

Retratos in-familiares, imágenes que desbordan la información

Jaime Cerón

Sucedee algunas veces que puedo conocer mejor una foto que recuerdo que una que estoy viendo, como si la visión directa orientase mal el lenguaje, induciéndolo a un esfuerzo de descripción que siempre dejará escapar el punto del efecto, el punctum.

Roland Barthes¹

Fotografía y visión

En *La cámara lúcida*, uno de los estudios más influyentes sobre la interpretación de las imágenes fotográficas durante la última década del siglo XX, Roland Barthes se esforzó por situar la indagación acerca de su horizonte de sentido en la experiencia de los sujetos que se insertan en su campo. El término *punctum* fue utilizado por Barthes para aludir a una experiencia inconsciente que parecería delimitar la aparición de los trasfondos culturales e ideológicos desde los cuales nos apropiamos de las imágenes, y que activan en nosotros el nudo desde el cual actuamos subjetivamente ante ellas. Era, como dice Barthes, “un suplemento: es lo que añado a la foto y que sin embargo está ya en ella”. Lo interesante de esta pulsación que emerge de la fotografía es que paradójicamente elude el orden de lo visible dado que lo que nos afecta de ella es un detalle u objeto parcial que no logra situarse del todo dentro de la imagen. Es como aquellos relatos acerca de un fisgón que espía por la cerradura de una puerta para capturar el objeto de su deseo, pero que al escuchar pasos detrás de él descubre que ha sido atrapado a su vez por la mirada de alguien más que lo ha convertido en un objeto en su campo visual. Por lo tanto la evidencia de ser mirado parece emerger de un rasgo sonoro, como una rama quebrada bajo los zapatos o un ligero carraspeo, antes que del encuentro directo con los ojos de alguien.²

En este sentido la noción ilocalizable del *punctum* convierte a éste en un sucedáneo de otros tipos de experiencias culturales que tienen que ver con los dramas experimentados por

1 Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Editorial Paidós, 2ª ed., 1992, p. 103.

2 Esta analogía es tomada de Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, MIT Press, 1993, pp. 120-154.



Mis hijos en el parque. Parque Barrio Santander, Bogotá, Ca. 1985. Propiedad de María Victoria García. MdB 0322.

un sujeto que ingresa en el espacio de otro. El psicoanalista Jacques Lacan en su célebre *Seminario XI*³ abordó un análisis que parece haber sido crucial para la concepción del *punctum* de Roland Barthes.⁴ Se trató de su concepción de la mirada que se contrapuso a los enfoques filosóficos clásicos. Si la filosofía definía al sujeto como aquel que mira (el mundo), el psicoanálisis lacaniano pareció definirlo como aquel que es mirado (por el mundo). Este esquema de la mirada se independizó de la noción convencional de la visión en donde el espacio de la conciencia parecía ser el vértice de una pirámide imaginaria en cuya base estarían los objetos mediados por la presencia de una imagen. Se trataba del clásico cono de la perspectiva ortogonal que suele plantearse como un sistema absoluto de transferencia de la realidad natural hacia la representación cultural, que fue atacado desde todos los flancos durante la historia del arte moderno.

El esquema de visión empleado por Lacan, altamente cercano a la experiencia fisiológica, planteaba los objetos como puntos luminosos que extendían sus efectos hacia la pantalla conformada por el cuerpo del sujeto y sobre el cual emergía la imagen que Lacan denominaba “cuadro”. Recordemos al respecto los relatos de los fisiólogos que nos enseñaron que cuando percibimos visualmente, las imágenes se producen detrás de los ojos, proyectándose sobre la corteza cerebral. Si la mirada surge desde el lugar de los objetos, el cuadro o imagen que produce está del lado del sujeto y por lo tanto éste hace parte de ella. Si nos fijamos en la forma que caracteriza los bordes de nuestro campo visual, encontramos que en él se produce un halo de emborronamiento con forma de elipse, que es la proyección de la forma de las dos lentes que empleamos para ver, sobre la corteza cerebral. Ese borde borroso es rodeado por una mancha informe que no es otra cosa que el lugar que ocupa nuestro cuerpo dentro de la experiencia perceptiva.

Regresando a la descripción de Barthes veremos una resonancia de la idea anterior cuando él dice que el *punctum* “es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra”.

