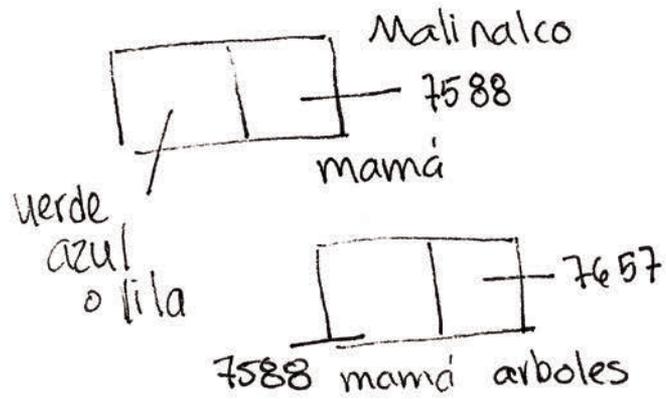
El tiempo transcurrió casi igual

durante muchos meses (y lle) y luego hubo una decaída tras otra, entonces apareció la Naga en su espalda, fue entonces cuando Carmelita estuvo cada vez peor. Ya no hubo vuelta atrás.

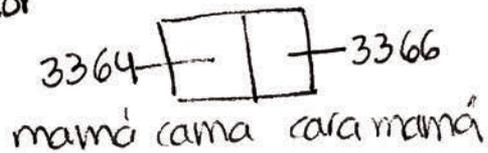
● Día Siete

Guion tentativo 2  
Portada igual



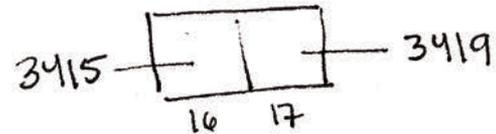
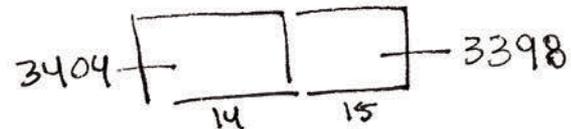


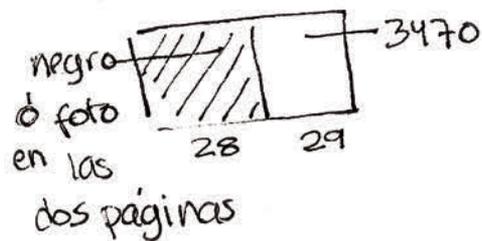
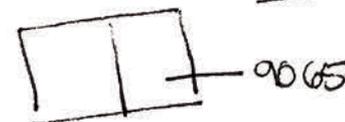
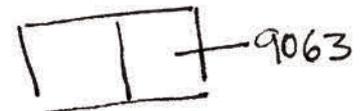
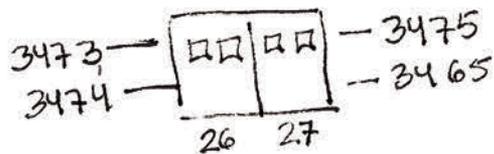
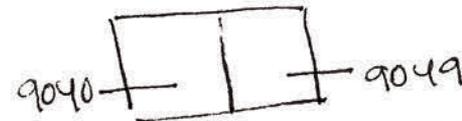
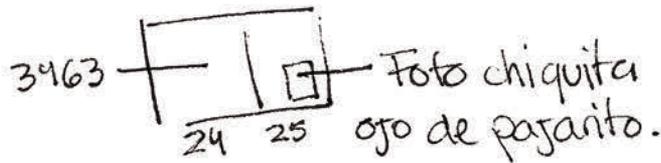
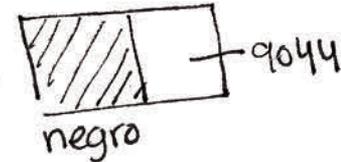
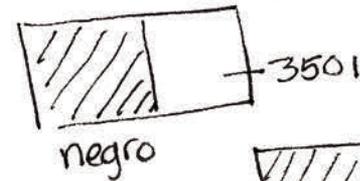
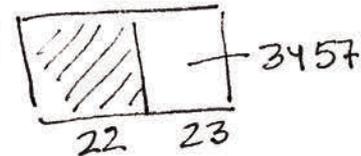
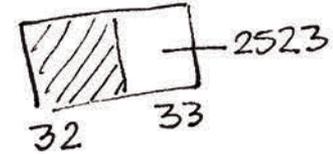
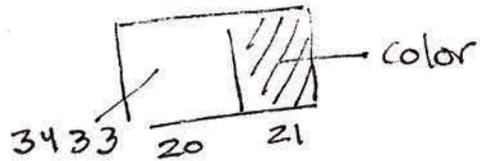
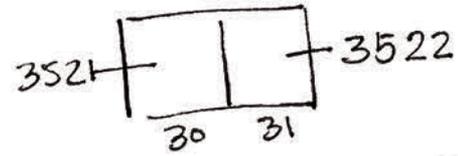
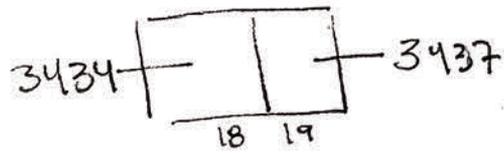
\* Buscar foto Malinalco completa y ponerla en carpeta selección.



### ● Día Ocho

Cropeo un par de fotos para poner acento a algo específico y sigo con guión tentativo.

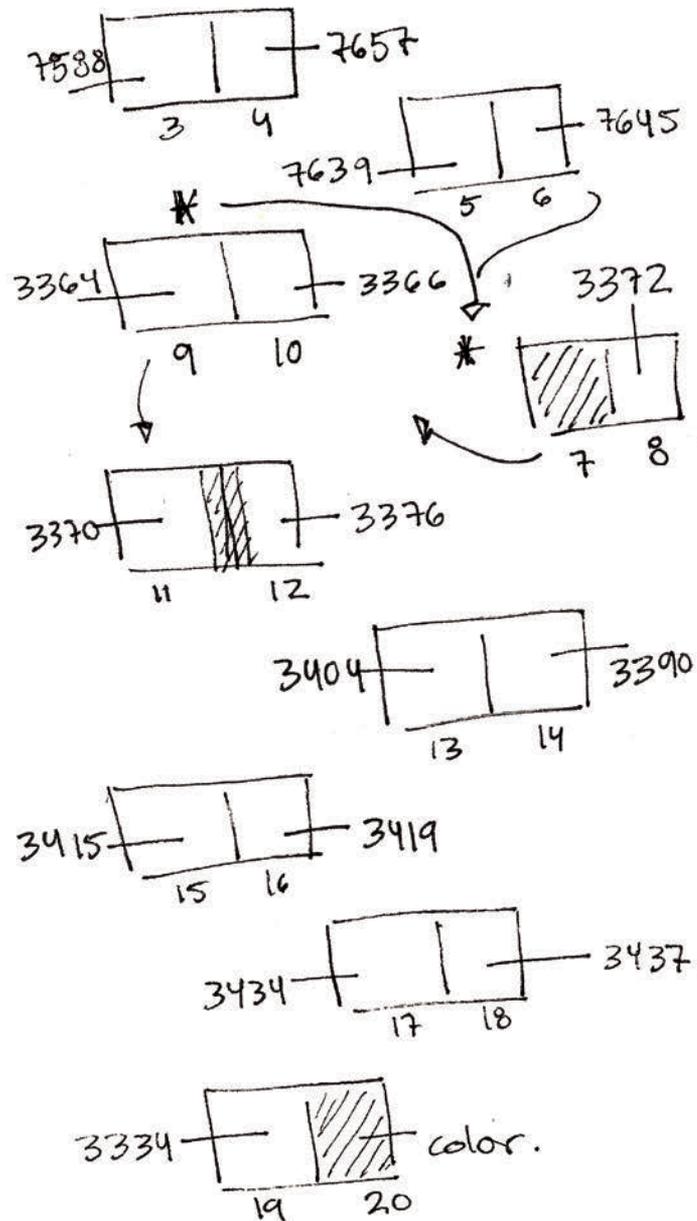
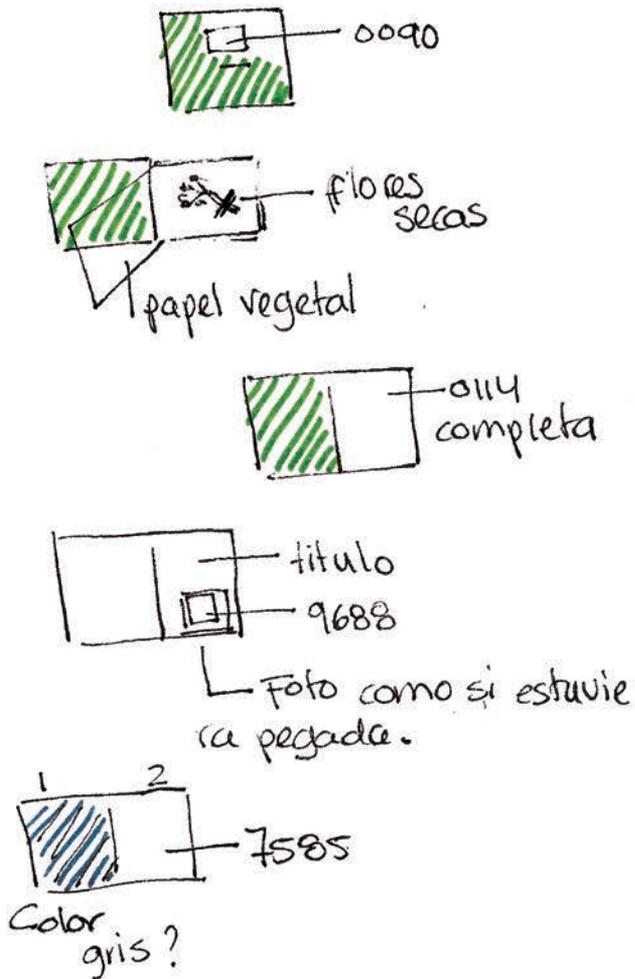


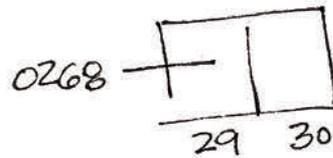
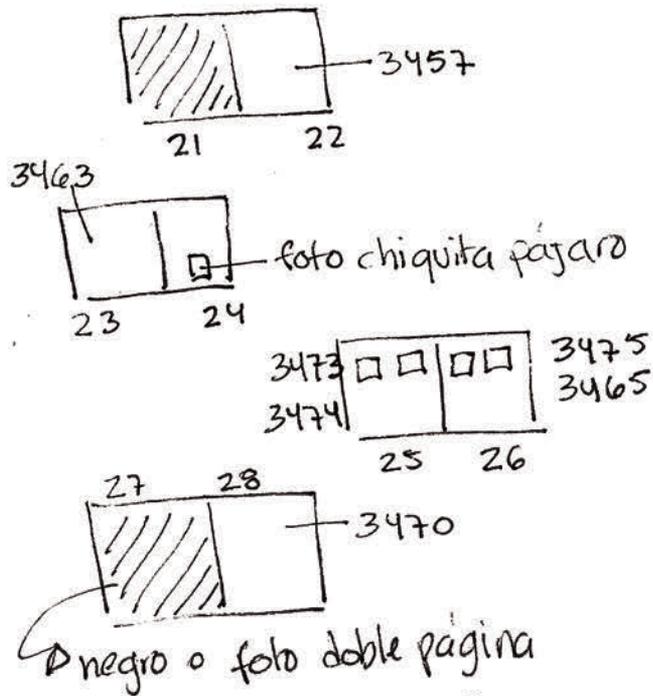


Me doy cuenta de que me salté fechas. Vuelvo a empezar  
+ Revisar 26/04/15 y 28/06/15

# ● Día Nueve

## Guion tentativo 3



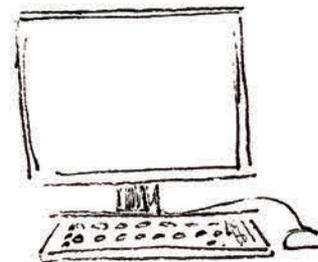


\* Foto 3406 checar  
 Retrato 3415<sup>✓</sup> / 3425<sup>✓</sup>  
 3489<sup>✓</sup> | 3492 / 3467 / 68<sup>✓</sup>

Me perdi otra vez.  
 Hago lista y palomeo

0268 → foto de manos  
 3415 ✓ ya está  
 3525 abuelita aumentar  
 3489 Buscar  
 3492 ✓  
 3367<sup>✓</sup> y 3368<sup>✓</sup>  
 3489 ✓ foto del 26/04/15  
 del día del piano.

\* Ordenaré en la compu foto x  
 foto.



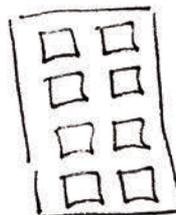
## ● Día Diez

- Hago selección de selección
- Hago selección general
- Hago carpetas de retrato  
1 carpeta de retrato con carpetas de retrato ordenadas por fecha.
- Carpetas de flores, cielos, pájaro.

Empiezo a armar hojas de fotos para imprimir y poder verlas físicamente.

Disponerlas, dar orden, cambiar orden, etc.

Al final acomodado las fotos y las hojas quedan así:



Es de noche ya terminé de hacer todas las hojas. Me faltan las fotos de flores que haré ~~mañana~~ mañana.

Hoy tengo un nudo en la garganta hay una serie de fotos de poco tiempo antes de que Carmelita muriera, cuando amanecía con las manos y los pies inflados como globos.

Esas imágenes me cuestan a pesar del tiempo que ha pasado.

Carmelita no se la estaba pasando nada bien. Era como una niña, como un pajarito. Recuerdo perfecto como se sentía su pequeña cabeza, su cabellito tan fino, la delgade de su cuerpo. Toda ella se había empequeñecido. Se dejaba abrazar como una niña y yo sentía que estaba ahí para protegerla y cuidarla y eso hacía. La metía a su cama y me recostaba a su lado hasta que se quedaba dormida. La tapaba bien y le daba un beso en la frente. Carmelita querida no puedo

creer que te marchitaras así, florecita vulnerada por el pasar del tiempo.

