

FOTOGRAFÍA, PRODUCCIÓN IMAGINARIA Y DESPLAZAMIENTO PSÍQUICO: DE FREUD A LACAN

ARMANDO SILVA

1. PEDAZOS DE CUERPO

El sexo y la palabra significan por definición la demanda del otro. En su bello texto sobre percepción Merleau-Ponty hace el énfasis necesario: un enfermo ya no busca por sí mismo el acto sexual, imágenes o conversaciones sexuales no hacen surgir en él deseo alguno. Se trata en realidad de un impotente pues la percepción ha perdido en él su estructura erótica; así su cuerpo "no está en lo que hace" (1975:191). Luego el autor nos ubica el siguiente caso, no menos revelador. Una chica a quien su madre le prohíbe ver al muchacho al que ama, pierde el sueño, el apetito y finalmente el uso de la palabra. Estamos ahora ante el síntoma de la afonía. Lo que se ha fijado en la boca no es sólo la existencia sexual, sino de manera más general, "las relaciones con el otro de las que la palabra es el vehículo" (Merleau-Ponty, 1975: 197) supremo.

Esos dos síntomas descritos nacidos a despecho del otro, tanto en el impotente como en la afónica, describen con sabiduría la función del cuerpo en cuanto búsqueda y demanda del otro; en el impotente porque el individuo deja de estar en su cuerpo y en la afónica porque la voz de la madre le evoca el trauma infantil y la desnuda; se trata de pedazos de cuerpo con los cuales percibimos o dejamos de hacerlo.

No obstante es quizá en los escritos de J. Lacan sobre el cuerpo donde se introduce con mayor explicitud el sentido de residuo y falta, lo cual puede ayudarnos a entender los modos de fraccionamiento corporal sin que esta ruptura implique una pérdida de unidad o algún tipo de psicosis sino que, por el contrario, sea fundamento en la construcción imaginaria de la percepción de uno mismo y del otro, como hecho social pero también estético. "El cuerpo, si se le toma en serio, constituye en primer lugar todo lo que puede llevar la marca apropiada para ordenarlo en una serie de significantes" (Lacan, 1977: 19). El cuerpo, en otras palabras, no sólo será envoltorio de carne. El cuerpo, se puede decir mejor, la imagen del cuerpo, es lo que sustenta el sentido, mientras para los analistas es también el lugar del goce, operaciones psíquicas básicas donde la búsqueda del otro está sustentadas en la falta y el residuo, fundamentos de la construcción imaginaria.

¿Cuáles residuos? Según Lacan, quien se autodenomina el descubridor de la *petite a*, la cual al parecer nace como reemplazo de la noción de duelo de Freud; "ese otro desaparecido y de quien hago duelo" será el sustento de la noción de falta. Según Freud el duelo es por lo general "reacción a la pérdida de un ser amado" y en esto comparte un cuadro de expresiones con la melancolía, solo que en aquel no se vive "la perturbación del amor propio" (Freud, 1915: 2092) y por esto en el accionar del sujeto en duelo se busca "sustituir al desaparecido", como bien podrá verse en reflexiones posteriores sobre la fotografía que hago en este escrito.

Cuando Freud afirmaba que el sujeto hace duelo del objeto perdido, como lo destaca J. D Nasio "no decía de la persona perdida, dice el objeto perdido". ¿Quién es la persona amada? "La persona amada, a la cual Freud se refiere en su texto sobre el duelo viene a ser ahora, una de estas tres opciones: "la imagen que yo amo de mí mismo; un cuerpo que se prolonga del mío; un rasgo de otros que me identifica" (Nasio, 1988: 34): la primera es una respuesta real, la segunda simbólica y la tercera imaginaria. El *objeto a* no sería homogéneo sino, al contrario, heterogéneo, pues posee una naturaleza distinta a aquella simbólica propia del sistema discursivo. Lo simbólico significa así que los elementos están encadenados, regidos por leyes lógicas del lenguaje. Pero el *objeto a* escapa a esta lógica, resiste a toda marca de inscripción simbólica. La mejor representación de un residuo en un ser hablante y sexuado será entonces lo que pierde el cuerpo. Y según los analistas pos freudianos lo primero que pierde es la placenta, luego las heces, posteriormente el seno (en su destete) y por este camino vendrán la mirada y la voz, serie que constituye las cinco marcas de residuos, de pérdidas que entiende la teoría psicoanalítica.