Uno entre otros

Una de las experiencias sociales que evidencian la diversidad de identificaciones en el campo social es la observación de lo que las personas hacen con sus fotografías fami-

³ Jacques Lacan, *Seminario XI, los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*: “De la mirada como objeto a minúscula”, Buenos Aires, Editorial Paidós, 8ª ed., 1997.

⁴ Este asunto es analizado extensamente por Margaret Iversen en *Psychoanalysis in Art History, ¿What is a Photography?*, vol. 17, No. 3, septiembre de 1994, Cambridge, Editorial Thames and Hudson, pp. 450-463.

liares. Observando las convenciones culturales que regulan el tipo de imágenes fotográficas a mostrar de los familiares o seres queridos y su lugar de ubicación, se diría que todas las clases sociales valoran culturalmente la presencia de la fotografía y expresan esta valoración en sus formas de contextualización. Éstas pueden incluir las pequeñas e “impersonales” fotos de documentos que se guardan en la billetera o la cartera o pueden moverse hacia los tradicionales álbumes familiares que reflejan las más diversas referencias simbólicas que comprometen no sólo la legitimidad social de quienes son retratados sino los trasfondos y creencias desde las cuales son coleccionadas las imágenes que contienen. No podemos dejar de lado los típicos portarretratos que ponen en juego códigos sociales altamente reglamentados que determinan si su ubicación debe establecerse sobre un mueble dentro de la sala de estar, o en un escritorio en la oficina o el puesto de trabajo. Sin embargo, entre los diferentes grupos sociales que conforman la ciudad, el sentido que esperamos encontrar en esas imágenes puede diferir en mayor o menor medida, dependiendo de los contextos culturales con los cuales nos apropiamos de las fotografías, contextos que están en directa relación con las situaciones en que las inscribimos.

En este sentido, como nos lo recuerda de nuevo Roland Barthes, muchos de los rasgos o principios que nos aproximan a las fotografías familiares son aquellos que nos separan de ellas. Tienen que ver con la posibilidad de suscitar un tipo de identificación que delimite nuestra posición y saber al respecto. Barthes dice:

La vida de alguien cuya existencia ha precedido en poco a la nuestra tiene encerrada en su particularidad la tensión misma de la Historia, su participación. La Historia es histórica: sólo existe si se la mira, y para mirarla es necesario estar excluido de ella.

La vida familiar es el primer espacio de relación intersubjetiva, que determinará los roles sociales y posiciones personales de cada uno de sus miembros. Volviendo a Jacques Lacan, diríamos que un infante ingresa en la vida social a través de una noción global e indiferenciada de sí mismo. Sólo el contacto sensorial y simbólico con sus semejantes le irá señalando un potencial lugar que ocupar. De ahí que Lacan haya formulado la estructura del estadio del espejo para delimitar lo que le ocurre a un ser humano en sus primeros meses de existencia. De esta manera el niño o niña, entre los seis y dieciocho meses de edad, asocia su propia imagen reflejada en el espejo con la presencia de un semejante, hasta que por el paulatino acceso al lenguaje comprenda que ese otro en el espejo es su propio yo. Su identidad, entendida como autodefinición, dirá Lacan, se confundirá con



Anita. Chía, 2001. Propiedad de Inírida Cóbbita. MdB 1431.



Amparo Leguizamón, amiga de la familia. Bogotá, 1965.
Propiedad de Mike Dick Tavera Ochoa. ADB 0212.



Tía disfrazada. Carrera 7 Calle 13. Bogotá, Ca. 1966.
Propiedad de Carolina Silva Ferrer. MdB 0316.

la identificación, que es una definición establecida a partir de algo más. En este punto parece haber una coincidencia entre Lacan y Barthes, dado que ambos plantean que la noción de historia es ajena al sujeto, puesto que sólo le es proporcionada por el lenguaje, cuyas categorías y códigos han sido determinados por alguien más.⁵