Te lloro ma. Lluve afuera y llueve adentro.

---

Me doy un tiempo y regreso.

● Día Once

Reviso nuevamente toda la selección.  
Hago una selección de las fotos de flores.

---

● Día Doce

Reviso las dos selecciones en diferentes momentos del día.  
selecciono cielos y pájaro.  
Mi cabeza va formando secuencias.

● Día trece

Imprimo las hojas con fotos. Estoy teniendo rollo con la impresora. Algo pasa que no imprime a color.

Después de un largo rato logro solucionar, imprime a color de nuevo. Ufff!

Listo YA están impresas todas las fotos a color de la primer selección para empezar a hacer una primer secuencia.

Era muy importante imprimir en color, porque el color crea lazos y da unión entre imágenes.

Hay una parte en mí muy emocionada por continuar y avanzar y otra parte que se resiste, no sé muy bien por qué.

El tiempo (ex) es extraño, la pandemia nos pone de frente a la vulnerabilidad.

Frente a la posibilidad de enfermarse y hasta de morir.

La vida y la muerte siempre bailando juntas; la fragilidad humana. El tiempo.

El minuto, el segundo, el momento presente.

Es un tiempo de encierro, tengo muchas veces una sensación de irrealidad y por otro lado siento que estoy en un constante

te estado de alerta. Un poco, tal vez, ahora que lo pienso, como cuando Carmelita la pasaba tan mal, era vivir en un estado constante de alerta y de negación al mismo tiempo.

Es difícil aceptarnos como frágiles y vulnerables.

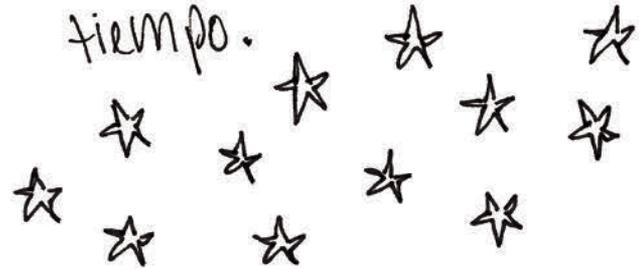
Mañana, no quiero escribir mañana. Hay un mañana?  
Me da todo el miedo. No quiero pensar, no quiero escribir.

Me voy...  
Pero sigo escribiendo

## Tareas

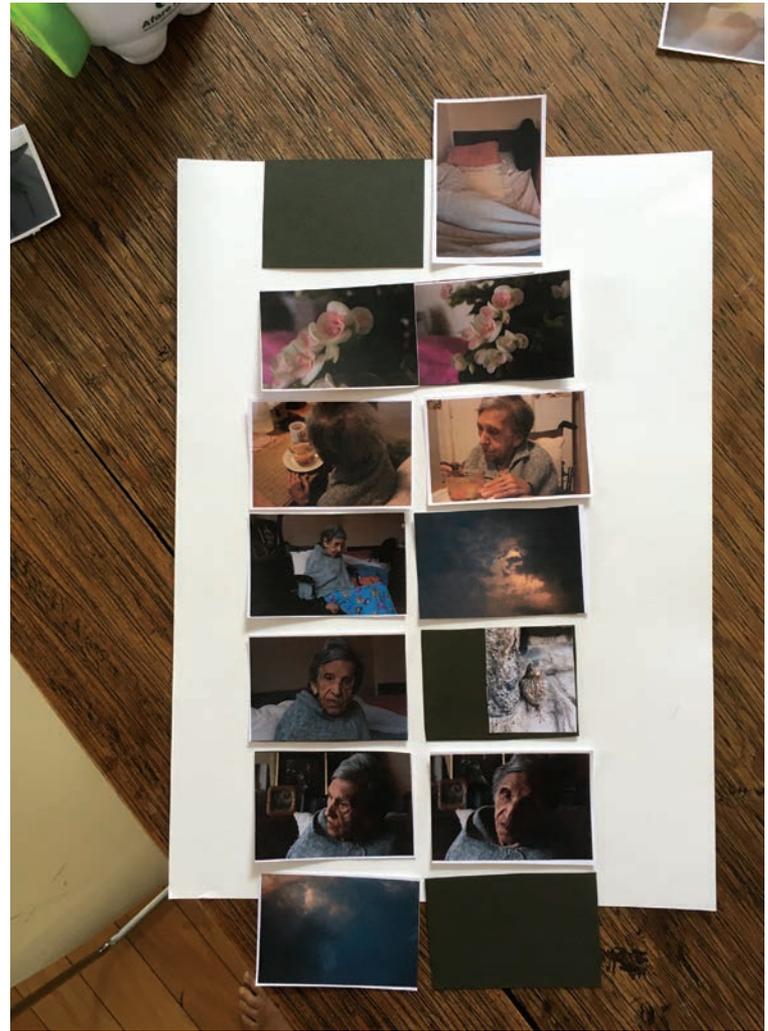
- recortar fotos

- ponerlas en sobres
- rotular (foto) sobres con fechas.
- ordenar por fecha.
- Ir haciendo secuencia de tiempo.



Pasa tiempo...  
Varios días...  
y Regreso.





● Día 14

Después de varios días. En una mesa di secuencia a las fotos y estuvieron ahí estáticas por varios días.

A mi hijo grande le gusta el final, a mi hijo chico le parece triste.

Mis hijos y Canek algunas veces cuando pasan por ahí se (~~detienen~~) detienen y luego se van.

Yo hago lo mismo.

Siento que son demasiadas fotos. Quito, descanso la mirada, pongo. No he cambiado el orden, pero todavía me falta la foto del principio. Vuelvo a pensar en el título.

\* Estar segura del título es una tarea pendiente.

👁 Revisar ↕

Maletita con cosas de Carmelita para chequear si algo sirve para material de libro, para formar portada por ejemplo.

● Día 15

En este momento reordenaré las fotos, sacaré algunas para decidir si son necesarias o no, y después quiero pasar a armar un cuadernillo / maqueta.

Necesito ver las imágenes una  
junto a la otra, dar vuelta a la  
página encontrar la siguiente ima-  
gen etc. Paro aquí y voy a la acción.



● Hago el mini libro [Día 16]

Es tal cual la maqueta del foto libro.

Pongo foto tras foto, página de color, etc.

Voy dando forma hasta contar la historia como me parece mejor.

Carek y mis hijos ven el librito en silencio, dicen que es bonito y que es triste.

Tengo las imágenes, la idea y los colores. Los colores:

Todos tonos con un tinte gris.

● Día 17

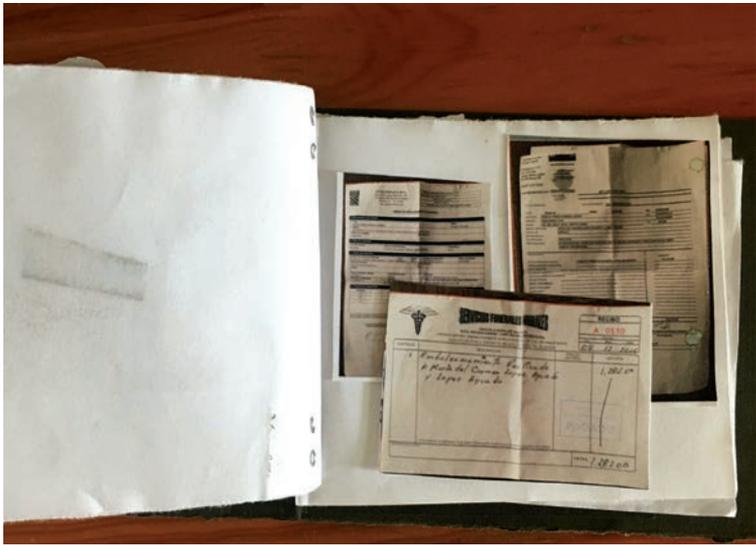
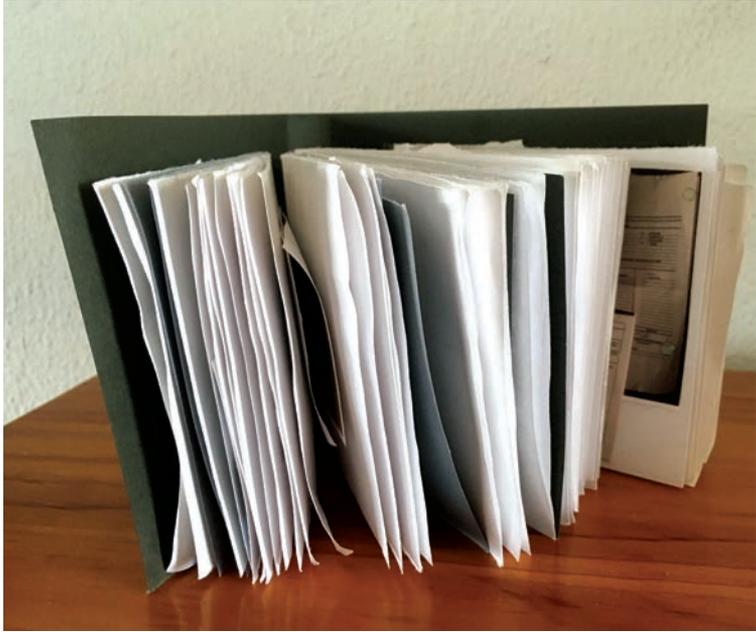


Desde un principio puse en el color verde.

Realmente no sé bien cuando o por qué puse en el verde, puede ser que cuando seleccionaba flores, fotos de flores. Y bueno la casa de Carmelita siempre estaba llena de plantas.

Carmelita no usaba el verde para vestirse, ni en su ropa ni en su casa, aunque el verde de las plantas y las flores estaba siempre presente.

El gris es un color constante en la paleta de color del foto libro. El largo acompañamiento



Estaba teñido de gris, algunos días de un gris claro y otros días de gris oscuro. Ese tiempo de vida de Carmelita era una vida gris, plana, monótona, aburrida, sin mucho sentido.

El color rojo oscuro, el color de la sangre y del vino, en este caso me remite al dolor, a la herida, aunque ese rojo en combinación con el blanco nos da el rosa que lleva al color carne y también aunque parezcan disímiles, cosas disímiles, me hacen pensar en las rosas del florero junto a la cama de Carmelita. Así entonces como esos días grises de Carmelita los colores para el fo-

to libro tienen un tinte gris. Verde olivo/verde seco, azul-gris, gris plomo, rosa chicle. el azul del cielo nublado

● Día 18

Después de la maqueta y siguiendo ese orden arribé con Canek la secuencia de fotos en el programa de la computadora Id.

● Determinaríamos el tamaño.

El tamaño que quiero para el fotolibro es un tamaño más hacia lo pequeño y lo contenido.

Me interesa que tenga un buen tamaño para las fotos pero no quiero hacer nada grande. Quiero que tenga un tamaño

cómodo para tener entre las manos.

Lo uso como un objeto contenido. Este tamaño también que ver con que Carmelita era una mujer de talla pequeña.

Por otro lado tiene relación con el mundo empequeñecido de Carmelita hacia el final de sus días.

Espero que eso que para mí pudiera ser un mundo empequeñecido no fuera así. Quiero creer que en el sueño y el irse despegando de la realidad y lo concreto, otro mundo dentro de Carmelita, se haya expandido.

● Día 19  
Siempre pensé que quería imprimir las fotos en papel de algodón.

Algodón como este material vegetal y que además de tener que ver con la tela, también está ligado al papel.

El tamaño funciona bien además porque Canex tiene sobrantes de papel de algodón que utilizó para un trabajo y que ahora podemos usar para el fotolibro si el gramaje funciona.

Haremos pruebas de impresión sobre todo para ver si podemos imprimir fotos y color de ambos

todos sin problema. También quiero revisar como penetra la tinta, como funciona la calidad y la textura.

### ● Día 20

Estuvimos varias horas y varios días armando el fotolibro.

Decidi los colores aunque por ahora son aproximados.

Necesito un Pantone para elegir colores exactos.

Para el fotolibro y para la tesis 😊.

### ● Día 21

Hay días como hoy, que necesito empujarme, hay días en esta

pandemia que no son fáciles. La realidad confronta.

### ● Día 22

Ya con la tesis y el fotolibro en la cabeza, pero hace ya un rato, tomé un taller de teñido en tela con plantas y flores, lo tomé con ~~Angie~~ Itzel Gutiérrez de MamiFero.mx (así en Instagram). Tenía la idea de teñir tela con flores, Ecoprint, para usarla para forrar el fotolibro, para la portada y contraportada. Probé con tela y usando la misma técnica probé con papel. Finalmente decidí que no me funcionaba. Preferí usar una



tela lisa que restara información y que centrará la atención en la imagen / en la foto de las mebelinas de la portada. y sí! Así pensé en el verde.

Entonces decidí lo que ya había <sup>hacer</sup>

pensado: usar una tela de una prenda usada por Carmelita. Esta idea me hace mucho más sentido.

Aunque mi idea del color verde me hace dudar. No recuerdo ninguna prenda de Carmelita de ese color. ups. Tengo que revisar la maletita que ya tenía de tarea.

● Día 23

Llevo varios días buscando la maletita en donde estaban guardadas las cosas de Carmelita. No la encuentro. ☹️ Sufró.

La familia me ayuda a buscar y no encontramos.

● Día 24

Hoy literal me levanto con un nudo en la garganta. No encuentro la maleta. Llora sin cesar a ratos.

No la pude haber perdido.

Saco todas las cosas de una bo-deguita bajo las escaleras y en efecto ahí está la maleta negra con una cinta rotulada con plumón



que dice Carmelita.

### ● Día 25

Hoy por la mañana me siento en el sillón con una taza de café y abro la maleta de Carmelita.

Es una sensación rara, ya no lloro, ya no tengo angustia.

Voy sacando lo que guarde casi cuatro años atrás.

Hay tres prendas aquí que Carmelita usó desde que tengo memoria.

Un suéter abierto a cuadros de lana, un saco de pama color rojo vino y un reboso

super bonito con un entretelito gris, negro, café y blanco. Encuentro otras cosas que ya había olvidado que estaban aquí.

Reviso, desdoble, huelo, toco. voy sacando y a veces recordando.

Pongo de vuelta todo dentro de la maleta.

En efecto no encontré nada verde olivo.

### ● Día 26

Hoy pienso en porqué estoy tan clavada con el color verde para la portada.

Necesito abrir la cabeza!!! pensar otras posibilidades.



● Día 27

Mientras le platico a Canek sobre el "color verde" veo en la cabeza, en mi cabeza, la foto de las nubes y en ese momento me acuerdo del saco color rojo vino de Carmelita.

Ya habia pensado buscar una tela del color que quiero ● y forrar las guardas con una tela de una bata de Carmelita, pero pensando en el saco creo que puede funcionar mucho mejor, estoy casi segura.

- La portada, por qué exacto esa foto de las nubes?  
Pensé varias veces en la portada,

sabia que queria usar tela o papel artesanal de fibra natural, algo con textura, la idea de usar una tela como ya lo mencioné tiene que ver con Carmelita y la costura.

Usar la tela de una prenda usada por Carmelita me hace total sentido, le da a la pieza un sentido más personal, más íntimo, para mí tiene toda una carga emocional, quiero hacer pruebas con otros objetos de Carmelita como sus aretes, tal vez para hacer el broche del libro o una cadenuita para usar de separador.

Ahora la foto, regreso a la foto. Me gusta que la portada tenga





Una foto de flores y no una foto de Carmelita, que también lo pensé. Hay un grupo de flores, pero lo que notamos son tres que son más nítidas, y son un botón, una flor joven y una flor secándose, tres momentos de la vida como una alegoría a la infancia, la juventud y la vejez. Un ciclo. un principio y un fin.

#### ● Día 28

Así como tomé el curso de eco print, también tomé un curso de encuadernación en Folia encuadernación con Rosa González.

Su página:

<https://folia.bookbinder.negocio.site>

Rosa ya sabía que iba a hacer un fotolibro, ya habíamos practicado cuando hice el curso. Ya hablé hoy con ella para pedirle una asesoría cuando tenga todo el material listo y reunido.

#### ● Día 29

Hoy por la tarde iré al taller de un amigo para hacer pruebas de impresión en el papel que ya tengo, él tiene otras opciones de papel de algodón por si éste no funciona. Aprovecharé también para revisar los colores con su pantone y elegir los colores exactos.

#### ● Día 30

A mi amigo se le complicó el día cambiaremos de tarde.

● Día treinta y uno

¿Cómo definir el título?

Voy y vengo en el título para el fotolibro que además está relacionado con el título de la tesis. Mi primer impulso fue ponerle Carmen luego pensé Carmelita, pasé después a: Juntas, un último tiempo compartido.

pero no acababa de convencerme. Empecé a buscar sinónimos de palabras que hacían sentido con el fotolibro, algo que tuviera relación con el tiempo, con marchitar, con la memoria, pero también con observar, mirar.

Con compartir el tiempo, con la muerte, los ciclos, las estaciones de la vida.

Así encontré varios términos que pude considerar interesantes y palabras de verdad desconocidas para mí. Por ejemplo:

Relacionadas con marchitar:

agostar / asolar / ayermar

Con tiempo y despedida encontré: ocaso, transitorio, fugaz.

Busqué huella relacionada con memoria / memorial. Rastro, traza, asomo. Tomé nota también de:

Atisbar = mirar, observar con cuidado. Llegue a atenuar y tenue.

Tenue según la RAE:

poner sutil o delgado algo.

Del latín: Attenuāre - Attenuāre

Esto de sutil o delgado me gusta es un poco como ver a Carmelita desdibujándose.

Tenue también es aminorar o disminuir algo.

Ahora pienso en:

Carmen, el tiempo atenuado

Después y para mi sorpresa, busqué el significado del nombre de mi madre Carmen y encontré que viene del árabe:

Karm = viña, huerto, jardín.

Y del hebreo:

Karmel = jardín, vergel.

Fue muy grato descubrir que el nombre de Carmelita

significara jardín, lugar de flores, plantas, árboles. Las cosas favoritas de Carmen.

Entonces sigo teniendo varias opciones, pero me puedo quedar con:

- Carmen, compartiendo el último tiempo.
- Carmen, el compartir de un último tiempo.
- Carmen, atenuando el tiempo.
- Attenuare Carmen.

RAE Atenuar

Del latín. Del lat. *attenuāre*.

conjug. c. actuar

1. tr. Poner tenue, sutil o delgado algo.
  2. tr. Minorar o disminuir algo.
- u. t. c. prnl.

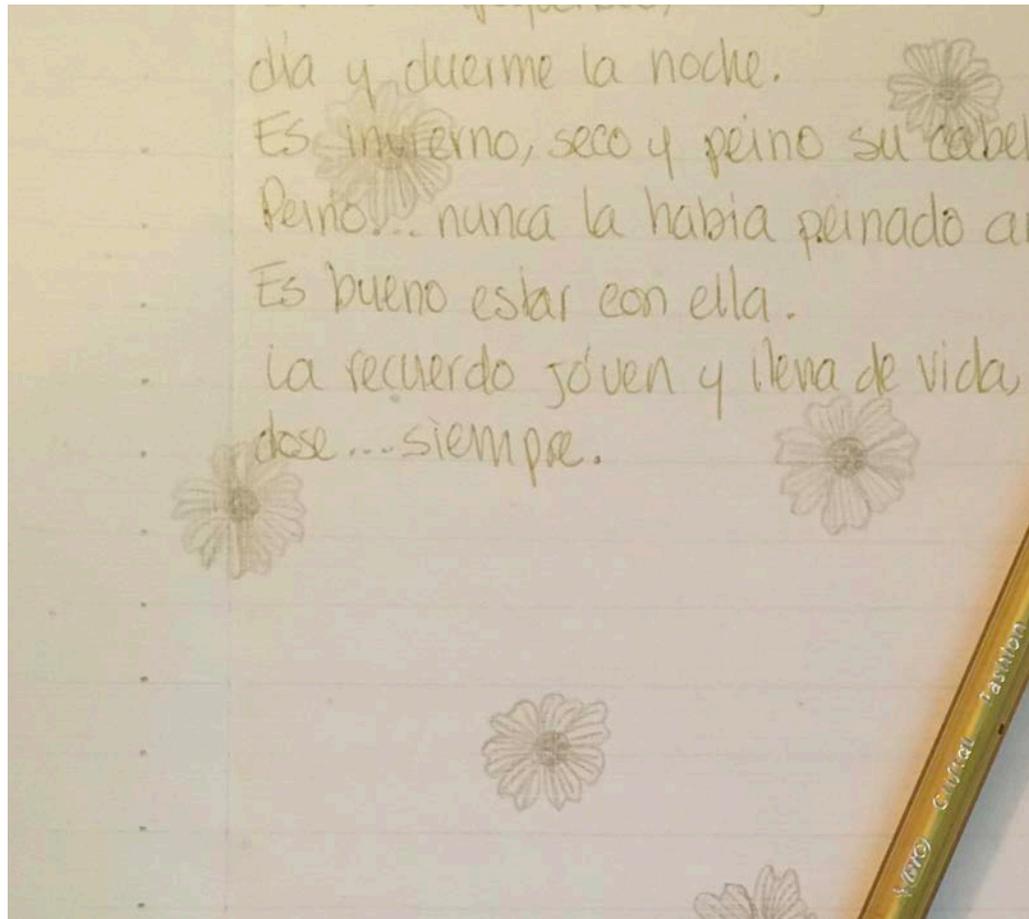
● Día treinta y dos  
durante el tiempo con Carmelita  
escribí dos textos, uno cuando  
apenas se había mudado y otro  
pocos días antes de morir.  
Estos están aquí incluidos y  
también lo estarán en el fotolibro.  
Van en hojas sueltas, escritos a  
mano, las hojas van dobladas  
y dentro de sobres pegados a  
las páginas del fotolibro.  
He estado haciendo pruebas de las  
hojas que utilizaré.

● Día treinta y tres  
Para las pruebas de impresión tuve  
que esperar casi dos semanas.

El papel funciona bien.  
Ahora tengo que entregar las  
fotos en tiff.  
Así que ahora lo que hago es  
revelar cada foto, tomando en  
cuenta las pruebas.  
Para la prueba se imprimieron  
cuatro imágenes.

Escogí imágenes que mostrarán  
tonos de piel, otras contrastadas  
para revisar luz y sombra,  
blancos y negros, otras de flores  
fuera de foco para ver registro.  
etc.

Ahora revelo cada foto y las guardo  
en orden dentro de la carpeta  
fotos-tiff.



- Día treinta y cuatro  
Mientras revelo y veo las fotos y el PDF del fotolibro pienso si tengo que sacar o mover algo. Me pregunto la razón por la que repito fotos del mismo momento. Y sé que hay una razón, las sesiones con Carmelita estaban hechas de momentos, no de uno solo, sino de varios. Las fotos que le hice a Carmelita son los momentos atrapados y claro que por ello hay varias fotos de una misma mañana o una tarde, o todo un rato que compartimos. También es como poner un énfasis.

- Día treinta y cinco  
Terminé de revelar fotos !!!
- Día treinta y seis  
Ciertamente se necesitan más ojos para ver mejor.

---

Siguiendo los consejos de los editores acerca de la retroalimentación, pedí otros ojos que vieran el fotolibro.

Lo enseñé a personas en las que confío me darán una opinión honesta y constructiva. Algunas aportaron en los textos, corrigiendo mi fatal ortografía, y otras con comentarios sobre las imágenes. Mi maestra María Minera me dijo literal que vería el fotolibro como una editora.

Tuvimos una larga sesión, revisamos imagen por imagen.

Antes me dio su punto de vista en general, y fue un comentario super preciso y certero.

- Aclaré mis dudas y me hicieron sentido varias de sus observaciones.

Así que ahora me doy a la tarea de hacer un siguiente ejercicio sobre lo que hablamos y vimos juntas.

● Día treinta y siete

Trabajando con María, la selección de fotos cambió.

Había fotos que solo me hacían sentido a mí y no ayudaban ni aportaban nada a la historia que quiero contar.

De hecho le restaban claridad y se confundía el mensaje.

“Menos es más”

El mensaje no era claro. Entonces salieron esas fotos.

Se quedaron en esencia las flores y Carmelita.

Que de eso va la historia.

Hablamos también de los colores y del diálogo entre imagen y color.

y me di a la tarea de hacer una nueva edición.

la foto de Carmen en el espejo  
- foto ahí -  
- sale la de Dani se queda  
la flor -  
- anuillo gris y foto sin  
marco ~~va~~ va 49, sale 50,  
sigue 51 y entra diptico, queda  
la 52 y 53 en papel sin marco  
en papel  
- Hacer pruebas de la 58 y 59  
el pagina completa  
Sale la 64.

- 67 sale  
- sale 68  
- sale 71  
- entre las 74 y etc la foto con  
su mamá.  
- flores en lugar de cielos -  
- pajante demasiado literal.  
- 80-81 van.  
- 82 Sale toda sección

---

Después de gris van directas  
Fotos de grupo - o foto bebé  
lo que ella está viendo.

flor 100 y 102  
Kinnas - o algo menos vivo  
- Puede ser ledillo o gris  
- pajaros calen - lluvia sale.  
- Ella con su Ikebana  
Blanco y negro o  
a Color.

- Probar.  
- Colofon las 2 fotos juntas

→ serie de fotos de muerte  
con mamá Ikebana.

● Día treinta y ocho  
Quedó ya una segunda versión que dejaré descansar y revisaré de vuelta.

● Día treinta y nueve  
A Maná le ha gustado esta segunda versión, cosa que me ha dado mucho gusto, pero no sé bien por qué siento que aún no termino, no estoy convencida del todo.  
Necesito más ojos.

● Día 40 / cuarenta.  
Quise que lo revisará alguien que hiciera foto. Pensé en David Mijangos, pero también tengo el deseo de

que él en especial vea el fotolibro cuando este super listo.  
Pensé en Alejandro mi sobrino que es fotógrafo, pero todavía no se siente emocionalmente fuerte para ver estas imágenes de su abuela.

Finalmente decidí enseñárselo a Adam Wisman, exvecino y fotógrafo.

Adam ahora vive en Londres así que hicimos una video llamada. Antes le mande la segunda versión.

La sesión con Adam fue muy buena y enriquecedora como lo fue la de María.

Adam con ojo de fotógrafo me

me dice también que "menos es más". Entonces sigo repitiéndome. Me pregunta sobre los tamaños de las imágenes y sobre los colores.

Sobre los colores yo ya tenía serias dudas, sobre si aportaban o no, sobre si se leía la intención o sólo se leían como una cuestión estética y ese no era su fin.

Fuimos revisando, me hablo sobre el ritmo, sobre romperlo "como en las canciones los coros".

Crear balances, poner asientos. Siente que hay muchas flores, aquí yo explico razones.

Revisamos juntos el fotolibro de Richard Billingham, "Ray's last laugh".

Fuerte e interesante, hablamos sobre el entorno.

Yo acá en el fotolibro no me salgo, no doy contexto del exterior, y eso tiene una clara intención, Carmelita no salía, sólo cuando yo la bajaba a mi casa, algunas veces la llevamos a pasear un poco pero no le gustaba, eso de subir y bajar con silla de ruedas la ponía de mal humor.

Cuando mi hermano la cuidaba el fin de semana que le tocaba venía a por ella y la llevaba a su casa, igual que Alejandro

pero esas no eran nuestras sesiones, nuestro tiempo compartido.

La mayor parte del tiempo Carmelita vivía en su cuarto, encerrada dentro de ella misma. Fue interesante hablar de esto. Lo externo, lo interno. Los contextos.

Comentamos el libro de la Sancarí.

- Día cuarenta y uno  
Después de la plática con Adam, regresé a revisar el fotolibro. Revisé los tamaños y en efecto eran arbitrarios así que trabajé en ello, dándole a cada foto

la intención, pensando qué imágenes tendría que dejar como estaban, cuales reducir o cuales crecer y porqué.

Volví a revisar las imágenes para volver al tema de qué se (repe) repite, qué es necesario repetir y que no.

- Día cuarenta y dos  
Pensé de nuevo en los colores, hice el ejercicio de sacar todos los colores y ver si eran necesarios o no, ¿qué contaban? o, ¿no contaban nada en realidad? Saqué los colores. (La) Dejé descansar un poco la mirada, para regresar con ojos nuevos.

● Día cuarenta y tres

Regreso ver el fotolibro sin los colores sólidos, me gusta, si lo prefiero así, funciona mejor, no hay distractores, siento que ahora es más claro, más puntual en las fotografías. La imagen sin ruido.

● Día cuarenta y cuatro

Ya sin color, sin otro distractor volví a seleccionar imágenes, a revisar tamaños y llegué a un punto en donde me sentí bien con lo que veía con lo que leía.

● Día cuarenta y cinco

Trabajé sobre las letras, el título y la cita de entrada.

La cita de entrada es un fragmento de un poema de Louise Glück que se llama Amante de las flores.

Me pareció super atinado, la frase habla sobre la vulnerabilidad que entiendo también como la fragilidad de la vida nuestra.

La vida de las flores reflejada en nuestra vida, (en cuanto a ciclos naturales.)

Así después de trabajar sobre esto siento que el fotolibro está casi listo y me da toda la emoción.



● Día cuarenta y seis  
El asistente del impresor me pide el archivo en PDF.  
Lo envió sin comprimir.  
El editor está con covid. 😞

● Día cuarenta y siete  
Nos tardamos 😞  
El asistente hace pruebas, voy a verlas y

No me gustan!!! 😞  
Siento los colores como plastas color pastel.  
Se pierden los detalles.  
Los colores se van al rosa y al café, las imágenes se aplanan.  
Sufro!!!

Me llevo las pruebas conmigo, las veo una y otra vez, las comparo, no doy visto bueno.

● Día cuarenta y ocho  
Sé que las fotos del celular no son imágenes fieles, pero tomo foto de la pantalla y de las pruebas y se las envío.  
El asistente me dice que va a hacer otras pruebas, tras ver la evidente diferencia.

● Pasan varios días.  
Espero, espero, espero...  
Se acaba una tinta tienen que esperar al proveedor.

● Día cuarenta y nueve  
Me desespero hablo a Custom Color para que me hagan cotiza-

ción llevando yo el papel.  
Escribo a Carbon 4 pidiendo lo mismo.

● Día cincuenta

Me responden de Carbon 4, me dicen que el papel fabricano comercial no es la mejor opción porque no esta emulsionado.

Razón por la cual la impresión pierde mucho. Entonces pido una cotización y sugerencia de papel.

Aclaro que es para un proyecto personal, una pieza única, etc.

● Día cincuenta y uno

Me contestan de Custom, dicen que si puedo llevarles mi papel, pido una cotización.

Y aquí estoy esperando!!!!

● Pasan varios días, los tiempos con el covid son super lentos, van y vienen correos y llamadas.

En todo ese inter de tiempos reviso el fotolibro y encuentro pequeños detalles todavía hay cosas que corrijo.

● Día cincuenta y dos

Finalmente hace dos días ví la pruebas finales en Carbon 4.

Me gustan las impresiones.

veo colores, flores, pasta verde, piel, manos, etc. me gusta bien, doy visto bueno.

Me da mucha emoción, solo algo me tiene dudando. El papel esta

solo emulsionado de un lado, así que ahora el libro es un acordeón.

Hay un dialogo entre las imágenes, no podía hacer solo páginas nores, hay pausas también, es necesario dar vuelta a la página.

Entonces el libro será prensado y cada página será una doble.

Esto ~~(me)~~ no me aleja de un fotolibro artesanal, de usar papel de algodón, hilo, aguja y punzón.

Estoy emocionada y nerviosa. La impresión estará lista (supuestamente) entre mañana viernes

y el lunes. Eso espero!  
Nervioooooo!

● Día cincuenta y tres  
Hace un ratito llegué de carbon 4 fui a buscar las fotos impresas para el fotolibro. Las revise todas con Ricardo y bueno ya están aquí, en mis manos. Tengo una sensación rara, entre emoción y nervio, verlo ya en el tamaño real me gusta! Tengo también esta sensación ambivalente de cuando se acerca el final de un proyecto, cuando por una parte quieres terminar y por otra no. Plop. No sé si es un poco el miedo de cerrar un ciclo, tengo sensación de nudo en la garganta, ganas

de llorar, pero no es tristeza,  
no sé bien porque.  
Veo las fotos de Carmelita, me  
gustan, me gustan bien.  
Leo un discurso estructurado.  
David me dijo hace mucho que  
este trabajo es un homenaje  
a mi mamá, y la verdad es  
que en ese momento lo veía  
tan así, pero ahora cuando  
veo todo tomando forma, sí  
es un homenaje a mi mamá,  
a nuestro tiempo juntas y  
a nuestro vínculo amoroso.  
Pienso a mis terapeutas  
Diana y Ricardo.  
Pienso a Manó mi hermano

y quiero hacer ya otro fotolibro,  
sobre Mario ahora. Pero bueno  
eso será otra historia, otro  
proyecto.

Por todo el apoyo y el acompaña-  
miento, muchas gracias Carek!  
muchas, muchas.  
Y bueno ahí está... casi! Ahora  
a encuadernar que eso me da  
toda la emoción.

Este proyecto me mueve  
muchas cosas adentro, no sé  
como explicarlas. Necesito tiempo  
para procesar y nombrar con  
claridad.

- Día cincuenta y cuatro  
Le llamo a Rosa González de Folia para pedirle cita para platicar y hacer plan para empezar encuadernación.
- Día cincuenta y cinco  
Rosa viene a casa, trabajamos con tapabocas y en lugar abierto. Vemos juntas materiales, las impresiones, las telas de las prendas de ropa de Carmelita que quiero usar para forrar el foto libro y para las guardas y lo que quiero usar de noche, que es un arete de Carmelita. Vemos también la foto que quiero en la portada, el

papel, mejor dicho las opciones de papel para usar al principio y al final del fotolibro. Revisamos que hace falta. Lo primero que Rosa sugiere es pegar las hojas para que nos de estructura. Me da todo el nervio. Las fotos están impresas en el papel doblado. El papel no tiene emulsión por los lados, así que se resolvió de esta manera.



Así que en esta primer sesión nos dividimos mitad y mitad y empezamos a pegar.



● Día cincuenta y seis  
Hoy corté y planché las telas.  
Fue fuerte cortar el saco de  
mi mamá. Tengo ese saco de  
pana color vino en la memoria  
desde que tengo uso de razón, así  
que poner ahí la tijera y empe-  
zar a cortar, me costó!

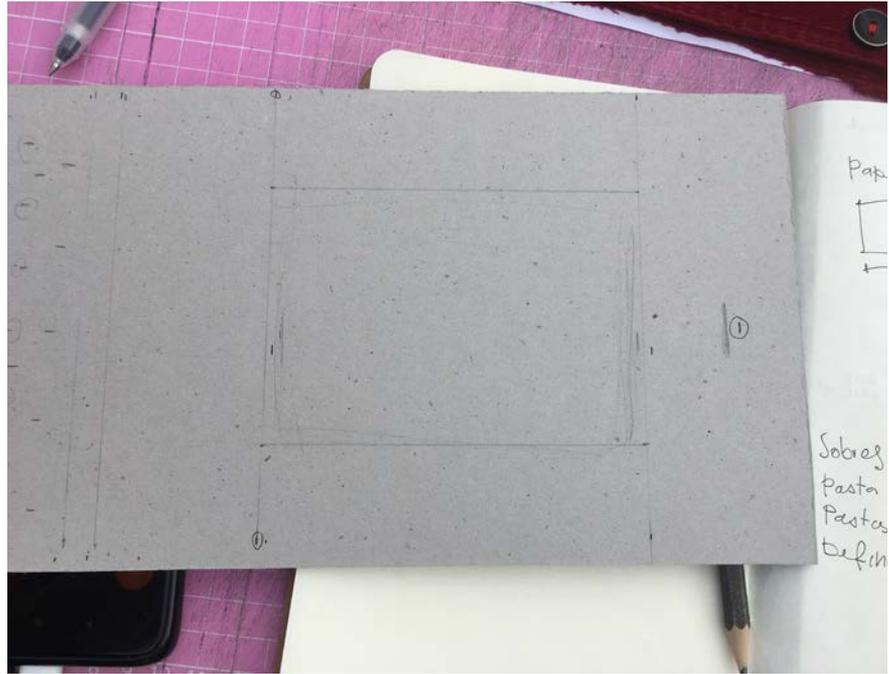
Dije en voz alta:  
ayyy perdón Carmelita! juro  
que es para un buen propósito.

Planchar este pedazo de tela,  
esta tela que usó muchas veces  
mi mamá, fue todo un viaje  
al pasado, porque el calor y  
el vapor de la plancha hicieron

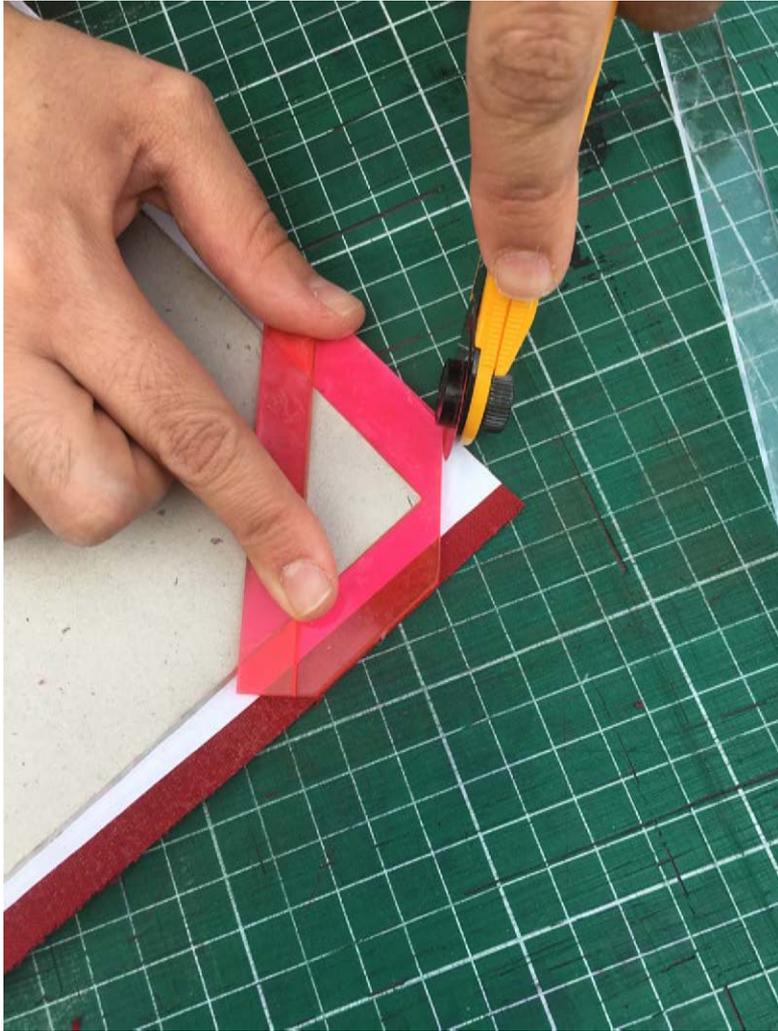
que el material desprendera el  
olor a Carmelita.  
Se me movió todo, la memoria  
olfativa es super fuerte.  
Después de planchar la tela, la  
pegamos (~~para~~) a un cartón rígido  
para darles fuerza y estructura  
a la portada y contraportada.  
Las hojas para principio y final  
son de papel mantequilla.  
Hicimos lo mismo que con el  
papel fotográfico, doblamos y  
pegamos. Con el mismo papel  
fabricamos los sobres, en donde  
van los textos, y los pegamos  
a las hojas en los dos lugares  
en donde deben de ir.











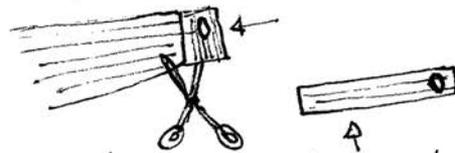
- Día cincuenta y siete  
Antes de pegar la tela de la portada hicimos corte del tamaño de la foto que va ahí, sacamos varias capas del cartón para hacer un rectángulo hundido en donde embone perfecto la imagen.



Y después pegamos la tela. Antes de pegar la tela a las guardas armamos el (arte) arete que servirá de broche. La tela de las guardas es de una bata de Carmelita.

 deber parte de abas de arete para que quede fijo.

Corté el puño del saco para usar el ojal como parte del cierre del fotolibro



Esa parte la pegué a la contratapa antes de pegar la tela que va a cubrirla. Nososol, esa parte la cosí a la tela de la contratapa, porque no quedaba pegandola. Antes calculamos el grueso para que diera la vuelta y pudiera cerrar.

- Día cincuenta y ocho  
Rosa hizo la plantilla en un cartón rígido, de hecho hizo dos, como guía para hacer





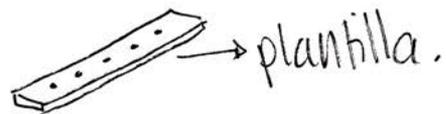
con el punzón los agujeros en las hojas por donde pasará el hilo.