2. RESIDUOS Y SUSTITUCIONES CORPORALES EN LA FOTOGRAFÍA DE FAMILIA

Si seguimos las anteriores reflexiones en un objeto excepcional ya que por su naturaleza tecnológica y visual significa pasado y duelo, como es la fotografía, en este ensayo puesta a funcionar en los álbumes de familia, podremos conmovernos con las evidencias que han hallado nuestros estudios¹ pues volveremos a reencontrar varios objetos y fragmentos en distintas escenificaciones, vistas ahora como falta, y lograr de esta manera algunos lazos profundos que justifiquen nuestra preocupación sobre la relación entre producción imaginaria y desplazamiento psíquico. "El objeto en el campo de la visión es la mirada" repite Lacan, quien usa justamente la fotografía para mostrar cómo vemos y somos vistos por efectos de luz: "Lo que me determina el más profundo sentido de lo visible es la mirada, que está afuera. Es a través de la mirada que yo recibo la luz y sus efectos (...) Yo soy fotografiado" (Lacan, 1973:105). La mirada se tornará así en sentido de recomposición en el acto mismo de leer el álbum. No sólo veo, soy visto en lo que veo. A este respecto no deja de ser sugestiva la anotación del mismo Merleau Ponty cuando revela la comprobación de que no reconocemos nuestra mano en una fotografía, como si se tratase de un pedazo de cuerpo que no nos pertenece, incluso muchos individuos vacilan en reconocer su propia escritura, pero, por el contrario, cada uno bien reconoce su silueta o su modo de caminar, si es filmado o fotografiado. Se puede decir entonces que "no reconocemos por la vista lo que no obstante si hemos visto frecuentemente, y, en cambio, reconocemos al instante la representación visual de lo que es invisible en nuestro cuerpo" (Merleau Ponty, 1975: 193) pero que se visibiliza por una técnica de representación. Se oculta algo enigmático en la misma acción de la mirada, como si por momentos se perdiese la unidad del cuerpo como lugar privilegiado desde donde integramos la percepción de todos los fenómenos. Sin embargo es muy cierto que, por vía imaginaria, fraccionamos el cuerpo, los recuerdos, las imágenes y por la misma vía lo recomponemos. Desde el nacimiento de los seres humanos, según lo muestran los escritos de Wallon, que inspiraron a Lacan en sus estudios de imaginarios desde la teoría del espejo, el niño antes de su primer año ya va a subordinar progresivamente "los datos de la experiencia inmediata a la representación", pasando de la percepción de un doble real a la percepción de un doble por reflejo de *imago* y aún más ese sujeto que capta el infante reflejado en el espejo antes del desarrollo de su formación verbal, es primero la imagen de otro (su madre) por lo que verse a uno mismo pasa por el preludio social de primero reconocer a otro para poder reconocerse a sí mismo; he ahí instalada en la primera visión su misma naturaleza social. La imagen del cuerpo en el espejo, primero del otro y luego de uno, se anticipa sobre el sentimiento de

unidad real. A los seis meses, el niño se reconoce en el espejo a pesar de una incoordinación tanto motriz como de inmadurez neurológica. "Cuerpo sin terminar, inacabado desde el punto de vista del real biológico, pero cuerpo global a nivel del psiquismo y su tópica imaginaria" (M. Gomes, 2004)

El mismo álbum posee de por sí ese enigma del no reconocimiento y de no visión de lo que antes hemos colocado para ser visto, o bien porque no deseamos recordarlo, en cuyo caso se trata de un ejercicio de bloqueo psíquico defensivo ante una evocación desagradable o impactante, o bien, y, en este caso la situación es más de fraccionamiento, porque lo que exponemos en el álbum es apenas la representación de un pedazo de algo, metonimia de un objeto encadenado de afecto, y por tanto no se puede reconocer, a no ser que quien nos lo muestran (narrador empírico) lo explique oralmente. Se trata de pedazos de cuerpos que se ponen visualmente pero reconocemos cuando se nos indican verbalmente, valor del relato y de la oralidad en la captación visual del álbum de fotografía familiar.

¿Qué residuos de cuerpos se colocan en los álbumes? La anterior discusión me sirve para ilustrar el sentido de residuo y desplazamiento en las fotos familiares. La costumbre de agregar pedazos de cosas a los álbumes la he podido observar desde el período inicial del estudio² (hasta los años cincuenta) pero de manera distinta. Allí se colocaban tarjetas de la ciudad que se mezclaban con las fotos o bien se agregaban notas a las fotos y en especial arreglos y adornos en las imágenes. En el segundo período (de los años cincuenta hasta los ochenta) ya aparecen rasgos más emotivos, colecciones de estampillas y de otros objetos, recortes de periódicos en los cuales se cuentan historias o residuos de mensajes escritos a mano o en telegramas.