En relación con el estadio del espejo lacaniano, es curioso que varios teóricos de la fotografía la hayan definido como un “espejo con memoria”, lo que alude a esa experiencia imaginaria de la imagen en el espejo como un referente constitutivo del yo de un sujeto. Los dos fundamentos de la interpretación de esta etapa de desarrollo subjetivo, “la imagen de otro y la imagen del yo”, pueden apuntar en las mismas direcciones que se han señalado desde el presente como posibles opciones interpretativas de la fotografía en términos de ser un “espejo con memoria”. Joan Fontcuberta nos ha recordado, al respecto, que los espejos tienen dos poderosos referentes culturales, que nos dejan ver dos opciones de interpretación: una imaginaria y otra simbólica. El espejo para Narciso implica una simetría entre lo que está de un lado y otro de la imagen, dada la nítida identificación con el reflejo, mientras que para el vampiro, genera una profunda asimetría dada su imposibilidad de producir una imagen refleja.⁶ En el esquema del estadio del espejo, vemos que el sujeto identifica su imagen con la de otro y lo hace por una suerte de suposición o fantasía. Como Narciso, ve en su propia imagen lo que cree ser el atributo de otro. Sin embargo, al igual que el vampiro, cuya imagen en el espejo no coincide con su presencia corporal, cuando un sujeto ingresa al lenguaje, identifica esa invisibilidad de reflejo con aquello que no está en ella, pero que ha aprendido que es uno de sus propios atributos.

33

La imagen fotográfica, en la perspectiva del espejo que recuerda, nos lleva a pensar en las dos tensiones que articulan la constitución del sujeto, que tiene que ver con el ideal del yo y con el yo ideal. El yo ideal implicaría un paradigma de situación dentro de un espacio convencional, mientras que el ideal del yo sería ese modelo que un sujeto desearía seguir para encontrar un lugar de identificación. Como ejemplo podemos citar el caso hipotético de un adolescente que intenta responder a las expectativas de sus padres, que implican un adecuado desempeño académico y un controlado estilo de vida, mientras anhela replicar las demandas de identificación imaginaria con sus semejantes que involucran un deplorable desempeño académico y un descontrolado estilo de vida.

¿Cómo operan estas suposiciones, fantasías y órdenes discursivos ante las imágenes fotográficas de nuestros seres queridos o familiares? Parecería que las estrategias inicia-

⁵ Jacques Lacan, *Escritos: el estadio del espejo como formador de la función del Yo tal y como la conocemos en la experiencia analítica*, Barcelona, Editorial Paidós, 1983.

⁶ Joan Fontcuberta, *El beso de Judas, fotografía y verdad. Elogio del vampiro*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 3ª ed., 2000, pp. 35-51.

les de interpretación se alimentan de la función connotativa de los pies de foto que se asocian a las imágenes fotográficas, como lo ha señalado Walter Benjamin. Cuando se observan fotografías antiguas de un álbum familiar en compañía de alguien que conozca los hechos referidos por las imágenes, la observación suele venir acompañada de un relato o narración que intenta particularizar las situaciones y personajes retratados. Incluso, los álbumes familiares coinciden con las revistas ilustradas con fotografías en situar un texto en la parte inferior de la foto que nos hace saber algo adicional sobre la imagen.

Sin embargo, siempre llegamos a establecer puentes inconscientes con las imágenes que nos dejan ver, como se dijo más arriba, que el principio de relación entre nosotros y ellas desborda la información contenida en cada toma. Al respecto vale la pena recordar el texto “Lo ominoso” de Sigmund Freud, uno de sus textos más influyentes en las teorías artísticas contemporáneas. El planteamiento central de este trabajo se deja leer en la raíz etimológica del término en alemán, que es *unheimlich*, que antepone un prefijo de separación con la noción de lo *heimlich*, traducible al español como familiar y que implicaría la traslación de lo familiar a algo así como lo in-familiar.⁷

34 La experiencia de un hecho ominoso implica que una vivencia familiar o próxima llegue a ser reprimida por una circunstancia traumática que otro tipo de situación análoga hace retornar. Cuando examinamos fotografías que nos parecen familiares, siempre pueden quedar resquicios para que algo reprimido retorne a través de ellas, punzando nuestra experiencia inconsciente desde una mirada latente. Esa mirada se entendería como la evidencia de aquellos rasgos que, aunque parecen haber estado en la imagen, no podemos dejar de imaginar que han sido aportados por nuestros propios trasfondos de interpretación.

7 Sigmund Freud, “Lo ominoso”, en *Obras completas*, tomo XVII, Barcelona, Editorial Amorrortu, s.f.



Freddy, Sergio y Tina. Bogotá, 1994. Propiedad de Mauricio Ortíz. MdB 2030.