Olvide mencionar que se hace un corte en portada y contraportada antes pegar las telas.

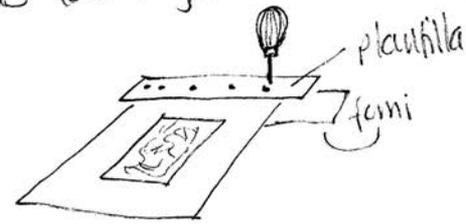
Este corte sirve para poder abrir el libro.



la plantilla para hacer agujeros corresponde a este corte, sobre este, irán cosidas las hojas.

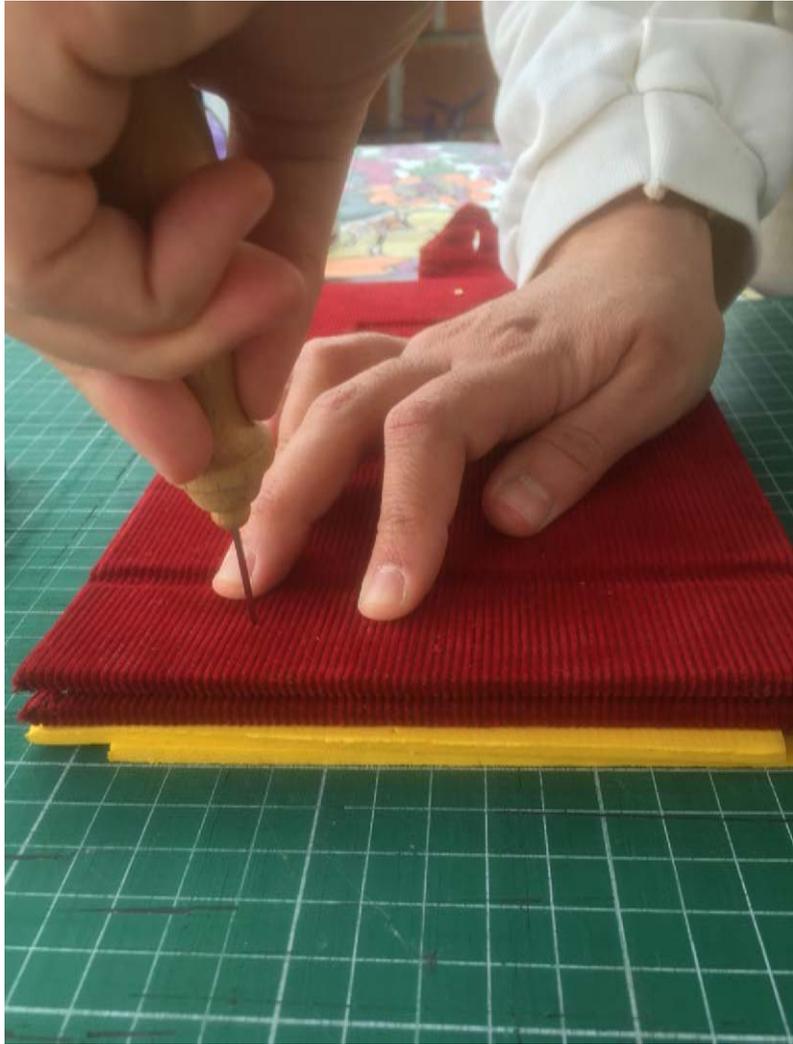


Con un punzón y un corte de fomi atrás, agujerearé todas las hojas.



● Día cincuenta y nueve  
Empezamos la costura. La primera idea era usar hilo cañamo y mientras buscaba el color que quería usar, encontré un estambre delgado de lana merino con un color muy chulo, decidí usarlo, además porque a Carmelita también le gustaba mucho tejer. Coser y tejer eran cosas que disfrutaba hacer y se sentía orgullosa cuando portaba las Mientas que ella misma tejía o cen-







feccionaba. La pasada del hilo en este libro tan grueso no estaba siendo nada fácil, así que Rosa decidió taladrar con la broca más delgada que tendríamos. Canek fue quien taladró sobre los agujeros que habíamos hecho.

Taladro todas las hojas y los agujeros quedaron perfectos. Sólo quedaron hechas con el punzón los de la portada y su contraparte, y los de los papeles mantequilla. Así con los agujeros perfectos empezamos a coser.

Cuando terminamos la costura pegamos la foto de portada.



Se ve exacto como lo tenía en la cabeza, la imagen coincide perfecto.

fin 😊 noooo!!!

● Día sesenta !!!

Nop ese no era el final. Hoy saqué los textos que ya tenía preparados, en papeles específicos y escritos a mano. los doble y los meti a los sobres. Ahora sí!!!!









# Conclusiones

Concluir es hacer que algo llegue a su fin, difícil tarea, a veces una puede plantearse qué tanto las cosas concluyen, nuestra idea del tiempo lineal y nuestro pensamiento occidental nos lleva a pensar un poco así, en principio y fin; más que en una línea recta me gusta pensar en círculos, en ciclos, se cierran unos y se abren otros de manera continua y una cosa nos lleva a otra.

En mi trabajo de tesis no menciono a Hito Steyerl, pero hace poco tiempo la escuché dando una plática sobre *Bubble visión* (visión de burbuja o visión esférica), en la que me pareció muy interesante la manera en que hilaba las ideas. Básicamente hablaba de lo esférico (la burbuja) y su relación *con* el tiempo y *en* el tiempo. Empezaba hablando del cuadro *El salvador del mundo* de Leonardo Da Vinci para llegar a nuestros días y a la realidad virtual, en concreto a la acción de estar inmerso en el mundo virtual, cuando se utiliza esta especie de visor y se toma un control para habitar dentro de la burbuja, entonces se tiene una visión esférica y una

---

está en el centro de la experiencia, pero una no está ahí, no hay referente físico de tu cuerpo, tu cuerpo desaparece y te vuelves invisible.

La metáfora que utiliza Steyerl me remite directamente a la fotografía, ya que estás en el centro de la experiencia, mirando a través de un lente circular convexo, y es como si no estuvieras ahí, tu cuerpo desaparece y te vuelves invisible, porque como dice Didi-Huberman sobre la imagen fotográfica “...la imagen no es una cosa en sí, es algo relativo a alguna otra cosa, la imagen es una función ligada a la alteridad” (Didi-Huberman, *Pensadores contemporáneos*, 2018).

Pienso en la acción de fotografiar, en particular de fotografiar a Carmelita, de mi deseo de frenar el tiempo, de ver a través de la lente su despiadado paso. Veo el momento preciso y también el posible futuro, el juego maquiavélico del espejo; Carmelita y yo: juventud, madurez y vejez, vejez y madurez. En el acto mismo se conjugan pasado, presente y futuro. Dentro de la gran esfera se abren y se cierran círculos abarcando los ciclos de la vida.

Georges Didi-Huberman hace referencia al tiempo en las imágenes, en las fotografías, pensando a la fotografía como el resultado de una acción y no solamente como un objeto de representación. Y entonces habla de Goya, a quien muchas veces toma como referencia, en esta ocasión sobre el cuadro de *Cronos devorando a sus hijos*, que es la representación del tiempo que nos devora, pero habla también de la imagen del niño jugando en la que se plasma el tiempo de la infancia, y entonces dice que ese no es un tiempo que nos devora, sino por el contrario, es un tiempo que nos empuja hacia adelante, y lo importante es saber en cada situación qué hacer frente al tiempo:

...creo que una de las cosas más importantes es comprender que en el centro de las imágenes siempre hay tiempo, no hay sólo imágenes en el espacio, todas

las imágenes están en el tiempo; la imagen está en el centro del tiempo y el tiempo está en el centro de la imagen (Didi-Huberman, *Diálogos trasatlánticos II*, 2018).

Esta reflexión me emociona, porque por el contrario a lo se refieren Barthes y Sontag sobre la fotografía, en cuanto a lo que es y no será más, que sin duda es verdadero al igual que lo fotografiado y la muerte; Didi-Huberman, reflexiona sobre el tiempo que nos empuja hacia delante. En el proceso de fotografiar a mi madre, viví su vejez y su cercanía a la muerte al mismo tiempo que vivía la experiencia de mis hijos alrededor, viéndoles crecer, jugar, reír; iba también fotografiando su infancia y su pubertad en esta maravillosa explosión de vida; ése es *el tiempo que nos empuja hacia adelante* al que se refiere Didi-Huberman.

En este momento y situación particular en la que hay que cerrar un ciclo, es decir, concluir con este trabajo, sigo entonces para decir que fue un importante ejercicio volver a leer a Barthes y a Sontag, traer a la memoria sus afirmaciones y reflexiones sobre la fotografía; es importante decir que las reflexiones de ambos fueron escritas en la era de la fotografía análoga, así que leerlos nuevamente fue también volver a conectar con su esencia, reencontrarla.

Recordar el *studium* y el *punctum*, conectar con la experiencia de Barthes sobre la imagen y la muerte de su madre y con Sontag en su manera íntima de vivir la fotografía y en su manera cotidiana, franca y cercana de escribir sobre ella. Por otro lado, fue toda una revelación leer a Didi-Huberman en sus profundas reflexiones sobre la imagen, en traer a cuenta a Aby Warburg, ampliando la visión y la discusión sobre la imagen, desde la historia misma del arte, pero también desde lo filosófico, lo político, lo lingüístico. Para abordar el tema sobre el discurso de la imagen recurrí a María Acaso, leerla ha sido un nuevo aprendizaje gracias a la claridad con la que se expresa sobre la semiótica visual, para ejemplo la siguiente frase:

---

“las imágenes son al lenguaje visual lo que las palabras al lenguaje escrito: sus unidades de representación” (Acaso, 2006).

David Company sumó reflexiones e ideas con su punto de vista histórico y curatorial, en específico sobre la historia de la fotografía y sobre el fotolibro mismo.

Cuando hice el breve repaso por la historia del fotolibro, volví a darle peso a los libros de fotografías como documentos artísticos y como documentos históricos, revisar el tiempo, los contextos en los que están inmersos, visitar los libros de Atget, Sander, Lange, etc. La búsqueda y creación artística de nuevas maneras de usar la fotografía en los libros de Mogoli Nagi y Krull; descubrir a la fotógrafa, artista, bióloga y botánica Anna Atkins y su libro del siglo XIX sobre las algas británicas con su hermosa serie de *cianotipias* conformando el primer libro de la historia ilustrado únicamente con fotografías y poco más de un siglo después la creación del fotolibro *The pond* por John Gossage, quien considera su pieza una obra en sí misma y se niega a vender las fotografías por separado al famoso galerista neoyorquino Leo Castelli. Así llegamos al siglo XXI con la afirmación de Ralph Prins en el artículo de Joan Foncuberta: “El fotolibro es una forma de arte autónomo” (Foncuberta, 2011).

Observar con cuidado, volver a leer las historias significativas, los diarios de vida en las fotografías de Nan Goldin y Ana Casas, de Araki en *Sentimental Journey*, escucharlos de nueva cuenta en las entrevistas, descubrir nuevos y nuevas artistas fotógrafas y fotógrafos como Rinko Kawauchi, David Jiménez, Laia Abril, Mariela Sancari, fotolibros como *Infinito*, *Utatane*, *Epígrafe*, *Moisés*, etcétera, hacen más amplia mi visión del mundo, de las emociones desatadas por la fotografía y confirman la contundencia de las imágenes fotográficas que pueden sostener un poderoso discurso visual.

Por una parte me parece que, como lo menciona Sancari, existe ahora una necesidad de materialidad y, por otra, diría yo, una necesidad de ex-

posición/difusión en un mundo global interconectado por la tecnología. Entonces por un lado tenemos que el fotolibro está al alcance de millones de ojos de manera virtual, que millones de personas pueden leer las imágenes, verlas una y otra vez, pudiendo dar pausa, pudiendo ir hacia adelante y hacia atrás, etc., de hecho por esta razón pude revisar el número de fotolibros que revisé, la accesibilidad es maravillosa sin duda alguna. Estamos inmersos en un mundo de imágenes y tal vez, hoy más que nunca, tendremos que discernir entre lo que nos interesa ver y lo que no, entre lo que tiene un discurso más allá o no, debatir, pensar y profundizar en torno a la imagen, como lo plantean desde la filosofía Didi-Huberman y, desde la semiótica visual, María Acaso.

Pienso que entre los millones de imágenes con los que nos enfrentamos día a día, no hay tiempo para la contemplación, la reflexión, la lectura con calma, y entonces aquí está Sancari hablando de la necesidad de materialidad, está Kawauchi hablando de la intimidad entre el fotolibro y el espectador, está Abril hablando de la edición para transmitir con claridad lo que queremos expresar.

Podemos ver los cuadros en una visita virtual dentro de una variedad de museos, podemos ver fotolibros en youtube, pero ¿será la mismo? En mi opinión no es lo mismo ver un cuadro en la pantalla de la computadora que verlo en vivo, estar frente a él. De la misma manera, no será lo mismo escuchar un disco y asistir a un concierto, tampoco será lo mismo ver un fotolibro de manera virtual a tenerlo entre las manos. De ahí que el fotolibro como forma de arte autónomo se materialice, y por ello cada una de sus partes tenga algo que decirnos. La experiencia completa, multisensorial es más significativa. El cerebro memoriza de manera más profunda las experiencias en donde intervienen todos los sentidos.

Así descubrí a través de este proyecto lo que significa no sólo contar una historia con lo vivido y fotografiado, sino también con el uso de pau-

sas, de color o de ausencia del mismo, de materiales, de texto; probar, decidir a que darle más peso, pensar y repensar cada elemento y conjugarlo todo en el desarrollo de una pieza. Haciendo altos en el camino para hacer conciencia del proceso, aunque después en el tiempo sigamos encontrando luces que se prenden y visualicemos otros aspectos que pasaron a lo largo del trabajo; de ahí que piense que se cierra un ciclo y se abran otros, porque todo es un continuo.

Sobre el aspecto biológico que abordo en este trabajo para entender de manera concreta lo que pasa en nuestro cuerpo al envejecer, leer al doctor Nuland fue muy revelador, su explicación objetiva de los procesos biológicos en los seres humanos, la razón de las cosas palpables, los viajes de la sangre a través de las venas, la importancia del oxígeno, la función de las células específicas que forman cada órgano, etc., la increíble sabiduría del cuerpo, me llevó a imaginar lo que nos pasa dentro entendiendo de manera más amplia y natural los ciclos biológicos de todo ser vivo. Constaté también que aunque seamos seres de distintos reinos con distintas funciones, pero finalmente seres vivos y parte del vasto universo, lo cercano que es el transcurrir del tiempo en las plantas y las estaciones del año y en nosotros y las estaciones de la vida. No son gratis las metáforas sobre la juventud y los frutos tersos o las flores en botón utilizadas por un sinnúmero de poetas y escritores; los árboles de la vida, los árboles genealógicos, etc. hay ciertamente una correlación con el reino vegetal, y encuentro además en la frase de Louise Glück que utilizo como epígrafe en el fotolibro, similitud, belleza y verdad: “Así murieron las amapolas, en un día tan sólo, eran tan frágiles...” (Glück, 2020).

La escritura de los primeros capítulos estuvo acompañada por un vaivén de emociones, una mezcla de épocas en el tiempo, de mi madre joven y vieja, de mi padre y mis abuelas, mi infancia y el pasar de los años, del sentimiento de orfandad, de lo que alguna vez tuvimos en la familia en

donde nació y de cómo esta familia se fue mermando en el inevitable transcurrir de los años. En contraposición, la emoción y la alegría de formar una familia nueva dando la bienvenida a nuevos integrantes que han ido creciendo frente a mis ojos, a mi lado, caminando juntos, que van adquiriendo una mirada, una personalidad y un pensamiento propios, que requerirán distancia y que tomarán un camino propio; así, de nueva cuenta, continúa la vida con sus ciclos.

La edición de imágenes para el fotolibro sacudieron la emoción y revelaron una y otra vez los recuerdos, honestamente más de una vez rompí en llanto. Considero que para algunas personas las catarsis son necesarias cuando se atraviesa por procesos emocionales como la pérdida; para mí era un hecho indiscutible que esto pasaría durante la realización de este proyecto. En este sentido, leer a Elisabeth Kübler-Ross, tanatóloga, me dio pistas valiosas para entender y aceptar mi proceso de duelo y Joan Didion me habló, desde su ejercicio como escritora, sobre su propia vivencia de pérdida.

En mi experiencia, el quehacer fotográfico está inmerso en la vida, este quehacer es como una pulsión que no puede ser detenida, una necesidad interna que me impulsa a tomar acción. Mi práctica fotográfica no surge como algo planeado. Cuando me enfrento a alguna situación tengo la necesidad de hacer, de apretar el disparador; es una manera de vivir, de estar, de entender el mundo, de procesar las vivencias, de acomodar, compartir, traducir la experiencia, y me refiero a la experiencia en el sentido emocional e intelectual, casi cualquier experiencia, las de la cotidianidad y las que justo me sacan de ella y se vuelven extraordinarias.

Debido a las características propias de la fotografía, la cámara es mi herramienta, es con la que hago simbiosis, el ojo, la mano, la cabeza, el cuerpo entero y la emoción.

El momento de accionar primero me lleva a observar, a observar atentamente, para luego decidir, entonces automáticamente se mueven los dedos sobre el aro del lente para hacer foco y dar clic, vienen otros movimientos y otros clicks, y entonces me siento como una cazadora de segundos en el tiempo. A veces los resultados hechos imagen me mueven interiormente y me susurran cosas, otras veces me hablan francamente en voz alta; algunas veces estoy dispuesta a escuchar, otras lo dejo para más tarde, pero siempre regreso, lo que atrapas se te revela.

En ningún momento quise abordar en este trabajo ni en la pieza los temas psicológicos sobre mi relación con Carmelita, puntualmente quise abordar el proceso irreversible de envejecimiento que culmina con la muerte. Mi acompañamiento con el ojo puesto en el visor de la cámara para poder estar con mi madre atravesando por su acentuada vejez nos dio la posibilidad de acercarnos y poder irnos despidiendo poco a poco.

He de apuntar que la edición fue de manera muy importante un ejercicio de concentración, observación y objetividad. Como varios editores y fotógrafos coinciden, no hay una manera decisiva para editar imágenes, aunque los consejos en el texto del capítulo cinco son todos para tomarse en cuenta y espero que la bitácora pueda también contribuir a organizar imágenes y elementos en la realización de un fotolibro. Lo que entiendo es que hay pasos a seguir, cierto orden para ir trabajando y armando un discurso, herramientas que facilitarán la selección y la edición, pero al final cada quien irá contando la historia a su manera personal, dependiendo de lo que quiera comunicar con esa pieza en particular.

Siento que ha pasado muchísimo tiempo desde que, sentada en un café en la colonia Roma con mi amigo y maestro Samuel Morales, nació la idea de hacer un fotolibro y una tesis. El proyecto ya en curso fue interrumpido varias veces por cuestiones laborales que en su momento no podía dejar pasar. Este año (2020) además llegó a nuestro país la pandemia de corona-

virus, COVID-19, arrastrando un largo encierro y situándonos en un tiempo extraño; nos tuvimos que adaptar a nuevas formas de estar, trabajar y relacionarnos. Con muchas ideas transitando en la cabeza y muchas emociones moviéndonos sin descanso. La humanidad vulnerada por este virus; la fragilidad haciéndose presente cada día; la delgada línea que ahora (en realidad siempre, pero ahora de forma exacerbada) divide los extremos, la salud de la enfermedad, la vida de la muerte, la felicidad de la tristeza, la compañía de la soledad. Una necesidad de revisar el pasado en la historia, las guerras y las pandemias. Una sensación de empatía con las personas que vivieron en tiempos muy lejanos con enfermedades devastadoras y una sorpresa absoluta ante la imposibilidad de la ciencia con todos sus avances tecnológicos para encontrar una vacuna, una medicina, un tratamiento.

Entre estos pensamientos que marcan la emoción del día con día durante la pandemia, reconocí hasta ahora que este proyecto no se trata sólo de un duelo, sino de dos.

Tenía algunas fotos que le había hecho a Carmelita, pero cuando realmente me volqué fue durante el último año y medio, después de la muerte de mi hermano mayor. Con Mario no tuve la oportunidad de despedirme, no nos hicimos *selfies*, no le tomé fotos y después lo extrañé tanto. Me despedí de él en uno de sus espacios cuando acaba de morir, el espacio que habitó por lo menos durante treinta años casi ininterrumpidos, el consultorio en donde brindó miles de horas de psicoterapia. Fui fotografiando y desmontándolo todo, hablándole, llorándolo. Después de tres días de encierro con mi cámara, él y su fantasma conmigo, saqué, con los señores de la mudanza, mi otro hermano y mi sobrinos, cajas de libros, muebles, tapetes, lámparas, plantas, cuadros, fotos, títulos, etc., con un par de macetas de orquídeas en brazos, entregué las llaves, las cuentas, y al final quitamos el letrero de la puerta del consultorio 801: «Dr. Mario Zuma-ya L.A Psicoterapeuta», para cerrarla y dejarla tras nosotros para siempre.

---

Éste fue el último lugar en el que estuvo para a continuación bajar en el elevador y salir caminando en la noche después de su última consulta. Ya se sentía mal, en el camino le llamó a su amigo doctor, todavía en la llamada se desplomó en la banqueta con el teléfono celular en la mano, no alcanzó a caminar los últimos pasos para llegar a su casa. De esa noche sólo tengo el recuerdo y una foto que tomé con el celular de la marca de sangre oscura que dejó sobre el pavimento.

Como escribo en el capítulo dos me hubiera gustado tener más fotos de mis abuelas, de mi papá, también me hubiera gustado tener más fotos de Mario. Me hubiese gustado poder guardarlos y conservarlos en imagen para traerlos de nuevo, para no permitir que el tiempo borré sus facciones, las venas en sus manos, las arrugas alrededor de sus ojos... sus gestos. Traerlos al presente con el instante atrapado hecho imagen.

Me aboqué entonces a tener fotos de mi Carmelita, de nuestro último tiempo juntas y, cuando ese tiempo se tornó más difícil, la cámara me ayudó a estar cerca y poder ver, a constatar como mi flor vieja se iba marchitando, a guardar su imagen cuando estaba y cuando dejó de estar; en esa ausencia física no dudé ni un segundo en asomarme por el visor y apretar el disparador.

Didi-Huberman en su libro *Gestos de aire y de piedra* reflexiona alrededor de las ideas del psicoanalista Pierre Fedida, de este libro traigo a colación la siguiente cita:

Aire y piedra se encuentran en la imagen porque, en muchas imágenes fuertes, se encuentran una gracia superlativa y un duelo inmenso, un gesto y un suspenso en el gesto, un deseo y un renunciamiento, un atisbo de consolación y una pérdida inconsolable (Didi-Huberman, 2018).

---

Esta tesis y este fotolibro han sido una importante experiencia inmersa en un proceso artístico, un viaje emocional, la terminación de un ciclo académico que había quedado pendiente y el cierre de dos duelos.

Mientras armaba el fotolibro pensaba en Carmelita, mientras pegaba el trozo de la tela de su ropa en las tapas, mientras cosía las páginas de papel de algodón iba hilvanando el último tiempo de acompañamiento. Ahora Carmelita es quien me acompaña a cerrar una pieza, una pieza objeto que la contiene por siempre en imagen... la imagen que la sobrevive.

*Julio, 2021*



# Fuentes consultadas

## Bibliografía

- Acaso, M. (2006). *El Lenguaje Visual*. Primera edición en libro electrónico febrero de 2012. Barcelona: [www.planetadelibros.com](http://www.planetadelibros.com)
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Casas Broda, A. (2000). *Álbum*. Murcia: Editorial Mestizo.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Kinderwunsch*. Madrid: Editorial La Fábrica.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo, memoria visual del holocausto*. Barcelona: Editorial Planeta.
- \_\_\_\_\_. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- \_\_\_\_\_. (2017). *Gestos de aire y de piedra sobre la materia de las imágenes*. Ciudad de México: Canta Mares.
- Didion, J. (2006). *The Year of Magical Thinking*. Ebook Edition, febrero de 2009. Londres: Harper Perennial.

- 
- Dyer, G. (2010). *El momento interminable de la fotografía*. Ciudad de México: Ediciones Ve.
- Goldin, N. (1989). *The Ballad of Sexual Dependency*. Nueva York: Aperture Books.
- \_\_\_\_\_. (1996). *I'll Be Your Mirror*. Nueva York: The Whitney Museum of American Art/Scalo Verlag AG.
- \_\_\_\_\_. (2003). *The Devil's Playground*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Kübler-Ross, E. (2007). *Sobre la muerte y los moribundos*. Ciudad de México: Random House Mondadori.
- Kübler-Ross, E.; Kessler, D. (2017). *Sobre el duelo y el dolor*. Barcelona: Grupo Planeta Ediciones Luciérnaga.
- Nuland, S. B. (1994). *How we die*. Ebook Edition 2014. Nueva York: Vintage Books/Random House Inc.
- Sontag, S. (1977). *Sobre la fotografía*. Ebook 2016. Barcelona: Penguin Ramdon House Grupo Editorial S.A.Y.

## Cibergrafía

- Campany, D. (2015). Photography at MoMA: 1960 to Now. *Foros de Fotografía Contemporáneo MoMA*. Recuperado en agosto de 2018 de: <https://www.moma.org/calendar/events/1356>
- Cano Cataño, L. (2018). Nobuyoshi Araki. *Doblespacio*. Recuperado en octubre de 2018 de: <https://www.doblespacio.com/blog-fotolibros-extranjeros-araki>
- Cohen, A. (2018). The 19th-Century Botanist Who Change the Course of Photography. *Artsy.Net*. Recuperado en diciembre de 2019 de: [www.artsy.net/article/artsy-editorial-19th-century-botanist-changed-course-photography](http://www.artsy.net/article/artsy-editorial-19th-century-botanist-changed-course-photography)

- Cotton, Ch. (2004). Rinko Kawauchi: “Utatane”. *Aperture Magazine* #177, Invierno 004. Recuperado en noviembre de 2018 de: <http://rinkokawauchi.com/articles/>
- Cristophe Guye Galerie. (2017). Interview Rinko Kawauchi. *Unseen Photography*. Recuperado en noviembre de 2019 de: <http://rinkokawauchi.com/articles/>
- Foncuberta, Joan. (2011). “El hechizo del fotolibro”. *El País*. Recuperado en septiembre de 2019 de: [https://elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084335\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084335_850215.html)
- Fernández, H. (2013). *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Exposición: Libros que son fotos; fotos que son libros*. Recuperado en agosto de 2018 de: <https://thecuratorship.files.wordpress.com/2013/12/libros-que-son-fotos-fotos-que-son-libros.pdf>
- Gallegos, A. (2013). La autorrepresentación en la obra de Ana Casas Broda. *Revista Academus*, núm. 8. Recuperado en mayo de 2019 de: <http://revistas.uaq.mx/index.php/cars/instituto-de-investigaciones-multidisciplinarias/academus/>
- Hernández Lara, K. (2013). *El cuerpo, la vida, la fotografía*. CONACULTA. Recuperado en abril de 2018 de: <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/publicaciones/coleccion-ensayos-sobre-fotografia/cuerpo-vida-fotografia.html>
- Lapidario, J. (2011). “Araki: Amor y Muerte”. *JotDown Magazine Contemporary Culture, Arte, Letras, Fotografía*. Recuperado en septiembre de 2019 de: <https://www.jotdown.es/2011/10/araki-amor-y-muerte/>
- Magnum Photographers. (2017). Exploring the Relationship Between Books, Design and Photography: Magnum Pro Theory and Practice: Books, Design and Photography by an Art Director. *Magnum Photos*. Recuperado en junio de 2019 de: <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/photographers-insiders-ramon-pez/>

- 
- Magnano, M. (2016). "Sentimental Journey: Las fotos de Nobuyoshi Araki". *Walden Magazine*. Recuperado en septiembre de 2018 de: <https://www.waldenmag.com/2016/04/20/sentimental-journey-las-fotos-de-nobuyoshi-araki/>
- Martínez Pulido, C. (2019). Anna Atkins creativa científica del siglo XIX que vinculó la botánica y la fotografía. *Blog de la Universidad del País Vasco*. Recuperado en diciembre de 2019 de: <https://mujeresconciencia.com/?s=Anna+Atkins>
- Martinique, E. (2020). The Controversy of the Sensation Art Exhibition. *Widewalls*. Recuperado en marzo de 2020 de: [www.widewalls.ch/sensation-art-exhibition](http://www.widewalls.ch/sensation-art-exhibition)
- Medina, C. (2010). *Cuadernos de Dieta*. Recuperado entre marzo y abril de 2018 de: <https://www.anacasabroda.com>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2013). Exposición: Libros que son fotos; fotos que son libros. Recuperado en agosto de 2018 de: <https://thecuratorship.files.wordpress.com/2013/12/libros-que-son-fotos-fotos-que-son-libros.pdf>
- Rojee, A. (s/f). The Photo Book. Recuperado en agosto de 2019 de: <https://www.photopedagogy.com/the-photobook.html>
- Stuart Hughes, H. (2018). The Art and Process of Sequencing Photographs. *PDN Photo District News*. Recuperado en junio de 2019 de: <https://www.pdnonline.com/features/photo-books/art-process-sequencing-photo-books/>
- \_\_\_\_\_. (2017). Photo Editor Mike Davis and Jason Esquenazi on the Art of Sequencing Photo. *PDN Photo District News*. Recuperado entre mayo y junio de 2019 de: <https://www.pdnonline.com/photography-business/photo-grants-funding/veteran-photo-editor-mike-davis-on-editing-your-own-work/>

- 
- Valverde, A. (2020). “La vida rural y plural de Louise Glück”. *El Cultural*. Recuperado en marzo de 2021 de: <https://elcultural.com/la-vida-rural-y-plural-de-louise-gluck>
- Walker, D. (2017). The Veteran Photo Editor Mike Davis on How to Edit Your Own Work. *PDN Photo District News*. Recuperado en junio de 2019 de: <https://www.pdnonline.com/photography-business/photo-grants-funding/veteran-photo-editor-mike-davis-editing-work/#gallery-1>

### Videografía:

- Cabrera, A. (2011). Ana Casas. Entrevista HP.Mov, Programa: Portavoz. Recuperado en mayo de 2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=YtkRb-JDDzc>
- Diálogos Transatlánticos II. (2018). Georges Didi-Huberman y Gabriela Siracusano. Canal Encuentro. Recuperado en mayo de 2021 de: <https://www.youtube.com/watch?v=EyJDSj-ekuU>
- Dinamo Visual Lab. (2011). Conversación con el fotógrafo David Jiménez. Recuperado en agosto de 2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=RZef7iHzyPE>
- Festival Internacional de la Imagen. (2016). Presentación del fotolibro *Moisés* de Mariela Sancari. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Recuperado en enero de 2019 de: <https://www.youtube.com/watch?v=H1LHTBOPqAO>
- Hampton, M. (2014). Nan Goldin talks about her book *After*. Tate Shots. Recuperado entre marzo y abril de 2018 de: <https://vimeo.com/109014245>
- (2014). Rinko kawauchi: Murmuration. Recuperado en septiembre de 2018 de: <https://vimeo.com/95047812>

- 
- \_\_\_\_\_. (2015). Rinko Kawauchi, *DreamWalking* (Kuns Haus Wien Version). Recuperado en septiembre de 2018 de: <https://vimeo.com/130726170>
- Have a Nice Book. Recuperado en 2018 y 2019 de: <https://www.youtube.com/channel/UCmlYUcl5z0O4cnDNfjcNaTA>
- Krief, J. P. (1999). Nan Goldin-Contacts. Programa Contacts, vol. 2. Recuperado en abril de 2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=o-9mw0FyOrDc>
- Pensadores contemporáneos. (2018). Entrevista a Georges Didi-Huberman por Gerardo de la Fuente. TV UNAM. Recuperado en mayo de 2021 de: <https://www.youtube.com/watch?v=m4hLqgrxXdg>
- Portraits of Contemporary Photographers. (2008). Nobuyoshi Araki talk about his work, vol. 1 y 2. Recuperado en noviembre de 2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=EnZFYzt1E9A>
- Salazar-Winspear, O. (2017). Larry Clark: I wanted to be a writer but I had a camera in my hand. Galerie Rue Antoine/France24. Recuperado en enero de 2019 de: <https://www.youtube.com/watch?v=KllqvoldS6l>
- San Francisco Museum of Modern Art. (Marzo, 2016). Nobuyoshi Araki: Journey through Life and Death. Recuperado en 2018 de: <https://www.sfmoma.org/watch/nobuyoshi-araki-journey-through-life-and-death/>
- San Francisco Museum of Contemporary Art (Marzo, 2016). Rinko Kawauchi Contemplates. The Small Mysteries of Life. Recuperado en entre septiembre y octubre de 2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=bWzj6AuHiGk>

## Imágenes fotográficas

### Capítulo Uno

Joan Didion, 1972. <https://observer.com/2014/11/new-kickstartered-doc-takes-on-joan-didions-the-year-of-magical-thinking/>

Joan Didion, 2017. [https://www.abc.es/cultura/libros/abci-joan-didion-noches-azules-201210140000\\_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F](https://www.abc.es/cultura/libros/abci-joan-didion-noches-azules-201210140000_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F)

Elisabeth Kübler-Ross, 1969. <https://www.biography.com/scientist/elisabeth-kubler-ross>

Elisabeth Kübler-Ross, 2002. <http://elvasomediolleno.guru/inspiracion/connotada-cientifica-afirma-que-hay-vida-despues-de-la-muerte/>

### Capítulo Dos

Cindy Sherman de la serie *Untitled Film Stills*, 1977-1980. Respini, E. (2012), *Cindy Sherman*, Madrid, Editorial La Fábrica.

Catherine Opie, de la serie *Being and Having*, 1991. <http://altermad.com/art-in-embassies-encuentro-con-catherine-opie-y-philip-taaffe/>

Barbara Kruger, *Untitled*, 1989. <http://www.madridartprocess.com/tendencias-arte-cultura/37-tendencia/517-barbara-kruger-o-el-poder-de-la-palabra>

Hanna Wilke, de la serie *Starification Objets*, 1974-1982. <https://whitney.org/collection/works/25093>

Orlan, de la serie *Omnipresence*, 1990-1995. [https://contemporaryphotographyindex.files.wordpress.com/2015/02/orlan\\_7surgery\\_omnipresence3.jpg](https://contemporaryphotographyindex.files.wordpress.com/2015/02/orlan_7surgery_omnipresence3.jpg)

- 
- Ana Mendieta, de la serie *Siluetas*, 1973-1980. <http://www.madridartprocess.com/tendencias-arte-cultura/37-tendencia/527-ana-mendieta-identidad-y-transcendencia>
- Pierre et Gilles, *Timo*, 1998: Pierre et Gilles, (2005), *Sailors & Sea*, Colonia, Alemania, Taschen.
- Yasumasa Morimura, *Self-Portrait/After Audrey Hepburn 1*, 1996. [https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/yasumasa\\_morimura\\_audrey\\_hepburn1.htm](https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/yasumasa_morimura_audrey_hepburn1.htm)
- Lucie Renee Matilthe Schwob siendo Claude Cahun *Autorretrato*, 1929: Respini, E. (2012), *Cindy Sherman*, Madrid, Editorial La Fábrica.
- Marcel Duchamp como Rose Sélavy, 1921.: Respini, E. (2012), *Cindy Sherman*, Madrid, Editorial La Fábrica.
- Ana Casas, *Kinderwunsch*, 2010. <https://wsimag.com/belfast-exposed-photography/artworks/56892>
- \_\_\_\_\_. *Una hora antes del parto de Lucio. 1 de enero de 2008. 2:33am* <https://arteauclick.es/2015/08/05/ana-casas-broda-exposicion-2015-circulo-bellas-artes-photoespana/>
- \_\_\_\_\_. *Kinderwunsch*, 2006-2011. <http://www.birthritescollection.org.uk/kinderwunsch/4591991378>
- \_\_\_\_\_. *Kinderwunsch*, 2006-2011. <https://www.proceso.com.mx/574946/fotografias-de-ana-casas-en-el-museo-de-la-ciudad-de-mexico>
- \_\_\_\_\_. *Kinderwunsch*, 2006-2011. <https://foto-feminas.com/archive/2018-2/ana-casas-broda/>
- \_\_\_\_\_. *Kinderwunsch*, 2006-2011. <https://foto-feminas.com/archive/2018-2/ana-casas-broda/>
- Todas las fotografías de Ana Casas Borda en *Álbum*, 2000, Murcia, Editorial Mestizo.

- Nan Goldin, *Self-portrait in front of clinic*, Belmont, MA, 1988. [https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/23124\\_self\\_portrait\\_in\\_front\\_of\\_clinic\\_belmont\\_ma](https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/23124_self_portrait_in_front_of_clinic_belmont_ma)
- \_\_\_\_\_. *Wedding bed, Pension Nüremberg Eck*, Berlín, 1996. <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/nan-goldin-b-1953-wedding-bed-5594576-details.aspx>
- Nan Goldin-Nobuyoshi Araki, *Tokyo Love, Spring Fever*, 1994. <https://bildersturm.blog/2015/09/07/nobuyoshi-araki-nan-goldin-tokyo-love-spring-fever-1994/>
- \_\_\_\_\_. *Tokyo Love, Spring Fever*, 1994. <http://www.xhoho.com/supreme/1370.html>
- \_\_\_\_\_. *Tokyo Love*, 1994. <https://www.anothermag.com/art-photography/8072/nan-goldin-and-nobuyoshi-arakis-tokyo-love>
- \_\_\_\_\_. *Tokyo Love*, 1994. <https://www.anothermag.com/art-photography/8072/nan-goldin-and-nobuyoshi-arakis-tokyo-love>
- \_\_\_\_\_. *Tokyo Love*, 1994. <https://www.anothermag.com/art-photography/8072/nan-goldin-and-nobuyoshi-arakis-tokyo-love>
- Todas las fotografías de Nan Goldin en *The Ballad of Sexual Dependency, I'll Be Your Mirror y The Devil's Playground*:  
Goldin. N. (1989). *The Ballad of Sexual Dependency*, Nueva York, Aperture Books.
- \_\_\_\_\_. (1996). *I'll Be Your Mirror*, Nueva York, The Whitney Museum of American Art/Scalo Verlag AG.
- \_\_\_\_\_. (2003). *The Devil's Playground*, Londres, Phaidon Press Limited.

## Capítulo Tres

Anna Atkins, *British Algae*. <https://www.analogisdifferent.com/como-hacer-cianotipia-en-casa/anna-atkins-3/>

<https://museumcrush.org/the-first-book-of-photographs-anna-atkins-1842-collection-of-british-algae/>

August Sander. <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/publications/776.html>

[https://www.rnz.de/kultur-tipps/kultur-regional\\_artikel,-neu-editiert-das-antlitz-der-zeit-60-fotos-deutscher-menschen-\\_arid,490228.html](https://www.rnz.de/kultur-tipps/kultur-regional_artikel,-neu-editiert-das-antlitz-der-zeit-60-fotos-deutscher-menschen-_arid,490228.html)

<http://viejas-fotos.blogspot.com/2014/12/august-sander-mundo-rural-i.html>

Eugene Atget. <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/publications/781.html>

<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/eugene-atget-1857-1927-notre-dame-1923-5972054-details.aspx>

Catálogo de la exposición *Fotografía pública*. [https://www.exitlalibreria.com/libro/fotografia-publica-photography-in-print-1919-1939\\_2827](https://www.exitlalibreria.com/libro/fotografia-publica-photography-in-print-1919-1939_2827)

Albert Renger Patzsch. <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/publications/780.html>

<https://www.pinterest.es/pin/319333429820319989/>

<https://artblart.com/2018/01/10/exhibition-albert-renger-patzsch-things-at-jeu-de-paume-paris/>

<https://www.art-madrid.com/es/post/nueva-objetividad-de-la-naturaleza-a-la-industria>

Germaine Krull. <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/germaine-krull-1879-1985-metal-5972084-details.aspx>:<https://www.photopedagogy.com/the-world-is-beautiful.html>

<https://www.moma.org/interactives/objectphoto/publications/775.html>

Laszlo Moholy Nagy. [https://www.moma.org/collection/?classifications=any&date\\_begin=Pre-1850&date\\_end=2017&locale=es&page=2&q=Laszlo+Moholy-](https://www.moma.org/collection/?classifications=any&date_begin=Pre-1850&date_end=2017&locale=es&page=2&q=Laszlo+Moholy)  
<http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.20.html/2014/photographs-n09129>  
<https://www.moma.org/collection/works/8115>

Andrew Roth. <https://www.worthpoint.com/worthopedia/book-101-books-andrew-roth-first-1732425339>  
<https://www.ebay.com/itm/ROTH-Andrew-The-Open-Book-Hasselblad-Center-2004-/382829041856>

Martin Parr y Gerry Badger, *The Photobook I, II, III*. <https://www.pinterest.es/pin/185069865922351509/>

John Gossage, *The Pond*. <https://www.amazon.com/-/es/Gerry-Badger/dp/1597111325>  
<https://aperture.org/shop/john-gossage-the-pond-limited-edition-photograph/>  
<https://americansuburbx.com/2013/02/john-gossage-john-gossages-the-pond-1986.html>

Mariela Sancari, *Moisés*. <https://cuartoscuro.com/revista/fotolibro-moises-de-mariela-sancari/>  
<https://atlasiv.com/2015/05/15/moises-de-mariela-sancari/>  
<https://www.artsy.net/artwork/mariela-sancari-moises-1>

Fotozines. <https://photonola.org/event/photozines-why-you-need-them-in-your-photographic-practice/>

Cristina De Middel, *Afronauts*. <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/afronauts-de-cristina-de-middel/>  
<https://www.revistaad.es/arte/galerias/obra-de-cristina-de-middel/7670>

<https://www.lafabrica.com/en/uncategorized/cristina-de-middel-2/>  
<http://www.lademiddel.com/the-afronauts-1.html>  
David Jiménez, *Infinito*. <https://www.fisheyemagazine.fr/en/scheduled/book/fragmented-story/>  
<https://www.lacasaencendida.es/literatura/presentacion-segunda-edicion-fotolibro-infinito-d-jimenez-8861>  
<https://www.ivorypress.com/es/libreria/shop/infinito-3/>  
<https://www.ivorypress.com/es/libreria/shop/infinito-3/>  
Daido Moriyama. <http://hero-magazine.com/article/136254/japanese-photographer-daido-moriyama-kicks-off-a-new-saint-laurent-art-project/>  
<https://photolondon.org/event/pavilion-commission-daido-moriyama/>  
<https://blog.atmtxphoto.com/2019/04/03/influences-daido-moriyama/>  
Larry Clark, *Tulsa*. <https://es.wahooart.com/@/AQTW57-Larry-Clark-Tulsa-40>  
<https://mcachicago.org/Collection/Items/1971/Larry-Clark-Untitled-1971-1983-6>  
<https://www.artlyst.com/features/top-10-violent-works-art/larry-clark-tulsa-series-1970/>  
<https://www.bukowskis.com/fi/auctions/619/105-larry-clark-untitled-smoking-with-baby-1963>  
Nobuyoshi Araki. <https://pen-online.com/arts/le-coeur-serre-araki-04-2/>  
<https://www.anothermag.com/art-photography/8792/exposing-nobuyoshi-arakis-most-sentimental-series>  
<https://americansuburbx.com/2014/12/araki-sentimental-journey.html>  
<https://ds-omeka.haverford.edu/japanesemodernism/items/show/674>  
<https://americansuburbx.com/2014/12/araki-sentimental-journey.html>  
<https://pen-online.com/arts/le-coeur-serre-araki-04-2/>  
[https://www.pinterest.com.mx/pin/528047125037825786/?nic\\_v1=1aUwM7wtqf5pqvDTlu9nZiNgGe4b%2BB13rcy1LhCVOv-Mw0%2B97ombHpO%2FD8bIkDlmHff](https://www.pinterest.com.mx/pin/528047125037825786/?nic_v1=1aUwM7wtqf5pqvDTlu9nZiNgGe4b%2BB13rcy1LhCVOv-Mw0%2B97ombHpO%2FD8bIkDlmHff)

---

<https://www.wallpaper.com/art/nobuyoshi-araki-museum-of-sex>  
<https://ocula.com/art-galleries/taka-ishii-gallery/artworks/nobuyoshi-araki/sentimental-journey-winter/>  
<https://emilyguestlevel2.wordpress.com/2013/02/27/nobuyoshi-araki-a-winter-journey/>  
<https://www.plantpropaganda.com/nobuyoshi-arakis-flower-paradise/>  
<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/nobuyoshi-araki-ne-en-1940-flowers-and-6230936-details.aspx>  
<https://www.dazeddigital.com/photography/article/31219/1/your-ultimate-guide-to-nobuyoshi-araki>  
Rinko Kawauchi. <http://rinkokawauchi.com/en/works/284/>  
<http://rinkokawauchi.com/en/works/140/>  
<http://rinkokawauchi.com/en/works/48/>

### Capítulo Cinco

Michael Brown, *Libyan Sugar*. <https://loeildelaphotographie.com/en/michael-christopher-brown-libyan-sugar/>  
<https://www.lensculture.com/articles/michael-christopher-brown-libyan-sugar>  
Cristina De Middel, *Afronauts*. <https://edukavital.blogspot.com/2013/07/afronauts-por-cristina-de-middel.html>  
Joao Pina, *46,750*. <https://luciephotobookprize.com/winners/zoom.php?eid=51-1895-18&count=5&mode=>  
Laia Abril, *The Epilogue*. <https://www.lensculture.com/articles/laia-abril-the-epilogue>  
Jason Ezquenazi, *Wonderland*. <https://www.workshopx.org/individual->

---

workshop-jason-eskenazi/

<https://www.workshopx.org/small-group-workshop-jason-eskenazi-istanbul/>

<https://www.beautifuldaze.org/2013/05/book-review-wonderland-jason-eskanazi.html>

David Jiménez, *Infinito*. <https://www.fisheyemagazine.fr/rdv/livre/recit-fragmente/>

Ameena Rojee, *Hardwork*. <https://www.ameenarojee.co.uk/hard-work>

---

Todas las imágenes fotográficas de internet fueron recuperadas durante 2020.

Las fotografías fuera de las fuentes son propiedad de la autora.

---

# Agradecimientos

Gracias a David Mijangos por su apoyo y su tiempo, por todas las correcciones y sugerencias. Por su empatía y sus palabras de aliento, por no desesperar nunca, por su puntual acompañamiento en este largo proceso de elaboración de tesis.

A Ingrid Sosa por presentarme los escritos y el pensamiento de Didi-Huberman, por su tiempo de lectura y corrección llevándome siempre un paso más allá en la reflexión y el análisis. Por confiar y alentarme incesantemente.

Gracias a todas las personas cercanas y queridas que me echaron porras y que se dieron el tiempo para leer este trabajo, para leer las imágenes del fotolibro, que dieron su opinión y corrigieron invariablemente mi mala ortografía.

A María Minera, por todas y cada una de las revisiones al fotolibro, por sus invaluable consejos, su ojo crítico, su sabiduría y gran sensibilidad.

A Samuel Morales por echarme a andar y engancharme de nuevo al conocimiento del arte, para volver a aprender, observar, escuchar, escribir

---

y compartir el conocimiento. A pensar el arte, y en este caso particular a repensar la fotografía, sus conexiones y procesos, mis procesos.

Por todas las sesiones trabajando juntas gracias a Andrea Lehn por su diseño, lecturas, revisiones y formación de tesis.

Por todas las horas de terapia, de habla y escucha, a Diana Morales alrededor de mi mamá y la familia, y a Ricardo Colín alrededor de la tesis y la productividad.

A Canek, Mateo y Darío, por acompañarme leyéndome, viendo, dando opinión, por respetar siempre el espacio y el tiempo para hacer mi trabajo. Por ser motores de creación y movimiento.

Gracias Canek por ver con mis ojos y ayudarme a aterrizar las ideas.

Y finalmente gracias a Carmen, a Mario y a mi hermano mayor, loquero y analista.

Adriana Zumaya, 2021







Carmen / Attenuare



Carmen es el nombre de mi madre.

carmen

Del ár. hisp. Kárm, y este del ár. clás. karm, viña, huerto o jardín

Del lat. Verso o poema.

atenuar

Del lat. attenuāre.

1. tr. Poner tenue, sutil o delgado algo.

2. tr. Minorar o disminuir algo. U. t. c. prnl. (RAE)



[...] El verano es, a veces, muy caluroso,  
y a veces, un aguacero echa por tierra las flores.  
Así murieron las amapolas, en un día tan sólo,  
eran tan frágiles...

Louise Glück.

Fragmento de *Amante de las flores*.































































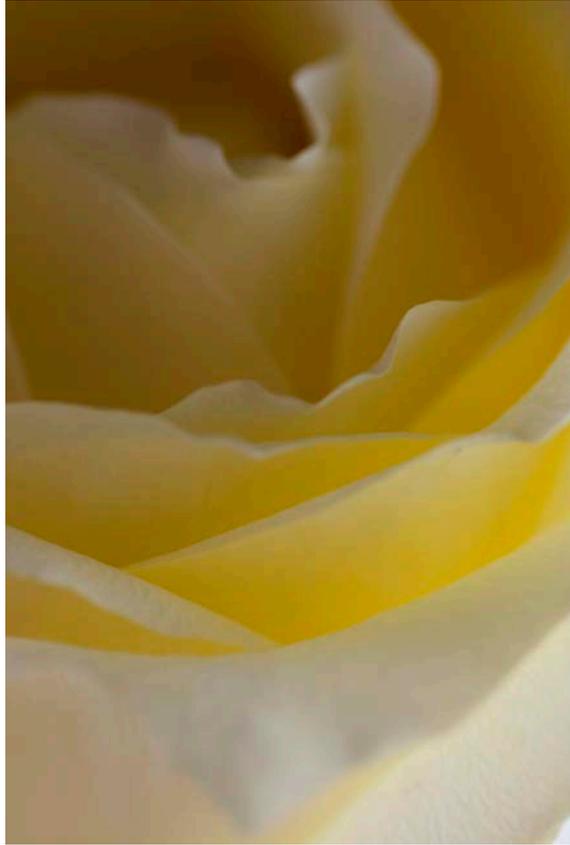














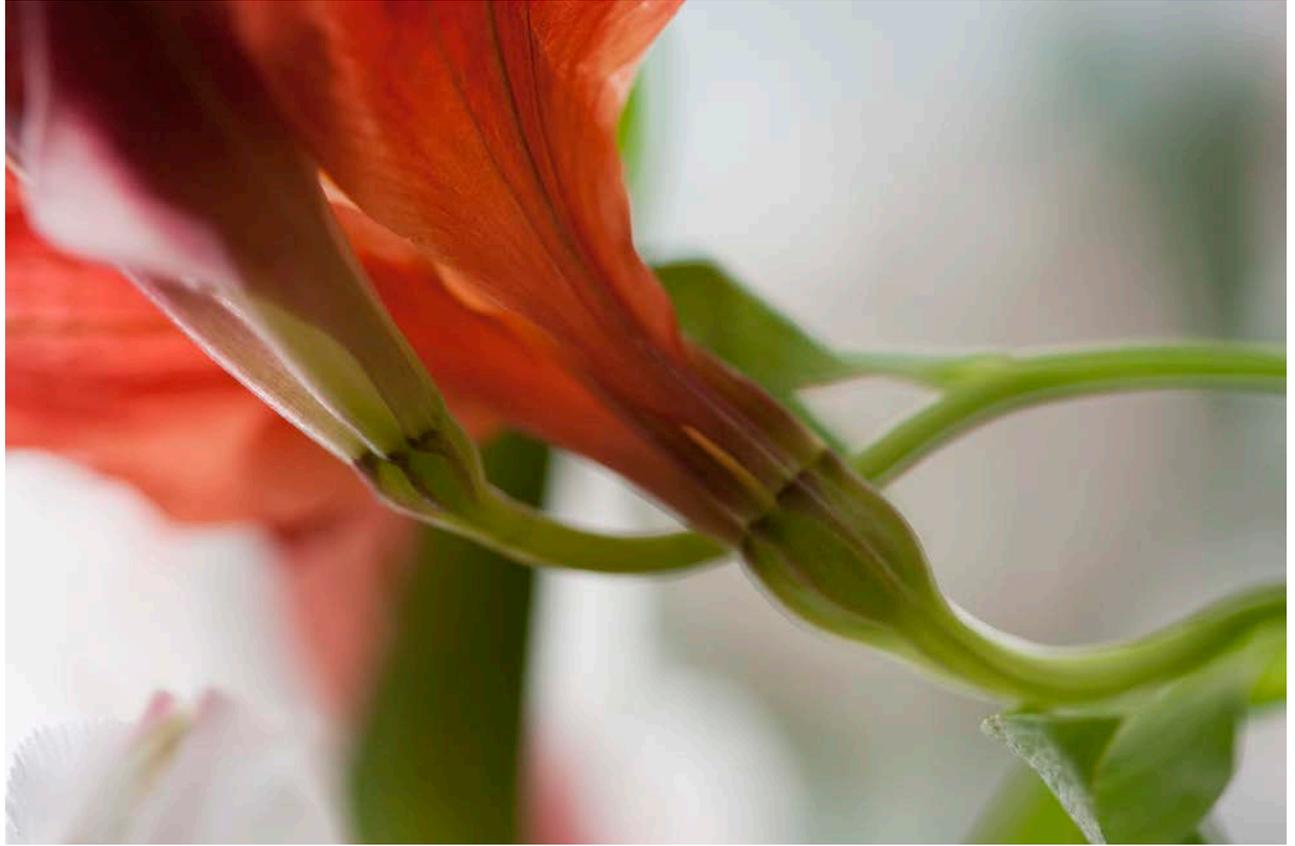








































































































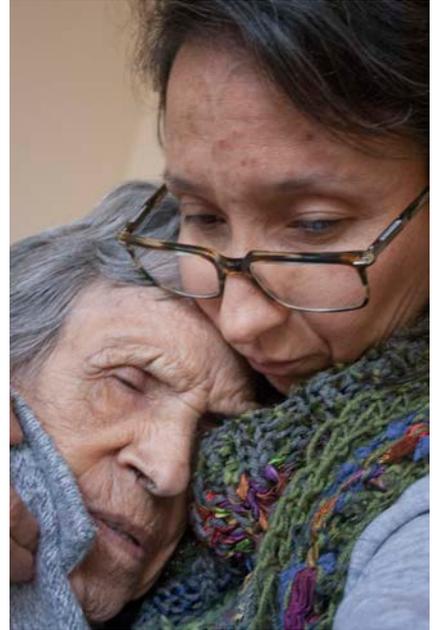














Adriana Zumaya  
Ciudad de México, 2020