En el tercer período (de los ochenta al presente) los objetos aumentan considerablemente, de la misma manera que se dispara el consumismo de bienes en la economía internacional y prácticamente el cuerpo se descuartiza. En la < Foto No 1 > imagen ultrasonido del cuerpo antes de nacer prefigurando un deseo de cuerpo real de familia. En la < Foto No 2 > aparecen huellas de pies de un recién nacido, acto que hemos encontrado de manera reiterada en los últimos años. Casi se puede decir que en varias ciudades sometidas a este estudio fotografiar los pies de recién nacidos se vuelve una especie de nuevo registro social de nacimiento, de entrada al álbum. En la < Foto No 3 > vemos un pedazo de cabello, fragmento corporal que corresponde al primero que le cortan al niño, aludiendo a un primer tipo de castración simbólica, que se constituye en el primer residuo que va a parar al álbum de fotografías. Representa un emblema de su primera pérdida y en ocasiones lo acompañan trozos de pedazos de uñas y el mismo ombligo del bebé que suele encontrarse pegado en algunos álbumes. La < Foto No 4 > es interesante porque la mis-

ma protagonista del álbum cuenta su historia de amor en la página que re-produzco. La narración de su mini-episodio termina con un mechón de pelo que le ofrece a su enamorado, en forma de compromiso corporal. Al fin y al cabo, hablando materialmente, amar es entregar a otro un pedazo de nuestro cuerpo.

La costumbre de agregar objetos se ha aumentado en este período y las familias de la década de los ochenta recurrieron mucho a ello. Hemos visto objetos muy particulares. En uno de los casos un pedazo de torta del matrimonio que la hija envía a su madre (a Bogotá desde Nueva York) por correo y que esta conserva en el álbum, junto a una servilleta que en uno de sus bordes deja ver la inscripción "made in USA"; el trozo de torta lleva almacenado más de 15 años y allí permanecerá, nos dijo su relatora. Trozos del vestido que llevaba la persona en el momento de morir, y que se colocan en la foto más preciada del ser querido, de la misma manera que se le entierra, según costumbre local, con el vestido que mejor le quedaba en vida. Billetes de avión que dan cuenta del momento en que conoció la enamorada o enamorado; recortes de periódico; anillos que con el paso de los años quedan pequeños o incluso se llegó a encontrar en una hoja del álbum de fotos gotas de sangre que recuerdan un matrimonio de honor (punzando el dedo pulgar cada uno de los enamorados y jurándose amor). Por todo esto se puede decir que el álbum de familia no sólo está compuesto de fotos, lo acompañan residuos de variada naturaleza prefigurando modos de expresión del deseo, sublimaciones y modos perversos que insisten en tener en la el álbum un pedazo del ser añorado.

3. LOS ÁLBUMES DE FAMILIA Y ACTOS SACRIFICIALES

En una de las anotaciones siempre exquisitas el teórico del arte Ernst Gombrich recuerda a su amigo Ernst Kris, quien veía en la imagen satírica un instrumento de pulsiones hostiles, lo que hizo que desarrollara la tesis de que la caricatura nace precisamente cuando desaparece la magia en nuestras sociedades y actúa un tanto como su reemplazo satírico. Así Kris, por lo demás gran amigo de Freud, estaba muy sorprendido, al pensar en actos rituales de magia, por "la semejanza entre este acto de hostilidad y la costumbre de prender fuego o quemar a alguien en efigie, es decir de someter la imagen del enemigo a la pena de muerte" (E. Gombrich 1991: 47). Y no estamos lejos de esta analogía crematoria en las fotos cuando comprobamos que no sólo se pegan objetos, sino que se retiran, se cambian, se agreden o hasta se queman en momentos muy especiales y significativos.

Se puede, de esta manera, constatar la naturaleza fétiche del álbum. La palabra fétiche es de por sí reveladora, pues viene del portugués *fetico*, pero en español se trastoca con hechizo y ambas expresiones provienen del latín *facticius*. "Originalmente el término fue aplicado a cualquier objeto usado por la gente de la costa de Guinea y regiones vecinas como talismán, amuletos y otros objetos de encantamiento o recordados por ellos con temor supersticioso" (Thomas Sebeok 1989: 51). Así, en el fétiche encontramos entonces tanto el sentido del duelo freudiano como de la pequeña a lacaniana. Duelo porque el fétiche, de una u otra forma, como ya se dijo, se relaciona con la muerte y manifiesta lo que se quiere mantener para hacer vivir así sea en imagen, lo que de todos modos la foto ya representa: un trozo de cadáver. Pero también el fétiche significa pérdida (castración simbólica) y protección contra la pérdida. Una especie de talismán. La fotografía, dice Metz "es un corte dentro del referente, ella corta un pedazo de él, una fragmento, una parte del objeto durante un largo viaje sin regreso" (1989: 123). Y en cuanto a fétiche, lo que se guarda en el álbum, los pedazos, los residuos, cumplirían funciones metafóricas como un *phalus* (en el sentido de lacan) de bolsillo, pero también como metonimia, una función apotropaica, "es decir, alejar el peligro, borrar la mala suerte". Y si esto es la foto, en el álbum aparece ampliada esta función de sortilegio, talismán de la Guinea, ya que éste guarda no sólo imágenes, sino, como vimos, fragmentos de cuerpo con la esperanza de hacer viva una ceremonia contra la muerte del ser querido. O al mismo tiempo hechizo, en su acepción castellana, para romper, destrozar, liquidar en la forma de ritual íntimo, aquél a quien ya no se ama, pero su presencia termina constatándose bajo la forma de una acción contra su misma imagen.

El álbum como construcción imaginaria corre entonces hacia atrás, hacia la búsqueda y congelación visual del recuerdo. En el álbum de fotos la familia está en escena y cada uno de sus miembros aparece, desaparece o es intervenido o modificado según los sentidos que la familia quiera otorgarle.



Foto N° 1: imagen por ultrasonido que prefigura "desco de cuerpo" de familia



Foto N° 2: pies del be'be como trozo de cuerpo que lo identifica



Foto N° 3: trozo de cabello como emblema de la primera pérdida junto con uñas y ombligos



Foto N° 4: una historia de amor con entrega de trozo de cabello de la enamorada



Foto N° 5: cabeza separada del cuerpo de un amante en conflicto



Foto N° 6: exhibición anal como juego



Foto N° 7: rasgado d efoto como autopunición



Foto N° 8: padre disfrazado de Dràcula

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FREUD, S. (1908) "Duelo y melancolía", trad. Luís López Ballesteros, *Obras completas*, tomo II, 1981.
- GÓMEZ, G. (2003) "El poder de la imagen", sin publicar.
- LACAN, J. (1973 y 1978) "What is a picture?" en *The Four Fundamental Concepts of PsychoAnalysis*, trad. Alan Sheridan. Nueva York-Londres: Jacques Alain Miller y W.W Norton & Company.
- _____. (1977) *Psicoanálisis, radiofonía & televisión*. Barcelona: Anagrama, 1977.
- METZ, CH. (1989) "Fotografía y fetiche", trad. Marianne Ponsford, *Signo y pensamiento*, 11, septiembre.
- NACIO, J. D. (1989) *Comentarios a los seminarios de Lacan*, impresos universitarios. Cali: Univalle.
- SEBEOCK, T. (1989) "Fetish", *The American Journal of Semiotics*, Vol. 6, N° 4.
- SILVA, A. (1996) *Famly Photo Album*. Irving: U:M.I. Universidad de California.

NOTAS

1. Me refiero a mi estudio sobre varios álbumes de familia ya publicado (Silva, 1996, traducción al castellano por Norma, 1998) material empírico desde donde se sacan las conclusiones acá presentadas, una vez revisado el texto original
2. El estudio se divide en tres momentos históricos en las ciudades estudiadas (Bogotá, Santa Marta, Medellín y Nueva York): del nacimiento de los álbumes a finales del XIX hasta mediados de los 50; de los 50 a los años 80 y de estos al presente, antes del dominio de la foto digital y del desplazamiento del álbum de fotos al video de familia, cuando la movilidad del medio, el video, transforma profundamente el imaginario de muerte y duelo inherente a la fotografía
3. Me refiero a las personas encomendadas para recoger de modo técnico la información de este estudio en contacto con los/las relatores de los álbumes de familia

Armando Silva es Doctor en Filosofía y Literatura Comparada de la Universidad de California. Autor de 16 de libros, como: *Imaginarios urbanos* (con 10 ediciones y traducciones); *Urban Imaginaires from Latin America*, publicado por Documenta 11 en Alemania. Director del proyecto "Culturas urbanas desde sus imaginarios sociales" que produce archivos visuales con fotos y clips sobre culturas urbanas comparadas del mundo. La editorial Taurus le publica la colección ciudades imaginadas. Ha sido invitado a participar en grandes eventos de arte y cultura como las Bienales de Sao Paulo y Venecia. Su obra completa se muestra en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona.