



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

Magíster en Psicología Clínica Adultos mención Psicoanálisis

Tesis para optar al Grado de Magíster en Psicología Clínica de Adultos

**IMAGEN FOTOGRAFICA Y APARATO PSIQUICO:
LA POSIBILIDAD DEL USO DE LA FOTOGRAFÍA COMO
HERRAMIENTA CLINICA**

ESTUDIANTE

Joanna Galimany Skupham

PROFESOR PATROCINANTE

Pablo Cabrera Pérez

SEPTIEMBRE 2014 SANTIAGO

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todos los que contribuyeron al desarrollo de esta tesis, a las personas e instituciones:

A mi profesor guía, Pablo Cabrera, por recibir este tema tan poco convencional con interés, sus aportes y consejos fueron fundamentales para orientarme en el desarrollo de esta tesis.

A Svenska Arensburg, cuyo apoyo y asesoría me permitió concretar las ideas detrás de este proyecto.

A Roberto Aceituno, quien sugirió el aspecto empírico de esta investigación, gracias por sus ideas, así como la gran ayuda entregada para la realización de la estadía de investigación en París, Francia.

A José Pablo Concha, por su constante apoyo durante este proceso así como en mi formación en teoría de la imagen y fotografía.

A François Pommier por recibirme en la estadía de investigación en la Universidad Paris X Ouest – Nanterre –La Défense. Y junto con él, a Françoise Davoine & Jean-Max Gaudillière, quienes hicieron de mi estadía una invaluable experiencia en términos académicos y humanos.

Al Magíster en Psicología Clínica Adultos por el aporte monetario para la realización de la estadía en el extranjero. En particular a Anita Román por su gestión, acogida y paciencia, y a Irma Palma por su ayuda como directora del Magíster.

A la Vicerrectoría de la Universidad de Chile por la otorgación de la Beca de Ayudas para estadía corta de investigación en el extranjero.

A los entrevistados en su anonimato por razones de confidencialidad.

A mi familia por el apoyo incondicional, y a mis amigos y amigas por el constante apoyo, ánimo y por mantenerme cuerda a lo largo de este proceso.

ÍNDICE

I.- INTRODUCCIÓN	4
II.- MARCO TEÓRICO	10
Capítulo 1: LA IMAGEN	10
1.1.- Origen de la palabra imagen	10
1.2.- Imagen y representación	13
1.3.- Conceptualizaciones de la imagen	16
1.4.- Relación entre imagen y sujeto	24
1.5.- La imagen y la mirada	26
1.6.- Imagen y transmisión	31
1.7.- La imagen y el psicoanálisis	35
1.8.- Imagen y figurabilidad	39
Capítulo 2: LA IMAGEN FOTOGRÁFICA	46
2.1.- Tránsito filosófico de la fotografía	47
2.2.- La fotografía es una imagen técnica	53
2.3.- Concepciones de la fotografía	56
2.3.1.- Lugar que hereda la imagen fotográfica	56
2.3.2.- Imagen fotográfica como huella de un real	57
2.3.3.- Fotografía como aparato auxiliar de la memoria	62
2.3.4.- Imagen fotográfica como oposición y distancia con la realidad	
2.3.5.- Fotografía y <i>punctum</i> : puerta de acceso al aparato psíquico	
2.3.6.- Fotografía, lazo y transmisión	77
2.3.7.- Fotografía, inscripción y figurabilidad	87

III.- MÉTODOLÓGÍA DE INVESTIGACIÓN	92
IV.- ANÁLISIS DE RESULTADOS	100
1.- Definición de la fotografía	100
2.- Concepciones de la fotografía	101
2.1.- Fotografía como intimidad	101
2.2.- Concepciones culturales generales de la fotografía	103
2.2.1.- La imagen fotográfica como realidad	104
2.2.2.- La fotografía como arte	107
2.3.- El valor de la fotografía en la clínica	108
2.3.1.- La fotografía como objeto clínico	108
2.3.2.- La fotografía como acto del paciente	112
2.3.3.- La fotografía como material de trabajo	113
2.4.- La fotografía y sus concepciones desde la clínica	114
3.- Fenómeno de la fotografía en la clínica	118
3.1.- Momento de aparición de la fotografía	118
3.2.- Gestión de la fotografía en la clínica	120
3.3.- El trabajo de la fotografía	122
3.3.1.- Trabajo de la fotografía a través de un proceso psicoterapéutico	123
3.3.2.- Trabajo de la fotografía como momento importante de un proceso psicoterapéutico	124
3.3.3.- Trabajo de la fotografía como investigación	124
3.3.4.- Trabajo de la fotografía como soporte para situar al sujeto	125

3.4.- Aprensión con la fotografía en la clínica	126
4.- Funciones de la fotografía como herramienta clínica	127
4.1.- Fotografía y encuadre	127
4.2.- Fotografía y transferencia – fotografía y vínculo	129
4.3.- Fotografía y procesamiento psíquico en la clínica	130
4.4.- Fotografía y procesamiento psíquico del psicoterapeuta	141
V.- DISCUSIÓN	144
VI.- CONCLUSIONES	166
VII.- BIBLIOGRAFÍA	170
VIII.- ANEXOS	173
Anexo 1: Caballo en movimiento de E. Muybridge	173
Anexo 2: Pizarra mágica	174
Anexo 3: Transcripción de entrevistas (en CD)	175
Anexo 4: Ficha general de consentimiento informado utilizada con los entrevistados	176

I.- INTRODUCCIÓN

La presente investigación se centró en el estudio teórico-empírico de la imagen fotográfica con el fin de situarla clínicamente dentro del marco de la atención de pacientes en psicoterapia de orientación psicoanalítica y/o psicoanálisis¹. Buscando establecer si la imagen fotográfica puede constituir una herramienta clínica, en otras palabras, si dicho objeto puede ser de utilidad en la clínica.

Se situó el tema de investigación concerniente a la relación entre imagen fotográfica y aparato psíquico, lo cual es primeramente tratado en términos teóricos para luego llegar a la especificidad de esta relación en el ámbito clínico a través de la investigación empírica, con el propósito de buscar los puntos en común entre la teoría y la información extraída de las entrevistas.

Desde el principio de la investigación se manejó la hipótesis referente a la imagen fotográfica como un aporte en su uso clínico, que ésta podría cumplir con un rol de gatillante, auxiliar y/o soporte de procesos o funciones psíquicas como la representación, figuración, inscripción, y, de esta manera, servir o favorecer la elaboración o tramitación psíquica en un proceso psicoterapéutico o psicoanalítico. Para ello se estructuró una parte de la investigación, en términos empíricos, para indagar en qué medida o de qué formas esta imagen puede servir en la clínica.

Para guiar la investigación se planteó como objetivo principal la indagación sobre el uso de la imagen fotográfica en la clínica a través de la realización de entrevistas a psicoterapeutas de orientación psicoanalítica o psicoanalistas². Como objetivos específicos se planteó indagar en

¹ Se advierte que no se hará diferencia con respecto a estos marcos de tratamiento, entre la psicoterapia de orientación psicoanalítica y el análisis. Por lo que la investigación de la fotografía como herramienta clínica aplica a ambas formas de hacer clínica. Esto se decidió de este modo debido a la ausencia de diferenciación entre uno y otro tratamiento de parte de los entrevistados que constituye la parte empírica de esta investigación. Por ello es que al hablar de “clínica”, “espacio psicoterapéutico”, “proceso psicoterapéutico” se está haciendo referencia a la psicoterapia de orientación psicoanalítica así como a un psicoanálisis.

² También denominados “clínicos”.

aquellas prácticas psicoanalíticas en que se ha usado dicha imagen para así describir el fenómeno de la aparición y gestión de la fotografía en ese contexto, y asimismo extraer qué funciones puede desempeñar. Otro objetivo planteó distinguir si el uso de la fotografía podría tener una función diferenciada según distintos tipos de clínicas. También se señaló como objetivo extraer opiniones y comentarios de los clínicos con respecto a la aparición, gestión y función de la fotografía en su quehacer clínico.

Por último, se consideró como objetivo realizar una sistematización teórico-conceptual de los conceptos y elaboraciones teóricas para abordar la relación entre fotografía y aparato psíquico, incluyendo los roles y funciones que la fotografía puede cumplir en relación al aparato psíquico, para luego contrastar con lo encontrado en las entrevistas. De este modo, la relación investigada entre aparato psíquico e imagen fotográfica se circunscribe al marco clínico.

Para abordar lo ya señalado se comienza con el marco teórico cuyo primer capítulo es referido a la imagen. En éste se desarrolla las tradiciones filosóficas que han situado a la imagen, así también el lugar otorgado a la imagen en el Psicoanálisis; trata sobre el lugar que se le ha dado a la imagen dentro del discurso filosófico el cual a su vez ha teñido otras disciplinas. Es necesario atravesar ciertas concepciones de la imagen y no ir directamente a la imagen fotográfica ya que esta última es heredera de varios aspectos otorgados a la imagen. Luego, en el capítulo segundo se trata la imagen fotográfica, dando cuenta de que ésta es en parte heredera de la tradición antes mencionada por ser una imagen, pero a su vez se la situará dentro de otro discurso filosófico por ser ésta una imagen técnica. A través de ambos capítulos se desarrollan las relaciones entre la imagen y el ser humano, y entre la imagen fotográfica y el sujeto.

El escrito prosigue con el método de investigación utilizado y con el análisis de resultados donde se expone la información recabada y sistematizada en forma de cuatro categorías. Todo lo anterior deriva en un marco de discusión, para a continuación arribar a las conclusiones de la presente investigación.

La relevancia de la presente investigación se relaciona a lo que se considera como escasez de referencias en cuanto al soporte fotográfico como material clínico, se encuentra más bien una teorización sobre la fotografía en la disciplina de la Estética y en otras ramas de filosóficas. Si bien algunos autores han trabajado a la imagen fotográfica desde un punto de vista psicoanalítico, como Serge Tisseron (Francia), no se trata de un uso derechamente clínico, es decir, que involucre el contexto clínico en su especificidad sino que más bien se apunta a la imagen fotográfica y su relación con el sujeto en la vida cotidiana y en otros ámbitos (artísticos, por ejemplo), ofreciendo lineamientos de análisis de esta imagen que no se limitan al marco clínico de atención de pacientes. Otra autora que ha trabajado este soporte es Claudine Vacheret (Francia), creadora de la técnica del Fotolenguaje³. Dicha modalidad se enfoca más bien al trabajo psicoterapéutico grupal, donde la foto es el aspecto central del dispositivo, por lo tanto, también surge una diferencia en relación a lo que se investigó en la presente tesis, ya que se buscó en la práctica clínica de los entrevistados la aparición y uso de la fotografía en un marco donde ésta puede o no estar, es decir, no es el dispositivo de tratamiento. Ambos autores mencionados trabajan en base a la teoría psicoanalítica. Se encontraron otros modelos o técnicas donde la fotografía es usada pero se trata de dispositivos que están centrados en la fotografía, y, por otra parte, no están contruidos a partir de la teoría psicoanalítica.

En resumen, en términos generales se encontró que no habría suficiente investigación, e incluso se podría hablar de escasez de referencias, sobre el tema. Si bien en términos teóricos se encontró algo más con respecto a la relación entre aparato psíquico e imagen fotográfica, fue frecuente el tener que hacer analogías entre concepciones y teorizaciones de imagen a secas y la imagen fotográfica, asimismo fue aún más frecuente no encontrar bibliografía que trabajara la imagen fotográfica en sus aspectos clínicos, específicamente con respecto a lo que se quería indagar: la fotografía en la psicoterapia individual.

³ Se tuvo noticia del trabajo de Claudine Vacheret y el Fotolenguaje hace relativamente poco tiempo, lo cual impidió el abordaje de sus planteamientos con respecto al uso de la fotografía en terapia grupal. Por otra parte, actualmente no existen textos en Chile, se sabe que la primera traducción al castellano de uno de sus libros se está realizando en Uruguay.

Conjuntamente, los dos autores mencionados prácticamente no han tenido difusión dentro del ámbito psicológico y psicoanalítico chileno, se trata de algunas personas o grupos que conocen de la existencia y así también de menos personas que probablemente los usan en su quehacer clínico. Esto no es privativo del contexto chileno, también se halló una situación similar al menos con respecto a algunos contextos psicoanalíticos en París, Francia, donde las personas entrevistadas si bien conocían quién era y sobre qué trabaja Serge Tisseron no había un conocimiento de las obra, por otra parte, no había un reconocimiento más establecido sobre la fotografía en su posibilidad clínica. Pero, al igual que sus pares chilenos (psicoanalistas, y también psicólogos de orientación psicoanalítica) habían tenido experiencias en su propia clínica con la fotografía, es decir, habían tenido pacientes que han llevado fotografías a propósito del trabajo psicoterapéutico o analítico. De igual modo, los entrevistados franceses (en referencia a las 2 entrevistas incluidas en esta tesis, que incluyen a tres psicoanalistas) dieron cuenta de un trabajo con la fotografía traída por el paciente, especialmente de parte de Françoise Davoine y Jean-Max Gaudillière quienes dieron ejemplos de sus propios casos en donde el soporte fotográfico fue usado y puesto a trabajar en sesión; agregando sobre la importancia de tomar lo que trae el paciente y trabajar el sentido de lo que se trae, que en el psicoanálisis se pueden usar otros elementos, otros registros

De esta forma, se plantea un problema, la aparición de la imagen fotográfica ocurre como fenómeno en la clínica pero de esto no hay suficientes referencias teóricas, o, al menos, no se plantea como tal en cuanto al uso en la clínica. De ahí la relevancia de realizar este trabajo abordando tanto lo teórico de lo cual se dispone así como la investigación empírica, en el ámbito clínico.

Se cree necesario plantear las motivaciones y hechos que configuraron este tema de investigación en particular, o bien, que conformaron esta tesis. La fotografía ha sido un interés que me ha acompañado desde mi niñez, ya sea con respecto a ver estas imágenes o a su práctica. Más adelante se fue construyendo la pregunta del por qué de mi interés por este objeto y por esta actividad. Pregunta difícil, como fui descubriendo en mis esfuerzos por entender algo relativo a esa pregunta, ya sea en talleres de fotografía o en cursos teóricos sobre

ésta. Luego, estudiando sobre teoría de la fotografía me encontré con que tampoco ha sido fácil la teorización de la fotografía, eso ha demorado, habría algo de este objeto en particular que se resiste a ser capturado teóricamente⁴. Y probablemente aún más difícil al tratarse de una actividad y objeto absolutamente difundida, normalizada y presente en prácticamente todo ámbito y lugar.

La pregunta por el propio interés tiene que ver con que la fotografía constituye una actividad heredada de ambas partes de mi familia; la práctica con las cámaras, tanque para revelado, ampliadora para el positivado, y demás implementos. Así como las fotografías dispuestas en numerosos álbumes familiares. La fotografía ha sido una transmisión familiar, a su vez las fotografías han permitido cierta continuidad de los lazos cortados por la migración. En relación a ello como tesina para obtener la Licenciatura en Estética realicé el escrito *La posibilidad de la memoria a través del archivo fotográfico y el cambio de soporte: el álbum familiar*.

Así, al constituir un objeto y actividad importantes en mi vida, tenía la curiosidad en cuanto a la fotografía como dispositivo dentro del ámbito de la clínica. Durante el desarrollo del proyecto de tesis en el Magíster éste iba a tratarse solamente de un trabajo teórico. Dentro del grupo donde se exponía y discutía sobre los distintos proyectos de tesis, se me sugirió que mi investigación también tuviera un lado empírico, que fuera a buscar en la práctica clínica qué es lo que se hace con la fotografía. Poco tiempo antes ocurre el siguiente evento; atiendo a un paciente en una única sesión, y al final de ésta el paciente muestra algunas fotografías en papel, yo honestamente no tuve mucha idea sobre qué hacer con las fotografías. Este hecho sumó al momento de decidir cómo realizar la tesis, y qué aspectos ir a preguntar a los futuros entrevistados. Encontrándome con que las fotografías sí aparecen en la clínica, se dan como un

⁴ La fotografía tiene su lanzamiento oficial en 1839 (lo cual se revisará más adelante), pero los textos fundamentales que piensan la fotografía en términos teóricos aparecen recién a mediados de la década de los años 70 hasta entrados los años 80 del siglo XX. El ensayo de Susan Sontag *Sobre la fotografía* es publicado en 1975, *La fotografía un arte intermedio* de Pierre Bourdieu en 1975, *La cámara lúcida* de Roland Barthes en 1980, *Del espacio de acá* de Ronald Kay en 1980 (menos difundido), *El acto fotográfico* de Philippe Dubois en 1983, *Hacia una filosofía de la fotografía* de Vilém Flusser en 1983.

fenómeno clínico, y que los pacientes, mientras menos adoctrinados psicoanalíticamente, suelen llevar fotos a la sesión.

II.- MARCO TEÓRICO

Capítulo 1: LA IMAGEN

En este capítulo se abordarán los conceptos de imagen, en términos psíquicos y en términos concretos, es decir, la imagen visual material. Además de las relaciones posibles entre imagen y sujeto.

1.1- Origen de la palabra imagen

El término de imagen ha estado históricamente connotado de forma negativa, lo cual se halla en los “ancestros” del término imagen, que se remontan a la tradición hebrea, griega y cristiana (Zamora, 2007). Primeramente los sentidos asociados a la palabra imagen son desde el entorno ideológico hebreo, donde la noción de imagen visual se asocia a la falsedad y engaño. Dichas nociones posteriormente se traducen al griego en el siglo III a.C. como *éidolon* (o ídolo), reforzando su valor negativo “debido a la supuesta falsedad intrínseca a toda representación visual” (Zamora, 2007, p.111). Este significado de la palabra ídolo se diferenciaba de otro término relacionado, *eikón* (que derivó en *ícono* e *imagen*), ya que éste no tenía la connotación moral de *éidolon*. Ya en Platón la imagen visual o ícono (*eikón*) se asocia con la *mímesis* (imitación), la cual es descalificada como mentira, engaño, seducción, irracionalidad y corrupción de las almas (Zamora, 2007). Así, el *eikón* es considerado como parte del mundo de las apariencias, no es más que una imagen material de las formas o ideas, las que son, en cambio, inteligibles. Luego, con Aristóteles la concepción se torna menos peyorativa, haciendo mayor énfasis en las imágenes “internas” (*phantasia*) que las imágenes visuales, dotándola con una, por así decirlo, “capacidad” de mediación, es decir, como mediadoras entre la sensación (*aisthesis*⁵) y el pensamiento (*nóesis*⁶), o bien entre lo interno del sujeto y el mundo exterior.

⁵ Término *Aisthesis* significa sensación o relativo a lo sensible en griego. A partir de esta palabra proviene el término Estética, rama de la filosofía que se encarga del conocimiento a través de lo sensible. Quien acuña el término es Baumgarten, quien lo identificó como el estudio de la esencia de lo bello. Si bien acuña el término en el

Aún así, y al igual que Platón, considera que la formación de imágenes se debe reservar para estar al servicio de la razón (Zamora, 2007).

Los ídolos, siguiendo a Epicuro, designan las representaciones ‘enviadas’ por las cosas a nuestros sentidos, esto es posible ya que éstos sobrepasarían a los cuerpos sólidos al ser más finos, otra característica se relaciona a una gran movilidad y velocidad lo que explica el por qué nada detendría su emisión. Los ídolos se engendrarían rápidamente, a la misma velocidad que el pensamiento, afectando no sólo el sentido de la vista sino que también los otros sentidos (Ferrater Mora, 2004). Esta última idea la desarrolla mayormente el poeta y filósofo romano Lucrecio⁷, quien denomina a los ídolos como *simulacra*, aunque también utilice para nombrar a la imagen los términos *imago*, *effigies*, *figura*. Los *simulacra* consisten en efluvios o emanaciones constantes que afectan a los sentidos. Estas emanaciones entrarían por los poros de la piel generando sensaciones. A partir de ello, se entiende que la concepción antigua de la imagen, como ídolo, contiene ya sea en términos negativos o positivos, la idea de que ésta afecta los sentidos del individuo, es decir, la imagen genera sensaciones, y el sujeto no es indiferente a éstas. También se desprende que en esta concepción las imágenes tienen la misma fuerza que el pensamiento, dentro de una cosmovisión donde ambos se darían separadamente.

En el entorno griego y latino el vocablo *éidolon*, ídolo, “significa fantasma de los muertos, espectro y sólo después imagen, retrato” (Debray, 2002, p.21) Así también, la palabra *imago* (de origen latino), que refería originalmente a la mascarilla que se le ponía al muerto, máscara con la representación figurada de su cara, luego pierde dicha significación inicial y termina refiriéndose a cualquier tipo de imagen de la figura humana (Zamora, 2007). Debray señala que en la concepción arcaica de *éidolon* (ídolo) se designa el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, ese es su doble, pero mantiene una tenue

S. XVIII y a partir de ahí se la comienza a considerar como una disciplina filosófica, esto no excluye la existencia de reflexiones y de sistemas estéticos en la filosofía anterior (Ferrater Mora, 2004a).

⁶ Noesis es una palabra griega que significa “ver discerniendo” y de ahí pensar, es decir, se diferencia del mero “ver”, se trata de un “ver pensante” o un “ver inteligible”. (Ferrater Mora, 2004b). Luego se retomará este concepto en relación al “esta ha sido” de Roland Barthes en un pie de página en el Capítulo 2, apartado 2.3.4.

⁷ 99 a.C. – 55 a.C.

corporeidad o sombra, lo que facilitaría la figuración plástica. En otras palabras, la imagen es la sombra y, prosigue Debray, sombra es el nombre común del doble. Así, a partir de lo anteriormente expuesto, se comprende que la imagen es una suerte de “solución” frente a la muerte de alguien, frente a lo que desaparece, y es “como si” en dicha imagen hay algo, incluso un tenue resto corpóreo de quien ha muerto que se ha transferido a esa imagen en su confección. Además, la concepción de imagen queda ligada al vocablo de sombra y de doble, lo cual se mantendrá a través de la civilización occidental de distintas formas. Como se mencionó anteriormente, desde el término eikón, se la considera como mimesis, lo cual a su vez se liga con la idea de la imagen como una copia de algo, como un doble; y una sombra, como opacidad, como sólo un resto o un algo parecido a lo que fue, pero del cual se desconfía, ya que no es, considerándola como engañosa. El mismo autor indica tres acepciones asociadas en cuanto al término imagen, “imagen del sueño (onar), aparición suscitada por dios (phasma), fantasma de un difunto (psyché)” (Vernant en Debray, 2002), en la última acepción se encuentra el significado más arcaico de *éidolon*, ya revisado.

Si bien hasta ahora se ha considerado el término de imagen desde su connotación negativa, que es la que ha predominado en las distintas tradiciones que dan origen y consistencia a la cultura occidental, también hay momentos donde se puede identificar acepciones más positivas de la imagen.

Siguiendo la misma idea de la imagen como solución e incluso como especie de consuelo frente a la muerte, desaparición o ausencia, es que se la ha podido considerar también a la imagen como fiable y verdadera. Debray da el ejemplo de las máscaras mortuorias romanas antiguas llenas de vida, de cuerpos gloriosos con posturas de viva resucitación, y plantea que esto no se trataría de una simple metáfora sino que entre lo representado y su representación hay una transferencia de alma, una metonimia, una prolongación de espíritu y también de algo del ser corpóreo que se le quiere imprimir a esta imagen⁸. En otras palabras, la imagen

⁸ Esta idea recuerda el concepto de reliquia, el cual refiere a “residuo que queda de un todo”, “parte del cuerpo de un santo”, es decir, primero la concepción es relativa a aquel resto en concreto que queda de algo ya desaparecido. Luego el resto material en la reliquia no es necesario, “aquello que, por haber tocado ese cuerpo, es digno de

representa, y en alguna medida es, el muerto pero vivo, en buena calidad, versión fiable de aquel que murió. Por ello es que el autor plantea que por mucho tiempo figurar y transfigurar eran una misma cosa. Es decir, la actividad de figurar algo (hacer una representación en imagen de alguien, o del referente) implicaba a su vez que algo del referente (de quien se está realizando esa imagen) se transfería a la representación en imagen figurada, así se mantiene una ligazón más concreta, donde la imagen realmente contiene algo de aquello que quiere ser representado. También de lo dicho anteriormente se puede desprender que se busca hacer representación, y así registro, de aquello que ha desaparecido o que va a desaparecer, se hace de la ausencia una presencia, para así enfrentar la angustia de la precariedad. Frente a la muerte se toma una medida, hacer una imagen del muerto, un doble para mantenerlo con vida y a la vez para no ver directamente a la muerte, la cual hace verse a sí mismo como casi nada (Debray, 2002).

De este modo, Debray señala que la confección de la imagen se relaciona con el duelo, ya que se confecciona una imagen (en términos amplios, no sólo de la imagen concreta del muerto) del otro para sobrellevar la pérdida, lo cual se aplica a aspectos del rito funerario como el cuidado de la sepultura; también hace un paralelo entre el niño del estadio del espejo lacaniano el que agrupa por vez primera sus partes en un cuerpo reflejado en un espejo, con el momento del duelo donde “oponemos a la descomposición de la muerte la recomposición por la imagen” (2002, p.27). El rol de la imagen como constituyente de la subjetividad en el estadio del espejo será retomado más adelante.

1.2.- Imagen y representación

Antes de continuar es preciso hacer referencia a los conceptos de imagen y representación, ya que, si bien, éstos presentan diferencias, es usual un uso de ambos como sinónimos. La definición de imagen puede estar contenida dentro de la de representación; “en cierto sentido los términos ‘imagen’ y ‘representación’ tienen el mismo significado; lo que

veneración”, “vestigio de cosas pasadas”, “objeto o prenda con valor sentimental, generalmente por haber pertenecido a una persona querida” (definiciones de www.rae.es). Así primero hay una transfiguración, luego una figuración, donde alguna relación se guarda con el referente.

hemos dicho en otro lugar del segundo puede valer también para el primero” (Ferrater Mora, 2004a, p.1764). Se nos remite a la definición de representación, la cual a su vez se presenta como un término bastante amplio en la posibilidad de sus sentidos. Ferrater Mora lo explica como un vocablo general que puede referirse a diversos tipos de aprehensión de un objeto; de la representación para referirse a la fantasía intelectual o sensible, a partir de Aristóteles, a la presentación (sensible o intelectual) de un objeto intencional en el sentido de los escolásticos, a la imaginación en el sentido de Descartes, entre muchos otros. De este modo, según el autor, hay una multiplicidad de sentidos y usos de la palabra representación, lo que hace que ésta sea ambigua al menos en tres formas; dentro de la psicología, en la epistemología y en la relación entre la epistemología y cualquiera de las concepciones usadas en psicología para aclarar formas del conocimiento (Ferrater Mora, 2004). Por ello repasaremos brevemente las versiones de representación dadas en la psicología tradicional señaladas por Ferrater Mora (2004):

1. La representación como aprehensión de un objeto objetivamente presente. Es usual la equiparación de representación con la *percepción* o con una forma de percepción.
2. La representación como reproducción en la consciencia de percepciones pasadas. Las llamadas “representaciones de la *memoria*” o *recuerdos*.
3. La representación como anticipación de acontecimientos futuros a base de una combinación de percepciones pasadas, reproductiva o productiva. Es usual la equiparación de representación con la *imaginación*.
4. La representación como la unión en la consciencia de varias percepciones no actuales (pero tampoco pasadas ni anticipatorias). En este caso se habla asimismo de *imaginación* o hasta de *alucinación*.⁹

Continuando con el autor, estos 4 sentidos refieren a lo que se ha llamado “cualidad de la representación”, donde se pueden considerar los 2 siguientes tipos: Las representaciones

⁹ La cursiva en las palabras “percepción”, “memoria”, “imaginación” y “alucinación” son nuestras.

basadas en el predominio de un sentido sensorial, hablándose de representaciones ópticas, acústicas, etc. O las representaciones basadas en la *forma* de éstas, hablándose de representaciones eidéticas (relacionada a los conocimientos), conceptuales, afectivas, volitivas (Ferrater Mora, 2004).

Ahora, desde la epistemología la representación se ha entendido en dos sentidos básicos:

- 1) La representación como contenido mental. La representación es entendida entonces como un acto y las más de las veces se le da un sentido “subjetivo” o “privado”.
- 2) La representación como aquello que se presenta en el acto de representar, es decir, como el objeto intencional de semejante acto (aludiendo a una objetividad).

Según Ferrater Mora, este segundo sentido se pierde en la filosofía moderna para luego ser retomado. Kant replantea problemas epistemológicos en términos de representaciones y ocupa el término alemán *Vorstellung* (el cual suele traducirse como representación) de manera ambigua, ya que en su uso daba cuenta de los sentidos enunciados en 1) y 2) sin diferenciación. La palabra alemana *Darstellung*, que también se traduce como representación, tiene una acepción “objetiva”, en ésta no se encuentra un sentido psicológico sino epistemológico, la cual se analoga a las palabras “modelo”, “plan” o “esquema”. *Vorstellung* se considera, entonces, como representación mental y subjetiva, mientras que *Darstellung* da cuenta de una representación como objetiva y formal, por ejemplo, “como una partitura puede servir como punto de partida para una ‘representación’, que da origen entonces a experiencias privadas y a ‘representaciones’ privadas” (Ferrater Mora, 2004c, p.3076). Esta distinción entre 1) y 2) no resuelve todos los problemas relativos al concepto de representación, ya que es posible que no se puedan separar de manera tan tajante y se den intermedios entre estos dos tipos de representación enunciados.

De este modo se desglosa que, dentro del campo filosófico, la imagen se encuentra contenida en el término de representación; que hay cierto consenso en la concepción de representaciones en imagen, o representaciones ópticas o visuales, así la imagen es un tipo de representación. Que la representación se asocia a la percepción, a la memoria y recuerdo, a la

imaginación y a la alucinación, y de todas podemos considerar que existe una relación estrecha con la imagen. Que puede ser considerada como representación interna, mental, privada y subjetiva, o como objetiva y formal.

Por su parte, Freud también usa el término *Vorstellung*, más cercanamente a la acepción 1) ya revisada, pero que en Freud tiene un uso especial y distinto a las anteriores definiciones de representación. Se trata de representaciones inconscientes, “esta representación es aquello que del objeto viene a inscribirse en los sistemas mnémicos” (Laplanche & Pontalis, 2005, p.368). En cuanto a representaciones Freud realizará una diferencia, por un lado está la representación-cosa y por otro la representación-palabra, donde la segunda se la asocia al sistema preconscious-consciente, y la primera, el inconsciente el cual “sólo comprende representaciones de cosa” (p.369). Esta distinción es relevante ya que da cuenta de que el orden de lo inconsciente se compone de representaciones en imagen, así también lo sugiere Freud en el texto “El yo y el ello” (1923), “el pensar en imágenes es sólo un muy imperfecto devenir-consciente. Además, de algún modo está más próximo a los procesos inconscientes que el pensar en palabras¹⁰, y sin duda alguna es más antiguo que éste tanto ontogenética cuanto filogenéticamente” (Freud, 2011a, p.23). Se desprende así que la representación en imagen se encuentra mayormente ligada al ‘pensamiento’ o forma de procesar inconsciente. Se advierte nuevamente cierto desdén con respecto a la imagen, Freud explicita que para él ésta forma de pensar sería una forma de devenir consciente muy imperfecta, pero a la vez más antigua ya sea en cuanto al desarrollo de la especie y en relación al desarrollo de ese sujeto teniendo alcances con lo originario de éste en tanto sujeto.

De este modo, la imagen es una forma de representación, aunque a veces se usen estos términos de manera indistinta. Se establece un carácter central de ambos, ya que “representar es hacer presente lo ausente” (Debray, 2002, p.34), la imagen asimismo pone presencia a la ausencia. De este modo, representación e imagen pueden ser consideradas sustitutos.

¹⁰ El subrayado es de la autora.

1.3.- Conceptualizaciones de la imagen

Continuando desde la filosofía, no ha habido corrientes teóricas que hayan acabado con la teorización del concepto de imagen, si bien hay varias no expondremos todas ya que ese no es un objetivo del presente escrito. Sí es necesario exponer con respecto a la doctrina fenomenológica de la imagen donde destaca Jean Paul Sartre. Este autor se opone a la idea de que las imágenes mentales corresponderían a duplicaciones de la imagen-cosa correspondiente a la realidad, incluso se puede desprender cierta tendencia a negar la existencia de estas imágenes (mentales) al menos en su concepción de “duplicados”, y plantea que dichas imágenes no pueden ser separadas del acto de imaginar. Sartre “liga el mundo de la imaginación al mundo del pensamiento, y, además, considera que la imaginación está relacionada con la acción, o con la serie de posibles acciones” (Ferrater Mora, 2004a, p.1768) a nivel de la mente del individuo. En *Lo imaginario* Sartre propone cuatro características de la imagen:

1. *La imagen es una conciencia.* Con esta primera característica apunta al error de pensar que la imagen está *en* la conciencia y que el objeto de la imagen está *en* la imagen, lo cual se daría producto de nuestra costumbre de pensar en términos de espacio. El objeto, ya sea en la imagen como en la percepción del objeto no deja de estar fuera de la conciencia. Por ejemplo: percibir o imaginar la silla es tener una determinada conciencia de silla, la silla no está en la conciencia y tampoco su imagen. La imagen es una manera determinada que tiene el objeto de aparecer a la conciencia, o la conciencia de darse al objeto. La imagen es una relación, la relación entre la conciencia y el objeto. Es la conciencia la que organiza sintéticamente esa relación, y, en vez de llamarla solo como imagen, Sartre la llama *conciencia imaginante* o *conciencias imaginantes*, las cuales “nacen, se desarrollan y desaparecen según leyes que les son propias y que no vamos a tratar de determinar” (1964, p.17).

2. *Fenómeno de casi-observación*. La conciencia es entendida como una estructura compleja e intencional. Hay tres tipos de conciencia o tres modalidades en las que se dirige hacia los objetos: percibir, concebir e imaginar, correspondiéndose en percepción, pensamiento e imagen. La percepción observa los objetos pero sólo alcanza algunos de sus perfiles cada vez, es decir, puede captar perceptos del objeto (parcialidades de éste)¹¹, por lo que debe hacer un recorrido (por ejemplo¹², darle la vuelta a la silla para verla desde sus distintos puntos, captar distintos perceptos ya que no se pueden dar a la conciencia todos a la vez) y aprehenderla sucesivamente, así el objeto resulta de la síntesis de estos perceptos. El pensamiento se realiza a través de un concepto, el cual ocurre, a diferencia de la percepción, todo a la vez, ya que la conciencia se posiciona en el centro de la idea, se puede pensar el objeto en un solo acto de conciencia. La imaginación parece estar más del lado de la percepción, pero ésta no requiere del recorrido antes mencionado ya que el objeto se le da inmediatamente por lo que es. La imagen es un acto sintético de la conciencia que une a unos elementos representativos (síntesis de perceptos) un saber concreto. En la imaginación el saber es inmediato (por eso es de casi-observación, porque no se necesita hacer un observar y hacer un recorrido del objeto cada vez para saber de éste). Hay una pobreza esencial en la imagen porque sus elementos no mantienen relación con los objetos del mundo, su objeto es sólo una conciencia y sólo existe en tanto que se da a ella, pero a la vez se instalan como certeza, no hay aprendizaje porque no traen nada nuevo, hay una intención previa y el saber que entrega esa imagen está ligado a esa intención.

¹¹ Se considera que el concepto de percepto puede ser equivalente en tanto parcialidad y fragmento a la fotografía, ambos como registro parcializado de la realidad. (Concha, comunicación personal, 2014).

¹² Otro ejemplo más claro es el del cubo: “No puedo saber qué es un cubo hasta que no he aprehendido sus seis caras; en rigor, puedo ver tres caras a la vez, pero no más. Es, pues, necesario que las aprehenda sucesivamente” (Sartre, 1964, p. 18).

3. *La conciencia imaginante (la imagen) propone su objeto como una nada.* Toda conciencia es conciencia de algo. El objeto está dado ausente en la imagen por lo que ejecuta un acto de creencia o un acto posicional, este acto puede tomar 4 formas: puede proponer el objeto como inexistente (un unicornio), ausente, existente en otro lugar, o neutral. El acto posicional no es posterior a la imagen sino que constituyen la conciencia de imagen. La imagen del objeto es una manera para éste de no estar, así la imagen propone una intuición de ese objeto.

4. *La espontaneidad.* La conciencia imaginante es transversal y no tiene objeto. La conciencia imaginante se da como una espontaneidad que produce y conserva al objeto en imagen. La conciencia aparece, entonces, como creadora, pero sin proponer como objeto ese carácter creador. De este modo, “gracias a esta cualidad vaga y fugitiva, la conciencia de imagen no se da como un trozo de madera flotando en el mar, sino como una ola entra las olas. Se siente conciencia de una a otra punta y homogénea con las otras conciencias que la han precedido y a las que está sintéticamente unida” (Sartre, 1964, p.26).

De esta forma, se comprende que para Sartre la conciencia de imagen es posible por un acto sintético de esa conciencia, y esta síntesis aparece como un determinado momento de una síntesis temporal y se organiza con otras formas de conciencia, que la preceden y la siguen. La conciencia imaginante (o imagen) que acuña el autor puede ser llamada representativa en el sentido de que va a buscar su objeto al ámbito de la percepción, y trata de alcanzar los elementos sensibles que lo constituyen; a su vez ésta se orienta en relación al objeto como la conciencia perceptiva (la cual es pasiva) en relación al objeto percibido. Por otro lado, la conciencia imaginante (la cual es activa) es espontánea y creadora, por otra parte sostiene o mantiene por medio de una creación continua las cualidades sensibles de su objeto.

Continuando con Sartre, (desde la fenomenología husserliana), y como ya fue señalado, la “consciencia es siempre consciencia de algo” (Sartre, 1984, p.71), dicho de otro modo, toda

consciencia¹³ es consciencia de algo y ésta además es intencionada (Sartre, 1984). Es decir, en el momento en que se tiene una imagen en mente se trata de un proceso que no se da en el vacío; la consciencia, en palabras de Sartre, es posible en tanto hay algo que la pone en acto o en funcionamiento, es decir el proceso de la consciencia no es sin objeto, sin materialidad; se trata de una representación que se genera a partir de una cosa, y que esté esa representación pensándose en ese momento se relaciona directamente con la intencionalidad, con la mirada del sujeto. En otras palabras, que una imagen se tenga *en mente* da cuenta de que hay una mirada que la ha seleccionado, la ha investido, y que lo que ha ingresado al aparato psíquico como percibido (consciente o inconscientemente) obedece a la intencionalidad de la mirada del sujeto. Lo último planteado con respecto a la intencionalidad y lugar de la mirada será retomado en el siguiente apartado dentro del presente capítulo.

Otro autor que realiza un interesante análisis y definición de la imagen es Vilém Flusser. Este autor se propuso iniciar una filosofía de la imagen fotográfica, y para ello primero define qué es la imagen; la describe como “[las imágenes son] superficies significativas [...] [y que] en la mayoría de los casos éstas significan algo “exterior”¹⁴, y tienen la finalidad de hacer que ese “algo” se vuelva imaginable para nosotros, al abstraerlo, reduciendo sus dimensiones de espacio y tiempo a las dos dimensiones de un plano” (Flusser, 2004, p. 11). La operación de abstracción que se realiza en la imagen la equipara a la imaginación, ya que la operación de abstraer formas planas del espacio-tiempo “exterior” y re-proyectar esta abstracción (la imagen) se asimila a la capacidad de producir y descifrar imágenes, codificar fenómenos en

¹³ Se comprende el término de consciencia utilizado por Sartre no desde el Psicoanálisis sino como lo utiliza Husserl en su fenomenología. Husserl plantea “una distinción radical entre la conciencia y aquello *de lo que se tiene consciencia*” (Sartre, 1984, p. 183), es decir, el objeto queda fuera, es a través de los contenidos de la consciencia que la intencionalidad apunta al objeto, el cual a su vez es el correlato de la consciencia, pero no es la consciencia (Sartre, 1984). Así, el concepto de consciencia psicoanalítico no es exactamente analogable al husserliano ya que el concepto de este último abarca más que la sola idea de la consciencia como de lo que se tiene consciencia en un momento y después se disuelve, como en la concepción psicoanalítica. Para efectos de este escrito, tomaremos la concepción de consciencia de Husserl con una mayor amplitud, incluyendo lo consciente e inconsciente en términos psicoanalíticos.

¹⁴ Aquí se encuentra implícito el carácter remisional de la imagen, lo cual será abordado.

símbolos bidimensionales y decodificarlos posteriormente (la imaginación) (Flusser, 2004). Con ello realiza una relación directa entre el cómo se da la imagen y la imaginación.

Para Flusser, el significado o el sentido de la imagen reside en su propia superficie, ésta se capta por medio de una mirada, la cual debe desplazarse por esta superficie para poder conferirle profundidad, para reconstruir las dimensiones abstraídas. Así esta inspección ocular de la imagen tiene por finalidad registrar. Cómo se mira la imagen es complicado de definir, el recorrido que tomen nuestros ojos es complejo, se genera por la estructura de la imagen y por la intención que se tenga al observarla. Así, el significado de una imagen se revela a través de este registro del recorrido que hace la mirada como una síntesis de dos intenciones: la que se manifiesta en la imagen misma¹⁵ y la manifiesta en el observador. De este modo, la imagen es un conjunto de símbolos connotativos, es decir, que sugieren otros significados o que *remiten* a otros elementos más allá de sí. A partir de ello se comprende que las imágenes son susceptibles de interpretación (Flusser, 2004).

Para el autor, la imagen tiene una temporalidad propia que explica a través de la mirada. La mirada que registra recorre la superficie y va tomando de la imagen un elemento tras otro estableciendo una relación temporal entre estos. La mirada puede volver a puntos de la imagen que ya ha visto una y otra vez, con esto se genera una dimensión temporal de eterno retorno. Así es como la mirada puede volver al mismo elemento de una imagen constituyéndolo como el centro del significado de la imagen. El registro que hace la mirada establece relaciones llenas de significado entre los elementos en esta misma dimensión espacial de la imagen; el elemento que se establece como central en cuanto a significado determina los otros elementos presentes en la imagen, dicho elemento dará significado a todos los demás, y a cambio recibe de ellos su propio significado. Esta específica relación del espacio-tiempo en la imagen Flusser la señala como mágica; las imágenes tendrían significado mágico. Las imágenes son abstracciones y traducciones de hechos, donde “éstas sustituyen con escenas los hechos” (2004, p.12).

¹⁵ Toda imagen es intencionada, ya que toda conciencia es intencionada, en términos de Sartre.

La imagen visual se la puede considerar como *mediación*, como lo explicita Flusser, “las imágenes son mediaciones entre el hombre y el mundo” (2004, p.12). El autor explica que las imágenes (visuales, materiales) tendrían la finalidad de hacer que el mundo sea accesible e imaginable para el sujeto, pero que al mismo tiempo pueden las mismas interponerse entre sujeto y mundo en el momento en que dejan de ser mapas y se convierten en pantallas, es decir, en vez de mostrar el mundo se ponen *en lugar de éste*. En este caso el autor identifica este uso de la imagen como cercano a la idolatría (relacionado al origen de la imagen como ídolo, *éidolon*, ya revisado).

Como fue señalado, la imagen está en representación de otra cosa (ya sea una idea, un objeto, una escena de la realidad, etc.), y dicha representación visual *media* entre lo que se está representando (el objeto o el referente) y el sujeto que la mira. A partir de ello se puede establecer preliminarmente que la imagen es mediación entre el sujeto y la realidad, o entre el aparato psíquico y la realidad.

Con respecto a la idea de Flusser de la imagen como superficie de significado¹⁶, es necesario agregar, para evitar equívocos, que la imagen en sí misma no tiene una significación adherida. Ésta, como dice Benjamin, como objeto que es, es muda (Concha, 2004). En este punto volvemos al concepto de representación pero desde otro lugar, José Pablo Concha (2011a) plantea la *remisionalidad* como una condición fundamental de la representación. Para explicar esto el autor señala la diferencia entre (objetos) “útiles” y objetos remisionales. Se entiende que todo objeto se manifiesta a partir de una funcionalidad, lo cual es distinto a la remisión, es decir, la funcionalidad la ejerce el objeto específico a partir de él mismo y todo objeto funciona para algo (desde lo práctico hasta lo decorativo); no así un objeto con la característica de la remisionalidad, la cual dirige la comprensión y sentido a algo por fuera del

¹⁶ Es importante señalar la diferencia que se considerará en este escrito con respecto a las palabras “significado” y “significación”, la primera como la generación de un sentido cerrado, en cambio, el segundo como el habla, el proceso de producir significado. Si bien Flusser ocupa la palabra significado para referirse a la superficie de la imagen, se cree que es más apropiado el sentido de la palabra significación, aunque se deba usar la palabra significado porque el autor la usa así.

objeto. En el caso de la imagen se compartirían ambas características; puede ésta tener funciones y contener un carácter remisional o que lo que ésta muestra remite a otras cosas que están fuera de la imagen misma¹⁷.

De este modo, se entiende que la imagen es vacía en sí misma, ésta va a tener una u otra significación a partir de su estatuto de remisionalidad. Y ésta va a “hablar” (la imagen es “muda”) a partir de otros elementos y no por sí y en sí misma, ya que ésta se caracteriza por tener un estatuto multívoco. Lo anterior va a depender de otro elemento, la mirada, la cual es lo que primeramente envuelve a la imagen, hace un recorrido de la imagen, como señala Flusser. Como concepción más general del concepto, la mirada “es lo que define la intencionalidad y la finalidad de la visión” (Aumont, 1992, p.62), se agrega que esto se da: orientándose por elementos psíquicos de índole consciente e inconsciente; por lo cual una imagen tendrá una significación dependiendo de la mirada que se pose en ella, y de la relación que se establezca con ella. No tomamos la intencionalidad como una acción a partir de una instancia yoica totalmente consciente de hacia dónde dirige su mirada y por qué motivos conscientes lo hace, sino que ésta se compone de elementos más o menos inconscientes, o susceptibles de devenir conscientes. La intencionalidad también se la ha considerado desde Sartre, como ya fue revisado.

Así, la mirada del sujeto es la que selecciona una imagen visual a partir del bagaje subjetivo del sujeto; un bagaje particular y de distintos órdenes (desde lo consciente hasta lo inconsciente) que a su vez determina y configura esa mirada. Lo que se encuentra a la base en un término mítico-originario del sujeto es la primera identificación, fundante de la subjetividad, donde se forma el primer esbozo del yo, así como del yo ideal, a partir de las cuales se conforman las identificaciones posteriores. Ello será retomado más adelante con el desarrollo del estadio del espejo de Lacan.

¹⁷ Este punto se retomará en el siguiente capítulo.

1.4.- Relación entre imagen y sujeto

La relación del sujeto con el mundo y lo que el sujeto percibe de éste es una relación compleja, asimismo su relación con la imagen visual es una situación compleja. Muchos procesos psíquicos del sujeto involucran la imagen, y al haber imágenes psíquicas directamente ligadas a lo que pensamos, lo que soñamos, lo que aspiramos, lo que nos angustia, a lo que nos identificamos, y un largo etcétera, es que se releva la importancia de la imagen visual; de ésta como un soporte en donde se da un inter-juego entre nuestro aparato psíquico y esa imagen concreta. Desde el punto de vista de lo que le ocurre al sujeto acontece una especie de interrelación donde difícilmente se puede identificar dónde empieza y dónde termina la imagen y el sujeto. Para continuar por la vía de comprender esta situación hay que considerar la estrecha relación entre aparato psíquico e imagen donde “la imagen <<contiene>> algo de inconsciente, de primario, que puede analizarse; inversamente, el inconsciente <<contiene>> imagen, representaciones” (Aumont, 1992, p.123).

Acabamos de denominar como “situación” a la relación entre sujeto e imagen visual, esto trata sobre una acción sumamente cotidiana, ampliamente difundida, referida a ver y mirar imágenes y dentro de éstas se encuentra la posibilidad de mirar imágenes fotográficas. Pero, antes de abordar la imagen fotográfica, continuaremos estableciendo algunas características de la imagen y las nociones necesarias en la relación con el sujeto para el desarrollo de esta investigación.

La imagen visual, la imagen que concretamente se puede ver, es decir, la imagen que se percibe visualmente es una representación de algo, en ese sentido, un sustituto de otra cosa que se presenta en imagen (Aumont, 1992). La imagen visual establece una relación con el sujeto donde éste es afectado en términos psíquicos, poniéndose en juego las funciones del aparato psíquico¹⁸; como fue visto con Sartre, la imagen se asocia a la percepción, imaginación, recuerdo, memoria y alucinación. Con respecto a la imagen visual, Aumont (1992) comprende

¹⁸ La percepción, memoria, recuerdo, imaginación e incluso alucinación. Revisado en apartado 1.3 del presente capítulo.

que “la visión, la percepción visual, es una actividad compleja que, a decir verdad, no es posible separar de las grandes funciones psíquicas, la intelección, la cognición, la memoria, el deseo” (p.15). De este modo, se plantea lo inseparable que resulta la imagen visual del sujeto que la mira, ya que se relaciona directamente con las funciones psíquicas.

La imagen visual y su percepción por parte del sujeto nos lleva a pensar la imagen no sólo en su forma concreta como lo hemos señalado hasta ahora, sino que la imagen en tanto ya ha sido percibida por el individuo, y, asimismo, de cualquier cosa percibida que se transforma entonces en imagen psíquica. Gran parte de lo que se puede decir al respecto tiene que ver con conjeturas ya que se trata de imágenes a las cuales no se tiene acceso, no se las puede convertir en una imagen visual, es decir, material y por ende, observable. Reforzando este hecho desde una perspectiva psicoanalítica, lo percibido visualmente se transforma en imagen psíquica y, aunque sea percibida por un momento de manera consciente, hay muchos aspectos de ésta que ingresarán como inconscientes, y como tales son inaccesibles a la consciencia. Solo se tiene noticia de ellas por lo que el sujeto puede referir de éstas y siempre tras procesos de transformación y velado (lo que puede referir sobre lo que se imagina, lo que fantasea, o lo que sueña).

A la imagen percibida se le sigue la pista hasta su transformación en imagen retiniana, la cual es la proyección óptica obtenida en el fondo del ojo a través del sistema que componen la córnea, pupila y cristalino (Aumont, 1992); la imagen en este punto sí puede ser percibida a través de equipamiento oftalmológico. Luego atraviesa otra transformación, desde este estatuto óptico a uno químico retiniano, cambiando totalmente. Del nervio óptico prosiguen de inmediato sucesivas sinapsis a través del cuerpo geniculado el cual sale del ojo hacia el cerebro y termina en una zona posterior de éste, cortex estriado, donde se ha estudiado como el lugar en el cerebro donde se forman las imágenes (Aumont, 1992). En otras palabras, la perdemos de vista, ya no es registrable, no sabemos en qué se transforma a partir de lo que fue percibido, más allá de la imagen retiniana. Es a través de la teorización que se suponen procesos, transformaciones y movimientos de la imagen percibida, o de la imagen psíquica; y dentro de

este escrito la teoría para pensar y teorizar sobre la imagen es la psicoanalítica, de manera predominante no así exclusiva como ya se ha estudiado hasta ahora.

1.5.- La imagen y la mirada

Retomando lo mencionado sobre la mirada. Sobre la relación entre mirada e imagen. ¿De qué depende dónde la mirada se posa? ¿Qué imágenes ésta *elige*? Estas preguntas apuntan a procesos que podríamos denominar como invisibles, no podemos verlos sino solo intuirlos, asociar a partir de observaciones clínicas, y no tan clínicas, incluso en base a uno mismo, y desprender teorizaciones a partir de dichas observaciones.

La constitución del sujeto es un misterio, así como la particularidad que tiene su mirada, y ésta justamente se relaciona con la constitución subjetiva. A partir de lo anterior se torna necesario ahondar en la relación de la imagen y el sujeto, que desde el psicoanálisis lacaniano tiene una ligazón directa con elementos constitutivos del sujeto. Para ello nos centramos en el Estadio del Espejo, el cual apunta a explicar gran parte de la conformación de la subjetividad del sujeto.

El Estadio del Espejo es un concepto que Lacan presenta por primera vez en 1936 y que a través de su obra se desarrolló y amplió, desde un momento específico de la infancia del bebé a las implicancias de este estadio que exceden ese momento y lo convierten en paradigma del orden imaginario. Describe la formación del yo a través del proceso de la identificación, de la identificación con la propia imagen especular del infante. Éste a partir de los 6 meses puede reconocer su imagen en el espejo¹⁹, pero aún sus capacidades son prematuras, es decir, no tiene aún el control de sus movimientos, la coordinación de su propio cuerpo. Su sistema visual, comparativamente más avanzado, es capaz de reconocer su imagen, generando que el infante vea su imagen como un todo integrado. Ello genera un contraste entre cómo se encuentra el infante, el cual se experimentaría como un cuerpo fragmentado. Para resolver la amenaza de

¹⁹ La necesidad de un espejo real no es tal, ya que el pequeño sujeto ve su comportamiento reflejado en los gestos de un adulto o de otro niño, lo que permite que estos otros funcionen como imagen especular (Evans, 2007).

fragmentación a partir de la rivalidad con su propia imagen la cual se encuentra contrastada con la completud de la imagen reflejada, el sujeto se identifica con la imagen del espejo, y es esta identificación primaria con lo semejante (imagen de sí en el espejo) lo que da forma al yo (Evans, 2007).

Lacan describe el momento de la identificación como un momento de júbilo para el infante, donde éste obtiene un triunfo imaginario al anticipar su coordinación motriz aún no lograda. Se trata del triunfo de la asunción de la imagen del cuerpo en el espejo. También ocurre una reacción depresiva al comparar su sensación precaria de sí con la madre, que en esta escena lo sostiene y es su mirada que lo mira (Chemama & Vandermersch, 2010). El pequeño sujeto hace un gesto de demanda de ratificación, frente a lo cual la madre autentifica el descubrimiento del infante, le da reconocimiento al decirle “ése eres tú”. Así, la identificación primaria, la identificación con su propia imagen en el espejo, también es acompañada por lo que la madre dice; la mirada que da a ese niño se acompaña de significantes que entrega. Dando cuenta, además, que se trata aquí también de una dimensión simbólica además de imaginaria, ya que la figura de la madre encarna al gran Otro, dando reconocimiento al infante a través de lo que dice, el gesto de reconocimiento y su mirada, ello tiene relación con el lugar que ella le da a ese infante, y a su vez es la generación de un lugar en el gran Otro. Así, se desprende que el sujeto sólo puede reconocerse a través del otro junto con la mirada de ese otro que recayó en él, es decir, el sujeto se reconoce a través del otro y esa mirada asegura su lugar en el mundo, de la manera que sea.

A su vez esta identificación también involucra no sólo al yo como ya se mencionó, sino que también al yo ideal, ya que al identificarse a esta imagen completa de sí, la imagen reflejada, se transforma en una promesa de futura unidad de sí y sostiene al yo en esa anticipación que es imaginada (Evans, 2007). De este modo, el estadio del espejo da cuenta de cómo el yo (o más bien su esbozo) se funda producto del desconocimiento e indica al sujeto en dónde éste se aliena de sí mismo, en su imagen especular. Como lo plantea Lacan, se trata asimismo del narcisismo, donde es “en la satisfacción, la complacencia incluso, que emana de él, donde el sujeto encuentra el punto de apoyo para un desconocimiento tan intrínseco [...]” (Lacan, 2012, p.82). En otras palabras, el estadio del espejo da un punto de apoyo, una base

mínima, para la constitución de ese sujeto en términos subjetivos, donde lo imaginario y lo simbólico se entrecruzan, pero ese punto es justamente el del desconocimiento de sí, es una construcción que se apoya en un vacío, y dicha construcción se arma con la imagen, primeramente la imagen especular de sí, y con la mirada del otro significativo que lo sostiene y le indica que “ahí está él”.

Hay una interrelación implícita entre la mirada y la imagen, ya que esta identificación a la imagen especular (o identificación primaria) es al mismo tiempo una imagen sujeta a la mirada de la madre. Por lo tanto, cuando el sujeto luego produce sus identificaciones secundarias a otras imágenes al mismo tiempo que el sujeto mira esa imagen, es la imagen la que también lo mira en el sentido de que la imagen le devuelve algo donde se reencuentra con la mirada del Otro, a través del otro significativo que le dio lugar en el mundo. En palabras de Lacan, “del lado de las cosas está la mirada, es decir, las cosas me miran, y yo, no obstante, las veo” (2007, p. 116); las cosas, los objetos *miran* al sujeto. Winnicott (2012) se basa en parte en el Estadio del Espejo de Lacan para desarrollar el texto “Papel de espejo de la madre y la familia en el desarrollo del niño”. Ahí el autor plantea que “el precursor del espejo es el rostro de la madre” (p.179), así, lo que el sujeto va a *ver* al mirarse en el espejo es lo que originalmente la madre le devolvió con su propio rostro, así lo plantea Winnicott (2012): “¿Qué ve el bebé cuando mira el rostro de la madre? Yo sugiero que por lo general se ve a sí mismo. En otras palabras, la madre lo mira y *lo que ella parece se relaciona con lo que ve en él*”²⁰ (p.180). El autor hace una interesante diferencia entre ver y mirar, entonces podríamos entender la misma pregunta de este modo, ¿Qué es lo que *ve* –sabe- el bebé cuando *mira* –contempla- la cara de la madre? Se deduce que esto daría cuenta de la sensación de una persona de “ser vista”, y esto tendría relación con el “haber sido vista”. La forma en que la madre devolvió algo de sí mismo al bebé a través de su rostro es cómo ese sujeto va a hacer o no hacer cosas para ser visto por otros. Esto tiene directa ligazón con la sensación de existir del sujeto, en tanto ha sido visto él existe, “cuando miro se me ve, y por lo tanto existo” (p.183). Lo último se establece como base con

²⁰ Cursivas son del autor.

respecto a lo que será planteado por Serge Tisseron posteriormente sobre la fotografía y la madre primitiva.

Volviendo al Estadio del Espejo, se comprende que éste es, en parte, una base para las futuras identificaciones, donde la imagen se transforma en un señuelo para capturar la mirada deseada. Dicho de otro modo, la mirada del sujeto se orienta según las identificaciones constitutivas del sujeto. Así, la identificación desde Lacan se entiende como “la transformación que se produce en el sujeto cuando asume una imagen” (Lacan en Evans, 2007, p. 107), donde asumir una imagen implica el reconocerse en ella y a su vez apropiarse de ésta como si fuera uno mismo (Evans, 2007). Se desprende claramente la importancia de la imagen y la mirada ya sea en términos de la constitución subjetiva, y las futuras identificaciones del sujeto. De este modo, y dicho por Lacan en primera persona, se establece que en el campo escópico, en lo visible “la mirada que está afuera me determina intrínsecamente [...]” (Lacan, 2007, p. 113).

En relación directa con lo que se ha planteado, hay otra característica asociada a la imagen visual, la proyección. Aumont plantea en sus términos el rol del sujeto en relación a la imagen visual, dice, “el papel del espectador es proyectivo” (1992, p.94); definiendo proyección como “una tendencia del ser humano a identificar cualquier cosa en una imagen, siempre que haya una forma que se parezca mínimamente a esa cosa” (p. 94). Esta definición apela más bien a esquemas perceptivos²¹, donde a partir de, por ejemplo, manchas, el individuo puede identificar figuras, así como en el Test de Rorschach. Esta concepción del término proyección se encuentra dentro de un dominio más psicológico que psicoanalítico propiamente tal. Se advierte que el término proyección tiene varias acepciones y asimismo un uso extendido en ambas disciplinas, la Psicología y el Psicoanálisis. En Chemama & Vandermersch (2010) la proyección es un proceso donde el sujeto sitúa en el mundo exterior o expulsa contenidos psíquicos hacia afuera, pensamientos, afectos, concepciones, deseos (sin identificarlos como

²¹ Los esquemas perceptivos refieren a un elemento de la capacidad visual que participa en pos de la organización de la realidad. Lo percibido se confronta con los datos icónicos precedentes encontrados y almacenados en la memoria de forma esquemática.

tales), creyendo así en su existencia en el exterior, en el mundo. En el *Diccionario de Psicoanálisis* de Laplanche y Pontalis (2005) se revisan distintas acepciones (desde la disciplina de la Psicología hasta el Psicoanálisis), partiendo con una definición general de proyección como una operación donde un hecho interior se desplaza y localiza en el exterior, un desplazamiento del sujeto al objeto. Se plantea una distinción en relación a una concepción estrictamente psicoanalítica, y freudiana, de este concepto donde la proyección es el de una defensa frente a excitaciones (deseos, sentimientos, cualidades, etc.) de origen interno (y desconocido, es decir, inconsciente) que por su intensidad se tornan displacenteras, por lo que éstas se ponen afuera, y se le atribuyen a otro (ya sea persona o cosa); se trata de mociones internas que el sujeto rechaza o no reconoce de sí. Es decir, lo distintivo del término de proyección a partir de Freud es que el sujeto arroja fuera lo que no se desea reconocer en o de sí mismo, a diferencia de la concepción más general y más preponderante, donde se entiende que lo que se proyecta (el desplazamiento de lo interior al exterior en una persona o cosa) puede ser lo que el sujeto es, lo que no quiere ser (lo que rechaza y/o no reconoce) y lo que desea ser (aspectos relativos al ideal, por ejemplo). Los autores admiten que aunque se pretenda el esfuerzo de atenerse a la función que Freud le da a la proyección, igualmente se reconocen las otras acepciones bajo el mismo término de proyección.

De este modo, la acepción que se utilizará en este escrito será la más general: desde la Psicología, a partir de los esquemas perceptuales hasta la proyección de todo tipo de contenido psíquico, hasta el Psicoanálisis, incluyendo su concepción más delimitada en relación a la bipartición en el sujeto donde se arroja fuera la parte de sí rechazada. Esto, ya que se apunta a la función en particular que cumple la proyección según distintos escenarios, en este caso, y especialmente, frente a la imagen visual.

Por último, dentro de la delimitación del concepto de proyección, se halla la existencia de relaciones complejas y poco claras con los conceptos de transferencia y de identificación. El mecanismo de la proyección se ve relacionado con dichos conceptos en alguna de las modalidades de éstos. Dicho de otro modo, la proyección no es un mecanismo a la base de la transferencia y la identificación, pero sí puede generarse dentro de estos procesos de igual modo.

Partiendo con la identificación, ésta se puede definir en términos generales como un proceso mediante el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo de otro y se transforma, de manera total o parcial, en relación a ese modelo (Laplanche & Pontalis, 2005). Si bien se encuentran varias definiciones de este concepto como uno central en relación a la constitución subjetiva del sujeto, es en Lacan donde se encuentra un desarrollo mayor de éste, como ya fue revisado anteriormente. La identificación como identificación primaria relativa al estadio del espejo como un evento mítico de la constitución subjetiva, donde se realiza la primera identificación, la cual es a la propia imagen en el espejo. Y la identificación secundaria, la cual se configura a partir de la identificación primaria. Pero, como ya se dijo, la identificación en términos generales se entenderá como la transformación que se produce en el sujeto cuando asume una imagen, y cuando asume una imagen ello implica el reconocerse en ella y asimismo apropiarse de ésta como si fuera uno mismo (Evans, 2007). De este modo, se comprende que, especialmente con respecto a la identificación secundaria, el sujeto va a proyectar en otro, en una imagen u objeto, aspectos de su propia imagen; el sujeto proyecta la imagen de su cuerpo, el cual fue apropiado en imagen mediante la identificación primaria (Evans, 2007).

Ahora, con respecto a la transferencia se cree que el mecanismo de proyección puede operar ahí, tal como en cualquier otra instancia de la vida psíquica. El paciente puede reeditar algunos aspectos de las relaciones primitivas dadas en su infancia con los objetos significativos, y a partir de algún aspecto que se relaciona al terapeuta en alguna medida (o también un aspecto del terapeuta) es que estas nociones y representaciones de la prehistoria psíquica del sujeto son proyectadas en la figura del terapeuta o en la relación entre ambos, la relación psicoterapéutica.

1.6.- Imagen y transmisión

Por último, otra concepción de la imagen la encontramos en el trabajo de Georges Didi-Huberman, especialmente en su texto *La imagen superviviente* (2009). Para el autor la imagen porta supervivencias, lo cual plantea una alteración en la temporalidad. En la imagen hay elementos que la constituyen que vienen de otros tiempos, sin embargo, esa imagen se

encuentra en el presente, generando cierta desorientación en el sujeto ya que la imagen así como el presente está tejido de múltiples pasados (Didi-Huberman, 2009). La tesis de Didi-Huberman es la siguiente: se produce transmisión a través de las imágenes y esto se puede observar a partir de las *supervivencias* que hay en éstas, las cuales obedecen a un tiempo impuro. Ello desorienta debido a la presencia de elementos de tiempos distintos en una misma imagen. Se engloba también a la desorientación producida por imágenes que son de otros tiempos pero que se encuentran en el presente (lo cual se aplica también a la imagen fotográfica, como se revisará en el siguiente capítulo).

El autor releva la importancia de la imagen en tanto se construye de múltiples pasados, sin embargo se encuentra en un presente, advirtiendo en esto la relación con el sujeto en la actualidad, en sus palabras, “decir que el presente lleva la marca de múltiples pasados es proclamar ante todo la indestructibilidad de una impronta del o de los tiempos sobre las formas mismas de nuestra vida actual” (2009, p.50).

Como hemos revisado anteriormente, la imagen ha sido teorizada y entendida de muchas formas, lo que plantea el autor mencionado refiere a su posibilidad de transmisión de elementos supuestamente muertos o de muy antigua data, siguiendo los planteamientos de Aby Warburg, quien investigó sobre la historia de las imágenes e identificó las posibles transmisiones que portan dichas imágenes, las que considera como *supervivencias*. Warburg desarrolló el método de análisis iconológico, al que Didi-Huberman denomina como “método sintomático” (Didi-Huberman, 2009, p.26): está centrado en el concepto de supervivencia que refiere a un tiempo propio de las imágenes basado en un modelo de anacronismo que rompe con la conceptualización tradicional sobre un sentido lineal de la historia. De este modo, Warburg construye una teoría de la historia, se deriva un modelo particular de transmisión que nombra como *modelo fantasmal*. En palabras de Didi-Huberman sobre este modelo y concepto:

“modelo fantasmal de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre la transmisión académica sino que se expresaban por obsesiones, “supervivencias”, remanencias, reparaciones de formas. Es decir, por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo. En última instancia

el modelo fantasmático del que hablo era un modelo psíquico [...] de un modelo sintomático en el que el devenir de las formas debía analizarse como un conjunto de procesos tensos” (Didi-Huberman, 2009, p.25)

La dificultad que implica hacer una historia de las imágenes radica en el objeto mismo: la imagen se sitúa en un campo teórico el cual no es posible de ser delimitado o trazado, ya que cada imagen resulta de muchos movimientos que de manera provisional se han cristalizado en ella²². Estos movimientos tienen su propia trayectoria histórica, antropológica y psicológica, los cuales provienen de muy lejos en el tiempo y se les pierde la pista. Para Warburg esto implica tener que pensar la imagen como un instante o un lapso energético y dinámico, es decir, pensar a la imagen como una concentración provisoria de movimientos que vienen de tiempos pasados²³. Así, se considera a la imagen como un *tiempo* complejo provisionalmente configurado de ciertas dinámicas y movimientos; asimismo, se la puede concebir como una *cristalización* de dichos movimientos.

Como se observa, la relación de la imagen y el tiempo para Warburg es crucial, donde la historia de las imágenes se considera como una historia de los fantasmas compuesta de supervivencias, latencias y reapariciones. La supervivencia o *Nachleben* “supone todo un conjunto en la que juegan de concierto el olvido, la transformación de sentido, el recuerdo provocado, el hallazgo inopinado, es un juego de las ‘pausas’ y de las ‘crisis’, de los ‘saltos’ y de los ‘retornos periódicos’, todo eso que forma no un relato de la historia sino una madeja de la memoria” (Didi-Huberman, 2009, p.82). A su vez, estos movimientos que tienen que ver con los fantasmas se relacionan con que estos conciernen a la insistencia, a una supervivencia posterior a la muerte.

De este modo, la concepción de tiempo warburgiana, descrita por Didi-Huberman, se asemeja a la temporalidad y funcionamiento de lo inconsciente planteado por Freud (2010c) en

²² Sucede una dificultad parecida en el caso de la teorización de la imagen fotográfica, lo cual será revisado en el Capítulo 2, específicamente en el apartado 2.3.2.

²³ Podríamos realizar una extrapolación en términos de analogía con respecto a la imagen como conciencia imaginante planteada por Sartre (apartado 1.3 del Capítulo 1).

tanto es dinámico y responde a una temporalidad en particular, sin linealidad y que sigue una lógica de atemporalidad: con supervivencias, elementos que permanecen en latencia y que, por una serie de razones no explícitas, pueden volver a retornar, a modo de síntoma, bajo la insistencia. Lo que Didi-Huberman lee en clave sintomática, Warburg lo esgrime como una reaparición fantasmal; una supervivencia, donde ésta es “indicador a la vez de una vida continuada y de una muerte continuada” (Didi-Huberman, 2009, p.84), es decir, las fuerzas y movimientos, ya sea que estén vivos o muertos en su expresión, continúan en movimiento de igual manera. Las reapariciones o supervivencias, debido a lo que portan, se consideran como elementos capaces de introducir la desorientación temporal en el presente, y en el sujeto. Estas fuerzas que se mantienen en movimiento, que se notan a través de las supervivencias, pueden ser entendidas como una forma de transmisión del saber en el tiempo.

En suma, Didi-Huberman plantea que lo que Warburg inventa es hacer de la historia de las imágenes una sintomatología del tiempo o, incluso, una patología del tiempo en tanto el tiempo libera síntomas y hace actuar a los fantasmas. Así lo expone:

“En esta óptica de reaparición fantasmal, las imágenes mismas serán consideradas como lo que sobrevive de una dinámica y de una sedimentación antropológicas que han devenido parciales, virtuales, porque en gran medida han sido destruidas por el tiempo. La imagen (...) debería considerarse, por tanto, en una primera aproximación, como lo que sobrevive de un pueblo fantasma. Fantasmas cuyas huellas son apenas visibles y, sin embargo, se encuentran diseminadas por todas partes” (Didi-Huberman, 2009, p.36).

Aquí se desprende una sobredeterminación de las imágenes²⁴, Warburg señala la importancia sobre la complejidad extrema de las relaciones y determinaciones a partir de las cuales una imagen está construida. Otro elemento de análisis que utiliza Warburg con las imágenes, refiere a un principio metodológico de la inactualidad, es decir, “lo que constituye el

²⁴ Lo cual será ahondado en el apartado 2.3.6 del Capítulo 2.

sentido de una cultura es a menudo el síntoma, lo impensado, lo anacrónico de esa cultura” (Didi-Huberman, 2009, p.47), ello nos habla de un tiempo fantasmal de supervivencias.

De este modo, se desprende que el modelo de análisis de las imágenes de Warburg se apoya, en parte, en lo “impuro” y no-lineal de su temporalidad, justamente lo anacrónico, en la insistencia relacionado a lo fantasmal, y de la expresión de los fantasmas en las supervivencias. Esto refiere a la transmisión a través de las imágenes, a modo de síntoma dirá Didi-Huberman, donde se ubica la falla, la falta de lógica, el sinsentido, y a la vez abre la actualidad de un hecho histórico ya pasado. Por otra parte, el autor señala justamente a los elementos desplazados, sintomáticos, excepcionales, minúsculos, superfluos, irrisorios o anormales como elementos que pueden dar cuenta de rasgos que permanecen en una cultura, o, realizando la extrapolación, en un sujeto. Los rasgos o elementos que permanecen, las supervivencias, las cuales se pueden identificar a partir de estos cortes, lapsos, y retornos, son justamente los puntos que generan continuidad. Es lo vivo y asimismo lo muerto lo que mantiene un impulso en movimiento, que sigue reapareciendo y retornando como fantasma (Warburg) o como síntoma (Didi-Huberman). Dichas supervivencias permiten una continuidad entre épocas, permiten establecer puntos de conexión, encadenamiento y permanencia no sólo entre épocas en términos históricos, sino que, y como se propone en el presente escrito en relación a la imagen fotográfica, en cuanto al hilo transgeneracional, con respecto a las épocas de una familia, las épocas de la propia vida de un sujeto o de ésta en conexión a otros²⁵.

1.7.- La imagen y el Psicoanálisis

Retomando a partir de las concepciones aludidas del concepto de proyección, con respecto a los contenidos psíquicos que pueden ser proyectados no se alude a las representaciones, donde es posible considerar a la imagen psíquica. Se asume que dentro de lo que podemos llamar contenidos psíquicos también encontramos representaciones en términos de imágenes. Con respecto a ello, hay que señalar el lugar que ha tenido la imagen en el Psicoanálisis, a veces relegada, prejuiciada, vista con desconfianza. Esta posición otorgada a la

²⁵ Lo recién planteado será abordado en el Capítulo II.

imagen no es algo exclusivo del Psicoanálisis, se trata de la herencia filosófica del mundo occidental²⁶. Se comprende que el entorno ideológico-filosófico concerniente a la imagen es un antecedente clave para comprender los lugares que se le concede a la imagen; se observa una transmisión con respecto a dicha consideración de la imagen hacia otros ámbitos que en algún momento se separaron de la filosofía propiamente tal. En el número 44 de la *Nouvelle Revue de Psychanalyse* dedicado a la imagen, titulado “Destins de l’image”, se abre dicho número ubicando el lugar de la imagen en distintos dominios; en la psicología como una simple ilusión tramposa, en el psicoanálisis como ocupando una posición de “menos que simbólica”. Y con respecto a la filosofía, se señala, “En el dominio filosófico –que posiblemente condiciona en gran parte todos los demás [dominios] después de que existe un platonismo – la imagen es sólo imitación, realidad segunda, reflejo empobrecido, repitámoslo: menor ser. Peor: toma la apariencia por la esencia, ella es la maestra de errores y de falsedad”²⁷ (N.R.P., 1991, p. 6). La crítica señalada coincide con lo que anteriormente se enunció sobre los orígenes del concepto de imagen y las connotaciones que ha tenido en la filosofía, lo cual ha permeado e influido en la disposición de disciplinas posteriores a ésta en relación a la imagen.

Dicha transmisión se ha mantenido en algunas teorizaciones psicoanalíticas, en unas más, en otras menos y en algunos casos según quien interprete y ponga en práctica en la clínica con pacientes. Por ejemplo en la línea psicoanalítica lacaniana, donde a pesar de que la teorización de Lacan se desarrolla en el tiempo, cambia y tiene distintas etapas y con ellas distintos énfasis, sucedió que se dividieron y formaron distintas escuelas y varias de éstas y varios autores lacanianos centraron su interés en el registro de lo simbólico y muchas veces en desmedro de todo lo que tuviera que ver con el orden de lo imaginario, lo cual a su vez tiene un efecto en la teoría y así en la práctica. Incluso se llega a extremos en que se considera que todo lo que parezca proveniente o cercano al orden de lo imaginario es justamente algo que hay que

²⁶ Como fue revisado en el apartado 1.1 del presente capítulo.

²⁷ « Dans le domaine philosophique enfin –qui conditionne peut-être en grande partie tous les autres depuis qu’existe un platonisme - l’image n’est qu’imitation, réalité seconde, reflet appauvri, répétons-le : un moindre-être. Pire : elle prend l’apparence pour l’essence, elle est maîtresse d’erreurs et de fausseté. »

evitar, disolver, como si fuera un camino errado. Como se explicita en la revista mencionada, “En el dominio del psicoanálisis, lo imaginario vino, imperceptiblemente, y según una deformación progresiva de las propuestas lacanianas, a ser colocado en la posición de "menos que simbólico", y la supremacía del "orden simbólico" y de la "cadena significante" siendo constantemente reafirmados a costa de la "captación" imaginaria, de la cual nos deberíamos desasir”²⁸ (N.R.P., 1991, p.5). Este es un punto importante, si bien Lacan en el desarrollo teórico del Estadio del espejo explica que la identificación primera del bebé es con su propia imagen reflejada en el espejo y que esto se constituye asimismo en una alienación, también da cuenta de que es algo completamente necesario, es un piso mínimo para la construcción subjetiva. Ahí no sólo se juega el tema de la imagen, la imagen de sí, la base de la construcción de una subjetividad, las futuras identificaciones, sino que, y al mismo tiempo, el tema de la mirada, como ya fue desarrollado.

El sujeto necesita de este ámbito imaginario, y desviar una teoría (que a su vez se traduce siempre en una práctica) hacia ciertos puntos, o el poner énfasis en una cosa en desmedro de otra, genera empobrecimiento teórico y clínico. Lo que llama la atención es que es a veces el mismo autor quien descarta esa vía. En el caso de Lacan esto se puede observar en el Seminario 11, como señala Miranda (2005), “Lacan hace notar que la lógica del significante no alcanza a dar cuenta del inconsciente. Y algunas sesiones más adelante [en el Seminario 11] se detiene a trabajar sobre la mirada y agrega algo nuevo: además de ser hablados, somos mirados” (p.72). Se puede desprender que no sólo importan las palabras del sujeto sino que, por así decirlo, también sus imágenes; en tanto señuelo de la mirada. Frente a ello Lacan advierte que el sujeto, a diferencia del animal, tiene capacidad de no perderse o no verse totalmente capturado por la imagen y asimismo por la mirada; es algo con lo cual el sujeto puede *hacer* algo. Así se expresa, “Sólo que el sujeto –el sujeto humano, el sujeto del deseo que es la esencia del hombre- a diferencia del animal, no queda enteramente atrapado en esa

²⁸ « Dans le domaine de la psychanalyse, l'imaginaire en est venu, comme insensiblement, et selon un gauchissement progressif des propositions lacaniennes, à être placé dans la position d'un « moins que symbolique », la suprématie de l'« ordre symbolique » et de la « chaîne signifiante » étant constamment réaffirmée aux dépens de la « captation » imaginaire dont nous devrions nous dessaisir. »

captura imaginaria. Sabe orientarse en ella ¿Cómo? En la medida en que aísla la función de la pantalla y juega²⁹ con ella. El hombre, en efecto, sabe jugar con la máscara como siendo ese más allá del cual está la mirada. En este caso, el lugar de la mediación es la pantalla” (Lacan, 2012, p.114).

Lo anterior puede explicar en parte la posición resistente de cierto psicoanálisis frente a la imagen, dentro del ámbito de lo lacaniano. Pero hay resistencias también en otras líneas teóricas, y como se verá posteriormente con respecto a lo encontrado en las entrevistas a psicoterapeutas y psicoanalistas se trata de algo bastante transversal y que no se reserva a una u otra línea teórica. Se trata de cierta incompatibilidad entre la imagen y el dispositivo psicoanalítico, o el encuadre, dicho de otro modo, con lo que el clínico supone que corresponde y que no corresponde en un análisis o en una psicoterapia, o con lo que supone que debiera o no pasar. Solo que esos son supuestos del clínico, no del paciente, a menos que éste esté más o menos “adoctrinado”. La imagen se torna algo incompatible si el clínico considera como material a la palabra de manera exclusiva.

En este punto se quiere establecer que existe una “mala fama” de la imagen y su consideración dentro de la clínica es relativo a un elemento de menor importancia (N.R.P., 1991), o, al menos, como un objeto con el cual hay dificultades, como se señala, “el hecho es que nos hemos acostumbrado a desacreditar la imagen, a tratarla como un menos-ser o bien como un pedazo de ser de más del cual nunca se sabe bien qué hacer”³⁰ (N.R.P., 1991, p.5). Este desprestigio de las imágenes llama la atención, y da para pensar sobre el *no saber qué hacer* frente a la imagen de parte del clínico. Si bien la palabra tiene un rol central indiscutible dentro del contexto de una psicoterapia o un psicoanálisis, no se deben desestimar otros elementos, como el de la imagen, la cual tiene gran importancia, ya que, como señaló Freud, el pensamiento en imágenes es más cercano a los procesos inconscientes, “El pensamiento en

²⁹ Este “jugar” también será entendido en términos winnicottianos.

³⁰ « Le fait est que nous avons pris l’habitude de discréditer l’image, de la traiter comme un moins-être ou bien comme un bout d’être en plus dont on ne sait jamais trop que faire. »

imágenes, escribía Freud, es más próximo a los procesos inconscientes que el pensamiento en palabras e indiscutiblemente es más antiguo que éste”³¹ (N.R.P., 1991, p.7).

1.8.- Imagen y figurabilidad

Desde Freud sabemos que el concepto de figurabilidad es uno bastante poco desarrollado. Hace su aparición más importante como mecanismo que forma parte del trabajo del sueño en el proceso de transformación y deformación de los pensamientos inconscientes, latentes, en contenido manifiesto para sortear la censura y así dichos contenidos latentes logren, de cierta forma, su expresión. Freud se refiere, tras el desplazamiento y la condensación, al miramiento por la figurabilidad. Éste refiere a la necesidad de poner en un lenguaje figural el pensamiento onírico, ya que éste en su expresión abstracta o conceptual no es tan rico como su puesta en términos más concretos³² (Freud, 2010b), en imágenes, podemos suponer. Esto quiere decir que el trabajo del sueño se hace con mayor facilidad si hay una remodelación figural del pensamiento abstracto, es decir, cuando la mudanza de los pensamientos oníricos en el contenido del sueño se realiza por el miramiento por la figurabilidad, lo cual, afirma Freud, se realiza usualmente en términos de imágenes visuales³³ (a eso se refiere Freud con “más concreto”). Lo importante es que se posibilite la figuración (la cual es exenta de censura), dando curso al pensamiento estrangulado. Freud tratará al miramiento por la figurabilidad como transposición del pensamiento latente u onírico en una imagen sensorial (lo que incluye imágenes no sólo de tipo visual), pero otras veces se referirá a la figurabilidad sólo en términos de imagen: “trasposición de los pensamientos en imágenes que se produce durante la

³¹ « La pensée en images, écrivait Freud, est plus proche des processus inconscients que la pensée en mots et elle est incontestablement plus ancienne que celle-ci. »

³² Se advierte que Freud en este caso está llamando como “concreto” a las imágenes psíquicas de tipo sensorial, en oposición a los pensamientos latentes, oníricos, que serían más “abstractos”. Freud en este punto no dice concreto en el sentido de una imagen material-física.

³³ En este apartado surge la necesidad de diferenciar lo que hasta este punto se ha entendido como imagen visual; usada en los apartados anteriores como imagen visual en términos concretos o material. Ya que Freud utiliza el término de imagen para referir imagen sensorial (donde se incluye las opciones de todos los sentidos, no sólo el visual) se usará imagen visual pero en términos psíquicos.

formación del sueño” (Freud, 2010a, p.350). Luego amplía el mecanismo de la figurabilidad más allá del trabajo del sueño; dice, “tal mudanza de representaciones en imágenes sensibles no es exclusiva de los sueños, sino igualmente de las alucinaciones, de las visiones, que pueden emerger de manera autónoma en estado de salud o como síntomas de las psiconeurosis” (Freud, 2010b, p.529). Menciona su participación incluso antes de su conformación en sueño, en un momento entre la vigila y el dormir (en el momento preparatorio del dormir), dice “el sueño piensa principalmente por imágenes, y puede observarse que cuando se aproxima el momento del dormirse, y en el mismo grado en que las actividades voluntarias se muestran dificultades, surgen *representaciones involuntarias* que pertenecen, todas, a la clase de las imágenes” (Freud, 2010a, p.73). A partir de lo anterior se rescata que las imágenes psíquicas aparecen incluso antes de estar totalmente dormidos, en un momento donde la censura baja.

Señala la importancia de dicho mecanismo en el sueño y lo releva como el que más se destaca para el sujeto, “[...] este carácter del sueño toda vez que se presenta, nos aparece como el más notable, a punto tal que no podríamos concebir sin él la vida onírica” (Freud, 2010b, p.529). De lo anterior se desprende que la figuración en imagen es un elemento privilegiado para sortear la censura en la producción del sueño, la imagen tendría el poder de esquivarla, y así pueden formarse sueños más susceptibles de ser interpretados³⁴ ya que su material de construcción inicial estaría más directamente ligado a lo latente pero sin que su expresión en sueño haya sido a ese nivel de abstracción, el que para Freud es poco útil, como lo dice en sus propias palabras: “Si el pensamiento onírico, inutilizable en su expresión abstracta, es remodelado en un lenguaje figural, entre esta nueva expresión y el resto del material onírico pueden establecerse con mayor facilidad que antes los contactos e identidades que el trabajo del sueño requiere y que él se crea toda vez que no los encuentra ya dados” (Freud, 2010b, p.346). De este modo, y como ya se ha abordado, a modo de resumen, la “peculiaridad del sueño consiste en trasvasar su contenido de representaciones a imágenes sensoriales” (Freud,

³⁴ Freud señala “A pesar de esta multiplicidad de vertientes, puede decirse que la figuración característica del trabajo del sueño, si bien es cierto que no lleva el propósito de que la comprenda, no ofrece a su traductor dificultades más grandes que las que ofrecía a sus lectores la escritura jeroglífica de los antiguos.” (Freud, 2010b, p.347)

2010b, p.541), y esto es una necesidad de trabajo de sueño para que el contenido latente puede expresarse sorteando la censura. De esta manera, se obtiene que la imagen (sensorial, o solamente visual) cumple aquí un rol mediador en tanto disimuladora y ocultadora; el trabajo del sueño incluye la desfiguración onírica la cual debe ocultar y disimular contenidos latentes para lo cual echa mano de imágenes sensoriales (y en mayor medida de imágenes psíquicas visuales), para que así los pensamientos oníricos sean insusceptibles de consciencia. Por ello los sueños se ven forzados a ser oscuros, para no traicionar pensamientos oníricos que no pueden ser advertidos por el yo consciente (Freud, 2010b)³⁵.

Nuevamente encontramos la imagen asociada a lo oscuro, a disimular otra cosa, es decir, a engañar; a la imagen como una opacidad. Pero en este caso se la plantea así de manera necesaria, y es a partir del sueño, que se compone de imágenes, que el sujeto puede trabajar con éste y desentrañarlo, analizarlo para encontrar un sentido particular sobre sí y para sí en relación a lo que éste desconoce de sí.

Freud relata un caso donde la imagen psíquica toma un rol central. Freud trata a un paciente joven de 14 años que padece tic convulsif con vómitos histéricos, dolores de cabeza y otros; Freud dice sobre el paciente “le aseguro [al joven] que cerrando sus ojos verá imágenes o tendrá ocurrencias que él debe comunicarme. Responde en imágenes. Revive visualmente en su recuerdo la última impresión que tuvo antes de acudir a mi consultorio. [...] pasados unos días pude comprender esta sucesión de imágenes (Freud, 2010b, p.606). En este caso Freud apela inmediatamente a las imágenes, al pensamiento en imágenes en un paciente que tiene reacciones en el cuerpo como sintomatología principal. Resulta en que las imágenes que ve con sus ojos cerrados se relacionan directamente con las reacciones que ha tomado su cuerpo con respecto a una problemática reciente relacionada a su familia. Esto además da cuenta de que el pensamiento en imágenes también es posible dentro de la vigilia, y no sólo cuando se duerme o

³⁵ La cita textual: “No puedo menos que suponer un vínculo causal entre la oscuridad del contenido del sueño y el estado de la represión, el de la insusceptibilidad de consciencia, de algunos de los pensamientos oníricos, e inferir que el sueño se vería forzado a ser oscuro para no traicionar los pensamientos oníricos prohibidos. Así arriba al concepto de la desfiguración onírica, que es la obra del trabajo del sueño y que sirve a la disimulación, al propósito de ocultar” (Freud, 2010b, p.654)

en la fase previa entre la vigilia y el dormir. Se extrae, de esta manera, que el mecanismo de la figurabilidad estaría en operación todo el tiempo, y, por así decirlo, es un elemento mediador para llegar a contenidos más o menos inconscientes de otro modo inaccesibles, permitiendo la representación de estos.

Si bien se le otorga cierta importancia a la imagen psíquica en el sueño, es dudoso que se plantee la posibilidad de sueños donde la figurabilidad en imagen visual no participe; Freud repite en varios momentos la predominancia de la imagen visual en el sueño pero siempre haciendo énfasis en que no es algo exclusivo³⁶. Por otra parte, se observa que Freud no se pone ningún obstáculo para intervenir apuntando a las imágenes en este caso clínico, pero, por otro lado, no teoriza más allá en el tema, y no abunda en las implicancias que esto pueda tener.

Reforzando lo recién dicho encontramos a César y Sára Botella, quienes declaran un falta de definición y estudio de la figurabilidad, lo cual podría explicar una ausencia casi total en las teorías posfreudianas, aún cuando se torna evidente que desde la perspectiva de lo escrito en la metapsicología, “la figurabilidad es una exigencia psíquica fundamental y permanente que debería tenerse en cuenta en todo análisis” (2003, p.64).

César y Sára Botella (2003) han desarrollado y trabajado el concepto de figurabilidad. Plantean la interdependencia entre percepción y representación bajo la noción de dualidad, de la dualidad con respecto a un mismo objeto. Los autores señalan que la capacidad del pensamiento, en el infante, está en la capacidad de registro frente a la ausencia del objeto, y justamente tras el fracaso de la solución por creación alucinatoria de ese objeto que no está. Se recurre a una forma dual de pensamiento, en que el objeto ‘está aquí’ y ‘no aquí’, y su destino tras el desarrollo es hacia la forma simbólica³⁷. Se plantea que esta dualidad está, entonces, sostenida por un negativo, lo cual remite a la necesidad de poder seguir pensando cuando los

³⁶ “El sueño, entonces, piensa de manera predominante, aunque no exclusiva, por imágenes visuales” (Freud, 2010a, p.73)

³⁷ Aquí los autores aluden al juego del carretel descrito por Freud en Más allá del principio de placer de 1920, donde el infante simboliza la ausencia de la madre por medio de este juego, acompañándolo de las palabras fort-da.

órganos de los sentidos y los medios temporo-espaciales habituales fallan. Los autores esgrimen como única salida la capacidad del psiquismo para figurar, es decir, para investir la representación de objeto.

Esta dualidad base del pensamiento se genera a través de un proceso de unión de negatividades, de la ausencia especular del sujeto y de la ausencia del objeto. Se trata del “proceso formador de la representación de objeto, tanto la ausencia especular del propio sujeto como lo real del objeto; que el lazo sujeto-objeto está sostenido por la negatividad común a ambas representaciones” (2003, p.38).

La figurabilidad es una necesidad del psiquismo, el poder volver inteligible lo que sucede. Se plantea que muchas veces el sujeto puede adolecer de una memoria (huellas mnémicas) sin recuerdo, donde su memoria es manifestación del trauma, de este modo, se comprende que el sujeto tiene elementos que no tuvieron la posibilidad de ser figurados, y que son muy difíciles de figurar y así constituirse en ligazón al recuerdo, a las sensaciones corporales relacionadas, a su vez ligado a representaciones en imágenes y en palabras. Ello se señala especialmente en casos donde se ha tenido vivencias traumáticas. Dentro de la psicoterapia los autores proponen que es el psicoterapeuta o analista quien puede realizar un trabajo de figurabilidad, lo explican de la siguiente manera,

“Digamos que se produce en el analista una figurabilidad, a menudo reveladora de algo irrepresentable que existe en el analizante; irrepresentable en tanto existencia de una suerte de huella de orden perceptivo que jamás accedió a una representación y que puede por fin presentarse, volverse inteligible, gracias a su integración en un trabajo de figurabilidad del analista” (Botella, 2003, p.59)

El analista figura con sus propios medios psíquicos una representación de lo que su paciente le “comunica”, en otras palabras, “crea-encuentra” al modo winnicottiano lo que habría de ser representado en el analizante y no lo fue. Se produce una especie de traducción, ya que esto irrepresentable del analizante tiene un origen sensorial, lo cual debe ser figurado, en este caso por el analista, para luego ser puesto en representación-palabra. Los autores

plantean una diferencia entre la figurabilidad y el trabajo de figurabilidad, donde el primero refiere a la capacidad psíquica de un particular movimiento donde se supone un movimiento regresivo de convergencia-coherencia que establece nuevos lazos en la simultaneidad de los campos múltiples y variados de la sesión (el discurso o acción del paciente, la transferencia, la contratransferencia) pero también de todo un material perceptivo actual incluyendo desde la percepción sensorial, las impresiones corporales del momento a los restos sensoriales de las sesiones anteriores. Por otra parte, el trabajo de figurabilidad³⁸ sería la efectuación de esto, y como resultado hay una figura común a la representación y a la percepción.

Para fundamentar esto se plantea que lo satisfactorio, o las situaciones de satisfacción repetidas, han creado al objeto madre; así como ese objeto se ha creado a partir de la satisfacción, la percepción y la representación de la madre han nacido en la sombra de la insatisfacción. Por ende, la vista tendrá la tarea de colmar el vacío y así evitar el estado de desamparo. Se releva a la imagen como elemento que adviene para aliviar el terror y desamparo y asimismo dándole forma al afecto. De esto se desprende que en la imagen confluyen varios elementos, surge por ausencia de objeto y ausencia de satisfacción, así ligada a una insatisfacción, pero que tiene un rol de aliviar el desamparo frente a la ausencia, proveer de un sustituto y a través es éste generar una satisfacción distinta, a su vez se le da forma, se moldea, el afecto que ha emergido y lo apacigua.

Se menciona un ejemplo específico, frente a la pérdida, el sujeto (el ejemplo dado es de un niño pequeño) se debe enfrentar a desinvertir al objeto perdido, lo cual puede sentirse como una pérdida casi total si el objeto se ausenta por más tiempo que el tolerable; el sujeto se enfrenta entonces a una nada, pero con la materialidad de una imagen fotográfica y la realización de un trabajo de figurabilidad a partir de ésta se puede vencer a esta nada. Este

³⁸ El concepto "trabajo de figurabilidad es un proceso psíquico fundamental que, desenvolviéndose en la vía regresiva, estaría determinado por la tenencia a hacer converger todos los datos del momento, estímulos internos y externos, en una sola entidad inteligible orientada a ligar todos los elementos heterogéneos presentes en una simultaneidad atemporal en forma de actualización alucinatoria, cuya forma originaria más elemental sería una figurabilidad (Botella, 2003, p.68)

alcanza a hacer recordar lo dicho por André Green con respecto a su concepto de la alucinación negativa. Refiere que el bebé debe recurrir a otras representaciones a modo de sustitutos, pero puede ocurrir que este marco análogo al holding materno no pueda crear representación sustitutiva por exceso de tiempo en que la madre se ausenta, llevando a sólo contener el vacío; la no existencia del objeto o de un objeto cualquiera de sustitución, denominado por Green como una alucinación negativa. Esta alucinación negativa del objeto es algo que no puede ser superado, ya que “lo negativo no lleva a una sustitución positiva posible” (2007, p. 54). En este punto se arriesga la integridad del aparato psíquico, es la actividad mental que da origen a las representaciones la que se ve amenazada con su destrucción. Green explica este proceso,

“Esta desaparición de la representación interna es lo que yo relaciono con la representación interior de lo negativo, ‘una representación de la ausencia de representación’, como digo, que se expresa en términos de alucinación negativa o, en terreno del afecto, en términos de vacío o, en menor grado, de futilidad o de pérdida de sentido” (Green, 2007, p.38)

Asimismo esto refiere a la desinversión del objeto, pero a una más bien radical, donde el desinvertir al objeto es debido a que éste desapareció, ya no existe lo que daba existencia al bebé, lo que implica que el bebé deja de existir. Es la no existencia la que toma posesión de la mente³⁹, como un proceso inverso al que plantea Winnicott como lo que debería ocurrir para que el bebé sea reconocido, exista y así pueda experimentar.

Volviendo a los Botella, los autores señalan que la figurabilidad en la psicoterapia o psicoanálisis permite al paciente conservar su inversión, y al analista preservar sus propias capacidades de representación.

³⁹ “la no existencia, al vacío, a la nada, al blanco” (Green, 2007, p.56)

Capítulo 2: LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

La fotografía es una imagen técnica, es decir, es una imagen producida por un aparato técnico. Y, todo aparato técnico tiene coherencia con la matriz cultural que lo produce. Según la RAE la fotografía sería el “arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura”. Esta definición, además de estar desactualizada por incluir sólo la fotografía análoga ya que no es aplicable a la digital, supone que la fotografía es un arte, como definición primera. Si bien la fotografía es un instrumento, un aparato, que puede ser usado para hacer arte o dentro del ámbito de lo artístico, ésta principalmente es una imagen técnica, un instrumento, que en su particularidad puede ser usado para múltiples finalidades y en múltiples ámbitos. Por otra parte, podemos entender esta definición de la RAE desde la acepción de arte como técnica, como *techné*, palabra que fue traducida al latín como *ars*, derivando finalmente en arte.

Para definir qué es la fotografía nuevamente debemos recurrir a la filosofía para identificar antecedentes y asimismo situarla dentro de la matriz cultural que la produce. Es en la cultura occidental, y se da a conocer de manera pública en el año 1839 en Francia con el apoyo y promoción del estado francés. Lo que se da a conocer es en realidad el daguerrotipo, una de las formas inventadas para obtener una imagen técnica. Ese no es el año en que se realiza el invento de la fotografía (ya que eso es anterior), sino su “lanzamiento” y se hace dentro de una sociedad científica, por lo que desde que se da a conocer es considerada como un aparato técnico y al servicio de la ciencia. Se llama daguerrotipo porque quien lo presenta es Daguerre. El inventor original es Nicéphore Niepce quien realiza la primera fotografía de la que se tiene registro (llamada “Vista desde la ventada en Le Gras”) tomada en 1824, Daguerre y Niepce entran en contacto a partir de 1827 y firman un acuerdo de trabajo, al fallecer éste último es Daguerre quien vive la época del lanzamiento y éxito del invento. En ese tiempo describen este invento como “una escritura de la luz” (Aumont, 1992, p.174).

Cómo se llega a la producción de esta imagen técnica corresponde a una serie de intentos anteriores, descubrimientos y experimentos de distintas personas en distintos lugares del mundo occidental. Esto corresponde a una historia de intentos por lograr obtener una imagen igual a la de la realidad, y luego el poder fijarla en una superficie. El mayor antecedente, y más antiguo, es el de la cámara oscura que data del siglo X d.C., pero ésta sólo tenía la función de reproducir una imagen de la realidad y no de fijarla. La cámara oscura se usa mediante un pequeño orificio de una caja cerrada por donde entran los rayos luminosos y se forma la imagen del exterior en la superficie del otro extremo de la caja y de manera invertida, si la imagen que se forma se fija en un pedazo de papel fotográfico entonces se denomina cámara oscura estenopeica.

Como se mencionaba, es preciso abordar los aspectos ideológicos (y dentro de estos, filosóficos) que generan que distintas personas que no tienen vínculo entre sí comiencen a intentar fijar la imagen que produce la cámara oscura por siglos, ya que esto se enmarca dentro de un tiempo y es coherente con la matriz cultural.

Lo que llamamos fotografía es producto de una determinada tradición ideológico-filosófica, la que a su vez se enmarca dentro de la matriz cultural occidental. Dicha tradición refiere, como plantea Concha (2011), a la preeminencia del *logos*⁴⁰ óptico-lumínico. Es preciso mencionar que al considerar a la fotografía como una imagen técnica usualmente se la puede entender como algo neutro, pero se plantea que esto no es así, ya que toda técnica no es neutra sino que es producto de su matriz cultural, la cual, a su vez, tiene ideología. Por ello es que se abordará la tradición filosófica ya mencionada como parte de una ideología, o ideologías.

2.1.- Trasfondo filosófico de la fotografía

La ideología que se revela a partir del análisis de la fotografía refiere al discurso del Iluminismo o Ilustración y el racionalismo y progreso. Como ya fue mencionado, este aparato se

⁴⁰ Logos (del griego) entendido como razón o discurso que da razón de las cosas. (www.rae.es) También entendido como razonamiento o forma de desentrañar la realidad.

corresponde con la ideología del cual es producto. Las expresiones Ilustración, Iluminismo y Siglo de las Luces designan un período histórico circunscrito al siglo XVIII y se condicen con una caracterización general de las tendencias intelectuales de dicha época como optimistas en relación al poder de la razón y con respecto a la posibilidad de reorganización profunda de la sociedad a base de principios racionales (Ferrater Mora, 2004). El discurso iluminista proviene directamente del racionalismo del siglo XVII y del auge alcanzado por la ciencia de la naturaleza, por ello es que “la época de la Ilustración ve en el conocimiento de la naturaleza y en su dominio efectivo la tarea fundamental del hombre” (Ferrater Mora, 2004a, p.1761). Durante la Ilustración se desarrolla una confianza en la razón en particular; una conceptualización de la razón que no equivale exactamente al racionalismo como fue entendido en el siglo XVII ya que la Ilustración subraya, también, la importancia de la sensación como modo de conocimiento, sin embargo, lo empírico de la sensación se plantea sólo como un acceso distinto hacia una realidad que se presume, de igual modo, racional (Ferrater Mora, 2004). De este modo, y como lo dice Cassirer, la razón como es entendida por la Ilustración (siglo XVIII) no contiene el mismo significado que la razón como fue entendida por los filósofos del siglo XVII. Para los segundos el racionalismo es una deducción de principios que se encuentran dentro del alma, como ‘ideas innatas’, mientras que en el siglo XVIII la razón se tornó algo humano, no se trataba de ideas innatas sino de una facultad que se desarrolla con la experiencia. Por lo anterior es que la razón como tal no es para la Ilustración un principio sino “una fuerza para transformar lo real” (Ferrater Mora, 2004a, p.1762). Immanuel Kant (2004) en su texto sobre la Ilustración plantea esto a su modo, diciendo que la ilustración del hombre exige libertad, implica la libertad de hacer uso público de la propia razón en cualquier dominio, haciendo la salvedad de que no se puede dejar de lado las obligaciones, el trabajo por ejemplo, pero que esos dominios no se excluyen del uso de la razón y se puede hacer públicas las ideas con respecto a lo inconveniente o injusto de tales obligaciones. El filósofo alude especialmente a la religión y expresa que no es posible limitar a las nuevas épocas a las creencias y formas de conocimiento de la anterior, así, al utilizarse la razón como principio para ampliar los conocimientos de manera progresiva no es posible mantener lo religioso como inmovible, y se confía plenamente en que la razón posibilita que el orden de las cosas cambie, de la mano de la idea de progreso hacia una mayor

ilustración de los hombres. La Ilustración también puede ser entendida en un sentido general como una concepción de mundo, como una ideología, y por lo tanto como un más allá de una filosofía, doctrina social o política, y puede así ser concebida, como explica Ferrater Mora, como una constante histórica y una forma espiritual que se manifiesta de manera más o menos regular en otros períodos de la historia. Esto nos lleva a antecedentes previos dentro del ámbito de la filosofía.

Hay varias concepciones o teorizaciones del concepto filosófico de razón, algunas de las cuales se han expuesto. Asimismo, el racionalismo ha tenido su desarrollo en términos filosóficos e históricos, y es por ello que se tomará un concepto frente al cual hay acuerdo en que releva gran importancia y explica un elemento central del racionalismo. En otros términos, el siguiente concepto da cuenta de la determinación de la modernidad en su fundamento epistemológico de buscar el principio de las cosas. Se trata del *Principio de razón suficiente* planteado por Gottfried Wilhelm Leibniz en el siglo XVII. El autor propone que nada sucede en la realidad sin que haya una razón suficiente para que acontezca y que nada puede explicarse si no se encuentra una razón suficiente que lo explique (Ferrater Mora, 2004); no se trata de un concepto general sino de un principio que se aplica en todos los casos donde se trata de saber por qué algo es como es y no de otro modo, y, al igual que el principio de no contradicción, intervienen en todos los razonamientos que se realizan, dicho de otro modo, “consideramos que ningún hecho puede ser verdadero o existente y ninguna enunciación verdadera sin que haya una razón suficiente para que sea así y no de otro modo” (Ferrater Mora, 2004c, p.3004). De esta manera, se podría entender que en la modernidad se cristaliza el discurso iluminista con énfasis en el progreso ya que sólo se puede dar progreso en la medida que se entiendan las causalidades.

Volviendo a los términos Iluminismo, Ilustración, Siglo de las Luces, es preciso destacar que hacen alusión a un mismo período y que de forma general remiten en su significación a todo lo que se oponga a lo oscuro, escondido, a la superstición, al oscurantismo y a todo lo irracional e indigno de un hombre ilustrado, el cual se alía a la luz de la razón. Desde un punto de vista kantiano se plantea que el hombre, o la humanidad, es capaz de iniciar y llevar a cabo lo necesario para alcanzar su mayoría de edad, es decir, su madurez en términos intelectuales. Así,

mediante las ideas ilustradas se plantea una forma para alcanzar cómo el ser humano debería ser y actuar mediante la racionalidad y avanzar en el conocimiento (Kant, 2004). Lo ilustrado y el iluminismo aluden directamente a la luz, palabra que ha sido usada a lo largo de la historia de occidente como una metáfora, donde la luz opera como una metáfora de la razón, de una adquisición de saber y conocimiento, que incluso se encuentra en el lenguaje de manera cotidiana: “esto me da luces”, “fue un voladero de luces”, “todo me parece más claro”, “se debe aclarar esta situación”, “me iluminé”, “se me prendió la ampollita”, “aquello se debe revelar” y un sinnúmero de otros usos cotidianos de la luz como metáfora de la razón. No está demás mencionar la alusión de Kant (2004) a que el hombre ilustrado no teme a las sombras, se trata del negativo de esta metáfora de la luz. De este modo, se observa que el uso de la figura de la luz no sólo se encuentra operando en disciplinas filosóficas, científicas, en fin, en las ciencias, sino que traspasa al lenguaje cotidiano.

Esta metáfora se puede rastrear hasta escritos antiguos y fundamentales de la cultura occidental, tal como en la tragedia de *Edipo Rey*. Hay un uso importante de la luz como metáfora; El dios de la luz, Apolo, es quien le profetiza a Edipo su tragedia, y al momento de conocer la verdad (haber desposado a su madre y haber asesinado a su padre, sin saber quiénes eran realmente) exclama “Ya todo está aclarado. ¡Oh luz!, sea este el último día que te vea quien vino al mundo engendrado por quienes no debían haberte dado el ser...” (Concha, 2011b), luego se saca los ojos para no ver más esta luz que le muestra la verdad, lo que realmente es, quedándose en la oscuridad. Otro ejemplo puede ser tomado de la obra de Esquilo, *Prometeo encadenado*, donde al fuego se le atribuye la capacidad de enseñar artes a los humanos, es decir, conocimiento y razón. La filosofía occidental se basa en la imagen, en lo que puede ser visto y conocido, y la luz, lo que posibilita la visión de la imagen, dicho de otro modo la imagen se constituye en el objeto sobre el cual la luz se encarna y que sin ésta, aquella no podría ser vista y por eso conocida (Concha, 2011b), es decir, la imagen y la luz que la posibilita constituyen la base de una tradición central dentro de la filosofía occidental. El mito que por excelencia se refiere a lo anterior es el mito de la caverna de Platón expuesto en el libro VII de su obra *La República*. Este mito alude a la educación o a la falta de ésta, donde la ausencia de educación implica la sombra, estar en la oscuridad, y la luz es, en cambio, el conocimiento. Por

su parte en este texto se extrae que la luz también es metáfora de contenido ético. La idea suprema de la cual se desprenden las ideas de lo verdadero, lo bello, la razón, es la del bien; de este modo la luz se presenta como materia de la idea del bien, la que a su vez es fuente de la verdad y la inteligencia. En otras palabras, la metáfora de la luz da cuenta de que ésta da la posibilidad de ver, de hacer cognoscible el mundo en su verdad y en cómo el mundo funciona desde una perspectiva científica, como se revisó anteriormente, todo posibilitado por el ejercicio de la razón. De este modo se entiende a la luz como metáfora de la razón y, asimismo, de la modernidad. Como un elemento que cruza transversalmente épocas y ramas de conocimiento, hasta el lenguaje cotidiano, como analogía, también, de progreso apuntando hacia el valor supremo, la idea del bien.

Lo anteriormente expuesto se constituye como marco referencial de lo que consideramos un elemento fundamental de cierta “ideología” dentro de la matriz cultural occidental. Por esta razón, la técnica producida por la razón moderna es, por decirlo así, una continuación de esta línea ideológica. Esta razón moderna es una de carácter industrial, de aplicaciones científicas, y la fotografía es uno de sus productos. La fotografía es una administración científica de la luz que produce una imagen técnica; se la considera como una productora de imágenes objetivas, lo cual va en la línea del deseo de observar y conocer el mundo de manera científica y objetiva. Por lo anterior es que en la tradición fotográfica ha prevalecido una noción de objetividad, en tanto relación fidedigna entre el referente, (lo que se fotografía) y la superficie fotosensible (la fotografía). Para Concha (2011) esta concepción de la fotografía “no aparece de la nada, sino que es el resultado de un largo proceso cultural que lleva a afirmar que la fotografía es la culminación visual del proyecto moderno” (Concha, 2011c, p.76).

En la historia de occidente se han producido imágenes como representación de la realidad. En gran medida esta producción ha querido parecerse a su referente hasta llegar a ser una imagen fidedigna de éste, lo cual se alcanza con el invento de la fotografía. Para lograr que una imagen, que opera solo en dos dimensiones, represente algo de la realidad, que es en tres

dimensiones, se inventó una estrategia visual fundamental: la perspectiva. Desde Concha la definimos como “un sistema constructivo que estandariza la relación de los objetos al interior del plano bidimensional” (Concha, 2011a, p.38), y sumada la modificación óptica de la *estenopé*⁴¹, la fotografía, como señala Concha, compartiría esta forma de producción de imagen en términos ideológicos y estructurales. Es decir, la formación de la imagen fotográfica mediante la perspectiva contiene una pretensión de racionalidad, se produce una imagen racional, y, por otro lado, se usan los conocimientos científicos, aplicados a la cámara fotográfica, para la producción de esta imagen técnica.

Lo anterior remite a la preeminencia del *logos* óptico-lumínico como forma privilegiada de pensar el *logos*, la visualidad se toma como ventajosa en la posibilidad de construir y desentrañar la realidad, asimismo es la razón (*logos*) la que “ilumina” y da “claridad” a la realidad. Como lo explica Concha (2011a), lo que es posible de ser visto es lo que da razón de su existencia; lo visual es un sentido constructor de la realidad, y este sentido tiene un carácter privilegiado sobre los otros sentidos, juntos con la claridad que entrega la luz, y esto en manera doble: ya sea la luz usada como metáfora de la razón y, así, de la modernidad, o de la luz también como metáfora pero encarnada o materializada en la fotografía, es decir, la luz actualizada materialmente en el aparato de la cámara fotográfica y sus productos: las fotografías. Dicho de otro modo, la luz además de operar como metáfora, es bajo la matriz de esta metáfora e ideología (la Ilustración e Iluminismo) que se produce un aparato que a su vez genera una imagen técnica, y esto último obedecería a una materialización particular de dicha metáfora ya que captura la luz, óptica y perspectiva mediante, logrando una fijación de los reflejos de dicha luz en el material fotosensible.

Continuando con la idea anterior, es así que la técnica fotográfica tiene una relación estrecha con la luz debido a que la fotografía es un registro luminoso y se construye a partir de, como explica Concha (2011c), “la administración de las diferentes intensidades de luz” (p.77). La cámara fotográfica es un aparato que capta los rayos luminosos reflejados por los objetos.

⁴¹ Es el agujero por donde entra la luz en las cámaras estenopeicas, lo cual reemplaza al objetivo en las cámaras convencionales.

Dichos rayos “entran a la cámara fotográfica ordenados arbitrariamente, normados y corregidos por la *estenopé* y la óptica, respectivamente” (Concha, 2011c, p.76). El autor refiere que la construcción de la imagen fotográfica dependería a su vez del valor cultural que se le asigna a dicho ordenamiento y a los volúmenes de información acumulados en el material fotosensible, la superficie del rollo de fotos. Por lo que la neutralidad y objetividad otorgada a la fotografía no es tal, ya que, como se ha mencionado anteriormente, el aparato técnico es a su vez un producto de una ideología. En otras palabras, “La descripción técnica del proceso fotográfico llevaría a pensar que la generación de imágenes por este medio tendría la calidad de objetiva, precisamente por ser “técnica”. Pero lo que hay que observar es que el valor cultural de la luz y la técnica es producto de la misma matriz cultural” (Concha, 2011c, p.76). Así, como se ha dicho anteriormente, la fotografía se posiciona como la culminación visual del proyecto moderno. Lo último nos da a entender que hay gran coherencia entre la matriz ideológico-cultural y este invento técnico, los cuales están profundamente cruzados con la concepción de la luz como metáfora y de la luz en términos materiales, sus fotones, que a su vez son captados por este aparato para producir una imagen técnica, lo cual significa un logro literal de dicha metáfora, o, podríamos decir, la materialización de dicha metáfora. Si bien esta concepción de la fotografía es una que puede circular, más bien, dentro de ciertos círculos académicos es preciso tenerlo en cuenta, ya que somos parte de dicha matriz cultural. Entonces, por mucho que se señale a la imagen fotográfica como una ilusión de objetividad, ésta se la considera así de igual forma, debido a su gran poder mimético. La fotografía es considerada como una imagen de la realidad, o al menos, como la imagen que más se acerca a la realidad, el mayor logro de objetividad con respecto a lo que el ser humano efectivamente ve.

2.2.- La fotografía es una imagen técnica

La imagen técnica es una imagen visual, y es aquella producida por un aparato técnico, o dispositivo técnico. Para Flusser los aparatos son producto indirecto de los textos científicos. Distingue entre la imagen que él llama tradicional, y la imagen técnica, señala que la primera existía por decenas de miles de años antes que los textos, y que la segunda sucedió a los textos científicos. De este modo él plantea que las imágenes técnicas son una interpretación de los

textos científicos, considerando así a las imágenes tradicionales como abstracciones de primer grado al ser abstraídas directamente desde el mundo concreto, y a las técnicas como abstracciones de tercer grado ya que serían abstracciones de los textos, los cuales a su vez son abstracciones de las imágenes tradicionales (que son abstraídas del mundo concreto). Para Flusser el individuo usualmente establece con la imagen técnica, en este caso, con la fotografía, una relación directa. Dicho de otro modo, pareciera como si el individuo tomara el significado de esta imagen como si ésta fuera una especie de grabado en una superficie, es decir, como una huella dactilar; como una copia directa de la realidad plasmada en un soporte. El autor plantea que lo común es que se tome a la imagen técnica como una imagen que no es simbólica, sino “objetiva”, como una imagen que no hay que interpretar, es decir, como si no fuera realmente una imagen sino una ventana al mundo, donde el individuo confía en dicha imagen como en sus propios ojos. Pero la imagen técnica con esa supuesta “objetividad” sería una ilusión, “las imágenes técnicas son, en verdad, imágenes, y como tales, son simbólicas. De hecho, son un complejo simbólico más abstracto que las imágenes tradicionales” (Flusser, 2004, p.18). Serían más abstractas que las imágenes tradicionales por lo ya indicado, ya que se generan a partir de un tercer nivel de abstracción, son metacódigos de los textos, significan textos y sólo de manera indirecta significan el mundo “externo”. Así, se entiende que las imágenes técnicas son imágenes y no ventanas; estas imágenes traducen todo en *una* situación y de éstas emana magia, tal como las imágenes tradicionales. Flusser plantea esta magia como la siguiente analogía: la magia de las imágenes tradicionales provendría de la ritualización de los modelos llamados “mitos”, mientras que la magia de las imágenes técnicas de la ritualización de los modelos llamados “programas” (Flusser, 2004). Tomando de manera parcial lo dicho por el autor, se desprende que parte de la influencia de la fotografía en las personas tiene que ver con esta ilusión de realidad que presenta, como equivalente a lo que pueden observar los ojos por sí mismos, además de lo que plantea relativo a la “magia”, donde se actualizan elementos de un origen desconocido (el mito y el programa). Por último, y ampliando la “magia”, se desprende que parte de ésta tiene que ver con lo que hace la fotografía, traducir y sustituir algo de la realidad con *una* imagen, o con *una* situación, como menciona Flusser.

Antes de continuar se considera relevante retomar un punto ya mencionado, el de la asunción de la fotografía como una ventana del mundo, o de la fotografía como equivalente a mirar con nuestros propios ojos. Si bien estos paralelismos se realizan comúnmente, incluso hasta pensar que se tratan de una misma cosa: la percepción que nosotros tenemos como imagen y la imagen que entrega la fotografía. O, al menos, se actúa frente a la fotografía *como si* fuera una imagen percibida, pero lo único analogable entre el proceso fotográfico y nuestra visión-percepción es el tratamiento de la luz: “Se ha comparado muy a menudo el ojo con una cámara fotográfica en miniatura: eso es exacto a condición de advertir que esta comparación no puede aplicarse sino a la parte puramente óptica del tratamiento de la luz” (Aumont, 1992, p.20). Lo último, además de aclararnos la medida de la equivalencia entre visión-percepción y cámara fotográfica, nos recuerda el contexto ideológico propio de nuestra matriz cultural occidental, donde la luz y la visión tienen primacía en la forma de pensar, la preeminencia del logos óptico-lumínico. Por medio del tratamiento de la luz a través de nuestros ojos es que podemos conocer el mundo, al igual que la forma de tratamiento de la luz de la cámara fotográfica.

Como se dijo, lo único analogable entre cámara fotográfica y el sistema perceptivo visual⁴² es el tratamiento óptico de la luz, a partir de ese punto el procesamiento de la imagen “capturada” es distinto. Otra diferencia importante refiere al diferente tipo de imagen que se obtiene de una y otra forma, además de lo obvio donde una se traduce en una imagen material, la otra en imagen-representación psíquica. Aumont señala que una diferencia entre la imagen artificial (fotografía) y la imagen retiniana (que luego se transforma en lo que consideramos como psíquica) “es que esta última sólo es nítida en su centro, mientras que la primera, destinada a ser explorada en todas sus partes por un ojo móvil, es uniformemente nítida” (1992, p.21).

De esto se extrae que la imagen fotográfica captura todo lo que queda dentro del encuadre, captura el “detalle”, es decir, captura elementos de los cuales el fotógrafo no está

⁴² Lo cual fue revisado en el apartado 1.4 del Capítulo 1.

consciente, pero que luego éste u otros espectadores de esa fotografía sí pueden notar⁴³. Otra diferencia constituye el que la cámara fotográfica puede captar y registrar imágenes que el ojo humano no puede, esto debido a la velocidad de apertura y cierre del obturador lo que produce que los rayos entren y registren el objeto con el tiempo necesario para formar una imagen. Un ejemplo de cómo la cámara puede captar imágenes que el ojo humano no puede es de gotas de agua cayendo, en la imagen se ve la gota detenida. Otro ejemplo es dado por el trabajo de Eadward Muybridge, fotógrafo pionero en estudios fotográficos del movimiento. Uno de sus estudios sobre el movimiento de los caballos esclareció una idea errónea que se tenía de estos animales cuando corren. Antes del hallazgo de Muybridge se pensaba (y se pintaba en cuadros ecuestres por ejemplo) que las cuatro patas del caballo estaban en el aire cuando las patas delanteras se encontraban estiradas hacia adelante, pero, por el contrario, en las fotografías se observa que esto ocurre cuando las patas están “hacia adentro”⁴⁴, por lo que su representación en las pinturas ecuestres constituyen un error.

2.3.- Concepciones de la fotografía

En este apartado examinaremos algunos puntos en común con la concepción de imagen, asimismo revisaremos concepciones sobre qué es la imagen fotográfica desde distintos autores. Existe variedad de puntos de vista y perspectivas contrapuestas, las que en cierta medida entran en tensión, con respecto a qué es una imagen fotográfica y qué es para el ser humano. A partir de éstas se desprenden perspectivas divergentes en cuanto a los distintos usos, roles y efectos que puede desempeñar la imagen fotográfica en relación al aparato psíquico.

2.3.1.- Lugar que hereda la imagen fotográfica

Primero unas ideas sobre qué lugar vino a ocupar la imagen fotográfica, en qué lugar se la ubica dentro de una determinada tradición con respecto al uso cultural de ciertos objetos de

⁴³ Tisseron comenta “Niepce ya se asombraba de que en una fotografía todos los detalles, hasta los más anodinos, se reproduzcan sin una jerarquía de valor. Aunque la foto no haga visible lo invisible, sí que obliga a ver lo que habitualmente no se ve” (2000, p.55).

⁴⁴ Ver Anexo 1

parte del ser humano. La palabra relicario proviene de la palabra reliquia, es el lugar (una caja o estuche) en donde se guardan estas últimas. La reliquia se define como una parte del cuerpo de un santo digno de veneración; aquello que ha sido tocado por ese cuerpo; vestigios de cosas pasadas; una persona muy vieja o una cosa antigua; objeto o prenda con valor sentimental, generalmente por haber pertenecido a una persona querida. En todas estas acepciones se comprende lo siguiente: se trata de un residuo que queda de un todo⁴⁵. En el mundo cristiano el relicario es donde se guarda el prepucio de Jesús en términos divinos, en muchas iglesias, europeas especialmente, se guardaba o se guarda (entre otros objetos) un pedacito de madera que supuestamente había sido parte de la cruz donde Jesús fue crucificado. Se decía que si se juntaban todos los pedacitos se armaría una cruz, pero en realidad probablemente habría sido unas 20 cruces o más. Dentro de otras prácticas relacionadas contamos con el soldado que debe ir a la guerra y lleva consigo un mechón de cabellos de su enamorada, o la práctica actual de guardar los primeros residuos del nuevo bebé, las uñas del primer corte, el pelo, incluso parte del cordón umbilical, luego muestras con mayor mediación como plasmar las huellas de pies y manos con ténpera. Lo anterior se relaciona con la idea de tener un pedazo de materialidad de aquello importante lo cual ya no está presente; esa materialidad sostiene algo que se diluye en el tiempo. En gran medida, muchas prácticas y actos dentro de esta lógica se vieron reemplazadas por la fotografía.

2.3.2.- Fotografía como huella de un real

La imagen fotográfica, al igual que una imagen visual no técnica (las imágenes tradicionales en palabras de Flusser), es una representación, pero cuya particularidad es su potencia mimética con el mundo en las imágenes que produce. Este mimetismo obliga a pensar el estatuto de la relación de la imagen fotográfica con el mundo. La imagen fotográfica “conserva la huella de la acción de la luz” (Aumont, 1992, p.173), al menos en la fotografía análoga esto es así, en la fotografía queda la huella del efecto de la luz tratada en una superficie fotosensible donde esta luz se fija.

⁴⁵ www.rae.es

Philippe Dubois (1994), basándose en la semiótica⁴⁶ de Charles Sanders Peirce, señala que la fotografía sería un signo de tipo *índice* o *index*. Antes de entrar en el tema sobre a qué signo se corresponde la fotografía es necesario explicar qué se entiende por signo en su propia disciplina, la semiótica. Peirce define el signo como “algo que para alguien representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter (Peirce en Concha, 2004, p.45). ¿Por qué existen los signos o para qué son? Para el autor, entre hombre y mundo habría una relación desigual, podríamos tomarlo como una separación o distancia entre el individuo y el mundo, donde éste intenta buscar la manera más precisa de acertar al supuesto significado de las cosas que ahí hay. Por lo que en esta distancia entre objeto e individuo habría una ausencia que debe ser reparada a través de una mediación, pero que ésta no necesariamente está dispuesta a ser esa mediación (Concha, 2004). Aquí entra el signo, entendiéndolo como lo que se pone en lugar de otra cosa (en este caso la imagen, y más específicamente la imagen fotográfica), y como signo es una parcialidad. Sólo representa un aspecto de la cosa ausente, por lo que además de un ejercicio de “lectura” también hay una restauración de algo que se muestra incompleto. Por ello, la eficiencia de un signo como mediación entre lo presente y lo ausente siempre es en base a una parcialidad. De tal manera se entiende que la fotografía al ser pensada como signo es mediación.⁴⁷

Peirce plantea tres tipos de signos, el índice (o *index*), el icónico y el simbólico. El *índice* refiere a un signo donde éste guarda alguna relación con la realidad y más específicamente señala que se trata de “la representación por contigüidad física del signo con su referente” (Dubois, 1994, p.42). El signo icónico representa algo de la realidad por similitud, es decir, es similar al referente. Y el signo como símbolo el cual representa algo por convención general. Entonces, en base a Peirce⁴⁸, Dubois plantea que el estatuto de la fotografía como signo refiere

⁴⁶ Se entiende como la disciplina del estudio de los signos.

⁴⁷ Así como fue revisado en el capítulo 1 con respecto a la imagen, dicha característica de la mediación también se aplica a la imagen fotográfica.

⁴⁸ Esto lo refiere explícitamente Peirce, “Las fotografías, especialmente las instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que, en ciertos aspectos, son exactamente iguales a los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías fueron realizadas en condiciones tales que era físicamente forzoso que

al índice, este planteamiento se realiza a partir de la consideración de la fotografía en su naturaleza técnica. Lo que ésta guardaría de la realidad, referida a la contigüidad física mencionada, es que a través de su mecanismo se realiza el registro y fijación de la luz, luz que es a su vez reflejada por los objetos a los cuales se les tomó una fotografía, ya que, los rayos de luz se reflejan en los objetos y a partir de ahí es que los objetos pueden ser percibidos por nuestros ojos y registrados por la cámara; son los rayos luminosos que vienen de los objetos a nuestros ojos. Dicho de otro modo, la fotografía como índice refiere a que ésta tiene algo de su referente (algo de la cosa del mundo que quiere representar, mediar) y esto es la huella de luz la cual proviene del objeto.

Dubois aúna tres concepciones de la fotografía dentro de la historia de la fotografía. Refiere que se han tenido distintas posiciones frente a ésta; como un espejo de lo real o como mimesis de la realidad; la fotografía como transformación de la realidad en el discurso del código y de la deconstrucción, es decir, de algo que debe ser interpretado y culturalmente decodificado, la cual trata de una posición crítica y en ese sentido similar a la posición planteada por Flusser; la fotografía considerada como huella de un real. Esta última da cuenta de lo anteriormente planteado, de la fotografía como signo que guarda relación con la realidad, en el sentido de que efectivamente hay una huella física de la realidad en la imagen fotográfica. Esto da cuenta de una característica que también se asocia a la imagen (capítulo I), así como la imagen fotográfica sería una huella del referente, de algo que estuvo ahí, la imagen fotográfica también se la considera como presencia de una ausencia, y por ende, una representación (como se revisó en el capítulo I). El carácter de índice que se le puede otorgar a la fotografía ya no se aplica al pasar a la fotografía digital o numérico-binaria, ya que no habría dicha huella dejada por la luz, porque ésta es codificada numérico-binariamente, por otra parte ya no es posible asegurar que el referente fotografiado efectivamente estuvo ahí o que éste haya existido (la fotografía digital puede crear sus propias imágenes, a diferencia de la análoga), por lo que no habría huella material en esta fotografía. Igualmente se toma a la imagen fotográfica como

correspondieran punto por punto a la naturaleza. En este aspecto, entonces, pertenecen a la segunda clase de signos, aquellos que lo son por conexión física” (Peirce en Concha, 2004, p.47).

presencia de una ausencia, aunque ya no sea de un aspecto material (la contigüidad física del índex), sigue dando cuenta de la representación de algo que no está presente.

Dubois señala, “Algo singular subsiste a pesar de todo en la imagen fotográfica, que la diferencia de los otros modos de representación: un sentimiento de realidad ineluctable del que uno no llega a desembarazarse a pesar de la conciencia de todos los códigos que allí están en juego y que han procedido a su elaboración” (Dubois, 1994, p.21) y a continuación cita a Roland Barthes, “el referente se adhiere [a la imagen fotográfica]” (Barthes en Dubois, 1994, p.21). Así, a pesar de la actitud crítica que se quiera tener frente a la foto, igualmente no podemos superar u obviar su capacidad de representar, o desentendernos de la relación evidente con el referente (lo fotografiado), no podemos dejar de remitirla al referente. De lo dicho se debe señalar que, al igual que la imagen, la imagen fotográfica es remisión⁴⁹, es decir, la imagen tiene un carácter remisional ya que siempre va a remitir a otra cosa, quizás a otra imagen primeramente, pero a fin de cuentas siempre remitirá a un referente. A partir de lo cual se desprende que la imagen en sí misma es vacía ya que siempre se tendrá que relacionar a otra cosa para darle un sentido o significación, además de depender de la intencionalidad⁵⁰.

Con respecto a lo anterior, es importante relevar lo planteado en el capítulo 1, pero ahora con respecto a la imagen fotográfica. Ésta, al ser una imagen, y así también algo que representa, tiene un carácter remisional, es decir, su sentido va a depender de elementos que están por fuera de ésta como objeto. Ligado a lo anterior, Concha (2011a) señala dos tipos de objetos, los útiles y los remisionales, planteando que la imagen tiene la posibilidad de cumplir con ambas características; la imagen fotográfica puede entonces tener función(es) y remisionalidad. Lo dicho se debe tener en cuenta para comprender a nivel de fundamento teórico, de la fotografía como objeto teorizado, la posibilidad del uso de la fotografía en la clínica (en psicoterapia individual en el caso de la presente investigación) y cómo ésta puede cumplir distintas funciones al interior de esta práctica.

⁴⁹ En el capítulo I se planteó a partir de Concha (2011a) la condición de remisionalidad de toda representación.

⁵⁰ Como fue revisada en el capítulo I.

Continuando desde la semiótica, Concha (2011a), a partir de lo dicho por Dubois, propone que la fotografía análoga debe ser conceptualizada con las características icónico⁵¹-indicial⁵²-simbólica⁵³. Explica que esto genera cierta perplejidad ya que cada característica excluye a la otra, es decir, no se puede tomar a la foto como indicial y simbólica al mismo tiempo ya que la indicialidad da cuenta de la particularidad material y el símbolo de la generalización conceptual. Con esto el autor quiere dar cuenta de la complicación que significa intentar tratar de una manera teórica a la imagen fotográfica, que como signo no es posible de clasificar dentro de una categoría de signo de manera exclusiva. En relación a esto, Barthes señala a la fotografía como “un signo que no cuaja” (Barthes en Concha, 2011a, p.37), de ésta como un signo incompleto o que no está terminado, refiere Concha. Lo anterior da cuenta de cierta anomalía de la fotografía⁵⁴, de ésta como una contradicción irremediable plantea el mismo autor. A pesar de la dificultad advertida para teorizar sobre la fotografía de una manera coherente, Concha plantea una característica transversal a toda fotografía (lo cual también puede aplicarse a algunas imágenes, no a todas): la perspectiva. El autor señala que la perspectiva al ser un sistema constructivo estandariza la relación de los objetos al interior del plano bidimensional, y mediante el perfeccionamiento óptico de la cámara fotográfica se estandariza en la forma perspéctica la representación de lo tridimensional a lo bidimensional en esta imagen (Concha, 2011a).

Lo recién dicho nos hace volver al apartado anterior y a lo planteado por Flusser; la técnica fotográfica se distancia en 3 niveles de la realidad (es una abstracción de tercera grado, a partir de los textos científicos), es una aplicación técnica de los textos científicos, por lo que “toda fotografía es una pura conceptualización determinada por un establecido paradigma, en este caso el modo occidental de comprensión de la realidad o de la naturaleza” y continúa,

⁵¹ Signo como ícono, representa algo de la realidad por similitud, es similar al referente.

⁵² De índex o índice. Es representación por contigüidad física del signo con su referente.

⁵³ Es un signo que representa algo por convención general.

⁵⁴ Al igual que en el caso de la imagen, como fue planteado en el Capítulo 1.

“desde esta perspectiva, la fotografía nada tiene que ver con la naturaleza, sino más bien con la construcción que de ella hace el entendimiento humano” (Concha, 2011a, p.39). De tal manera, la fotografía no revela una realidad sino una mera existencia que se encuentra mediada por una razón (*logos*) particular. Pero de igual modo se insiste en que lo común es que se la trate como similar a su referente, como teniendo con éste una relación directa, una representación basada en la mimesis con el referente.

2.3.3.- Fotografía como aparato auxiliar de la memoria

Freud (2011b) en su texto Notas sobre la pizarra mágica, explica cómo la memoria no es siempre de fiar ya que altera lo que ha captado, pero que es posible complementarla y asegurar su función mediante un registro escrito, para así evitar olvidar algo. La superficie donde se escriba se convierte en una parte materializada del aparato mnémico.

Freud dice que habría dos procedimientos para mejorar la función mnémica, refiere que se puede escribir sobre una superficie que conserve lo anotado, por ejemplo una hoja de papel, obteniéndose de este modo una “huella mnémica duradera” materializada. La desventaja recae en que la capacidad de recepción de la superficie de escritura se agota pronto, y se requiere otra hoja. Así, se asegura una “huella duradera” pero puede que para la persona esto pierda valor o interés después de un tiempo, y esto ya no quiera ser conservado. El otro procedimiento no tiene estas características. Se trata de una pizarra donde la superficie de recepción sigue siendo receptiva sin límite temporal alguno y cuando los caracteres escritos dejen de interesar pueden ser borrados sin tener que eliminar a la superficie de escritura. La desventaja es que no se puede obtener una huella duradera, ya que, para poder hacer registros nuevos en la pizarra se está obligado a borrar lo ya escrito. Hay capacidad ilimitada de recepción pero no es posible la conservación de huellas duraderas. En otras palabras, o se renueva la superficie receptora o bien se elimina lo registrado. No habría un procedimiento de mejora de la función mnémica que reúna ambas características.

Freud entonces toma un objeto-juguete para compararlo en su funcionamiento con el sistema Percepción-Consciencia (P-Cc), se trata de la pizarra mágica, en alemán “Wunderblock” y patentado en Inglaterra como “Printator”⁵⁵.

Explica que todos los aparatos auxiliares que se han inventado para mejorar o reforzar funciones sensoriales están contruidos como el órgano sensorial mismo, pero que hay algo que el aparato anímico puede hacer que éstos no pueden: recibir percepciones de manera ilimitada, a la vez generando huellas mnémicas duraderas:

“Todos los aparatos auxiliares que hemos inventado para mejorar o reforzar nuestras funciones sensoriales están contruidos como el órgano sensorial mismo o partes de él (gafas, cámara fotográfica, trompeta para sordos, etc.). Comparados con estos, los dispositivos auxiliares de nuestra memoria parecen particularmente deficientes; en efecto, nuestro aparato anímico opera lo que ellos no pueden: es ilimitadamente receptivo para percepciones siempre nuevas, y además les procura huellas mnémicas duraderas –aunque no inalterables-.” (Freud, 2011b, p.244)

Freud da cuenta aquí de una imposibilidad de reemplazo del aparato (propiamente humano), ya que éste tiene ambas características ya mencionadas, una capacidad de recepción ilimitada y huellas mnémicas duraderas, aunque no inalteradas. Las cosas con las que intentamos ayudar a nuestra memoria no logran una recepción infinita ni menos una conservación de los signos registrados, es imperativo borrar o renovar la superficie receptora para seguir ocupándolos.

De este modo, Freud usa este objeto-juguete, la pizarra mágica, para compararlo con lo descrito por él como el sistema P-Cc del aparato psíquico. La pizarra mágica tiene una superficie, una primera lámina transparente, luego una lámina de celuloide o encerada y después una tablilla de cera o resina. Se escribe en la superficie con un punzón y queda lo escrito por la unión de la lámina superior con la lámina inferior y la tablilla de cera. Al separar estas láminas de la tablilla desaparece lo escrito y se puede escribir/rayar en la superficie nuevamente. Freud nota

⁵⁵ Ver Anexo 2

que tras ambas láminas, en la tablilla, todo lo alguna vez marcado en la superficie deja su huella en este tercer nivel, quedando inscrito.

La primera lámina Freud la analogo a la protección anti-estímulo ya que ésta sirve de mediación para que no se produzca una rasgadura directa (la hoja de la superficie es una cubierta que protege al papel encerado, apartando los influjos dañinos provenientes de afuera, rebajando la magnitud de las excitaciones advinientes), la segunda lámina la analogo al sistema P-Cc (que es el estrato genuinamente receptor), aunque luego decide que en realidad las primeras dos láminas constituyen el sistema P-Cc, y la tercera (la tablilla) se trata de donde toda percepción queda (ya sea que haya entrado con Cc o sin Cc), en lo inconsciente. Al separar las láminas de la tablilla se borra lo registrado (se separan los sistemas), quedando lista la superficie para un nuevo registro, el sistema P-Cc presto para registrar nuevas percepciones. Así, señala a este objeto como el que reúne las dos características antes mencionadas: es capaz de ofrecer una superficie perceptiva siempre dispuesta y huellas duraderas de lo registrado o recibido. Para Freud esto se traduce en dos sistemas separados que se vinculan entre sí. Así es como el aparato psíquico tramitaría la percepción, donde el estrato receptor de estímulos, el sistema P-Cc, no forma huellas duraderas, sino que las bases del recuerdo tienen lugar en otros sistemas, contiguos.

Agrega que no debiese importarnos el hecho de que la pizarra mágica no utilice esas huellas duraderas, sino que basta con que estén presentes. Sería una pizarra verdaderamente mágica el que reprodujera “desde dentro” lo registrado una vez borrado.

En la pizarra mágica el escrito desaparece cada vez que se interrumpe el contacto entre el papel que recibe el estímulo y la tablilla de cera que conserva la impresión, esto coincide con la representación que Freud se hace sobre el funcionamiento del aparato anímico de la percepción. Habría,

“[...] inervaciones de investidura que son enviadas y vueltas a recoger en golpes periódicos rápidos desde el interior [Inconsciente] hasta el sistema P-Cc, el cual es permeable. Mientras el sistema P-Cc permanece investido recibe percepciones acompañadas de conciencia y transmite la excitación hacia los sistemas mnémicos inconscientes; tan pronto la investidura es retirada, se extingue la conciencia,

y la operación del sistema se suspende. Sería como si el lcc, por medio del sistema P-Cc, extendiera al encuentro del mundo exterior unas antenas que retirara rápidamente después que estas tomaron muestras de sus excitaciones. Hay interrupciones en el funcionamiento del sistema P-Cc que se producen por la discontinuidad de la corriente de inervación, y la inexcitabilidad del sistema percepción, que ocurre periódicamente, remplace a la cancelación efectiva de contacto como sucede en la pizarra mágica". (Freud, 2011b, p.247)

Sobre lo anterior agrega que en este modo de trabajo discontinuo del sistema P-Cc se basa la génesis de la representación del tiempo, si bien esto no lo desarrolla, da pie para pensar en la temporalidad en la terapia; en una vía regresiva, de cómo lo inscrito como inconsciente queda ahí y puede ser tomado de alguna manera y llegar a vincularse nuevamente con el sistema P-Cc aunque de manera alterada. Asimismo, de cómo la imagen fotográfica, al ser considerada un dispositivo auxiliar, puede cumplir una función de soporte auxiliar de la memoria: gatillando contenidos inconscientes gracias al trabajar discontinuo del sistema P-Cc y su ligazón al inconsciente a modo de golpes periódicos y rápidos.

Ello se liga a que todo lo que pasa a través del sistema P-Cc quedaría en otro sistema, como dice Freud, en la memoria que no necesariamente puede ser recordada, lo cual implica un estatuto de representación, una coninvertidura al desenvolvimiento natural del aparato psíquico con la alucinación.

En este texto de Freud se plantea una concepción de la memoria en particular y también se esbozan ideas sobre dispositivos auxiliares para la memoria declarándolos como siempre defectuosos. Si bien plantea que el aparato psíquico puede recibir gran cantidad de nuevas recepciones⁵⁶, y así convertirlas en huellas duraderas, no hay garantía de que éstas se mantengan sin modificar. Es sumamente probable que lo que se logre recordar y evocar, con o sin dificultad, esté alterado o en algún grado modificado, no así con la "memoria" de los dispositivos donde, en el caso de la cámara fotográfica, la imagen captada es la misma, no varía como la imagen psíquica que podemos evocar para recordar. Éste es un punto que diferencia la

⁵⁶ De ahí la analogía que hace entre el juguete de la pizarra mágica y el sistema Percepción-Consciencia.

capacidad de registro y recuerdo del humano con el registro del dispositivo fotográfico. Pero es preciso rescatar lo que Freud señala, los aparatos si bien pueden ayudar al ser humano, estos no son capaces de sustituir funciones que son propiamente humanas, como recordar, significar y dar sentido, sino que estos aparatos se constituyen como dispositivos auxiliares de las capacidades propiamente humanas. Así es como se plantea a la fotografía como un dispositivo auxiliar de la memoria, lo cual a su vez permite trabajar en torno a dicho material en pos de la asimilación y elaboración psíquica, como será revisado más adelante.

2.3.4.- Fotografía como corte, oposición y distancia con la realidad

Partiendo con Ronald Kay (2005), teórico y poeta chileno, se distingue el punto de partida elegido por este autor para teorizar sobre la fotografía: es desde el dispositivo o aparato técnico, de la cámara, de esta forma, su apreciación sobre la fotografía parte desde lo físico, desde el aparato, para observar qué es lo que *guarda* la materia. Kay se pregunta por las energías que se ponen en juego cuando la luz penetra, quema, mancha e incendia el material fotosensible (negativo y luego el papel fotográfico), donde dicho material es “lesionado” por la luz que porta la imagen.

Para el autor, en la fotografía ocurre el aislamiento e incomprensible emancipación de la imagen de las cosas y de los seres, así como la transformación de la contingencia de la vida en un fragmento fijo y autónomo, la foto. Esta imagen fija y autónoma es producto de la sustracción de una fracción desde la realidad, es decir, la foto es un desprendimiento que aniquila la primacía del mundo de los objetos reales, y la *sustituye* por la visualidad y representación: la imagen de esos objetos. Para Kay este hecho resulta en un “espectáculo trágico del abandono de la vida” (Kay, 2005, p.20), ya que se trata de una selección o extracción que realiza la fotografía dejando de lado lo que no es seleccionado y a la vez elimina la contingencia de los sucesos para ponerlo o transformarlo en una imagen fija, separada y alejada de la vida, la cual viene a representar algo por su ausencia y al mismo tiempo mata a la cosa real (Kay, 2005).

El autor advierte que la percepción de la fotografía no es la misma que la percepción de la realidad⁵⁷, ya que la foto es un fragmento extraído de la realidad, un fragmento de un espacio y tiempo determinados. Y, dicho fragmento, se halla cargado de eternidad y fijeza, justamente lo contrario al flujo y cambio constante de la realidad. Así, el tiempo en cierto modo se ve modificado, traspasando desde el tiempo efímero caduco y pasajero de la vida a una temporalidad artificial, sintética y eterna, ya que se drena todo lo proveniente de ésta salvo el aspecto visual, es decir, todos los otros sentidos quedan anulados ya que la foto no tiene sonido, olor, contacto sensorial, no se puede gustar, sino que sólo se puede mirar y tocar su soporte (papel o pantalla), la cual es pura superficie (Kay, 2005).

De esta manera, para el autor, la foto crea un distanciamiento interno que se traduce en una percepción distinta a la *normal* y directa. Es un distanciamiento del sujeto en su contingencia particular con el de la imagen de la fotografía: “la intercalación de una zona diferente de percepción, la luz impalpable de miradas no nacidas, la latencia de una voz otra, ajena y lejana y sucesiva, que diga los paisajes de la memoria no percibida directamente por los sentidos” (Kay, 2005, p.21), o en otros términos, “la toma (fotográfica) convierte en demodé el momento” (p.21). Desde esta perspectiva se entiende a la fotografía como un corte de realidad, una extracción parcializada⁵⁸ de la realidad la cual se instituye como contrapuesto a lo que es real.

Para Kay, la fotografía constituye una mecanización de lo percibido. El dispositivo técnico fotográfico realiza una sustracción del instante desde el plano del tiempo cronológico, que no puede más que sucederse sin detenimientos, y lo pone al mismo nivel de espacio del lenguaje fotográfico. Es decir, se produce una foto y como tal se pone a un mismo nivel con otras fotos (cualquiera sea el año en que fue tomada), esto sería una sincronía a nivel del lenguaje fotográfico. De este modo, de lo anterior se desprende que la imagen fotográfica alteraría el tiempo y espacio frente al individuo que toma y mira la foto.

⁵⁷ Como ya vimos en el apartado anterior, la fotografía no es como el ser humano ve sino que es una construcción de éste para ver el mundo.

⁵⁸ Recordar que toda representación siempre es parcial con respecto a su referente-objeto, según se revisó con Concha (2011).

Kay toma a la fotografía como un espejo, analogando los juegos de luces que se dan en el espejo con el tratamiento de la luz en la toma y producción de una fotografía. Plantea que el individuo al mirarse en la fotografía experimenta su propia ausencia⁵⁹, “mirar cara a cara a la muerte en el fascinante duplicado de la propia apariencia” (p. 22), y que ello es mirar a la muerte, esto debido a la fijeza en imagen de algo que no lo es: la vida en continuo e inexorable fluir, lo cual a su vez se torna fascinante. Continuando con la idea, Kay opina que la fotografía desplaza de forma encandilada a la figura humana hacia lo maravilloso, “al glamour del bromuro de plata⁶⁰... con el que se le imprimen a las formas la aparición de lo vivo, las máscaras mortuorias de la civilización”⁶¹ (p.22). Presentando así a la fotografía como un dispositivo que permite alimentar y/o mantener el narcisismo, que genera una especie de atrapamiento por la fascinación de verse; a su vez señalando una paradoja, ya que la fotografía muestra un fragmento temporo-espacial que ya no existe, muestra un momento de vida eternizado, generándose otro atrapamiento: de mirar una imagen y pensar que esa es la vida, donde justamente la fotografía se opone al continuo fluir de ésta.

Kay toma aspectos de la teoría psicoanalítica freudiana para su lectura de la fotografía. Se basa en algunos planteamientos de Freud (2011b) dispuestos en el texto *Notas sobre la pizarra mágica*⁶². Para Freud muchos de los inventos o aparatos auxiliares creados por el hombre son para el mejoramiento y ampliación de nuestros sentidos, es decir, se trata de invenciones realizadas a partir de la función de los sentidos. De esta forma, según Kay, el dispositivo auxiliar de la fotografía es una pieza materializada de nuestro aparato perceptivo, así como una exteriorización de las funciones motoras, porque además de lograr un más allá de la

⁵⁹ Remitirse a abordaje del estadio del espejo desarrollado en el capítulo I. Tiene relación con la identificación a imágenes exteriores, relacionado así con la formación fundante del yo y el yo ideal, los que se constituyen en torno a un vacío en ser.

⁶⁰ El bromuro de plata es una sustancia química sensible a la luz. Se encuentra en el papel fotográfico para la realización de fotografías de tipo análogo.

⁶¹ En el capítulo I se hace referencia, especialmente a partir de Debray (2002), que la imagen nace de la muerte, pero que en ésta se realiza como una versión de mejor calidad mejorada y más fiable del muerto/desaparecido que su versión en vida, se le inyecta más vida en su versión plástica, la máscara mortuoria.

⁶² Ya revisado en el apartado anterior.

visión, hay una ampliación y ordenación que va más allá de nuestras actividades táctiles. Esto por “la objetivación de ciertas acciones, es decir, su extensión y automatización” (Kay, 2005, p.22). Como se dijo anteriormente, para Kay la toma fotográfica se traduce en una intervención en el movimiento exterior y lo detiene para fijarlo en el negativo, y, este mecanismo del disparador de la cámara sería una exteriorización y materialización de un tic, sería la metáfora mecánica de un acto compulsivo de repetición. El concepto de compulsión de repetición de Freud trata sobre la inevitable repetición del ser humano siempre a un nivel singularizado⁶³ y de tipo inconsciente. El individuo a lo largo de su vida repite y es algo incontrolable porque es expresión de su propio inconsciente. Se trata de una repetición que genera satisfacción en algún lugar el cual es desconocido por el yo y la conciencia (el inconsciente), y que genera displacer en otro lugar, al yo quien debe responder a la realidad, a las exigencias del superyó y a los propios deseos. Lo importante es que esta compulsión de repetición refuta un supuesto general de que el hombre haría todo en pos de su placer y se alejaría del displacer, ya que el hombre muchas veces hace cosas que le puede provocar profundo displacer de forma repetitiva a lo largo de la vida. Esto es una expresión de la pulsión de muerte, siempre del lado de la inercia (Freud, 2010d).

De ahí, lo que propone Kay en el acto de sacar fotos, la forma compulsiva y repetitiva de apretar el botón como un tic: de seccionar la realidad a un fragmento que tiene la característica de fijeza, eternidad y atemporalidad. Es decir, todas las fotos (nivel sincrónico) vienen a formar parte de un inconsciente, que brilla por su atemporalidad. Kay dice que esto tiene que ver con la pulsión de muerte, convirtiendo lo contingente y vivo, en algo fijo, inerte, atemporal. Lo recién planteado tendrá su punto de conexión con lo planteado por Barthes y Tisseron más adelante, en relación al concepto de *punctum*.

Los fragmentos extraídos de la realidad pasan a ser fotografías que pertenecen ahora a un orden sincrónico (orden de todas las fotografías, donde están todas a un mismo nivel), estos

⁶³ Es singular a cada sujeto.

fragmentos o movimientos detenidos son desplazados a la intemporalidad del inconsciente⁶⁴ (son fotos, sin tiempo, extraída de su contingencia). Para Kay hay dos sistemas sígnicos diferenciados de la fotografía, el sincrónico, recién descrito, y uno que podríamos llamar diacrónico, el cual refiere al tiempo cronológico, lo transitorio, lo consciente. El sistema sincrónico tiene que ver con un ojo mecánico y el sistema diacrónico con la mirada viva, es decir, con el ojo orgánico.

Así, para Kay siempre habrá una distancia insalvable entre la fotografía y el evento real, “la foto es nada menos que la interpolación siempre virtual de esos otros distantes tiempos en el continuo en apariencia cerrado y concluso del evento (2005, p.23). Pero, esa misma distancia es la que posibilita la comprensión de las fotos (que son un presente intemporal). Para el autor el poder comprender las fotografías implica recorrer conscientemente la distancia de ese desplazamiento, de la vida real y contingente al fragmento fijo e inerte; llegar al tiempo y espacio en los que efectivamente ha sido puesto lo fotografiado. “Sólo por la realización de este recorrido, se recupera y actualiza retroactivamente lo sustraído como presente” (p. 24). Pero, sabemos que eso es una imposibilidad, ya que cada instante es único e irrepetible. Kay prosigue y dice que lo que se registra como algo fijo y de un tiempo ilimitado responde a una actualidad siempre anacrónica, señala un pasado que nunca existió, la intelección de un pasado del que no se es consciente.

De este modo es que para el autor todas las fotografías son *memento mori*, todas las fotografías al congelar ese momento del tiempo trabajan sobre algo que ya no está, la mortalidad del paso despiadado del tiempo⁶⁵. La fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia (Kay, 2005). En gran medida la cultura se transmite y se vive en imágenes, si las imágenes en sí son vacías entonces “quedamos anquilosados en la repetición de la propia ausencia” (p. 24). Conocerse en la fotografía, en términos de identidad propia y cultural, en

⁶⁴ Uno de las características del inconsciente freudiano es su atemporalidad. Las representaciones viven ahí, éstas fueron alguna vez extraídas desde una experiencia de la vida real y ahora se hallan inconscientes y liberadas del tiempo cronológico.

⁶⁵ La presente concepción también la encontraremos en el desarrollo teórico de Roland Barthes sobre la fotografía.

términos de memoria e historia, es reconocerse como un efecto de la maquinaria, como fabricación de su construcción.

2.3.5.- Fotografía y *punctum*: como puerta al aparato psíquico

La fotografía es la constatación de algo. Esto lo podemos asegurar al menos dentro de la fotografía análoga, ya que, como fue mencionado, con los dispositivos digitales no es posible asegurar que el objeto estuvo realmente presente, es decir, no se puede asegurar el referente. La fotografía es un registro de algo que estuvo frente al lente, como lo plantea Roland Barthes (1997) en *La cámara lúcida*, la fotografía es la constatación y certeza de que algo o alguien alguna vez estuvo; se establece así una ausencia, ya que ese objeto que estuvo ya no está, por ello el autor plantea que el *noema*⁶⁶ de la fotografía es el “esto ha sido” (Barthes, 1997, p.136). De ello se desprende que por un lado “lo que ha sido” pasa a tener un estatuto de verdad, de que algo efectivamente ocurrió y, a su vez, que lo ya sucedido queda para siempre perdido en el pasado. De este modo, la fotografía le da una forma material a lo que desaparece o a lo que desaparecerá, quedando, como se suele decir, “para la posteridad”.

Desde Barthes (1997) la fotografía impone una confusión perversa entre lo real y lo viviente, atestiguando que lo fotografiado ha sido real pero introduciendo de manera

⁶⁶ “la relación entre lo dicho en *La cámara lúcida* y la fenomenología [recordar apartado 1.3 de Capítulo 1] es estrecha y, desde acá, con la filosofía, ya que los conceptos *noema* y *noesis* son parte de esta tradición, originándose primero en la lengua común griega, para luego transformarse en concepto técnico. Como señala Ferrater Mora en su diccionario, *noema* en griego significa claramente *pensamiento*, pero no como ejercicio, sino como contenido, como “simplemente ideas” de lo pensado. Esta primera definición nos permitiría afirmar que lo dicho por Barthes quiere decir que lo *pensado* por la fotografía es “esto ha sido”; o sea, que la fotografía es un tipo especial de “pensamiento” y que la “idea” que promueve esta imagen técnica es que su contenido “ha sido”. [...]Barthes pretende asignarle una interpretación general a la fotografía a partir de su operativización del concepto técnico de noema otorgándole una *hyle* singular que sería el “esto ha sido”. Ahora, el matiz que entrega la fenomenología a este respecto es que no se debe olvidar que el noema es inseparable de la noesis y en la fenomenología de Husserl esto significa que el noema es absolutamente correspondiente a la noesis. Esta se define como el acto por el cual se intenciona el pensamiento. La noesis es el mirar intencionado y el noema es el contenido intencionado de ese mirar. Lo que no hay que olvidar, y esto es fundamental, es que esta dupla conceptual fenomenológica siempre es en relación con un objeto *de* la “realidad”, por lo tanto, la relación entre estos objetos con el pensamiento es que estos siempre serán moldeados por la conciencia que lo mira.” (Concha, 2014, p.3)

subrepticia que es viviente, atribuyendo a lo real un valor de eternidad pero enviando eso real al pasado y planteando, de este modo, que todo lo que es fotografiado genera un 'esto ha sido' y, así, un 'éste está muerto'. Es decir, la fotografía representaría lo muerto, lo que ya no existe, es la escenificación de la muerte debido a que el acto de la fotografía recaería en captar un momento que inmediatamente desaparece pero quedando en una foto como petrificación o congelamiento de la experiencia. En palabras de Barthes, "La Fotografía se convierte entonces para mí en un curioso médium, en una nueva forma de alucinación: falsa a nivel de la percepción, verdadera a nivel del tiempo: una alucinación templada de algún modo, modesta, dividida (por un lado "no está ahí", por el otro "sin embargo ha sido efectivamente"): imagen demente barnizada de realidad" (1997, p.193).

Con respecto a mirar y estudiar fotografías Barthes plantea dos conceptos, el *studium* y el *punctum*. El *studium* refiere a

"la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones" (1997, p.64).

Y, el segundo concepto, el *punctum*, Barthes lo presenta del siguiente modo "El segundo elemento viene a dividir (o escindir) el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi consciencia soberana el campo del *studium*), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme" (1997, p.64). Es del concepto de *punctum* del cual se deriva algo de orden inconsciente pero que sólo se manifiesta y de manera inadvertida a través del *punctum* en el encuentro de la mirada y la fotografía: "es lo que añado a la foto y que sin embargo está ya en ella" (Barthes, 1997, p.105). El *punctum* barthesiano refiere el hacia dónde se desvía la mirada cuando uno mira una fotografía, y que la mirada a la vez es punzada⁶⁷

⁶⁷ "[...] *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero también me lastima, me punza)" (Barthes, 1997, p.65).

por eso que ve en esa fotografía: “[...] un “detalle” me atrae. Siento que su sola presencia cambia mi lectura, que miro una nueva foto, marcada a mis ojos con un valor superior. Este “detalle” es el *punctum* (lo que me punza)” (p.85). Tras ese desvío de la mirada hacia algo en particular de la foto, un “detalle”, y en esa punzada, hay significaciones escondidas a la espera de salir y ser reveladas.

Serge Tisseron (2000) en su libro *El misterio de la cámara lúcida* establece que habrían dos vías frente a la fotografía, una concerniente a la melancolía, relacionada a la concepción de Barthes, y otra vía que lleva a la elaboración, la cual es desarrollada por el autor.

Tisseron plantea una continuidad a partir de lo trazado por Barthes, toma el *punctum* y lo profundiza. No se trata solamente de algo que punza y hierde sin saber por qué, sino que puede haber un sentido oculto detrás a la espera de ser revelado y elaborado. Lo que hay tras esta mirada que es punzada por el *punctum* puede remitir a una vivencia de orden traumático o, al menos, corresponder a una vivencia que no ha sido asimilada. El autor explica que no siempre están las condiciones y/o el tiempo para “metabolizar” experiencias, señalando que a esto se refiere la noción de traumatismo:

“Es traumático aquello que no puede ser psíquicamente “metabolizado” en forma de una elaboración psíquica, es decir, “simbolizado”. La fotografía es un modo de luchar contra este traumatismo, tanto mediante imágenes como mediante su práctica” (Tisseron, 2000, p.20)⁶⁸.

Se introduce un elemento novedoso; el autor apunta no sólo al hecho de mirar imágenes sino que también a hacerlas, es decir, refiere a la práctica fotográfica, señalando que tras ese deseo de tomar una imagen fotográfica “se perfila el deseo de un *esclarecimiento del mundo por medio de su imagen*” (2000, p.14)⁶⁹, lo cual iría por la vía de la elaboración. Para el autor, la

⁶⁸ Para Tisseron, al igual que para otros autores revisados, la fotografía hace presente algo ausente: “Decir que la fotografía hace presente un objeto en imagen cuando dicho objeto está ausente en su realidad física, supone ya reconocerle un valor simbólico elemental.” (Tisseron, 2000, p.19).

⁶⁹ En este punto nuevamente se alude al carácter de mediación de la imagen fotográfica.

“fotografía es un instrumento de asimilación psíquica del mundo” (p.20), ello es posible en los siguientes términos planteados por Tisseron, “La presencia de la imagen cumple la función de favorecer la asimilación de sensaciones, sentimientos y estados del cuerpo, cuya percepción activa o cuya memoria reactiva [...]” (2000, p.24). Se desglosa de lo dicho que la imagen fotográfica así como su práctica (el tomar fotos) se puede constituir como un tipo de mediación⁷⁰, entre el aparato psíquico y el cuerpo⁷¹, además, se desprende, nuevamente, que la imagen y asimismo la imagen fotográfica gatilla funciones psíquicas del aparato psíquico, favoreciendo la asimilación, base para la elaboración psíquica.

El mecanismo psíquico a la base del proceso de metabolizar alguna vivencia sería el de la introyección y de ésta con todas las implicancias que conlleva, en palabras de Tisseron:

“Para introyectar –o si se prefiere, para “metabolizar”- un acontecimiento, primero hemos de aceptarlo, al menos parcialmente; después hemos de familiarizarnos con él; y por último hemos de hacerle un sitio dentro de nosotros mismos, con todas las consecuencias. Este esfuerzo de elaboración es en gran parte involuntario e inconsciente. Une el conjunto de elementos de cada nueva experiencia con el rastro que las experiencias anteriores dejaron en dicho conjunto. Por último, la introyección se desarrolla simultáneamente en tres esferas: sensorial-afectiva-motriz, gráfica y verbal.” (Tisseron, 2000, p.20)

De esta manera, se entiende que la asimilación de vivencias (más o menos problemáticas para el sujeto) implica procesos en gran medida inconscientes a través de los cuales se les ‘hace

⁷⁰ Es importante señalar que las funciones que identifica Tisseron con respecto a la fotografía relacionadas a ésta como facilitador en la asimilación psíquica del mundo y de la asimilación psíquica del sujeto en relación a sus sensaciones, sentimientos y estados del cuerpo, coinciden con las concepciones alcanzadas por Aristóteles con respecto a la imagen psíquica, descritas en el apartado 1.1 del Capítulo 1: Aristóteles hace mayor énfasis en las imágenes “internas” (*phantasia*) que las imágenes visuales y las dota de una “capacidad” de mediación, es decir, como mediadoras entre la sensación (*aisthesis*) y el pensamiento (*noesis*), o bien entre lo interno del sujeto y el mundo exterior. Por otra parte, sabemos que la imagen visual concreta gatilla las propias imágenes psíquicas del sujeto en conjunto con las distintas funciones psíquicas antes descritas.

⁷¹ Existe cierta dificultad para explicar el tipo de mediación de la cual se trata, ya que se está aludiendo a una separación entre psique y cuerpo, donde la imagen fotográfica ayudaría en la asimilación de estados del cuerpo, de sensaciones y sentimientos, los cuales no siempre se logran inscribir o registrar psíquicamente.

un espacio' a estas nuevas vivencias al mismo tiempo que se asocian con los rastros o huellas de experiencias anteriores. El autor plantea que este proceso se realiza en términos simultáneos en relación a las esferas sensorio-afectivo-motriz, la esfera gráfica y la esfera verbal, pero, cuando el trabajo de asimilación psíquica de una nueva experiencia fracasa, se produce un encerramiento en una especie de cavidad psíquica de experiencias (afectivas, sensoriales, motrices, representativas) y de sus resonancias inconscientes. La imagen fotográfica o su práctica puede ayudar en el proceso de des-encerramiento de dichas experiencias, y abrir la posibilidad de su asimilación.

Como decíamos, Tisseron explica que la imagen fotográfica participa del proceso de asimilación en forma de simbolización gráfica, y refiere que, especialmente en cuanto a su práctica, se participa de un modo sensorial-afectivo-motriz⁷², además de la esfera gráfica. Se comprende, entonces, que la asimilación psíquica no sólo incluye el ámbito de las representaciones psíquicas, sino que también se corresponde o engloba al ámbito afectivo con las emociones y sentimientos que se experimentan, asimismo el ámbito sensorio motriz con los actos hacia los que nos sentimos empujados y que realizamos de forma parcial o desplazada⁷³. Esta forma de entender la asimilación psíquica (que en cierta medida equivaldría a la introyección y simbolización según el autor) no es la usual en la teoría psicoanalítica, Tisseron lo señala, "La simbolización sensorial-afectiva-motriz, aunque rara vez tenida en cuenta por los psicoanalistas, no por ello es menos importante que la simbolización verbal" (2000, p.26). El autor alude ahí a la mayor relevancia que se le entrega a la esfera de simbolización verbal, en desmedro de las otras ya planteadas.

⁷² "El conjunto de gestos por los cuales la persona que hace la fotografía se desplaza, se acerca o se aleja de su objeto, gira, encuadra en el visor, aprieta el disparador, enrolla la película para, llegado el caso, disparar de nuevo, participa en la operación de simbolización del acontecimiento bajo la forma sensorial-afectiva-motriz. El encuadre, es especial, participa intensamente en la formalización y apropiación simbólica del mundo." (Tisseron, 2000, p.26).

⁷³ La cita textual: "Las imágenes de la fotografía participan en esta acción en forma de simbolización gráfica. En cuanto a su práctica, participa de un modo sensorial-afectivo-motriz. De hecho, el proceso de asimilación psíquica no corresponde sólo al ámbito de las representaciones. También corresponde al ámbito afectivo con las emociones y sentimientos experimentados; y al ámbito de la sensorialidad-motricidad con los actos hacia los que nos sentimos empujados y que realizamos de forma parcial o desplazada." (Tisseron, 2000, p.25).

Así, Tisseron toma al *punctum* de Barthes dándole continuidad al concepto: como una puerta, a modo de gatillante, que lleva hacia la tramitación de mociones más o menos inconscientes que están a la espera de ser elaboradas. Por otra parte, toma una posición contrapuesta con respecto a otros planteamientos de Barthes ya esbozados, que para Tisseron van en la línea de tomar a la imagen por una vía melancólica. Esto, ya que, para Tisseron, como ya se mencionó, la fotografía cumpliría una función de apropiación psíquica del mundo, más específicamente la fotografía tiene una función de auxiliar del proceso de asimilación psíquica del mundo, lo cual se distingue de la concepción de la imagen fotográfica como una captación de la realidad como pura muerte –escenificación de la muerte- y petrificación, así planteado por Barthes. Tisseron propone, justamente mediante el *punctum*, que hay una posibilidad de apropiación psíquica del mundo y no de escenificación de la muerte de éste para el individuo, y de esto a través de la imagen fotográfica y la práctica fotográfica. En otras palabras, lo que hay detrás de esta mirada que es punzada puede remitir a elementos psíquicos a la espera de ser asimilados para luego ser elaborados.

Volviendo a Barthes, él plantea que la fotografía representa la conmemoración de una pérdida, nos remite al pasado y a lo que se ha perdido sin manera de restitución, la fotografía es sólo testimonio de lo que ‘ha sido’. Para Tisseron, como ya se indicó, gran parte de los planteamientos de Barthes con respecto a la fotografía nos llevarían por una senda más bien melancólica, pero es necesario plantear que no se trata de tomar una u otra vía, no deberían ser tomadas como excluyentes. Es preciso adentrarse en lo que Barthes quiere mostrar; “Ahora sé que existe otro *punctum* distinto del “detalle”. Este nuevo *punctum*, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema (“esto ha sido”), su representación pura” (Barthes, 1997, p.164), continúa, “Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe. Ese *punctum* [...] se lee en carne viva en la fotografía histórica: en ella siempre hay un aplastamiento del Tiempo: esto ha muerto y esto va a morir” (p.165). Se aprecia una posición melancólica inconsolable con respecto a la pérdida y a cómo la fotografía viene a certificar dicha pérdida.

Es importante mencionar cómo la fotografía puede dar cuenta de aspectos de un caso clínico según la función que se le ha dado a la fotografía en el caso de un duelo. Es decir, cómo el modo de utilización de una fotografía puede darnos cuenta de que ésta se usa como obstaculizando el duelo o como elemento que forma parte del proceso de duelo. Tisseron señala que si el doliente internamente tiene aspectos de la persona desaparecida, la fotografía permite encontrar las representaciones de eso interno vivo, lo cual facilitaría el trabajo del duelo. Pero, si se trata de un duelo imposible, la foto, en cambio, funciona como una parte del desaparecido. Así, no se trata del vínculo interior con un objeto vivo en sí, sino que mantiene o aumenta el deseo de encontrar a la persona viva; “la fotografía ya no es elegida como una representación del desaparecido, sino como un verdadero sustituto de su ausencia. Se convierte literalmente en una ‘reliquia’. Es como si una parte de la sustancia del desaparecido se hubiera conservado por arte de magia en su imagen” (2000, p.60).

2.3.6.- Fotografía, lazo y transmisión

En continuación con el apartado anterior, para Tisseron la vía melancólica se generaría en la medida en que la persona se queda “atrapada” en la pérdida irremediable. Pero ¿qué es aquello irremediable que plantea Barthes?:

“¿Qué es lo que va a abolirse con esa foto que amarillea, se descolora, se borra, y que será echada un día a la basura, si no por mí mismo –soy demasiado supersticioso para ello-, por lo menos a mi muerte? No tan sólo la “vida” (esto estuvo vivo, fue puesto vivo ante el objetivo), sino también, a veces, ¿cómo decirlo?, el amor. [...] es el amor como tesoro lo que va a desaparecer para siempre jamás⁷⁴; pues cuando yo ya no esté aquí, nadie podrá testimoniar sobre aquel amor: no quedará más que la indiferente Naturaleza. Hay en ello una aflicción tan penetrante, tan intolerable.” (Barthes, 1997, p.163)

Para ahondar en la fotografía entendida como una constatación o huella de lazos amorosos es preciso incluir la temática de la fotografía del álbum familiar. Armando Silva (1998)

⁷⁴ El subrayado es nuestro.

en su libro *Álbum de familia, la imagen de nosotros mismos* explica que en el álbum se lleva a cabo un 'acto de amor', dice "el acto de amor es especial en ciertas fotos de familia que se inspiran más bien en un sentimiento de deseo por mantener la imagen del otro" y "el álbum corresponde a un deseo de familia: el deseo de sobrevivir a la muerte como especie, como apellido, como rango, en fin, como imagen" (p.35). Se extrae que con este tipo de fotografías así como su inclusión dentro de este archivo, el álbum fotográfico familiar, existe una intención de trascendencia, de dejar un rastro de la existencia en imagen del linaje del que se es parte. El registro y rastro de la existencia se deja para ser mirado por los miembros del grupo familiar, para sus descendientes y para otros posibles espectadores. Asimismo, en relación a su función cuando la familia que es parte de ese álbum aún existe, el autor refiere "Cuando la familia abre su álbum para contarlo, reinstala ahí mismo su imaginario de eternidad evocando el tiempo pasado en un presente continuo; como si ahora estuviera ocurriendo, sin mediar lapsos entre el antes y el presente. Cuando lo cierra regresa a la máxima irrevocable y a su única verdad posible: todo tiempo pasado está perdido para siempre" (Silva, 1998, p.38). Se entiende que el álbum, así como se ha señalado anteriormente con respecto a la fotografía, tiene su propio tiempo, y éste a su vez es rastro de lo extinguido para siempre. Pero este rastro o huella, la fotografía o el álbum fotográfico familiar, permite al sujeto realizar un trabajo sobre sí, sobre su lugar, lo cual es una permanente construcción subjetiva⁷⁵. De esta forma, se explica que las vías planteadas por Tisseron frente a la fotografía no son excluyentes, el quedarse 'atrapado' por la imagen fotográfica en términos de la pérdida irremediable sería caminar por una vía exclusivamente melancólica, pero esto cambia en la medida en que haya asimilación para una posterior elaboración, lo cual ubicamos dentro de la construcción continua del sujeto para hacer sentido del mundo, ubicarse dentro de éste y para hacer sentido de sí con respecto al mundo.

En relación a lo planteado por Silva (1998) y volviendo a la primera cita de Barthes en el presente apartado, a esto refiere el autor con el desgarrador énfasis del noema "esto ha sido",

⁷⁵ Lo dicho a su vez se apoya en lo planteado por Tisseron en base al concepto de posición depresiva kleiniano, "Lo que define la actitud psíquica del sujeto en el fantasma depresivo, es que no hay pérdida irremediable, como en la melancolía, sino edificación permanente de una construcción necesaria" (Tisseron, 2000, p.41).

que no quedará una constatación ni rastro del amor, del afecto existente entre personas con lazos significativos. Que por mucho que se hagan fotografías para capturar y guardar momentos de la vida, de ésta como testigo y certificación de que eso estuvo, de que los lazos de amor existieron, igualmente está irremediabilmente condenado a desaparecer. La fotografía es un elemento que auxilia a la memoria, lo cual es una función humana, pero no es la memoria en sí, sino que para *hacer* memoria.

En relación a lo anterior, Tisseron plantea que la fotografía tiene una posición específica con respecto a la memoria, ésta ofrece una instantánea de la realidad dinámica que se ve artificialmente interrumpida (como se revisó con Kay), donde el sujeto es invitado a restituir su pasado y su futuro. Así, aunque se trate de una forma de memoria petrificada “la fotografía tiene la característica de poder movilizar una imagen dinámica del acontecimiento que representa” (Tisseron, 2000, p.67); en otras palabras, el fragmento evoca al sujeto al momento dinámico de la toma de la fotografía, asimismo, se agrega, también le hace evocar, probablemente, lo que éste estaba haciendo, lo que estaba pensando y sintiendo con respecto a lo que vivía en ese momento (antes y después) y quizás también otras veces en que ha sentido o vivido algo similar.

Barthes señala que la fotografía hace pensar, al igual Tisseron, cuando cita al fotógrafo de entreguerras alemán August Sander, quien decía que para abordar una fotografía se debía “ver, observar, pensar”. Tisseron recalca el pensar, por lo que la fotografía es una forma de pensar y lo sería desde el momento mismo de la toma fotográfica. Barthes apunta que la fotografía hace pensar específicamente en los siguientes términos: “La fecha forma parte de la foto: no tanto porque denota un estilo [...], sino porque hace pensar, obliga a sopesar la vida, la muerte, la inexorable extinción de las generaciones” (1997, p.147). Así, la fotografía nos exige pensar en la desaparición. Dice, “Soy el punto de referencia de toda fotografía, y es por ello por lo que ésta me induce al asombro dirigiéndome la pregunta fundamental: ¿por qué razón vivo yo aquí y ahora?” (p.147), lo dicho da a considerar a la foto como un objeto que permite realizar un proceso de toma de posición subjetiva, ¿pero en qué términos lo aduce Barthes?

“La lectura de las fotografías públicas es siempre en el fondo una lectura privada. Esto es evidente en el caso de las fotos antiguas (“históricas”), en las cuales leo un tiempo coetáneo de mi juventud, o de mi madre, o –más allá- de mis abuelos, y sobre las cuales proyecto un ser inquietante, aque! cuyo linaje tiene su término en mí⁷⁶. Pero esto es válido también para las fotos que no tienen a primera vista ningún vínculo, ni siquiera metonímico, con mi existencia [...] (Barthes, 1997, p.168)

En otras palabras, a partir de cualquier fotografía el sujeto puede realizar una lectura privada, puede removerlo subjetivamente y *trabajar* la imagen de modo particular con su subjetividad propia. A su vez el autor enfatiza en un tipo de fotografías, las cuales sí tienen que ver de manera directa con el sujeto, con los lazos familiares del sujeto. Refiere al linaje y con esto asimismo señala que en ello habría algo del orden de la verdad, “[...] La Fotografía ofrece un poco de verdad, con la condición de trocear el cuerpo. Pero dicha verdad no es la del individuo, que sigue siendo irreductible; es la del linaje.” (p.168). Para Barthes, más importante es el aporte de la fotografía en la medida en que da cuenta del linaje del cual todo sujeto es parte, del propio linaje familiar que tiene su término (de modo transitorio, o no) en el sujeto que mira esas fotos en el presente.

En la misma línea, Barthes ahonda en sus planteamientos, “La fotografía puede revelar (en el sentido químico del término), pero lo que revela es cierta persistencia de la especie” (p.178), es decir, cierta sobrevivencia de un linaje, donde el sujeto se vuelve, en términos de Didi-Huberman sobre la transmisión cultural, imagen cristalizada de dicho linaje, un ser vivo transitorio que cristaliza un momento de la transmisión, en este caso, familiar, de la ascendencia o como lo enuncia Barthes, del linaje.

Para Barthes esto constituiría algo más amplio que el sujeto, incluso más interesante, por ello el énfasis que el autor pone con respecto a la fotografía, “[...] El linaje revela una identidad más fuerte, más interesante que la identidad civil –y también más tranquilizadora, pues pensar en el origen nos sosiega, mientras que pensar en el futuro nos agita, nos angustia [...]” (p.178). De este modo, el autor plantea que la fotografía además tendría en este caso una

⁷⁶ El subrayado es nuestro.

función tranquilizadora, y podríamos decir consoladora. No explica el por qué, pero podemos deducir que lo que dicha fotografía hace en su interacción con el sujeto es darle lugar; darle lugar dentro de un linaje, dentro de una relación con otros (presentes o ausentes). La fotografía permitiría pensar sobre nuestro propio lugar en el mundo, primeramente a partir del linaje, como lo plantea Barthes, y nos lleva a pensar de dónde venimos, sobre el propio origen.

Por otra parte, y siguiendo el análisis a partir de lo citado de Barthes al inicio del apartado, se puede leer, desde el Psicoanálisis, la pérdida del objeto⁷⁷. Lo cual se transforma en un mítico objeto perdido, y por siempre buscado. Sin embargo, y en directa relación con esto, Tisseron plantea la siguiente lectura con respecto al sentido de ver fotografías y tomar fotografías: “Cuando una persona elige una imagen con su mirada, es siempre una forma de asegurarse su propia presencia en ella, presencia que para el inconsciente funciona como la certeza de la presencia de la Madre primitiva” (2000, p.41). Para el autor no se trataría entonces de la imagen fotográfica como un sustituto en términos de una prolongación del objeto que se ausenta, sino que se trata, más bien, de un “sustituto de un objeto para el cual el sujeto tendría la presencia asegurada” (p.41). Teóricamente esto se explica en tanto la figura de la Madre primitiva tuvo una función de espejo, de otorgarle existencia y lugar al bebé, todo esto en un tiempo mítico. Se trata de tener en el horizonte un objeto en el que el sujeto tendría su lugar asegurado, lo cual otorga mayor sentido a lo que plantea Barthes sobre lo tranquilizador que resulta ver imágenes fotográficas. Se busca constituir un equivalente de la mirada materna en la que el sujeto sintió por primera vez su presencia en el mundo. Entonces, a través de la relación del sujeto con una imagen, lo que el sujeto trata de asegurar es esa mirada⁷⁸, que en un origen mítico aseguró la presencia del sujeto.

Ello lo podemos encontrar en Lacan, quien expresa este momento mítico en términos metafóricos, realizando una especie de analogía entre el tratamiento de la luz por el mecanismo

⁷⁷ Es preciso tener en cuenta que Barthes escribe *La cámara lúcida* a partir de la dolorosa pérdida de su madre, por lo que su elaboración sobre la fotografía se ve teñida del proceso de duelo del autor.

⁷⁸ Como fue revisado en el apartado 1.5 del Capítulo 1.

de la cámara fotográfica y el de la luz aparejada a la mirada, la cual determina subjetivamente al sujeto:

“En lo visible, la mirada que está afuera me determina intrínsecamente. Por la mirada entro en la luz, y de la mirada recibo su efecto. De ello resulta que la mirada es el instrumento por el cual se encarna la luz y por el cual –si me permiten utilizar la palabra, como lo suelo hacer, descomponiéndola- soy *foto-grafiado*.” (Lacan, 2012, p.113)

El sujeto metafóricamente sería una fotografía producida por esa mirada que ha administrado la luz para producir y determinar a ese sujeto; lo que la luz ilumina es lo que el sujeto va a mostrar, o, donde el sujeto va a estar, y donde no es iluminado el sujeto no está: “Podemos conjeturar entonces que el sujeto se constituye en el campo escópico como un dado a ver, como ofrenda al ojo del Otro en un intento de contener la mirada que se constituye como un misterioso más allá del discurso, que configura su condición particular” (Miranda, 2005, p.74). Lo planteado por Miranda advierte sobre cómo el sujeto se constituye con respecto a la mirada, y a partir de la relación entre esta mirada y el sujeto es que se intentará ser señuelo de dicha mirada.

Retomando a Kay (2005), se revisó que la imagen fotográfica se constituye como extracción de un fragmento, como corte e interrupción de la realidad. Esta idea se opone a la concepción que se puede desprender de *La imagen superviviente* de Georges Didi-Huberman (2009), revisada en el capítulo I, donde se toma a la imagen como una posibilidad de restituir cierta continuidad. Si bien ahí se encuentra una diferencia en cuanto al efecto de la fotografía, también encontramos en Kay y Didi-Huberman un punto en común: la alteración de la temporalidad a partir de la imagen lo cual genera desorientación en el sujeto. La diferencia que se plantea entre Kay y Didi-Huberman refiere a que en el primero, como se dijo, señala más bien un aspecto de corte temporal a partir de la foto como un fragmento visual, mientras que el segundo plantea la imagen como restituidora de los lapsos y saltos entre épocas, de las discontinuidades de la temporalidad.

Se pretende pensar a la fotografía, en primera instancia, mediante la extrapolación de la idea de Didi-Huberman con respecto a la imagen. Si bien la imagen fotográfica también es una imagen que se constituye en un pasado, asimismo el contenido que ésta muestra puede a su vez dar cuenta de otros pasados anteriores al momento de la toma de la foto. Si bien, se plantea en Didi-Huberman (2009) a las supervivencias como la fuente de la desorientación, entenderemos aquí a la fotografía como desorientadora por el sólo hecho de ser un fragmento a partir de la extracción temporo-espacial del fluir vital (como lo plantea Kay). Se propone que la supervivencia con respecto a la imagen será ampliada a la fotografía en sí misma; la fotografía será considerada una supervivencia.

Por su parte, Didi-Huberman, describe la función del sismógrafo, el cual es capaz de registrar movimientos subterráneos, generando un registro gráfico de lo fenoménico y de lo infra-fenoménico -de lo visible y de lo invisible, de lo sensible e insensible, de lo físico y de lo psíquico- (2009, p.106), con este instrumento se busca marcar el movimiento y seguirle la huella. Luego señala la cronografía (justamente donde se realizan estos registros) y la cronofotografía en relación a “la analogía entre este acercamiento fotográfico al tiempo y al movimiento y la concepción warburgiana de la ‘vida en movimiento’ de las imágenes” (2009, p.107). Se desprende de estas ideas una voluntad de marcar el tiempo, de inscribirlo a partir de la imagen como una mediación. A partir de lo anterior se extrae que la fotografía podría funcionar a modo de una cronografía en tanto es una inscripción del tiempo pero que se da a la percepción del sujeto con la imagen como mediación, en otras palabras, la fotografía pensada como mediación (visual) de lo fenoménico y de lo infra-fenoménico, a modo del sismógrafo.

Se puede comprender que la fotografía entonces puede funcionar como un elemento de inscripción del tiempo la cual se presenta en imagen al sujeto, se plantea a la foto como una mediación entre el fenómeno (todo lo que se presenta a la percepción) y lo infra-fenoménico (lo que no es posible de captar perceptivamente). Recordemos que la fotografía capta cosas que la percepción humana no, ya sea por incapacidad intrínseca del sistema visual (la fotografía de un chorro de agua en suspensión aérea, por ejemplo) o debido a la atención (siempre selectiva) o, en términos psicoanalíticos, de investidura de objetos, ya que no se puede tener registro consciente de todo lo que vemos, en cambio, la fotografía capta todo, todos los detalles de un

plano de realidad⁷⁹. Dicho de otro modo, la fotografía inscribe algo de lo real y momentáneo, y es un elemento que transmite al portar o ser en sí misma una supervivencia, transmite algo del movimiento de lo vivo y muerto, o de los movimiento visibles e invisibles, que señala Warburg.

Retomando, la fotografía sería una parcialidad, un tiempo congelado y que a su vez introduce una temporalidad otra en el presente en que la fotografía es vista. De esta manera, y tal como plantea Warburg (en Didi-Huberman, 2009) en relación a la imagen, la fotografía en tanto es imagen también, contiene la capacidad de introducir la desorientación temporal. Dicho de otro modo, lo que la fotografía capta es un pedazo (solamente) visual de “realidad”, que siempre fluye, y por esto es una descontextualización. Ya hecha fotografía y al ser vista posteriormente, obligatoriamente en otra temporalidad, la fotografía introduce la desorientación temporal.

De esta manera, el elemento imagen fotográfica introduce por sí misma la desorientación temporal, haciendo coincidir temporalidades (heterocronías), y a su vez permitiendo una abertura de la historia. En palabras de Didi-Huberman, “[la supervivencia] describe otro tiempo. Desorienta, pues, la historia, la abre, la complica. Para decirlo todo, la anacroniza. Impone la paradoja de que las cosas más antiguas vienen a veces después de las cosas menos antiguas” (p.75).

Por otra parte, al igual que la imagen, puede considerarse a la imagen fotográfica sobredeterminada en tanto tiene elementos diversos a ser encontrados: por un lado el *studium*⁸⁰ barthesiano, es decir, todo lo que se puede interesar de extraer y analizar de la fotografía en sus aspectos histórico, óptico, estilístico, temático y/o técnico, incluso con respecto a la intención del autor; en este caso no hablamos de una transmisión de discursos lineales, sino de lo planteado por Warburg en el sentido de que lo que se expresa son

⁷⁹ Lo cual fue revisado hacia el final del apartado 2.2 del presente capítulo.

⁸⁰ “El *studium* es el campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsciente: me gusta/no me gusta. El *studium* pertenece a la categoría del *to like* y no del *to love*; moviliza un deseo a medias” (Barthes 1997, p.64)

supervivencias, remanencias, reapariciones a partir de latencias y aparentes muertes de contenidos, estilos, creencias, etc., que aparecen constantemente en la historia, dando cuenta de un tiempo “impuro” y no-lineal. Y, el *punctum*⁸¹ que tiene que ver con algo de la foto, en un juego dialéctico, que punza al sujeto que la mira.

En suma, la sobredeterminación en la fotografía tiene que ver con los aspectos abordados anteriormente, relacionados al *studium* y al *punctum*, de los cuales algunos o todos tienen que ver con una historia y una transmisión ya sea en cuanto campos académicos, culturales, etc. (relacionado a un estilo fotográfico, a la tecnología usada, a un tema, entre otros) o a lo inconsciente del sujeto que hace y/o mira la fotografía. Así, la fotografía se puede deconstruir en los aspectos mencionados y, siguiendo a Warburg, se debe trabajar en las singularidades de lo que el sujeto ha elegido consciente e inconscientemente para hacer esta foto y/o para elegir contemplarla. A partir de aquello se pueden desprender distintos elementos que correspondan a transmisiones de distinta índole, transmisiones que para Warburg son expresión de fuerzas y movimientos dinámicos que vienen de antaño.

Es así como la imagen fotográfica conlleva la posibilidad de abrir la historia, introduciendo una desorientación temporal, en tanto porta supervivencias de variada índole las cuales insisten, ya sean en términos históricos de una cultura o de un sujeto en relación a su linaje.

Warburg alude a que las supervivencias más peligrosas corresponden a las cosas que están muertas desde hace largo tiempo, en palabras de Didi-Huberman “Son, en efecto, las cosas que están muertas ya desde hace largo tiempo las que frecuentan más eficazmente –más peligrosamente- nuestra memoria: cuando el ama de casa actual consulta su horóscopo, continúa manipulando los nombres de dioses en los que ya nadie cree” (Didi-Huberman, 2009, p.76); la historia aquí se abre, en este caso a problemas antropológicos de la superstición, a las creencias y a la transmisión de éstas. Pensándolo en términos de la transmisión inter-

⁸¹ Ya revisado en el apartado 2.3.5. “Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero también me lastima, me punza).” (Barthes, 1997, p.65)

generacional, Kaes dice, retomando a Freud en *Tótem y Tabú*: “nada de lo que haya sido retenido podrá permanecer completamente inaccesible a la generación que sigue, o a la ulterior. Habrá huellas, al menos en síntomas, que continuarán ligando a las generaciones entre sí [...]”.

De esta manera, se entiende que las generaciones transmiten y reciben elementos transmitidos de generaciones que le antecedieron, y dichos elementos se traducen en lo que las presentes y, quizás, futuras generaciones tienen por resolver. Hay un algo por resolver de las generaciones pasadas, lo cual ha sido transmitido. La imagen fotográfica se piensa como parte de los elementos que componen esas huellas y síntomas que menciona Käes a partir de Freud.

Sobre los elementos transmitidos, Tisseron explica que mientras más tiempo pase de un suceso no elaborado, por ejemplo, del establecimiento de un pacto en torno a un secreto de familia, más difícil será su reconocimiento (pasa a ser innombrable e impensable por las generaciones siguientes), y a su vez es peligroso ya que en su supervivencia se puede manifestar en actos sintomáticos en personas pertenecientes a dicho linaje familiar, y experimentado con un sin sentido absoluto.

Como se ha planteado, la fotografía también porta esta posibilidad de abertura de la historia, a pesar de su invención hace sólo unos 190 años. En términos de lo que ha sido fotografiado, lo más antiguo que nos puede mostrar la imagen fotográfica llega a 1824 con la primera fotografía que logra ser fijada en papel por Niepce. Si bien para efectos de un individuo esto puede no resultar tan significativo ya que es sabido que el rastrear generaciones es más o menos posible hasta la 3° o 4° generación en la ascendencia, más allá de eso perdemos una ligazón directa con las personas de dicha generación y a su vez se pierde el contexto de manera más radical: ya nadie vivo va a poder generar un contexto suficiente con respecto a generaciones tan alejadas en términos fotográficos. Es decir, se ha llegado a un tiempo en que las actuales generaciones vivas tienen fotos de la generación de sus bisabuelos, con respecto a los cuales en general se cuenta con pocos datos contextuales. Pero hay otros elementos que se encuentran en la fotografía, anteriores al año de su invención que han sido transmitidos igualmente. Esto refiere a las transferencias que realizó el arte así como la ciencia a la fotografía,

entre otros campos del conocimiento, además de lo que concretamente aparece en la fotografía: lugares, ropas, objetos de otro tiempo.

En suma, las supervivencias también son encontradas en la imagen fotográfica y la imagen fotográfica también puede ser considerada una supervivencia en sí. Esto en la medida en que porta en sí misma elementos del pasado, introduce heterocronías, y asimismo produce desorientación temporal. En la fotografía se transmiten elementos que pueden corresponder con supervivencias ya sea de discursos teóricos, técnicos, ideales, en fin, de producciones de la cultura, así como elementos inconscientes transmitidos en un linaje (familiar, de una generación a otra).

A partir de lo planteado, es posible aventurarse a realizar la analogía de la imagen, asimismo de la imagen fotográfica, con lo que podríamos llamar la conformación de al menos ciertas partes de un sujeto, como un concentrado provisorio de fuerzas y movimientos dinámicos, una cristalización de estas fuerzas. Asimismo, según lo estudiado sobre la imagen fotográfica se desprende que un trabajo (relacionado a la figurabilidad, inscripción y/o elaboración) a partir de ésta, concebida como un aparato auxiliar de la memoria, da la posibilidad de establecer una continuidad entre épocas, no sólo históricas, sino que en cuanto al hilo transgeneracional con respecto a las épocas de una familia, a la propia vida y de ésta en conexión a otros.

2.3.7.- Fotografía, inscripción y figurabilidad

El presente apartado está en directa relación con el último apartado del Capítulo 1 (1.8). Se pretende establecer que la imagen fotográfica puede ser un elemento auxiliar en el trabajo de figurabilidad, así como en la posibilidad de inscribir aspectos o elementos de vivencias que no han tenido su inscripción a nivel psíquico. Si bien es sabido que la relación entre figurabilidad e imagen fotográfica no ha sido muy trabajada, nos basaremos en algunos comentarios de autores ya tratados, así como en interpretaciones a partir de lo planteado por otros.

Como se ha desarrollado anteriormente, la percepción de la imagen visual material se constituye en una relación dialéctica, donde sujeto y objeto observado (la imagen) no son

separables. Se activan funciones psíquicas del aparato psíquico, se movilizan mociones inconscientes, representaciones, elementos a la espera de ser simbolizados, figurados e incluso a la espera de ser inscritos. Así como ocurre con la imagen también se plantea que esto ocurre con la imagen fotográfica.

Como se planteó en el apartado homólogo en el capítulo anterior, la imagen adviene para aliviar los efectos de la ausencia de objeto que dan existencia al propio sujeto, así se transforma también en un sustituto, el cual apacigua y da forma al afecto que ha emergido. En Botella (2003) se alude a un caso, un niño pequeño se ve enfrentado a la pérdida de objeto, lo cual a su vez asegura la propia investidura de sí, su existencia, ya que asumir la pérdida de objeto (antes o sin el debido proceso de duelo) implica la desinvestidura del objeto y, por ende, de sí mismo, se enfrenta entonces a la nada. Los autores relatan que mediante una imagen fotográfica el sujeto puede evitar y vencer a esa nada, lo cual, daría un tiempo y espacio para la realización de un trabajo adecuado de la pérdida de objeto. Así, se piensa, que la misma fotografía puede servir de auxiliar para procesar dicha pérdida.

Se considera que las imágenes tienen la capacidad de formarse como superficies de inscripción de los procesos de la memoria, de manera diferente, pero probablemente a un mismo nivel que el lenguaje⁸² (Didi-Huberman, 2008). Entendemos inscripción como huellas mnémicas, en términos freudianos la palabra usada para este sentido fue la de impresión. Entonces, se comprende que si bien pueden haber impresiones de lo vivido, esto no implica que ello esté ligado a las diferentes esferas (lo sensorio-motriz, verbal, gráfico)⁸³, y, de este modo, que sea representable para el psiquismo en términos de imagen o en términos de palabra. Y, para el proceso complejo de la memoria, en continua construcción, es necesario realizar un trabajo, que en gran medida es inconsciente, de ligar lo inscrito con estas distintas

⁸² “las imágenes forman, al mismo nivel que el lenguaje, superficies de inscripción privilegiadas para estos complejos procesos memoriales” (Didi-Huberman, 2008, p.43)

⁸³ Como se planteó con Tisseron.

esferas, más allá de una huella mnémica que puede insistir como signo de un trauma, de algo que no fue figurado y representado. De dar cabida a lo que se registró a modo de impresión pero quedando a ese nivel, sin que el sujeto tenga medios psíquicos para acceder a esto, incorporarlo, y lograr hacer algún sentido de ello.

Podemos pensar la posibilidad de memoria en términos de huellas mnémicas que pueden estar inscritas en el cuerpo, y que mediante algo material, como lo son las imágenes fotográficas, es que el cuerpo pueda encontrar algo de lo no figurado de sí en dicha imagen, y, mediante el trabajo de éstas con la palabra y con otro, poder ser procesado psíquicamente. Se podría plantear como una corporización del ejercicio de la memoria, usando la fotografía como auxiliar de este trabajo. Esto es algo que se puede realizar con la imagen como ente auxiliar, la mirada “selecciona” donde o sobre qué ésta se posa: “toda forma de imagen elegida como objeto de la mirada participa así en la apropiación simbólica de los fragmentos de experiencia anterior” (Tisseron, 2000, p.76). Es decir, gran parte del proceso instantáneo de mirar tiene que ver con lo que está a la espera de ser asimilado y/o elaborado. Si bien el autor plantea un paso más allá, la simbolización, se lee aquí que toda imagen elegida por la mirada de un sujeto es participante, es decir un elemento que colabora, en la ligazón de elementos que pueden o no estar figurados, elementos relacionados a experiencias vividas anteriormente.

Por otra parte, Davoine & Gaudillière (2010) plantean sobre hechos o vivencias que han tenido dificultad para ser inscritos por el aparato psíquico; eventos propios de una guerra, la violencia de estado, la tortura, haber vivido –sobrevivido- en un campo de concentración, entre otros. Asimismo con respecto a historias que han sido borradas, o bien no contadas o que no han sido transmitidas. Tisseron por su parte ha desarrollado el tema de los secretos de familia, lo cual apela a un borramiento en otra modalidad. Es sabido que hay una transmisión que opera igualmente, aunque existan estos vacíos o agujeros en la historia. Entonces se habla de la posibilidad de la inscripción de lo que ha sido borrado, pero que se transmite igualmente ya que queda una huella pero no se logra precisar de qué tipo, se trata de otro uso del concepto de inscripción. Señalan al síntoma del paciente como algo que intenta hacerse reconocer, en una

búsqueda de inscripción de lo que ha sido borrado o suprimido en algún punto de la historia, la historia particular del sujeto que está directamente ligada con la Historia, con “h” mayúscula.

Son justamente los objetos materiales los que pueden dar paso a la inscripción en los términos por ellos utilizado. Estos materiales pueden participar como auxiliares en una construcción o reconstrucción de la historia del sujeto, o de la historia del linaje del cual es parte y producto. Los materiales permiten armar un relato, una historia, de esta manera permiten la ligazón de aspectos que para el paciente tienen algo de incomprensible. O también de lo que ocurrió o se vivió pero que dejó una huella en términos de negatividad (Green, 2007). Podríamos decir que lo que se busca inscribir es lo que se ha transmitido al sujeto pero eso que se ha transmitido existe en su negatividad. En Botella (2003), se plantea que en casos donde hay dificultad en la representación, cuando el aparato psíquico ha sufrido en mayor o menor medida un arrasamiento y se generó cierta “falla” en la capacidad de la representación, por la vivencia que no pudo ser asimilada, vivencia traumática, hay una dificultad de la figuración, por lo que el psicoterapeuta o analista realiza un trabajo de figurabilidad. A partir de lo que éste siente que le transmite el paciente figura en su propio aparato psíquico y a partir de ello va comunicando al paciente y construyendo imagen y relato. Dándole forma, figura, a sensaciones vagas. Este refiere a un trabajo que Freud denominó como construcción. A partir de lo que hay pocas huellas o de lo que no se recuerda el analista “tiene que colegir lo olvidado desde los indicios que esto ha dejado tras sí; mejor dicho: tiene que construirlo” (Freud, 2010e, p.260).

Los objetos, dentro de los cuales podemos ubicar a la fotografía, pueden efectivamente dar cuenta de sucesos que fueron borrados pero de los cuales quedan ciertas huellas, a veces estas huellas o parte de éstas son las mismas fotografías, a partir de las cuales se puede realizar un trabajo de construcción e ir ligando aspectos de sí y de la historia desanudados, de este modo haciendo sentido de lo que antes se vivía como un sin sentido y como algo desligado de sí.

Es sabido que el sujeto necesita un tiempo particular para figurar, asimilar y elaborar experiencias, estos procesos se ven bloqueados u obstaculizados cuando no hay tiempo para hacerla y asimismo cuando lo que hay que asimilar es de orden traumático y queda a nivel de

una insistencia sin sentido y, aparentemente, sin acceso posible para entender de qué se trata. Se sabe difícil hablar sobre lo que se ha padecido, especialmente en el momento en que se padece y que amenaza con la vida⁸⁴; es difícil dar cuenta de ello cuando no hay palabras, aún más cuando no hay imágenes siquiera que puedan representar lo vivido, así lo plantea Didi-Huberman “¿Cómo escribir lo que se ha padecido, cómo construir un logos -o hacerse una categoría de especie, una idea, un eidos- con el propio pathos del momento?” (2008, p.30); frente a esto plantea el precepto wittgensteiniano al igual que los autores Davoine & Gaudillière, que hace alusión al trauma. La primera proposición citada de Wittgenstein es: “lo que no se puede decir hay que callarlo”, para que 10 años después diga “lo que no se puede decir sólo podemos mostrarlo” (Wittgenstein en Davoine & Gaudillière, 2010, p.31). Lo que no es posible de decir sólo se puede mostrar, mediante el síntoma por ejemplo, así como mediante la elección de una imagen por la mirada.

⁸⁴ “Es terriblemente difícil exponer claramente aquello a lo que uno mismo está directamente, vitalmente expuesto” (Didi-Huberman, 2008, p.30).

III.- METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

1.- Enfoque metodológico

La presente investigación se llevó a cabo desde un enfoque cualitativo, el cual se ajusta a los requerimientos de búsqueda y análisis de información en relación al estudio sobre los sentidos implicados en el uso de fotografías en procesos psicoterapéuticos de orientación psicoanalítica o psicoanálisis (Dávila en Delgado & Gutiérrez, 1999). Dicho enfoque se opone al método cuantitativo de investigación basado en las ciencias naturales, el cual se asocia a lo cuantificable, precisable, medible en números, apuntando a la explicación de una realidad fáctica. Por su parte, lo cualitativo se asocia a lo que no es cuantificable, aspira pero no pretende cumplir con la exactitud, se orienta hacia la comprensión de un fenómeno, práctica, o dicho en términos amplios, de una realidad, a la cual no necesariamente se tiene acceso de manera fáctica o efectiva (Dávila en Delgado y Gutiérrez, 1999). Se asume dentro de este enfoque que la subjetividad del investigador está incluida dentro de la investigación, ya que es a partir de esta figura que se construye el marco referencial que permite guiar la investigación en sus distintos aspectos para desentrañar el objeto de estudio (Dávila en Delgado & Gutiérrez, 1999).

2.- Diseño de Investigación

2.1.- Abierto y flexible

Se realiza una investigación de tipo teórico-empírico en base a un diseño abierto y flexible con respecto a la forma de recopilación de información, la selección de los sujetos entrevistados y el análisis e interpretación de la información obtenida. De este modo, la información recabada de manera progresiva desde distintas fuentes configuró elementos del marco referencial y asimismo de la propia investigación empírica.

2.2.- Muestra

a) Universo muestral

Corresponde a psicólogos clínicos o psicoterapeutas de orientación psicoanalítica o psicoanalistas que comparten la característica de realizar una escucha analítica y ejercer en Chile, al menos por gran parte de su trayectoria clínica (más de 20 años). En esta investigación se opta por clínicos a partir de 5 años de experiencia. Que hayan solicitado fotos o que sus pacientes las hayan traído a sesión ya que se quiere explorar dicha experiencia dentro de este contexto clínico. Provenientes de distintas escuelas de formación en clínica psicoanalítica, que ejercen la profesión en consulta privada, así como en distintos tipos de instituciones ya sea en la actualidad o anteriormente (sistema de salud público, instituciones privadas, instituciones sin fines de lucro, fundaciones, etc.), cuyo trabajo es o ha sido en relación a diversidad de temáticas que implican características clínicas específicas (por ejemplo, programas de reparación con pacientes víctimas de violencia sexual, violencia de estado, instituciones psiquiátricas, hogar de niños, entre otros) y con respecto a distintas áreas (infantil, adolescente y adulto).

b) Participantes

Los entrevistados fueron seleccionados de manera intencionada (Delgado & Gutiérrez, 1999), obedeciendo a una lógica de muestra definida por la variedad de los sujetos entrevistados, así teniendo en cuenta diferentes líneas de formación teórica dentro de la teoría psicoanalítica, distintas áreas de desempeño laboral (instituciones privadas, públicas, consulta privada; clínica infanto-juvenil, adultos, etc.), distintas pertenencias a instituciones, edad, entre otros.

Para la búsqueda y selección de los participantes de esta investigación se utilizó un criterio de definición teórica (Delgado & Gutiérrez, 1999), estableciendo en una primera instancia 3 categorías para conformar 3 tipos o grupos de entrevistados: (1) quienes no han tenido la experiencia del uso de la fotografía en sesión, (2) quienes hayan tenido pacientes que trajeron fotos a sesión pero que el terapeuta “no las tomó”, y, por último, (3) quienes hayan tenido experiencia con fotografías en sesión donde el clínico las consideró en menor o mayor

medida. Para el primer grupo se pretendía entrevistar a 2 sujetos, para el segundo 2 y para el tercero 6 a 8 sujetos.

Es durante la realización de las entrevistas y tras la conclusión de éstas que se advierte que ninguno de los entrevistados cumple con las condiciones del primer grupo, es decir, no se presentaron entrevistados que efectivamente no hayan tenido la experiencia de que un paciente haya llevado una fotografía a sesión, a pesar de que los 2 sujetos seleccionados en relación a este primer grupo aseguraron nunca haber tenido tal experiencia en su trayectoria clínica de atención de pacientes en psicoterapia individual o psicoanálisis. Es por esto que se buscaron más sujetos para cumplir con dicha categoría, frente a lo cual sucedió lo ya descrito, nuevamente los sujetos, previamente a la instancia de la entrevista, aseguraron nunca haber tenido la experiencia pero luego durante la entrevista comienzan a recordar que esto sí les ha sucedido y varias veces.

Por ello es que el primer grupo fue eliminado y sólo se conformaron 2 categorías de sujetos entrevistados: (1) quienes hayan tenido pacientes que trajeron una o más fotos a sesión pero que el terapeuta no las toma en cuenta, las ignora o las rechaza, y (2) quienes hayan tenido la experiencia de que uno o más pacientes hayan traído una o más fotos a sesión y el clínico, de una manera u otra, ha recepcionado el material. En suma se contó finalmente con trece entrevistas. Diez correspondientes a la categoría (1) y tres correspondientes a la categoría (2).

Es importante agregar que para la segunda categoría el criterio de selección correspondió con tener experiencia de uso de fotografías en sesión, ya sea porque el paciente lo ha traído espontáneamente, porque el terapeuta lo ha solicitado o sugerido, o por la emergencia de un punto intermedio entre ambas.

Cuadro resumen sujetos entrevistados y sus características

N° Entrevistado	Características	Categoría
1	Psicóloga con 14 años de experiencia clínica. Grado de Magíster. Desempeño laboral ha sido en instituciones de atención a víctimas de violación de derechos humanos, en sistema de salud público y ONG. Área adultos. Formación freudiana-lacaniana.	(2)
2	Psicóloga y Psicoanalista. 31 años de experiencia clínica. Desempeño laboral predominantemente en consulta privada. Experiencia en sistema de salud público con pacientes psiquiátricos en hospital. Docente universitaria de pre y post grado. Supervisora clínica. Área adultos. Actualmente se identifica mayormente con línea psicoanalítica relacional. Artista.	(2)
3	Psicóloga. Psicoanalista hace 30 años. Experiencia laboral en red de salud pública, en hospital y consultorio. Desempeño laboral clínico actual en consulta privada, atención pacientes adultos. Docente universitaria de pre y post grado. Supervisora clínica. Licenciada en Estética. Artista plástica. No refiere línea teórica en específico, señala autores de la escuela inglesa.	(2)
4	Psicólogo y Psicoanalista en formación. 10 años aproximadamente de experiencia clínica. Desempeño laboral en institución pública ligada a reparación de abuso sexual en área infanto-juvenil. Acompañamiento terapéutico en hogar de niños. Atención de adultos, adolescentes y niños en consulta privada. Supervisor clínico. Licenciado en Filosofía. Línea psicoanalítica freudiana-lacaniana.	(2)
5	Psicólogo y Psicoanalista. 25 años de experiencia clínica. Grado de Doctor. Experiencia en sistema de salud público. Desempeño laboral en consulta privada, atención de adolescentes y adultos. Docente universitario de pre y post grado. Supervisor clínico. Línea psicoanalítica freudiana-lacaniana.	(1)
6	Psicólogo y Psicoanalista. 34 años de experiencia clínica en consulta privada. Atención pacientes adultos. Grado de Doctor. Docente de pre y postgrado. Supervisor clínico. Formación en filosofía. Línea psicoanalítica freudiana.	(1)
7	Psicólogo y Psicoanalista. 53 años de experiencia clínica. Experiencia laboral en instituciones de salud pública, en hospital (atención en área infanto-juvenil y adultos). Desempeño actual en consulta privada, atención de pacientes adultos. Grado de Magíster. Docente universitario de pre y post grado. Supervisor clínico.	(1)
8	Psicólogo y Psicoanalista. 19 años de experiencia clínica. Magíster en Filosofía. Supervisor clínico. Docente pre y post grado. Desempeño laboral en hogar de niños, consulta privada con atención área infanto-juvenil y adultos. Líneas psicoanalíticas francesa (de orientación lacaniana) y escuela inglesa.	(2)

9	Psicólogo. 6 años de experiencia clínica. Grado de Magíster. Desempeño laboral en servicio de salud público, consultorio y hospital, y en docencia en pregrado. Atención área adultos. Atención en consulta privada. Línea psicoanalítica freudiana, referencia a autores ingleses, latinoamericanos y de la escuela francesa.	(2)
10	Psicólogo y Psicoanalista. 12 años de experiencia clínica. Desempeño laboral en consulta privada con adolescentes y adultos. Docente de pre y post grado. Candidato a Doctor. Supervisor clínico. Línea psicoanalítica freudiana, escuela francesa y escuela inglesa.	(2)
11	Psicólogo y Psicoanalista. 23 años de experiencia clínica. Experiencia laboral en sistema de salud público con pacientes psiquiátricos en hospital. Atención en área adultos. Atención en consulta privada. Grado de Doctor. Docente de pre y post grado. Supervisor clínico. Línea psicoanalítica de escuela francesa.	(2)
12	Psicólogo y Psicoanalista. 29 años de experiencia clínica. Desempeño laboral en consulta privada, atención área infanto-juvenil y adultos. Docente de pre y post grado. Supervisor clínico. Actualmente se identifica mayormente con línea psicoanalítica intersubjetiva. Supervisor clínico.	(2)
13	Psicóloga y Psicoanalista. 34 años de experiencia clínica. Grado de Magister. Experiencia laboral en servicio de salud público con pacientes psiquiátricos en hospital. Desempeño laboral actual en consulta privada, atención de pacientes adultos. Docente universitaria de postgrado. Licenciada en Antropología. Actualmente se identifica mayormente con línea psicoanalítica relacional.	(2)

2.3.- Estrategias de recolección de información

Se ocupó una estrategia de recopilación mixta de información, en base a la recolección de literatura relacionada al objeto de estudio y la realización de entrevistas.

2.3.1.- Entrevistas individuales

Se utilizó la técnica de entrevista abierta semi-estructurada (Ortí en Delgado & Gutiérrez, 1999), para permitir el desenvolvimiento de las respuestas del sujeto entrevistado. Esta técnica es útil para conseguir información de carácter pragmático; de cómo los sujetos actúan y reconstruyen el sistema de representaciones sociales (dentro de una disciplina específica en

este caso) en sus prácticas individuales, así la entrevista tiene una cobertura fundamentada, en gran medida, en el comportamiento ideal del individuo concreto en su relación con el objeto de investigación (Alonso en Delgado & Gutiérrez, 1999). Se eligió asimismo la entrevista en profundidad (pero a través de una pauta de entrevista semi-estructurada) ya que se concibió como la más adecuada para esta investigación, demarcando los siguientes aspectos: análisis retrospectivo de la acción (de la experiencia del uso de fotografías en sesión con un paciente), estudio de las representaciones sociales personalizadas, en este caso con respecto a lo asumido teóricamente en términos profesionales dando cuenta de ciertas “normas” interiorizadas sobre lo que se contempla o no como psicoanálisis o “de orientación psicoanalítica” en términos teóricos y prácticos. También por medio de este tipo de entrevista se apunta a imágenes y creencias prejuiciales así como a códigos (con respecto al uso o no de fotografías, lo cual se amplía hacia las imágenes e incluso hacia objetos materiales) y con respecto a trayectorias vitales particulares (Alonso en Delgado & Gutiérrez, 1999) (al menos desde la formación y carrera profesional del entrevistado) las cuales pueden tener una influencia en la opinión sobre el uso de fotografías en sesión.

Se llevaron a cabo entrevistas presenciales, cara a cara entre entrevistado/a y entrevistadora (misma investigadora). Las entrevistas se realizaron a partir de un guión de preguntas y se tuvo en cuenta el generar las condiciones óptimas para el desenvolvimiento de una conversación cómoda y fluida con el entrevistado, además de asegurar condiciones de confidencialidad y afines mediante la firma de un consentimiento informado⁸⁵ y explicación atinente del uso de las entrevistas así como de la investigación.

Las entrevistas se realizaron en pos de recoger la opinión así como el relato sobre la experiencia del clínico en el uso de fotografías en sesión, la significación otorgada ya sea en términos teóricos y/o prácticos sobre este uso en quienes sí han tenido la experiencia y la han tomado y quienes no la han tomado. Se buscó, entre otras cosas, identificar el lugar que se le otorga a la fotografía en un plano clínico desde la posición en particular así como desde la posición teórica del sujeto entrevistado.

⁸⁵ La ficha del consentimiento informado utilizado se encuentra en el Anexo.

Dentro de las entrevistas como fuentes de información se cuentan con 2 entrevistas realizadas a profesionales en el extranjero, que como tales se los separa del grupo de los 13 entrevistados provenientes del contexto chileno. Se trata de 3 figuras relevantes dentro del ámbito psicoanalítico francés e internacional, quienes han investigado y teorizado sobre temáticas clínicas que tienen ciertos puntos de encuentro con la presente investigación, pero que no han tratado el tema de la imagen fotográfica propiamente tal, por ello es que se les entrevistó bajo las mismas condiciones y pauta de entrevista que a los clínicos del contexto chileno, y se los incluye como fuente adicional. Ellos son François Pommier, por una parte, y Francoise Davoine y Jean-Max Gaudillière, por otra, ambos entrevistados al mismo tiempo.

2.4.- Análisis de Información

La información obtenida a través de las entrevistas se analizó a través del análisis de contenido (Navarro & Díaz en Delgado & Gutiérrez, 1999). Esto refiere a un análisis textual de la información recabada, apuntando a la acción así como su carácter expresivo, es decir, se estudia la acción de manera indisociada a lo que ésta expresa: el sentido de esa acción, donde el lenguaje es también considerado como tal. El análisis se realiza a partir del texto el cual es una cristalización de un proceso de comunicación verbal entre sujetos llevado a cabo en un mismo contexto. Dicho tipo de análisis “se interesa en aquellas acciones que pueden concebirse, de algún modo, como expresiones –como elementos pertenecientes a un sistema expresivo, a un lenguaje-” (Navarro & Díaz en Delgado & Gutiérrez, 1999, p.178). Se identifica primeramente lo que se considera como significado de una expresión textual, para luego definir sobre el tipo de expresiones que se consideran como unidades de significación. Dado que el significado de una expresión es siempre una realidad existente fuera de la expresión misma, se considera ello lo cual se concibe como constituida por objetos y hechos objetivos pero también se considera asimismo en relación a algo definido de forma subjetiva (Navarro & Díaz en Delgado & Gutiérrez, 1999). Por lo que el significado extraído se contempla como generado en un dominio intersubjetivo, donde participa la cultura a la que se pertenece.

Se toma en cuenta el nivel sintáctico y semántico del texto, se extrae información de tipo extratextual, con respecto a significados de una expresión, homogeneidad semántica a partir de las expresiones. De este modo, se buscó identificar y describir la opinión de los sujetos entrevistados sobre el objeto de estudio, ya fuere del objeto en sí (la imagen fotográfica) o dentro del contexto clínico de la atención de pacientes; el relato de su propia experiencia sobre el uso de la imagen fotográfica en procesos terapéuticos asimismo su opinión sobre ésta, así como las significaciones otorgadas en términos teórico-prácticos. De este modo, a través del análisis del contenido se obtuvo información en torno a opiniones, significaciones, experiencias y aproximaciones de los clínicos entrevistados sobre el uso de fotografías en sesión y sus dichos al respecto.

Tras el análisis de contenido de las 13 entrevistas se generaron 3 categorías, las cuales se revisan de manera exhaustiva a continuación.

IV.- ANÁLISIS DE RESULTADOS

A partir de la revisión de las 13 entrevistas realizadas se construyeron 4 categorías las cuales orientaron el análisis de contenido del material recabado. Las categorías construidas son: (1) Definición de la fotografía, (2) Concepciones de la fotografía, (3) Fenómeno de la fotografía en la clínica y (4) Funciones de la fotografía en la clínica.

1.- Definición de la fotografía

Se trata de una categoría emergente que surge al identificar en varias entrevistas dichos que refieren a una definición de la imagen fotográfica. Los entrevistados dieron cuenta de varias definiciones que en ciertos aspectos reunían elementos en común, apuntando a que la fotografía no tiene un significado o sentido en sí misma sino que se toma en relación a otros elementos (1, 2, 3, 4, 10, 12, 13), que ésta es multívoca (3, 4, 6, 13) y que depende del uso que se le da, de la intención que viene aparejada a ésta (1, 2, 3, 13). Por ello, asimismo, tendría multiplicidad de usos. Se señaló este argumento sobre la fotografía en tanto objeto y en tanto objeto en la clínica.

Se hizo especial énfasis con respecto a que la fotografía no tendría un significado por sí misma en la clínica, sino que se toma en cuenta dentro de un conjunto de elementos, es decir, en relación al contexto el cual incluye la vida e historia del paciente, lo que éste está viviendo y la relación terapéutica. Se destaca lo dicho por una entrevistada que englobó varias definiciones entregadas por otros entrevistados diciendo que la foto:

“es un objeto concreto que tiene muchos significados”, y que, por ende, se puede utilizar de muchas maneras (13).

De la cita se desprende una definición de la fotografía como multívoca, tiene muchos significados, lo cual a su vez implicaría que puede ser usado de diversas maneras, o es multi-uso, de este modo depende de la intención (consciente o inconsciente) con la cual se la use.

2.- Concepciones de la fotografía

Esta categoría emergente surgió a partir de la identificación de distintas concepciones de la fotografía en ambos grupos de entrevistados. Se relevó la idea de fotografía presente en lo dicho por el entrevistado, ya fuere la idea de fotografía en sí, como un objeto que forma parte de la cultura, o de la idea que se tiene de ésta dentro de un contexto clínico. Así también como una comprensión o ligazón de la fotografía en relación a la teoría, ya fuere la teoría psicoanalítica, u otra teoría relacionada a la psicología o psicoterapia, o a conceptos teóricos relativos a la teoría de la fotografía. Se encontró una relación importante entre la idea que se tiene de la fotografía y la consideración de este objeto en la clínica, es decir, el cómo el entrevistado tiene conceptualizada a la fotografía se condice con su opinión y con la gestión de este objeto en el ámbito clínico.

2.1.- Fotografía como intimidad

Se identificó la concepción de la fotografía como un objeto *íntimo*, perteneciente a una esfera de intimidad del sujeto (entrevistas 3, 8, 9).

“yo creo que las fotos son algo muy íntimo” (3)

“que una persona te muestre un aspecto tan íntimo como una foto personal” (9)

Se presentaron variaciones afines a dicha concepción de la fotografía con respecto a su uso en la clínica, las cuales van desde la incomodidad y complicación frente a este objeto, hasta

su consideración como un recurso, a pesar de ubicarla dentro del plano de lo íntimo (entrevistas 8, 9).

De este modo, el tema de la intimidad aparece de tres maneras diferentes:

2.1.1.- Mostrar una fotografía es una forma de poner en juego la intimidad de la vida del sujeto.

2.1.2.- Otra fuente de la intimidad tiene relación con que la fotografía es un acto del paciente para establecer un lazo de intimidad con el terapeuta (Ent. 1, 3, 4, 6, 8, 9).

Éste puede entenderse de dos maneras:

2.1.2.1.- Como acto de significación erótico-amoroso o de seducción hacia el terapeuta. La fotografía podría ser un gesto del paciente que indicara una forma de establecer una intimidad amorosa con el psicoterapeuta, o como un gesto de seducción (8, 10).

“como una forma de establecer una cierta relación de intimidad, eventualmente, de intimidad amorosa. [...]Más bien seductora, más bien de seducción” (8).

En relación a ello se la consideró como un riesgo, como señal de una posible distorsión en el vínculo terapeuta-paciente (Ent. 6, 8).

“[...] si llevan el álbum de fotos de las vacaciones en traje de baño, creo que ahí no tendría un uso muy interesante en el espacio terapéutico o bien el espacio terapéutico se está distorsionando en un espacio de relación amorosa entre paciente y terapeuta, o una cosa así.” (8)

2.1.2.2.- Como acto que confirma la confianza del paciente al terapeuta y el deseo de exponerle su vida íntima-familiar. En relación a ello se habló de una necesidad del paciente de que el terapeuta conozca más de éste y de su contexto íntimo.

“no aparecen en cualquier vínculo, aparecen en un espacio cuando ya hay cierta confianza” (9)

“yo sentía de ella la necesidad de que yo conociera más de ella, acercarme a su mundo” (1)

“Si alguien la lleva debe ser porque siente un grado de intimidad y confianza claramente mayor con el terapeuta” (8)

“en el territorio de lo íntimo en una fotografía, la fotografía se comparte con personas con las que se tiene un vínculo afectivo importante” (8)

El hecho que el paciente traiga una o más fotos a sesión puede verse interpretado como una intención de éste de establecer con el psicoterapeuta una vinculación más cercana y familiar, al querer, por ejemplo, mostrar y compartir imágenes de sí, de familiares y de momentos importantes de la vida de la persona junto a otros significativos (Ent. 1, 4, 8).

“como intentando mantener un lazo, un vínculo más cercano, más familiarístico [...] para acercar su mundo cotidiano, su mundo de vínculos, su mundo familiar acá a la terapia” (1)

Asimismo, se señaló que la fotografía podría también facilitar el desarrollo del vínculo afectivo entre paciente y terapeuta (Ent. 8, 12).

“ese vínculo afectivo que se da entre paciente y terapeuta, que a veces se facilita con la fotografía” (8)

En general, se extrae que la significación de la fotografía en cuanto a la intimidad dependería de la intención con la cual el paciente la trae o al servicio de qué trae esa fotografía, según cómo el psicoterapeuta interprete o capte este acto.

Este hecho puede interpretarse de manera distinta por los clínicos, según su punto de vista y/o en cuanto a lo que efectivamente sucedió en sus experiencias con la fotografía en su clínica: como búsqueda de intimidad el cual puede tener un valor erótico o sexual inconscientemente de parte del paciente, así como señal de una posible distorsión del vínculo, o como señal de que el paciente siente un grado de intimidad y confianza importante con el terapeuta.

2.2.- La fotografía como imagen expresión de la cultura

Se identificaron distintas ideas de la fotografía las cuales pueden aunarse como imagen, la cual a su vez se relaciona con concepciones generales de ésta como realidad y testimonio y de ésta como expresión de la cultura. Al mismo tiempo, se extrajo que la fotografía es considerada como un objeto particular y especial; se da cuenta de cierta especificidad de la imagen fotográfica.

2.2.1.- La imagen fotográfica como realidad

Esta idea se encuentra en la distinción que algunos entrevistados hacen en cuanto a reconocer a la fotografía como un objeto que se diferencia de otros objetos de la cultura⁸⁶ (5, 6), lo cual se encuentra en directa relación con el carácter que tiene de parecido a la realidad, definiéndola como un “como si” real, un pedazo de realidad, como lo más cercano a lo que el

⁸⁶ “nosotros vivimos con objetos, bueno y las fotografías están en un concepto especial dentro de estos objetos” (Entrevista 6).

ojo mira⁸⁷, un recorte del tiempo y el espacio, un retrato de la realidad, un pedazo de tiempo congelado, un objeto real que queda de lo que ya sucedió, una imagen del pasado (2, 5, 6, 8, 10).

“las fotos hacen de ‘como si es real’ me hace pensar de que es distinta a otros objetos, y que tiene una relación más directa y privilegiada con la mirada” (5)

“como un pedazo de realidad, que estaba ahí” (6)

“como un objeto real de lo que quedó” (10)

“es un recorte en el tiempo y el espacio” (8)

“como que la foto hubiese congelado un pedazo de tiempo” (10)

Se apunta a la capacidad de la fotografía de mostrar una imagen parecida a la que podemos nosotros ver con nuestros ojos y a partir de ello se le otorga a su vez una capacidad de “marcar una data y enmarca algo [...] un rasgo de indesmentible” (10) y como “constatación de la realidad externa” (13). Dentro de esas ideas de la fotografía encontramos una que resulta muy cercana y completa en cuanto a las definiciones dentro de la teoría de la fotografía: “la fotografía capta, captura y fija un determinado escenario, pero en esa captura y en ese fijar el escenario y en ese trabajo que hace el fotógrafo de alguna manera también está su propia biografía consciente o inconscientemente, advertida o inadvertidamente” (2).

En relación a lo anterior, se pueden unir otros dichos de los entrevistados donde se apela a la imagen fotográfica como testimonio de un momento, para atesorar recuerdos, como recuerdo de una vivencia (6, 9, 10) o de la fotografía como denuncia (1), esto especialmente dentro del ámbito de violación de DD.HH., y específicamente hablando de personas que

⁸⁷ “finalmente la foto es lo más cercano a lo que mira el ojo” (Entrevista 5).

desaparecieron y no han sido encontradas hasta el día de hoy como es el caso de los DD.DD. en la dictadura militar chilena (1973 a 1989).

“la fotografía [...] es un testimonio de algo” (10)

“la fotografía casi como testimonio de un momento” (6)

“Para él [el paciente] era una cosa como de atesorar recuerdos que no lo podía hacer mediante otro mecanismo” (9)

“permite que reviva cosas o que recuerde cosas” (10)

“yo trabajo en un ámbito de la clínica que tiene que ver con un período de la historia bien particular de Chile, donde los inicios de este trabajo están súper ligados a la denuncia pública, y ahí la fotografía ocupa un lugar central” (1)

Otra idea que se relaciona a la fotografía como retrato de la realidad es a que ésta se la toma como información (8, 13), como medio para contar, construir o reconstruir una historia (4, 8, 10, 11).

“Lo que yo creo que no es bueno es decir “no me traiga fotos” [...] todo es información, todo es material clínico, es un objeto clínico todo lo que te traen los pacientes” (13)

“la fotografía [...] enmarca algo, no es un relato, sobre ésta se hace un relato” (10)

“la fotografía puede llevar a alguien a construir una verdad” (10)

“valor de reconstrucción de su historia [del paciente] a través de la imagen [fotográfica]” (11)

2.2.2.- La fotografía como arte.

Otra idea es la de la fotografía como arte (2, 3, 7, 13). Se observa una graduación con respecto a dicha idea en los entrevistados: desde la idea de la fotografía como una expresión artística de manera exclusiva, hasta una idea de la fotografía donde una de sus posibilidades es de ésta como expresión artística. Un entrevistado señaló que la fotografía al ser una expresión artística no tendría ningún sentido clínico (7), ya que, el arte no es algo que se considere como material clínico, no se analiza.

“por mucho que la fotografía para mí tenga un gran interés como arte, como actividad, yo en el análisis propiamente tal no le doy relevancia” (3)

“cualquier expresión artística no tiene un sentido clínico [...] creo que no es material clínico” (7)

Otros refirieron su gran interés en este objeto como arte, aludiendo explícita o implícitamente a la propia incapacidad de ubicarlo en un plano clínico (2, 3). Otro entrevistado apuntó a la fotografía como arte, pero de ésta como una de las opciones de su uso refiriéndolas como “fotografías artísticas”. Se admite considerar dentro del espacio terapéutico a la fotografía como producción artística del paciente (y al arte cualquiera sea su soporte), de ésta como material clínico susceptible de ser trabajado y analizado. Así, la fotografía identificada como arte se incluye como material clínico (10, 13).

“[refiriéndose a una paciente que traía sus fotos a sesión] esta es una obra de arte, y es algo creativo y entonces como un acto creativo, te traen ese acto creativo para que tú compartas con ellos o con ella en este particular caso, el que yo pudiera compartir con ella el proceso creativo. [...] se transforma en un material de análisis, no es material analítico así propiamente clásico ¿no?, pero es un material de análisis” (13)

Como se observa, se señala a la fotografía (como arte) dentro de lo que se puede considerar como material de análisis, pero se reconoce que se trata de un material no tradicional en cuanto al psicoanálisis.

2.3.- El valor de la fotografía en la clínica

A partir de las asociaciones y relaciones que establecieron los entrevistados al hablar sobre la fotografía con respecto a la clínica se extrajeron algunas concepciones de ésta, las cuales se enuncian a continuación, comenzando con las concepciones más ligadas a ideas sobre las desventajas y/o inutilidad, y luego con respecto a las ventajas y utilidad.

2.3.1.- La fotografía como objeto clínico

Los entrevistados se posicionaron considerando de manera diversa a la fotografía, de ésta como un objeto sin relevancia clínica hasta quienes le dan un valor diagnóstico y procesual, como se ilustra a continuación.

Una minoría de los entrevistados dio cuenta de la fotografía como un objeto sin valor clínico y sin importancia (3, 7). Otros definieron a la foto dentro de lo clínico como un objeto en el cual no se puede confiar, considerándolo como vago, difícil de analizar y de interpretar ya que ésta sería una opacidad o un material opaco (6). También apuntando a su multivocidad en oposición a la univocidad de las palabras, ya que sería difícil saber qué significa ese material (6). Se extrae una consideración de la fotografía como equívoca y ambigua. Asimismo se la consideró como un material clínico sumamente riesgoso, donde el riesgo estaría en que el analista se “deje tentar”, o “empiece a imaginar cosas” y pueda ocurrir que “se reemplace el discurso del paciente por el propio” (el del clínico) (5).

Dentro de un término medio encontramos entrevistados que refirieron a la fotografía como objeto válido en cuanto a material clínico (1, 2, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13), de la fotografía como “un elemento más” dentro de un proceso psicoterapéutico (1, 2, 3, 8), de la fotografía considerada como un recurso clínico que depende de cómo se use (9), y de ésta como “un parámetro” (13), la cual “puede tener múltiples utilidades y también problemas” (13), que

puede ser de utilidad o no (10). En la misma línea de la fotografía considerada como “un elemento más” dentro del proceso psicoterapéutico, se la refirió como un elemento que puede ser parte de la asociación libre del paciente.

“es casi parte de una asociación libre, digamos. Así como podría salir una palabra, salía ‘ah mira aquí está la...’, o ‘el otro día pensando en eso me acordé de tal foto’, como parte del trabajo asociativo diría yo” (11)

En términos más positivos encontramos las siguientes concepciones de la fotografía desde la clínica. La idea de que con la fotografía el paciente está poniendo aspectos de sí mismo en términos concretos en el espacio psicoterapéutico. También que el llevar una fotografía a sesión se relaciona con lo que al paciente le sucede psíquicamente. Lo anterior se revela de distintas maneras en los entrevistados (1, 3, 4, 9, 10, 12, 13).

“por algo te lo trae, entonces es como un aspecto de él [del paciente]” (12)

“se da cuenta de algo, de una experiencia interna” (12)

De la fotografía como información (8, 13), como comunicación (2, 12), de la fotografía como “otro lugar del decir” (1), que ésta dice algo (4), y que el hecho de que el paciente lleve una foto a su terapia se relaciona con una expresión de aquello que la foto es portadora:

“porque no es que traiga una foto muda, es un objeto, no trae un objeto material en sí, sino que trae lo que vehiculiza ese objeto material” (1)

En términos más amplios se considera que la fotografía permite hablar, es “un puente de acceso a la palabra” (9), o un medio para llevar a las palabras (4, 8, 9, 10, 13). Asimismo, de la fotografía como indicación o signo de que “aquí algo pasó” o “aquí algo hay” (10) cuando hay pocas o ninguna palabra de parte del paciente (10, 13).

Lo anterior se vio especialmente referido cuando hay una vivencia traumática de la cual no se puede hablar o en cuanto al borramiento de la historia. Esto nos lleva a otra concepción de la fotografía como presencia de una ausencia, que pone materialidad a la ausencia:

“esta posición de la fotografía tal vez como haciendo una materialidad de una ausencia”
(1)

“poner presencia a esa ausencia y pérdida” (1)

De este modo, la fotografía aparece especialmente dentro de un ámbito clínico de ausencia y pérdida, es decir, en casos donde el duelo es un aspecto importante del proceso (1, 9, 13), así como el duelo congelado o que no se ha podido realizar completamente (1). En relación al duelo congelado éste se vio ligado a su vez a la fotografía como denuncia. La fotografía de los DD.DD. (Detenidos Desaparecidos) da cuenta de que estos siguen en calidad de desaparecidos, la fotografía ocupa un lugar central en esta denuncia (1), y hay veces en que la aparición de la fotografía del DD.DD. por parte de un paciente da cuenta de que el espacio psicoterapéutico se ha convertido en una extensión del espacio de denuncia.

Otra concepción de la fotografía en la clínica es de ésta como objeto para evocar una experiencia (8). La fotografía como soporte sobre el cual se hace un relato, la fotografía como medio para construir relatos, para construir una memoria y una historia (4, 8, 10, 11), asimismo como trabajo de reconstrucción de una historia (10, 11) y de trabajo con la transmisión (10, 11). En relación a lo anterior (reconstrucción) se releva a la fotografía como objeto capaz de introducir material importante cuando lo que buscan los pacientes en su trabajo clínico son memorias que no están en ellos sino en otros (testigos). O cuando existe un borramiento casi total (no hay testigos, ni memorias en otros) y la foto puede tener un efecto organizador al permitir una identificación (11). En relación a lo anterior la fotografía se la define como inscripción de algo, que “permite fijar algo en el paciente” (11), que “marca una data” (10), “como un punzón que clava algo” (4). Así, la fotografía también se asoció con un resguardo de la

verdad, como resistencia a la tergiversación del recuerdo o de la censura, y a favor de una investigación propia, construcción, reconstrucción y descubrimiento de una verdad, ya fuere en casos relacionados a la desaparición (10), o casos de borramiento de la memoria, para restituir una memoria rechazada o borrada (10, 11). Con respecto a esta última concepción (desarrollada en el presente párrafo) se esgrimió a la fotografía como elemento importante dentro de la clínica de lo traumático (1, 4, 8, 9, 10, 11), pero especialmente dentro de los procesos donde se realiza un trabajo de construcción y reconstrucción histórica, donde la fotografía toma un rol de material insustituible (10, 11), y en casos donde la fotografía puede jugar un rol de validar o dar reconocimiento de la situación vivida por el paciente (13).

“yo no lo había pensado antes [...] yo creo que en la clínica del trauma las fotos seguramente son muy importantes” (13)

“en el trabajo de la reconstrucción la fotografía sí ha tenido un lugar importante [...] Más recurrente, es importante porque desde ahí se han iniciado investigaciones, diálogos, encuentros que yo creo que sin la fotografía no habría pasado eso” (10).

“una situación traumática [...] que la foto ayuda a [...] darle reconocimiento a eso que pasó. La palabra en inglés es acknowledge, la palabra es validación. Entonces esa foto en ese momento, en momentos de duelo y en la clínica del trauma [...] yo creo que una foto puede validar la experiencia (13)

De este modo, se rescató la concepción de la fotografía como auxiliar (que ayuda) en cuanto a dar reconocimiento a un suceso o vivencia, a algo que pasó, y puede validar la experiencia, como fue señalado.

Por último, se identificó a la fotografía como gatillante o estímulo para la elaboración de un contenido psíquico (8), como posibilitador de un ejercicio de simbolización, de ésta al servicio de producir significación (4). Esto tiene relación directa con lo descrito anteriormente

respecto de la fotografía como soporte de un signo o indicación de que “hay algo ahí” lo cual puede ser trabajado y dilucidado, dando paso a la fotografía como puente de acceso a la palabra y así a la simbolización y elaboración de un contenido psíquico.

En el marco de una clínica con niños institucionalizados, se presenta la imagen fotográfica como un medio para contar la propia historia, ofreciendo la posibilidad de relatar. Asimismo se hace mención a la fotografía dentro del marco del acompañamiento terapéutico con bebés y niños institucionalizados, así como de la fotografía en sí misma en dicha institución. La mención se hace a partir del “Libro de vida”⁸⁸, el cual se realiza durante un acompañamiento terapéutico y queda al alcance del niño para el resto de su vida, el cual se confecciona a partir de observaciones del psicoterapeuta acompañante, fotografías⁸⁹ y otros elementos. Aquí las concepciones que emergen con respecto a la fotografía es de ésta como información (8) (para el psicoterapeuta-acompañante, así como para el niño o bebé), como material cuya importancia radica en la restitución del lazo con la familia de origen, haya o no revinculación con la familia de origen (4, 8). La foto como un medio, además de otros, para poder contar y crear la propia historia, de poder crear la historia en relación a la familia (4), de la posibilidad de desarrollar un

⁸⁸ “la estrategia del *libro de vida* o diario de vida aporta en el proceso de reparación de niños y niñas que han sido separados de sus familias de origen y que han debido ser institucionalizados en residencias del Estado por haber sido gravemente vulnerados en sus derechos”. Este libro se basa en “la recomendación de la Asamblea de las Naciones Unidas del año 2009 que señala en su circular N°99 que para el caso de niños que han debido ser separados de sus padres se debe tener en cuenta que ‘para promover en el niño el sentido de la propia identidad, debería llevarse, con la participación de éste, un diario de vida en el que se hiciera constar la información relativa a cada etapa de la vida del niño, junto con las fotografías, los objetos personales y los recuerdos correspondientes, para que el niño pudiera disponer de él durante toda su vida’” (Marchant et al., 2013, p.1).

⁸⁹ Un entrevistado con respecto a la inclusión de fotografías en el libro de vida “hablamos de la importancia de registrar momentos significativos de la vida del niño, para tener y darle continuidad, una de las cosas que más nos llamó la atención, es que los niños desde los 18 meses desde los 24 meses se dan cuenta de la existencia del libro de vida, se dan cuenta de su contenido y a lo primero que pueden acceder es a la fotografía, y una de las cosas que son impactantes es que el niño en ocasiones están en situación de ansiedad, desamparo, de agitación y se conducen a veces al lugar donde están guardados sus libros de vida, lo ven, lo que logran ver cuando es un niño que aún no sabe leer, ven la fotografía y es increíble ver cómo eso a los niños los calma y les genera una nueva... no sé cómo llamarle... un nuevo estado afectivo que los calma, y es increíble el cuidado que ellos tienen con las fotos.” (Entrevista 8).

relato donde la integración relato y foto producen efectos subjetivantes (4). La fotografía es un objeto que calma y es capaz de cambiar el estado afectivo de estos niños, calmando momentos de ansiedad y desamparo (8). Se señala una diferencia importante con respecto a la fotografía en este contexto (en la institución o residencia de niños) ya que la fotografía tendría valor “en sí misma” (4).

2.3.2.- La fotografía como acto del paciente

En directa relación con el apartado anterior algunos conceptualizaron a la fotografía como un acto dentro del espacio terapéutico (2, 3, 6, 12). Una de las entrevistadas plantea dentro del ámbito de ‘los actos’ el que un paciente traiga una foto a sesión, señalando que hay que situarlo en el contexto en que esto sucede, así como el contexto de la relación terapéutica y de la vida del paciente, ya que ello no tendría un significado en sí mismo (2). Por otro lado, otra entrevistada plantea algo similar pero aludiendo al concepto de acting out: “que es un acting out porque lo que no está pudiendo decir lo está actuando, esa sería la interpretación clásica” (3), agregando luego que vale la pena analizarlo ya que no hay que rechazar ningún comportamiento del paciente, sino que hay que encontrarle algún sentido (3). En otras palabras, si bien el traer una fotografía a sesión puede ser entendido como un acto del paciente, las entrevistadas sugieren la consideración del contexto en que esto sucede, en términos de la vida del paciente y la relación psicoterapéutica, para así trabajar este elemento en conjunto con otros elementos en pos de buscar un sentido y/o significación.

En relación a lo planteado se plantea una ligazón con lo ya mencionado en el apartado anterior con respecto a que la fotografía posibilitaría la palabra. Se puede comprender como un acto del paciente que, dependiendo el cómo se gestione o cómo sea recepcionado y manejado por el terapeuta, va a permitir hablar de temas que no han podido ser puestos en palabra, donde este acto puede hacer las veces de puente con la palabra.

2.3.3.- La fotografía como material de trabajo

Varios entrevistados refirieron dificultad en “leer” este material, o cierta perplejidad en relación a qué hacer con dicho material, a pesar de que algunos relaten sobre el haberlo

utilizado (1, 2, 3, 4, 12). Aparecen varios comentarios explícitos relacionados a no saber cómo hacer o qué hacer en el caso de la fotografía como material que aparece en la clínica (1, 3, 4, 10, 12), asimismo comentarios que apuntan a que se trata de algo que no habían pensando antes (1, 3, 4, 9, 12).

“no lo había pensado esto de la foto” (9)

Emerge una dificultad específicamente con este objeto clínico donde, entre otras cosas, se encuentra algo relevante: la foto al ser fija se liga con una dificultad en la clínica por su lenguaje hermético (12). Esto también se relaciona con lo ya mencionado en otra entrevista donde la fotografía se la señala como opaca (6) en el sentido de la dificultad para el analista al no saber qué quiere decir o, más bien, significar dicha imagen.

En otras palabras, habría una perplejidad frente a la fotografía como material de trabajo clínico, lo cual forma parte de las dificultades para el clínico en cuanto a cómo trabajar con la imagen fotográfica. Esto a su vez se relaciona con un ‘no saber’ respecto de qué hacer con ésta, donde una de las razones que se identifica tiene que ver con una dificultad que atañe al lenguaje de esta imagen, donde no se sabría como ‘leerla’ o ‘decodificarla’.

Asimismo, se considera que las dificultades frente a la imagen fotográfica como objeto clínico se relacionan con lo que se alude indirectamente como los efectos de la imagen fotográfica en el sujeto, en este caso, en el psicoterapeuta. Se dijo que frente a la foto “se pueden ver cosas” (5), apuntando a que el clínico puede ‘ver cosas’ en la foto calificándolo en términos de riesgo. También se encontraron dichos que refieren a que con la foto al entrevistado “le pasa algo con verlas” (6), igualmente el reconocerse en una foto (especialmente cuando es de un momento donde la persona no tiene recuerdo de sí, por ejemplo, cuando fue un niño pequeño) le produce algo que la hace considerar como “extraña y especial” (6), agregando que esto le gusta y le genera satisfacción (6). Curiosamente los entrevistados que no han trabajado con fotografías en sesión (que no las han recepcionado del paciente) son quienes más desarrollan la idea relativa a que la foto les produce algo a ellos,

calificándola luego con apelativos relativos al riesgo, la dificultad y la aprensión, como se revisará más adelante.

2.4.- La fotografía y sus concepciones desde la teoría

En las entrevistas se hallaron escasas referencias teóricas directamente sobre la fotografía, se adelanta que esto se relacionaría con una ausencia de este objeto dentro de los marcos teóricos (psicoanalíticos) de los entrevistados.

Una concepción identificada fue de la “fotografía como mirada detenida”. Se relaciona la teorización lacaniana sobre la mirada, y su rol constituyente y estructurante con respecto a la subjetividad del sujeto, con la fotografía la que a su vez se relaciona con esta mirada detenida. Se apunta a una relación privilegiada entre las fotografías y el objeto mirada así con la función escópica (5). Dentro de esta idea se conceptualizó a la fotografía, en su comparación con otros objetos, como un objeto privilegiado como fetiche. En relación a ello se señaló a una función de “tapón” de la fotografía generando alivio en el sujeto debido a que “la foto como semblante permite hacer como si no hubiera falta” (5).

Se identificó a la fotografía como un objeto especialmente proyectivo, sobre la cual se pueden “proyectar cosas súper ideales” así como “de un recuerdo, el recuerdo de una vivencia” (9). También se la señaló que como imagen la fotografía supone aceptar el trabajo proyectivo, supone aceptar el trabajo de lo inconsciente (4). A partir de estos dichos se extrae la relación que se hace entre la fotografía y los conceptos de proyección, ideal, recuerdo, además de que ésta implicaría aceptar el trabajo de lo inconsciente.

Se ubicó una concepción de la fotografía en tanto comparación con el sueño. Algunos entrevistados mencionaron a la fotografía “como un sueño” (4, 13) debido a que en ambos hay imagen, o bien como “equivalente al sueño” (3) en el sentido de que se entiende dicho material dentro de un contexto y no como un hecho aislado. Pero en general no se llevó esta comparación más lejos, por ejemplo hacia una forma de interpretación de la fotografía o algo

similar. Un entrevistado al referirse a la fotografía en la clínica menciona que ésta puede insertarse al igual que un sueño, dentro de un entramado que se relaciona a otros elementos y no como una finalidad en sí. Alude a que la diferencia está en que el sueño está más alejado de la materialidad de la imagen impresa, pero que en éste se encontraría “toda la individualidad, aparecen los recuerdos que tienen ímpetu y su lógica, palabras en que hay imágenes” (4).

Se encontró una concepción teórica de la foto pero con respecto a la teoría de la fotografía. Durante la entrevista un entrevistado menciona el concepto de punctum de Barthes y lo analogo por primera vez (así lo refiere el entrevistado) al ombligo del sueño freudiano, “el punctum como que escapa, desde el punto de vista del punctum, sería como el ombligo del sueño” (12).

Una entrevistada llega a la conclusión de que la fotografía es importante teórica y clínicamente ya que en su naturaleza es imagen y ésta posibilita una conexión entre psique y soma cuando ésta se ha cortado; “a través de la imagen se puede pasar a las palabras” (13). Es durante la entrevista que la entrevistada hace in situ relaciones que le permiten llegar a esta conclusión, advirtiendo no haberlas hecho con anterioridad. Relaciona teoría y su propia experiencia clínica con fotografías. Teóricamente parte vinculando el uso de fotografías en la clínica con Donald W. Winnicott⁹⁰, con el concepto de juego y de éste en el uso de fotografías a través de una lectura del Squiggle (también en entrevista 12⁹¹), y luego recuerda a una psicoanalista estadounidense, Wilma Bucci, creadora de la “Teoría de códigos múltiples” (teoría basada en el psicoanálisis y la ciencia cognitiva), donde la entrevistada extrae a la imagen como posibilidad para conectar lo que sucede a nivel del cuerpo (sensaciones) a lo simbólico de la palabra y dentro de esto a la imagen fotográfica como elemento muy importante. Además,

⁹⁰ Varios entrevistados (2, 3, 12, 13) aludieron a Winnicott como autor que dentro de su teoría da cabida a otros objetos además de la palabra, como el caso de la fotografía.

⁹¹ “me gusta Winnicott porque te da esa libertad, porque hay una escucha analítica [...] yo sigo en un rol analítico, no estoy de amiguis viéndole las fotos” “Todo depende de la libertad mental que uno tenga, entonces si uno tiene una libertad amplia, no sé, sí a lo Winnicott, todo puede ser material de análisis” (Entrevista 12).

remarca cómo con Winnicott pudo ser espontánea e interesarse y recibir lo que el paciente trae, incluyendo fotografías.

Se observó una constante en cuanto a relevar autores en donde la fotografía podría ser ubicada o podría tener lugar, a pesar de que el autor aludido no haya hecho una alusión directa a este objeto. Se mencionó a Donald W. Winnicott (2, 3, 12, 13) relacionando a la fotografía como un objeto que puede cumplir una función de objeto transicional, donde el objeto se crea-encuentra en el trabajo entre paciente y terapeuta (2), o dicho en otras palabras, de la fotografía también como un objeto transicional porque permite pasar a otras cosas, de este modo dicho objeto da la posibilidad de abrir un campo de experiencia (12). Otra entrevistada también aludió a la fotografía relacionándola con planteamientos de Winnicott, de la fotografía como una co-creación entre paciente y terapeuta⁹². También se mencionó a Wilfred Bion en tanto se piensa que lo que el terapeuta recibe del paciente (foto incluida) es cubierto por un envoltorio psíquico y devuelto como un material en mayor medida pensable al paciente (8). También se hizo mención a los autores Davoine & Gaudillière con respecto a su trabajo de la construcción histórica en la clínica y a René Kaës en cuanto a la transmisión, para contextualizar cómo el entrevistado a partir de estos autores empezó a considerar otros registros, dentro de los cuales ubica a la fotografía (10). Explica que estos psicoanalistas, al incluir otros materiales no propios del psicoanálisis, le han permitido abrirse y pensar de otras maneras al mismo psicoanálisis (10).

⁹² “y en la medida que es una co-creación, entonces tú puedes ver cómo emergen algunos elementos de la foto para mi ojo, que no está viendo el paciente, y la paciente o el paciente ve cosas que yo no veo, entonces ahí se va dando un juego, un ir y venir ¿no? Y ahí vamos creando otra foto. Y esa otra foto que creamos es la interpretación, y el análisis y la elaboración de la foto” (Entrevista 13).

3.- Fenómeno de la fotografía en la clínica

Esta categoría se corresponde con un objetivo de la investigación, la cual atañe a identificar y describir el fenómeno de la fotografía en la clínica: cómo aparece el material fotográfico, si éste es recepcionado y cómo es considerado en el proceso o dentro de la sesión, asimismo cómo éste se utiliza y cómo se trabaja.

3.1.- Momento de aparición de la fotografía

Esta subcategoría identifica los momentos de aparición de la fotografía, es decir, los momentos en que los pacientes traen dicho material a sesión.

Se identifica la aparición de la fotografía en momentos en que el paciente quiere hacer referencia y mostrar concretamente algo o alguien que ya no existe al psicoterapeuta, ya sea cuando se era más joven, cosas que ya pasaron, o personas que han muerto o no están presentes (1, 9, 10). Otro punto de aparición de la fotografía es cuando el paciente hace su historia o quiere contar su historia al clínico, incluyendo contar sobre su historia familiar o la historia en relación a alguien importante en su vida (1, 10, 11, 13). Se agrega sobre el punto anterior, que también se identificó la aparición de la fotografía cuando el paciente está investigando su historia, asimismo con respecto a su historia familiar. Otro momento de aparición de la fotografía tiene relación el paciente al querer mostrar y/o hablar sobre un lazo afectivo importante con otro (1, 8, 9, 10, 13). Otro momento identificado fue con respecto a mostrarle al psicoterapeuta un hito o logro importante de la vida del paciente (2, 3, 5, 8, 9), o para mostrar mediante fotografías un “antes y después”, referido al paso del tiempo o a cómo se encontraba antes y cómo se encuentra ahora psíquica y/o físicamente (9, 11). Otro momento de aparición se advirtió cuando el paciente quiere hablar y/o mostrar lo que le genera dolor o para dar cuenta de algo que le causa sufrimiento (1, 2, 3, 8, 9, 10, 13), y así también en momentos de mayor angustia en el proceso psicoterapéutico (1, 9). En momentos en que el paciente quiere mostrarse cómo es o cómo quiere ser visto (2, 4, 9, 12).

Otro aspecto identificado especialmente dentro de los dichos de los entrevistados es cuando los pacientes traen fotografías para acercar su mundo a la consulta, poner materialidad a lo que éste habla, para mostrar personas, lugares, objetos de su mundo cotidiano, esto se identifica por parte de los entrevistados como un momento de la transferencia, por ende, siempre es algo específico al momento del lazo entre ese paciente en particular y ese psicoterapeuta, refieren además que ello solo se precisa a posteriori. En gran parte de los entrevistados se comentó que la aparición de la fotografía tendría siempre relación con el momento de la transferencia (1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 13). Algunos pudiendo precisar cómo la aparición de la fotografía daba cuenta de algo que se daba a nivel transferencial, y otros diciendo que pensaban que tenía directa relación con el momento de la transferencia pero que no recordaban tanto sobre esos casos clínicos.

Se encontraron casos donde la aparición de la fotografía corresponde a dos o más de los momentos identificados en el párrafo anterior, por ejemplo, cuando un paciente quiere mostrar algo que para él es importante porque da cuenta de un lazo afectivo importante con otro, a su vez porque ese otro acaba de fallecer y por querer traer algo de su mundo a la consulta y al vínculo (1). Otro ejemplo encontrado refirió a una paciente que trajo fotos que mostraban un antes y después con respecto a su peso, lo cual coincidió con uno de los momentos de mayor angustia para el paciente en el proceso psicoterapéutico (9).

Si bien, como se observa, se pueden identificar distintos momentos de la aparición de la fotografía en la psicoterapia, no es posible determinar cuál motivo es el más importante o que realmente sea determinante en dicha acción del paciente de traer la foto, o si, por otro lado, respondería a una conjunción de motivos que determinan en qué momento puede aparecer. Se cree que esto es algo que puede dilucidar el clínico a posteriori. En relación a lo dicho, se encontró que habría una multideterminación de por qué y cuándo (en qué momento) el paciente lleva una fotografía a sesión (3, 4, 13).

Se encontró que usualmente la aparición de la fotografía se da luego de un tiempo avanzado en el trabajo, pero también pueden aparecer en cualquier momento del proceso, incluso en una primera sesión. Lo primero se asoció en las entrevistas a que, por ejemplo, el paciente puede traer una foto que muestra algo de lo cual se ha hablado o tratado bastante en la terapia (para mostrar que se ha estado hablando de tal persona o tal cosa, representada en la foto) (3, 10, 13), o que de casualidad un paciente se haya topado con una fotografía que ilustra muy bien una temática que se ha tratado en profundidad en la psicoterapia (13). Lo segundo se asoció a que el paciente con la fotografía está estableciendo un vínculo, y esto puede ayudar al desarrollo del vínculo, siempre y cuando el psicoterapeuta recepcione la fotografía (8). También se identificó como momento de aparición de la fotografía cuando es el mismo psicoterapeuta quien pide o sugiere al paciente que traiga una fotografía (4, 11, 12).

3.2.- Gestión de la fotografía en la clínica

Esta subcategoría da cuenta del actuar del psicoterapeuta desde la aparición de la fotografía en sesión, cuándo considera o bajo qué condiciones el clínico “toma” la fotografía, si el material es recepcionado, rechazado o ignorado, y de las acciones consecutivas que configuran el uso de dicho material, es decir, cómo la fotografía es gestionada.

Varios entrevistados mencionaron algunas sensaciones concomitantes al momento de la aparición de la fotografía en sesión; la sorpresa (1), incomodidad (6), disgusto (6), indiferencia (7), interés (4), curiosidad (1).

En general se apreció una gestión de la fotografía con bastante aprensión, lo cual se evidencia desde un cuidado que podríamos llamar prudente, hasta temor y rechazo frente al material. La aprensión se observó en gran parte de los entrevistados (1, 3, 4, 5, 6, 7, 8) pero con diferentes grados. Ya fuere de rechazar el material comunicándose al paciente de la manera más adecuada posible (“preferiría que no me la mostrara”) (6), o mirando la fotografía, realizando quizás un comentario trivial para luego ignorarla y preguntar por qué el paciente necesita traer la foto (“¿por qué será que usted necesita traerme esto?”) (7), o admitirla y mirar

la fotografía pero con aprensiones ligadas al no saber qué hacer con ésta o cómo interpretarla en algunas ocasiones (1, 2, 3, 4, 8, 10, 11) , a dudar de si tomarla o no, o si decirle algo o no al paciente con respecto a lo que el psicoterapeuta se le ocurre sobre la foto.

Por último, se encontraron situaciones en que el paciente ha preguntado, en clave de “pedir permiso”, si puede traer fotografías a sesión. Si bien se identifica dentro de las respuestas comunes de los psicoterapeutas: “si usted prefiere” o ninguna respuesta (1, 9), se deduce que hay más claves implícitas que dirimen si el paciente traerá o no el material, esto ya que en distintos casos se comunicaron las mismas respuestas con distintos resultados. Se cree que tendría que ver mayormente con una disposición implícita del psicoterapeuta que el paciente puede captar, y dependiendo de la respuesta y dicha disposición del psicoterapeuta es que éste va a aceptar o desincentivar la iniciativa tomada por el paciente, probablemente generando que al final no traiga las fotos anunciadas.

Se encontró que algunos entrevistados tomarían o recibirían la fotografía siempre en primera instancia o que generalmente lo hacen así, principalmente porque tienen una política propia de recibir el material que el paciente trae (1, 2, 3, 5, 8, 9, 11, 12). Otros indican que no la reciben siempre de inmediato sino que depende del momento de la transferencia, ya que pueden percibir que dicho objeto puede estar al servicio de la seducción (4, 8, 10), para impactar (9), asustar (2) o para desviar la atención (13). Frente a esta situación señalan que prefieren esperar a ver qué contenidos emergen antes de recibir la fotografía (4, 10, 13), o bien explicar que no es el momento y sugerir que la foto sea revisada después, o preguntar al paciente por qué trae la foto justo en ese momento. Si bien se observó que no todos intervendrán con la fotografía en una primera instancia, la mayoría señala que no la rechazarían (1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13). Lo anterior se vio asociado de parte de los entrevistados a que ellos funcionan al hacer psicoterapia según lo que el paciente necesita (1, 3, 4).

Tras haber recibido la fotografía se encontró que el psicoterapeuta usualmente ha pedido palabras al paciente. Se le pide al paciente que hable sobre la fotografía que ha traído

(por ejemplo, “hábleme sobre esta foto”), o bien se le hacen preguntas indirectas en torno a la fotografía: “¿por qué o para qué trajo la foto?” (1) “¿por qué trajiste la foto en este momento?” (13). Quienes tienen un nivel más alto de aprensión generalmente no harán otras intervenciones en relación a la fotografía que trajo el paciente. Sin embargo, otros entrevistados han hecho preguntas que aluden directamente a lo que la imagen muestra. De este modo, lo más usual es que el psicoterapeuta intente que el paciente ponga palabras a esa fotografía y a partir de ahí intervenir mayormente en base a lo que el paciente dice sobre ésta.

Otros entrevistados dan cuenta de que en primera instancia su actuar es como se señala anteriormente, pero que dependiendo del caso (del momento, del paciente, del momento en la transferencia, entre otras variables) incluso se permiten dar opiniones sobre la fotografía en distintos términos. Ya sea en términos artísticos, lo cual en un caso permitió dar paso a que la paciente hablara de su proceso creativo y de ahí a otras temáticas que fueron emergiendo (13). O bien, en otro caso dando opiniones sobre las fotos y a su vez entablando una conversación donde mutuamente se dan opiniones sobre fotos traídas por cada uno (un “Squiggle verbal” con fotografías en la psicoterapia con un caso adolescente) (12). En otro caso, decir lo que el psicoterapeuta ve en la fotografía y no ha sido advertido por el paciente, dando nueva información sobre la imagen (10). Otra forma fue la de dar opinión sobre lo que la terapeuta ve en la fotografía y ambos, paciente y terapeuta, decir lo que ven en la imagen, en pos de ver qué significa esa foto para el paciente y qué significa en ese momento (13).

De lo anterior se desprende que la fotografía es tomada por los entrevistados no como un objeto en sí para interpretarlo sino que toman en cuenta muchos factores y principalmente lo que el paciente dice sobre la fotografía para realizar una intervención en relación a la gestión de este material en la clínica.

3.3.- El trabajo de la fotografía

La presente subcategoría se basa en casos paradigmáticos encontrados en las entrevistas donde el psicoterapeuta efectivamente hace trabajar la foto como una herramienta clínica. Se seleccionaron cuatro casos donde la imagen fotográfica tuvo especial relevancia; el primer caso

durante todo el proceso terapéutico, el segundo en un momento del proceso, el tercero con respecto al trabajo de la fotografía en una investigación dentro del proceso, y el cuarto el trabajo de la fotografía como soporte único para situar a un sujeto.

3.3.1.- Trabajo de la fotografía a través de un proceso psicoterapéutico

El primer caso es uno relatado en la Entrevista N° 9. Se trata de un caso de depresión atendido en el contexto de sistema de salud público. El paciente ya ha introducido que saca fotos de manera habitual y que tiene toda su vida en álbumes de fotos cuando pregunta al psicoterapeuta si puede traer sus fotos. El terapeuta acepta agregando que se trataba de un paciente que llega sin ganas de comer ni de levantarse pero del cual observa algo de deseo en relación a las fotografías, de este modo no duda en aceptar que las traiga. A partir de ver las fotos en las sesiones el paciente va mostrando y contando distintas cosas, sobre el pasado, sobre el momento en que lo abandona su mujer, entre otros, pero hay algo que comienza a inquietar al clínico ya que el paciente trae fotos de sí mismo tomando alcohol solo (vive un período de consumo de alcohol ligado al abandono de su pareja) o fotos de lo desordenado que están sus cosas en su casa. Esto a su vez desarrolla un vínculo de confianza; “yo creo que sin las fotos quizás, en un primer momento de la terapia, él no se hubiese animado a compartir ciertas experiencias” (9), lo cual va dando paso a un trabajo psicoterapéutico con las fotografías como un aspecto muy importante: “servía mucho como recurso” (9). Después en la terapia cada vez que el paciente traía una foto, lo cual usualmente era en cada sesión, era una foto para hablar de lo que había hecho en la semana.

Luego con respecto a las fotos que inquietan al terapeuta el paciente trae fotos de los mismos lugares de su casa pero ordenados y sin alcohol comentándole al terapeuta que estas fotos las trae para que él vea cómo estaba en ese momento y cómo está en el momento presente, comentando que se sentía mejor que cuando partió el proceso. Esto habría servido para “contrastar las fotos”, se iba conversando sobre la foto traída en la sesión presente y se comparaba y hablaba con respecto a fotos anteriores, el paciente “iba trayendo fotos del proceso” (9).

A medida que se hablaban de distintos temas del paciente éste buscaba alguna foto ligada a lo hablado y la traía, eso a su vez le servía para organizar sus fotos antiguas. Esto también tenía otro efecto, el que el paciente a través de la foto recordaba lo que vivió en la época que mostraba la imagen, recordando lo que sucedía en un tiempo, cómo él se sentía y a la vez relacionándolo con otras épocas de su vida.

En este caso el trabajo de la fotografía fue propuesto por el paciente, pero aceptado por el psicoterapeuta, quien tomó un rol activo en cuanto a preguntar sobre la fotografía y a que el paciente asociara con vivencias, sensaciones, pensamientos, otras épocas y así con otras fotografías del mismo.

3.3.2.- Trabajo de la fotografía como momento importante de un proceso psicoterapéutico

El siguiente caso fue relatado en la Entrevista N° 13. Se trata de un caso que llevaba tiempo siendo atendido, donde un tema importante dentro del proceso tenía que ver con una separación temprana de la paciente y su madre por un periodo importante de tiempo, de la cual no se tiene recuerdos. Durante el proceso la paciente encuentra una foto del momento del reencuentro, la lleva a sesión y le pide a la psicoterapeuta que le diga qué es lo que ella ve. Le responde a partir de lo que ve en la imagen así como desde todo el trasfondo de lo tratado en el proceso con respecto al tema. Se trabaja la fotografía con los contenidos ya tratados, con lo que la psicoterapeuta efectivamente ve en la fotografía y a su vez invita a la paciente a hablar sobre lo que ella ve en la imagen, generándose una conversación en torno al objeto. La entrevistada explica que siempre se tiene la idea de poder analizar lo que suscite la foto, de poder ver qué significa para la paciente, asimismo qué significa en la situación, en ese momento.

3.3.3.- Trabajo de la fotografía como investigación

En este caso se corresponde con el trabajo del objeto fotografía pero específicamente como investigación de la propia historia familiar de la paciente, relatado en la entrevista N° 10. Durante el proceso la paciente lleva a sesión algunas fotos las cuales se trabajan en conjunto con el psicoterapeuta a modo de investigación ya que éstas figuraban como uno de los pocos

vestigios de un pariente cercano desaparecido en la dictadura. Se habla sobre estas imágenes y se comienza a construir un relato donde antes no había. El terapeuta señala elementos que ve en las fotografías que la paciente no había advertido anteriormente y a partir de ello se establecen características de ese pariente, a qué se dedicaba, se contextualiza su quehacer y su vida. Se van identificando personas que aparecen sólo en la fotografía lo cual da nuevas pistas e información sobre el desaparecido, al ir a buscar la información que estas personas tienen en sus memorias. En este caso se extrae que el terapeuta guía con respecto a la investigación de la historia –familiar- de la paciente donde la fotografía toma un rol principal.

3.3.4.- Trabajo de la fotografía como soporte para situar al sujeto

Este caso es relatado en la Entrevista N° 11. Se trata de un joven paciente con un cuadro de psicosis cronicado. Un tema que toma relevancia dentro de la terapia es el completo desconocimiento con respecto al padre, de éste no se sabe nada, al paciente no se le había transmitido la historia de su padre por lo que había un vacío en la historia del paciente. Surge la necesidad dentro de la terapia de rescatar algo de esta figura y el paciente busca y trae una fotografía de su padre. Es a partir del registro visual que se trabaja con más detalle sobre el padre, sobre la ausencia y sobre el hecho de que en todos esos años no se hablara de él. El paciente por primera vez se hace preguntas con respecto a esta figura. Aquí la fotografía le permite al paciente pensar en su padre, una figura que desconoce, a su vez con ayuda del terapeuta se comienzan a hacer preguntas sobre éste y también con el psicoterapeuta van identificando, a partir de lo que muestra la foto (su estética, la ropa que se usa, entre otros), a qué época ésta corresponde, y, por ende, poder ubicar a su padre dentro de un tiempo. Con ello el paciente puede darle un contexto y un tiempo, un lugar, a este padre, lo que tuvo un efecto de situar y organizar al paciente.

3.4.- Aprensión con la fotografía en la clínica

Esta subcategoría nace a partir de las distintas aprensiones y también resistencias identificadas en las entrevistas de parte de los psicoterapeutas y analistas dentro del marco de la clínica.

De varias entrevistas se desprendieron actitudes de desaprobación, rechazo (6, 7) y de mayor o menor complicación (1, 3, 10, 12) frente a la aparición del material fotográfico en el espacio psicoterapéutico. Así también actitudes que derivan en desincentivar intentos de los pacientes de traer una fotografía o de volver a traer fotografías para continuar trabajándolas (1).

Con respecto a dichos referentes a la complicación que les genera este tipo de material se incluyeron,

“No es algo con lo que yo elegí trabajar” (1)

“No está dentro de las reglas” (6)

Otro explica el propio trayecto recorrido para poder incorporar este material, aludiendo a que se trataba de sus propias resistencias (10). Estas resistencias fueron ligadas por el psicoterapeuta a una “fidelidad con el psicoanálisis”, ya que se trataba de un material que consideraba como fuera del encuadre, que se escapaba de éste. Actualmente piensa que “son cosas que hay que incorporar dentro del encuadre de alguna manera” (10), agregando, “yo creo que hace 6 años si llega un paciente con una foto yo con suerte la miro... la neutralidad, la abstinencia [...] yo creo que ahí se ponía en juego una resistencia mía” (10). Con otro entrevistado se encontró un fuerte cuestionamiento hacia esas reglas, asimismo en relación a la neutralidad, “las reglas del análisis y la famosa neutralidad que nadie sabe quién la inventó” (5), aludiendo a que el principio de abstinencia debe ser situado adecuadamente sin caer en ritualizaciones, “yo creo que las reglas son las mínimas para que pueda generarse ese espacio de ‘diga, hable aquí no hay censura’, si no hay censura una persona puede traer sus fotos” (5).

En otra entrevista se encontró que el terapeuta se da cuenta in situ y reconoce que en su actuar ha tenido preferencia por otros objetos antes que la fotografía, pero sin darse cuenta de ello. Al pensarlo refiere que la razón podría ser porque ésta le parece muy hermética para su comprensión e interpretación como material clínico, de un lenguaje más hermético (12).

Algunos asociaron el traer objetos a sesión con una clínica infanto-juvenil, como si en esta área de la clínica fuera más admisible el que el paciente lleve una foto a sesión (3), sin embargo, con el adulto se usa la palabra. Otros aludieron a que gracias a que también trabajan o han trabajado con niños tienen la apertura para recibir de su paciente adulto un objeto, en este caso una foto, y no tener problemas en trabajarlo (4, 12). Un entrevistado toca el tema directamente, explicando que habría una idea de que el trabajo con alguna materialidad en sesión se asocia culturalmente con algo más bien infantil (4), dicho de otro modo, habría una deshabitación al uso de otros medios que aparecerían más en la infancia y adolescencia (4).

4.- Funciones de la fotografía como herramienta clínica

La presente categoría constituye un objetivo de la investigación que trata sobre la identificación de distintas funciones de la fotografía dentro de su uso en la clínica. Se agruparon distintas funciones las cuales fueron ligadas a distintos aspectos según lo referido en las entrevistas: ligadas al encuadre psicoterapéutico, a la transferencia y al vínculo, al procesamiento psíquico, y funciones ligadas al psicoterapeuta. Se encontraron funciones contempladas desde un punto de vista 'positivo' y desde un punto de vista más 'negativo' por los entrevistados en cuanto a la psicoterapia. Dicho de otro modo, se identificaron funciones que, según los mismos entrevistados, pueden facilitar o complicar aspectos de la clínica, por ejemplo con respecto a la técnica. Sin embargo, se adelanta que dichas complicaciones son igualmente funciones y que depende de cómo sean manejadas, tal como otros aspectos conocidos de la clínica como una transferencia erotizada, resistencias del paciente, entre otros.

Es importante señalar que algunas de las funciones desarrolladas en la presente categoría (específicamente en el apartado 4.3) tienen directa relación con ideas o concepciones

de la fotografía planteadas en apartados anteriores (dentro de la categoría 2), la diferencia radica en que en la presente categoría se las contempla directamente como funciones de la imagen fotográfica dentro de la clínica.

4.1.- Fotografía y encuadre

En algunas entrevistas hubo referencia en cuanto a una función de la fotografía como transgresión del espacio psicoterapéutico. Generalmente cuando los entrevistados hicieron alusión al encuadre o al setting señalaron que la fotografía era algo que quedaba fuera de lo que se les enseñó o fuera de los cánones clásicos de un análisis o de una psicoterapia (1, 2, 3, 5, 10, 12, 13). Se asoció a que la aparición de la fotografía daba cuenta, en menor o mayor medida, de una transgresión de dicho encuadre (1, 3, 4, 6) o que al menos lo modifica (10, 12, 13), de una puesta en acto (o acting) (2, 3, 6, 12) de algo que no está dentro de 'las reglas' (6), y dentro de ésta a la posibilidad de una alteración de la regla analítica (4). Sobre lo último referido a la alteración de la regla analítica, el mismo entrevistado (4) dice que la regla trata sobre que 'el paciente hable', luego señala que en realidad es que 'el paciente asocie', por lo que la fotografía no constituiría una alteración en sí misma sino que, como refirió el entrevistado, debe haber un cuidado de parte del psicoterapeuta de no exceptuar al paciente de lo que éste tiene o quiere decir, de no decir lo que se piensa al ver esa fotografía si es algo que antes debe pensar y decir el mismo paciente, o de "tener cuidado de no saturar vía esa comprensión (del terapeuta) un ejercicio (del paciente) que lleve a lo que ella pueda decir" (4).

De un lado más rígido se señaló a la fotografía como un elemento perturbador del espacio terapéutico (6), ya que se opondría al espacio psicoterapéutico o analítico el cual se encuentra restringido al intercambio verbal (6, 7) (ésta sería una de las llamadas 'reglas'). Se encontró otra percepción con respecto a cómo la fotografía alteraría el encuadre: o, más bien, de cómo el encuadre clásico cambia en cierta medida con la inclusión de la fotografía. Unos entrevistados explican que a partir de algunas experiencias en la clínica es que cambiaron con respecto a la apertura hacia otros objetos, incluyendo a la fotografía (10, 13), 'relajando' el encuadre (13). Una entrevistada agrega que a partir de algunas experiencias en la clínica es que

comenzó a interesarse en tomar todo lo que le trajera un paciente y ya no solamente las palabras, “si la única mirada es la escucha de la palabra analítica, entonces ¿qué pasa con el resto de los sentidos?” (13). Por otra parte, un entrevistado refiere que anteriormente no habría ni mirado la fotografía traída por el paciente por una resistencia propia ligada a una “fidelidad al psicoanálisis” (10), ya que estos objetos escapaban al encuadre, pero que hoy en día piensa que esto debía ser incorporado al encuadre (10).

Así como en algunas entrevistas se asoció a la fotografía como una trasgresión del encuadre, en relación a ello también se la consideró como un intento del paciente de traspasar el vínculo terapéutico (1), lo cual es abordado a continuación.

4.2.- Fotografía y transferencia – fotografía y vínculo

Dentro del polo negativo se encontró que la fotografía puede ser considerada como una función de traspaso del límite de la relación terapéutica, es decir, la fotografía, desde el punto de vista de algunos entrevistados, puede funcionar como traspaso del límite en cuanto al vínculo: “buscando traspasar el límite de contacto terapéutico, como intentando mantener un lazo, un vínculo más cercano, más familiarístico” (1), o como signo de una transferencia que se ha tornado amorosa, erótica y/o del lado de la seducción (8, 10) o también desde el querer asustar, impactar y/o angustiar al psicoterapeuta (2, 9).

Como se mencionó anteriormente, una mayoría de los entrevistados señalaron que en el uso de la fotografía en la psicoterapia se toma en cuenta la transferencia, esto es importante ya que los terapeutas analizan, interpretan o significan la fotografía a partir de la transferencia o de lo que pueden captar de ésta en el momento. De este modo, la fotografía daría cuenta del momento de la transferencia, funcionaría como un parámetro de ésta (13).

Ahora, en términos de la función de la fotografía con respecto a la transferencia, se encontró en varias entrevistas que la recepción y/o acogida de la imagen fotográfica por parte del terapeuta contribuyó a una transferencia positiva (1, 9). Igualmente con respecto al vínculo

(1, 9, 12), la recepción de la foto contribuiría en la construcción de un vínculo terapéutico, donde el paciente se sienta acogido (1), en confianza (9), lo cual a su vez puede apoyar el proceso de disminución de malestar (1). Por otra parte, se señaló que la consideración de parte del terapeuta de los objetos que pueda traer el paciente contribuiría en términos transferenciales también en un momento inicial del tratamiento (5, 8, 9).

En algunas entrevistas no se logró identificar de manera diferenciada si lo dicho correspondía más bien al ámbito de la transferencia o al vínculo terapéutico, sin embargo, se piensa que ello depende del caso clínico y que no siempre es algo que se logra discernir con claridad.

Algunos entrevistados hicieron mención sobre que la función de la fotografía tendría relación con una necesidad del paciente frente al terapeuta (1, 12). Sobre una necesidad de mostrar (1, 2, 12), de poner en evidencia y de manera tangible rostros, momentos y aspectos de la vida del paciente que quiere llevar al espacio de la consulta (1, 10),

“yo sentí de ella la necesidad de que yo conociera más de ella, acercarme a su mundo, está dentro de la lógica de la transferencia” (1)

Así como mostrar cosas que son difíciles de mostrar a otro (2, 9). Ligado a esto, otra entrevistada refirió una posibilidad de función de la fotografía como forma del paciente de poder explicitar cosas que él piensa que no ha podido transmitir bien (3).

4.3.- Fotografía y procesamiento psíquico en la clínica

Se identificaron varias funciones de la fotografía con respecto al procesamiento psíquico, poniendo énfasis central en la clínica de atención individual de pacientes adultos (en psicoterapia o psicoanálisis), aunque también se incluyen las funciones de la fotografía identificadas dentro del contexto con niños institucionalizados, el cual correspondería a otro

tipo de clínica (mediante el dispositivo de acompañamiento terapéutico y de la herramienta del Libro de vida donde se incluyen fotografías).

Se la identificó como objeto que ejerce función de soporte y/o medio para llegar a otras cosas dentro de la psicoterapia. Función de estímulo (8), gatillante (8), resorte (4), precipitante (4), soporte (9, 8, 11) de varias cosas, dentro de las cuales se incluyeron: función de estímulo para hablar (3, 8, 9, 12), función de mostrar (1, 4, 9, 12, 13), función de gatillante del pensamiento, como soporte que permite pasar a otros contenidos o temas (3, 12), gatillante o estímulo para evocar, recordar o recordar (8), o bien para poner en movimiento en términos subjetivos (10).

Una función que permite englobar lo recién dicho corresponde a la función de la fotografía como gatillante de elaboración de un contenido psíquico (8), y también de ésta como gatillante de un ejercicio de simbolización (4). Ligado a esto se declara a la fotografía como un método auxiliar dentro de la clínica, como auxiliar del lenguaje así como auxiliar en cuanto acceso al inconsciente (9).

Por otra parte, la fotografía también fue ubicada dentro de una función de resistencia del paciente, o, más bien, de ésta como señal de resistencia (2, 4, 9, 13). Si bien esto también fue encontrado en otras entrevistas en términos implícitos, o también en términos de que la fotografía constituiría en sí una resistencia ya que el paciente no se está expresando con la palabra, quienes aludieron a esta función de manera más directa dieron cuenta de que, al igual que otras resistencias, éstas deben ser trabajadas con el paciente (9, 13), no dejando la fotografía afuera, sino “se deja al paciente sin nada” (4). La resistencia puede obedecer a distintos motivos (cuando la aparición del material se relaciona con vivencias traumáticas, por ejemplo) y asociarse con otros signos, como el silencio del paciente. Se encontró que usualmente cuando el psicoterapeuta toma en cuenta la fotografía el paciente, aunque sea lentamente, comienza a hablar (4). Otro entrevistado da cuenta de cómo ha manejado la

fotografía cuando ésta aparece en estos términos, donde habría veces donde la foto funciona como acceso a otros temas y veces donde señala que hay una resistencia del paciente⁹³

Un ejemplo referido por un entrevistado es sobre un caso de violación de una adolescente. La joven presenta dificultades para hablar, presentando muchos silencios, y lleva a sesión una foto. Este gesto es en parte interpretado por el terapeuta como algo al servicio de la defensa de no hablar, pero en su actuar en sesión él toma la imagen y se desarrolla un diálogo en torno a ésta, lo cual eventualmente lleva a poder hablar de otros temas. Se señala “porque si le vas a decir ‘no’ a la imagen, fregaste, porque no va a decir nada” (4).

En cuanto a la función de estímulo para que el paciente *hable* se observó que esto puede ser aplicable en casos donde el paciente no establece intercambio verbal, o lo hace de manera muy limitada, con el psicoterapeuta, o cuando existen importantes dificultades para hablar con respecto a algún tema en particular (9). En estos casos la imagen fotográfica ha servido de estímulo para que en el paciente se gatillen contenidos que advienen como representaciones que lo llevan a las palabras, a veces, por ejemplo, facilitando que el paciente comience a hablar de algo, como un punto de partida (12, 13). La fotografía da paso o gatilla representaciones que llevan a que el paciente hable sobre todo lo que hay alrededor o sobre lo que ocurría fuera del recorte espacio-tiempo de la fotografía (8), posibilitando que el paciente evoque, recuerde, asocie.

Se identificó una función específica de la fotografía en casos de pacientes donde la conexión entre psique y soma está dificultada o “cortada”, especialmente en casos de la llamada clínica psicósomática (9), o en casos de la clínica del trauma (abuso sexual, violencia, entre otras situaciones), o en casos donde ocurrió un evento traumático de lo cual se carece de recuerdos, como por ejemplo en la temprana infancia donde hasta cierta edad se carece de

⁹³ “[...] cuando veo que en realidad aparece la imagen como resistencia [...] depende de qué momento, a veces es porque hay un punto de acceso a otros temas [...] y hay otros casos donde uno tiene que señalar que es una resistencia. Y con las fotos creo que pasa lo mismo, porque es como las palabras, las palabras pueden ser resistencia o no. Entonces uno lo está utilizando como un recurso” (Entrevista N°9).

recuerdos sobre los hechos (13). Es decir, se trata de casos donde hay dificultad con la representación psíquica. Se observó que la fotografía en estos casos tiene el poder de *anudar* y/o asociar afectos y sensaciones del cuerpo (13), dando curso al procesamiento psíquico, en donde éste habría quedado ‘trabado’ o detenido, lo cual se puede corresponder con un proceso de inscripción, figurabilidad, o bien una puesta en representación. Se piensa que habría un trabajo con la fotografía que puede permitir el desarrollo de estos procesos, esto dependiendo del caso, de lo que el paciente necesita, como se verá en el presente apartado.

Resumiendo, la fotografía funcionaría como gatillante de representaciones psíquicas, posibilitando una puerta de acceso a la palabra (9), como auxiliar del lenguaje verbal (9), y como anudadora de elementos que se encuentran usualmente desconectados. Esto último es posible debido a que la imagen tiene el poder de conectar o anudar afectos, sensaciones, es decir, lo sensorial, con los pensamientos y las palabras (9, 13). Asimismo, en casos psicósomáticos, de posibilitar la modulación afectiva al poder decir o expresar algo en conexión con el afecto (9).

Además de posibilitar que el paciente hable, la fotografía también cumple una función de *mostrar* (1, 4, 9, 12, 13). Esto puede ser un ‘paso previo’ a que el paciente hable. El paciente puede primero mostrar algo con la fotografía para luego poder hablar sobre eso que se muestra. Muchas veces para un paciente es muy difícil hablar sobre lo que le sucede (4, 9) o probablemente no lo sabe, y/o no es capaz de expresarlo verbalmente (9). Ahí la fotografía cumple una función de mostrar en el espacio psicoterapéutico al terapeuta, “como indicando algo” (10), como algo que el paciente está diciendo pero sin palabras, como “otra forma de decir” (1). Esta función del mostrar usualmente ha dado paso a que el paciente pueda hablar sobre lo que trae con la ayuda del psicoterapeuta, sobre lo que hay con respecto a esa imagen.

Otra variante de la función de la fotografía que permite mostrar es la de *mostrarse* del paciente (2, 4, 9, 10). Muchas veces hay pacientes, especialmente adolescentes, que muestran fotos e imágenes que dan cuenta de cómo les gustaría ser vistos, jugándose ahí el tema de los ideales (2, 4, 9). O mostrar lo que le gustaría al paciente que otros vieran (4), pero también de cómo se siente con respecto a la relación que tiene con otros (4, 10). Lo que se encontró,

referido por los entrevistados, es que en este mostrarse se juegan aspectos de los cuales el paciente no está consciente, pero que algo de eso se logra expresar a través de la imagen⁹⁴.

Por otra parte, con respecto al mostrar se identificaron casos donde los pacientes llevan fotos sobre algo que se ha tratado bastante en la psicoterapia; por ejemplo una fotografía de una persona con la que se tiene un vínculo importante pero que falleció recientemente o desapareció hace muchos años, o fotografías del pasado donde la paciente 'era feliz'. Fotos que dan cuenta de pérdidas más y menos traumáticas, de duelos que comienzan, que están en curso o que se encuentran 'congelados'. Una entrevistada apunta a que la fotografía puede funcionar como parámetro, puede dar pistas al clínico del proceso en que la persona está viviendo en términos psíquicos (13). La forma cómo presenta la foto, cómo y qué habla de ésta, da información sobre en qué se encuentra el paciente con respecto a una situación en particular. Por ejemplo, una entrevistada refiere el caso de un duelo 'congelado' de un pariente cercano detenido desaparecido. El paciente en un momento en que se encuentra muy afectado saca y muestra la foto del ser querido. La entrevistada se da cuenta de que es una foto que el paciente siempre lleva consigo, ella interpreta en ese gesto en la sesión que se trata de una constatación y de una denuncia, pero también de que es signo de que es un duelo que no se ha podido hacer. La entrevistada agrega que es como si ese familiar estuviera siempre con el paciente, acompañándolo, que él va a todas partes con esa figura como 'encima' de éste todo el tiempo (9).

Se identificó en las entrevistas que muchas veces los pacientes tienen necesidad de poner algo de lo que han hablado en términos visuales, con una foto. En algunos casos eso se corresponde con una función de la fotografía relativa a una forma de reconocimiento y de validación de la experiencia (9, 13)⁹⁵, o de constatar (1, 2, 13), incluso de denunciar⁹⁶ (1), algo

⁹⁴ Un ejemplo sobre la fotografía en su función de mostrarse del paciente se expone en el presente apartado 4.3 sobre la función de la fotografía como resistencia, y otro ejemplo en el apartado 4.4 sobre la función de la fotografía para el psicoterapeuta.

⁹⁵ Como ya fue revisado anteriormente.

del mundo externo o de la realidad. Esto de varios modos, frente al psicoterapeuta, o que el reconocimiento y validación de una experiencia o hecho pase por la figura del terapeuta, a veces para que este hecho pueda ser reconocido y/o validado por el paciente como algo de la realidad, como algo que efectivamente sucedió, pero que hay dificultad de asimilar y por ende, de elaborar.

Como se mencionó, la fotografía aparece también con respecto a temas que se han tratado en el proceso, la palabra ha estado presente pero el paciente pone materialidad y visualidad. Esto se relaciona con que la imagen concreta, en este caso la fotografía, es sensual (apela a lo sensorial) y posibilita que algo (contenido inconsciente) se vuelva *figurado* (10). Tiene que ver con que hay aspectos que aún están a la espera de ser elaborados, o porque hay un elemento que aporta la fotografía que permite un *anudamiento* de lo ya tratado. Un ejemplo lo da una entrevistada, quien cuenta que una paciente trae a modo de cierre (así lo interpreta) una fotografía que casualmente encuentra sobre un evento traumático de separación de una persona muy cercana en su infancia. Se señala que la foto permitió un anudamiento entre la sensación corporal vaga de incomodidad y angustia, con la historia de la paciente, y todo lo hablado sobre esa separación y posterior reunión, pudiendo anudar lo pensado y lo sentido, que hasta ese momento se encontraban desanudados; se pudo conectar lo sensorial con lo verbal y con su historia a través de esa imagen, como cerrando simbólicamente o redondeando un aspecto central de la terapia (13).

La fotografía cumple así con una función de *anudamiento*. Como ya se enunció, puede generar el anudamiento de aspectos que se encuentran de alguna manera desconectados en el sujeto, pero a su vez también funcionar como articulador de deseo y fantasía (9), a través de la

⁹⁶ Se mencionó anteriormente a la imagen fotográfica en su concepción de denuncia. Se plantea en el presente apartado a modo de continuo. La fotografía en su capacidad mimética de la realidad puede ser usada para el reconocimiento o validación de parte del terapeuta de algo que sucedió o algo que existió, o como una constatación en sesión del paciente de que algo pasó o existió efectivamente, en el uso de la fotografía por el paciente como denuncia se va un paso más allá ya que si bien existe una constatación y probablemente una solicitud de reconocimiento y validación por parte del otro de la ausencia del ser querido DD.DD., como lo dicta el caso, el uso no se queda en eso sino que a su vez denuncia esa ausencia (a su vez denuncia el crimen y/o la falta de justicia) que sólo se hace presente a través de la fotografía de esa persona desaparecida.

elección de una fotografía o a través de su práctica se canalizan deseos más o menos conscientes del paciente, los cuales pueden ser trabajados en el espacio terapéutico.

Por otra parte, más allá de poder anudar en los términos ya descritos, se encontró que la fotografía cumple una función de articulador de varios elementos (4, 9, 13), en el sentido de que ésta al presentarse anuda distintas cosas, es multideterminada (13) o sobredeterminada (4). Ya sea por aspectos del lenguaje, como inscribiendo algo que está asociado a otras cosas en términos simbólicos (4), o pensando en que la imagen se sostiene no por sí misma sino que en relación a otras cosas (4), como dichos (4), partes de la historia del paciente, vivencias (13).

Retomando la idea de la fotografía como anudadora, se identificó la función de *continuidad* de la imagen fotográfica; como anudadora de tiempos, o bien, anudadora a través de la restitución por dicha imagen. La fotografía permitiría dar continuidad y restablecer una continuidad. Permite trabajar aspectos no asimilados, no representados y no elaborados los cuales quedan como discontinuidades en el psiquismo, como baches psíquicos (9). Se piensa que esto le ocurre a todas las personas, muchas vivencias quedan sin ser asimiladas y elaboradas, pero de ello hay mayores y menores consecuencias. Las mayores las podemos ver en la clínica del trauma, clínica de la violencia, y en la psicósomática, por ejemplo. Habría una continuidad entre psique y soma, si esta continuidad se rompe, lo que es vivenciado y sentido ya no es posible figurarlo, y, por ende, no es posible pensarlo (13). La imagen concreta ayuda a restituir esa continuidad, a través de su trabajo en la clínica; ésta a su vez permite la continuidad del relato (13). Eso para llegar a cierta continuidad psíquica (9, 13). En la misma línea pero expresado de una forma distinta, un entrevistado refirió a la fotografía en su función de rearmar⁹⁷ y de sostener así como de acompañar. Sobre la función de rearmar y sostener, lo relaciona a la clínica de la violencia, donde hay vivencias que tienen un efecto en mayor o menor medida devastador para el psiquismo del sujeto, ahí “la imagen ofrece cierto grado de continuidad, de la restitución de la imagen así como el sentido” (4). Este último sugiere una relación entre la imagen fotográfica y lo que vive una persona tras experimentar un hecho de

⁹⁷ “La imagen tiene la función de rearmar” (4).

violencia por ejemplo, señalando que los retornos que vive son de fragmentos, de flashes de imágenes, de frases, unas que insisten y otras que se olvidan. Se refiere a la discontinuidad del yo producida por efecto de la violencia, el fracaso de la función yoica.⁹⁸ Sobre la función de acompañar refiere que las personas nos hacemos acompañar y nos proveemos de dichos, voces, canciones e imágenes, y que, hablando específicamente de las imágenes, el “hacerse acompañar por una foto es un proceso súper complejo, porque seguramente hay muchas cosas en juego” (4). Aquí se alude a una función que va más allá del espacio psicoterapéutico, refiere a la función de las imágenes y fotografías en la vida cotidiana, lo cual se relaciona directamente con una función tranquilizadora de las fotografías (8). Esto a su vez puede explicarse con respecto al efecto de lo estético⁹⁹, de lo que se aprecia en una imagen fotográfica, lo cual puede generar una función de alivio, de consuelo e incluso de esperanza (5).

También con respecto a la función de continuidad, esto se puede observar concretamente en el uso de la fotografía al realizar un contraste entre un “antes y después”, por ejemplo, con pacientes psicosomáticos específicamente pacientes con obesidad (9). El hacer la comparación de cómo la persona estaba antes y cómo está ahora le permite al paciente ir recordando y pensando cosas que se van relacionando con sus deseos, miedos, entre otros, lo cual suele aparecer con el estímulo fotográfico, esto principalmente por una característica usualmente presente en dichos pacientes, la alexitimia (9).

⁹⁸ “La cita completa: “Yo creo que habría que [...] precisar el lugar de las imágenes, por ejemplo en la clínica de la violencia. Yo creo que la violencia tiene un efecto desubjetivante, evidentemente, pero tiene efecto fragmentador, el tema es súper concreto, la violencia es un desarticulador de la experiencia yoica. [...] hay una presencia de la lectura de la violencia que va al lado de lo post traumático. Te fijas que todo es con retorno fragmentado, flashes, imágenes, frases, insistencias u olvidos, en fin, pero cuyo síntoma patognomónico ni mucho menos, pero cuyo síntoma principal, si es que puede ser un síntoma, es la angustia, es la presencia, -para decirlo así freudianamente-, es como una cierta dificultad yoica de poder contener la dimensión pulsional que está en juego, y eso fractura algo de las imágenes de esta construcción de esta unidad supuesta, que a mi entender por lo menos, produce [...] fracaso de la función yoica. [...] La violencia tiene su efecto un poco devastador, y la imagen ofrece cierto grado de continuidad de la restitución de la imagen, así como el sentido.” (Entrevista 4).

⁹⁹ La palabra “estético” es usada aquí en su acepción correcta referida a lo sensible, pero también en su acepción del uso cotidiano donde se identifica lo estético con lo bello.

Otras variantes de la imagen fotográfica en su función de generar continuidad se verificaron en trabajos de construcción y/o reconstrucción histórica dentro del ámbito clínico. Se identificó a la fotografía como medio privilegiado para crear relato (8), para la construcción y reconstrucción de una memoria y elaboración de una historia (8)¹⁰⁰. Dicha función se encontró en un caso de *reconstrucción* sobre la historia de un familiar detenido desaparecido en la ascendencia de una paciente (10), en un caso de psicosis donde la *construcción* y pregunta sobre la figura del padre produce efectos de identificación y de organización, en los casos de niños institucionalizados (correspondiente a un ámbito clínico distinto, ya referido) donde la fotografía se constituye como un material crucial para la creación y *construcción* de la historia del niño en un tiempo actual o cuando éste sea mayor. En estos casos la imagen fotográfica cumple un rol en donde ésta es insustituible.

Se hará mención de algunas viñetas de los casos mencionados. En el primer caso¹⁰¹, dentro del proceso psicoterapéutico surgió un trabajo de investigación de un familiar DD.DD. de la paciente, trabajo que fue orientado por algunas fotografías que aportaron elementos para la indagación de información, a través de la búsqueda y encuentro con testigos que portaban memorias de esta figura desaparecida. Se trató de un trabajo en conjunto de paciente y psicoterapeuta en cuanto a la *reconstrucción* de la historia de dicho familiar, lo cual tuvo efectos subjetivos importantes en la paciente con respecto a la su posición subjetiva en relación a la historia familiar y otros temas¹⁰². Por otra parte, en este caso se ilustra cabalmente la capacidad de la fotografía para mostrar elementos o entregar información. De la fotografía como portadora de detalles (referido en el marco teórico), lo cual se observa en este caso cuando el psicoterapeuta señala elementos de algunas fotografías que la paciente no ha advertido, pero que al ser relevados entregan nueva información¹⁰³.

¹⁰⁰ La fotografía aportaría en su especificidad como material para la construcción histórica (10).

¹⁰¹ Este caso fue tratado en algunos de sus aspectos en el apartado 3.3.3.

¹⁰² Se hace referencia en términos generales a otros aspectos del caso por razones de confidencialidad.

¹⁰³ “como si en la fotografía hubiera un registro que no siempre el paciente capta [...] uno capta detalles que a veces no están nombrados” (Entrevista 10)

El segundo caso¹⁰⁴ trata sobre un paciente con diagnóstico de psicosis, internado. Durante el proceso psicoterapéutico se va construyendo la pregunta por el padre del cual no sabe nada. Encuentra y lleva a sesión una fotografía lo cual permite un trabajo que va a generar distintos efectos, “La foto fue como un punto de partida [...] Yo creo que ese fue un momento de *inscripción* de algo, fijación de algo” (11). El paciente plantea una pregunta que antes estaba a un nivel muy abstracto, la foto permite concretizar la pregunta y darle materialidad y realidad a esta figura desconocida. El contenido de una fotografía “permite fijar algo” (11) lo cual a veces tiene “un efecto de realidad” (11), refirió el entrevistado al hablar de este caso. La fotografía en ese proceso permitió pensar el contexto y época en que el padre vivió, lo cual le permitió al paciente ordenarse con respecto al tiempo, generando efectos de organización. El entrevistado refiere que en ese caso existía una ausencia identificatoria básica, y dicha foto habría ofrecido la posibilidad de *identificación*. No se tiene muy claro a qué correspondió dicha identificación, el entrevistado sugiere una ‘identificación implícita’ a un espacio y tiempo en particular. La foto fue un soporte para preguntarse e ir asociando y situando los elementos de ésta en un tiempo pasado, para ir imaginando a partir de ahí cómo era la época en que su padre vivía. Esto habría permitido al paciente distinguir entre la época, tiempo y lugar, en que vivió su padre, teniendo efectos ordenadores y de organización, generó que el paciente se situara subjetivamente. De este modo, la *construcción* en base a la fotografía como casi único vestigio o huella de algo borrado, el padre, permitió cierta *identificación* a aspectos que surgieron a partir de la fotografía, generando efectos de orden subjetivo y *organización* del paciente.

Por último, el tercer caso correspondiente al uso del material fotográfico con niños institucionalizados que han sido separados de su familia de origen¹⁰⁵. Los acompañantes terapéuticos, a través del Libro de vida principalmente, han introducido la fotografía como material irremplazable. La fotografía cumple un rol muy relevante en este caso ya que se trata de niños que tienen muchos cuidadores y no uno o dos cuidadores principales, por lo que el registro de experiencias de éste se ve disgregado en varias personas, con lazos discontinuos, y

¹⁰⁴ Caso resumido en el apartado 3.3.4.

¹⁰⁵ También referido en el apartado

posiblemente generando una discontinuidad con respecto a la experiencia de sí¹⁰⁶. Se pone ahí este material de manera intencional para que el niño, luego adolescente y adulto, pueda construir e ir construyendo su historia. Se trata de restituir a través de un trabajo con estas imágenes un lazo, una continuidad, con su familia de origen, dicho de otro modo, hay una restitución a través de la imagen fotográfica de cierta continuidad con el origen así como la posibilidad de una transmisión. Con respecto a la función y finalidad del uso de este material se señala, “la fotografía es un material de apoyo, para que el niño pueda *reconocerse* a través del tiempo, para que pueda entender o visualizar las cosas que permanecen y las cosas que cambian, y de esa manera encontrar quizás un hilo conductor que ayude a la *construcción* de su identidad” (8). La foto inscribe, marca una data, de alguna forma funciona como punzón que clava algo (4), y así puede funcionar como un medio para poder contar y crear una historia, una historia que sostiene el lazo con la familia de origen, y ello tiene efectos subjetivantes muy potentes (4).

Todos los casos explicados, dan cuenta de una *restitución* de cierta *continuidad* a través de un trabajo con la imagen fotográfica: de una continuidad histórica, continuidad de una transmisión, y de una continuidad del lazo con respecto a la familia de origen. Su trabajo permite la *inscripción* de ‘objetos’ o sucesos borrados o de los cuales se les ha transmitido muy poco a los pacientes. Pudiendo luego figurar a partir de estas imágenes y generar representaciones para crear o recrear una historia, la cual, al fin y al cabo, tiene relación con el sujeto que realiza ese trabajo, el que mira esas fotos. Por otra parte, se observa que el trabajo con la fotografía tiene efectos subjetivantes para el paciente.

¹⁰⁶ “la fotografía es extraordinariamente relevante, el libro de vida en el primer impulso que existió para pensar qué contenido incorporar en el libro de vida fue el material fotográfico, fue las fotos, como una forma de proveer de un material que presentía o presentíamos que era relevante para el niño, o que definitivamente todos pensamos que tener en la vida fotografías que retraten el paso del tiempo, o algunos momentos determinados, como que todo el mundo dice que eso puede tener alguna significación, y cómo era esa significación, es más o menos fácil ver esa significación cuando uno piensa en un niño que está institucionalizado, en donde la posibilidad de hacer un registro de toda la experiencia o de las experiencias que tiene en el hogar se ve muy dificultado dado que no hay muchas personas que puedan ser los que van organizando y almacenando todas las experiencias del niño, no lo representa una sola persona entonces el material fotográfico puede venir a ayudar a esa labor de proporcionarle al niño esta, no sé cómo decirlo, lo que él reconoce como información, estas imágenes.” (8)

Otra función que se encontró fue con respecto a la *identificación* y también *desidentificación* a través de un trabajo con la fotografía en psicoterapia. La primera ya fue tratada en el caso del paciente con diagnóstico de psicosis (11). La segunda, función de desidentificación, la refirió un entrevistado quien señaló el uso de la fotografía dentro de su trabajo clínico en abuso sexual en un contexto institucional dentro del área infanto-juvenil. Al referir sobre tratamientos en casos de incesto dice, “las fotos me han permitido hacer un trabajo distinto” (4), con respecto a las emociones y ambivalencia sobre la figura del agresor ha podido trabajar en integrar características así como trabajar sobre aspectos que quedaron muy marcados o expresados de dicha experiencia. El soporte fotográfico ha servido para “soltar lo definidor para el resto de la vida de lo que fue su experiencia” (4), lo cual puede pasar por reconocer que hubo buenos momentos con esa persona ya que pueden haber fotos que representan dicho momento. Refiriendo también que la fotografía ha sido usada como despliegue de agresividad, o como intento de borrar y dejar de lado, o hacer desaparecer, mediante quemar la foto donde aparece el agresor de parte del paciente, situación que luego se elabora en sesión. El entrevistado apuntó a que este trabajo con la fotografía ha ayudado a poder “descompletar una historia que se ha parcializado demasiado, es decir, que tiene efectos absolutamente desubjetivantes”, ya que puede que el niño o adolescente crezca definiendo su vida por esa experiencia. Finalmente señala que en determinados casos la introducción de la fotografía de la familia y/o del padre (agresor en algunos casos) ha funcionado como elementos *desidentificador* de esa experiencia.

Como se ha aludido, los pacientes que han llevado la imagen fotográfica han puesto presencia a lo que está ausente (1), llevando mediante la fotografía aspectos de su vida al espacio psicoterapéutico, ya sea de su vida cotidiana actual, de la historia de su vida, de la historia a la cual están ligados y de la cual son producto (la familia o linaje), como *una necesidad de poner en imagen concreta y, por ende, de hacer algo con ella* (11).

Ligado a lo anterior, una manera más amplia de comprender la función de la fotografía es sugerida desde la subjetividad. “*Los objetos, la fotografía como un tipo de objeto, funcionan como subjetivización de la psicoterapia*” (2); esto es lo que harían los pacientes con las

fotografías que llevan, poniendo su subjetividad a través de esta imagen concreta, lo cual a su vez dispone la instancia o el espacio para que se genere un movimiento en el paciente, así, se puede comprender que la fotografía pone la subjetividad del paciente en movimiento (10).

4.4.- Fotografía y procesamiento psíquico del psicoterapeuta

En las entrevistas se hallaron algunas funciones de la fotografía que aportarían al psicoterapeuta en su rol. En términos generales “permite al psicoterapeuta hacerse una imagen” (9), lo cual se puede ubicar de varias maneras. Una función que coincide en el caso de los pacientes es sobre la posibilidad de contrastar fotos (9), o cotejar (13), ya sea entre lo que el terapeuta se ha imaginado a partir de lo que el paciente ha relatado y la fotografía (9, 13), comparar realidad psíquica con realidad fáctica (9) o con respecto a poder ver “un antes y después” (1, 9), por ejemplo, en un caso de un paciente con obesidad que a través de la fotografía muestra una imagen de sí delgado y otra de él con sobrepeso o ya con obesidad. Esto aporta información al psicoterapeuta así como le permite captar concretamente sobre cambios del paciente y la percepción del paciente de éstos; “uno puede entender mucho mejor lo que le pasa al paciente” (9).

En relación a esto también encontramos otra función, de la fotografía para posibilitar que el terapeuta pueda captar algo que no estaba observando o escuchando del paciente. La imagen concreta puede completar una percepción o una idea, dándole más peso y realidad. Algunos clínicos refirieron que ver una fotografía llevada por el paciente generó que pudiera ver algo que no había visto antes con claridad (4, 9, 13), o que le sirvió para reorientar la escucha con respecto a un elemento que no estaba escuchando antes (4). Se refiere un caso de una adolescente que muestra en sesión una foto de la imagen de un personaje con rasgos cadavéricos, si bien algunos aspectos del tema habían sido tratados anteriormente, el clínico enfatiza que ver la imagen le permitió captar el apego a la muerte presente en su paciente así como la forma en que se daba a ver a otros y cómo se sentía que era vista por personas cercanas (4). En este caso, así como en otros referidos, la fotografía da pie para poder “localizar algo que no puede ser dicho en palabras” (4).

Por otra parte, la fotografía también se ha funcionado para mostrar al paciente aspectos vistos por el psicoterapeuta pero no vistos por el paciente, lo cual ha podido llevar a algunos pacientes a encontrar nueva información (por ejemplo en el caso del familiar detenido desaparecido sobre el cual se investiga dentro del marco de la psicoterapia) para varios fines. Así como tratar una foto que refuta o desconfirma una idea que el paciente se ha ido construyendo, ya sea con respecto a una situación, una persona o con respecto al lazo con esa persona (10), permitiendo resignificar, así como des-parcializar una historia, a través del uso de la fotografía para crear relato.

Se llegó a que la fotografía puede aportar al clínico, y que la información que puede ser obtenida de esta imagen puede ser de utilidad de varias maneras, lo cual “permite trabajar” (4). Puede haber aspectos que el terapeuta capta que le permiten comprender mejor el caso, y asimismo aspectos que se dejan “en espera” (4) o “en el tintero” (3, 12) para futuras comprensiones o para futuras intervenciones según el desenvolvimiento del caso.

V.- DISCUSIÓN

En términos generales se encontraron bastantes puntos en común entre lo expuesto en el marco teórico y la información extraída de las entrevistas, los cuales son abordados a continuación.

Desde lo planteado teóricamente así como lo analizado a partir de las entrevistas, la imagen fotográfica tendría una función de gatillante y/o precipitante de contenidos psíquicos, los cuales estarían a la espera de ser elaborados. Muchas veces esto tiene relación con eventos vitales que no se han terminado de elaborar en términos psíquicos, y la fotografía puede dar cuenta de ello. De este modo, en la clínica la fotografía funciona como un método auxiliar del lenguaje así como método auxiliar de entrada al inconsciente. Por lo tanto, por lo ya dicho y por lo que se desarrolla a continuación, es que se ubica o se puede pensar a la fotografía como un elemento que facilitaría aspectos de un proceso psicoterapéutico o de un psicoanálisis.

Las funciones de la fotografía con respecto al procesamiento psíquico corresponderían, asimismo, a que ésta juega un rol de gatillante y estimulante del procesamiento psíquico, y en términos más específicos, puede cumplir un rol con respecto a la posibilidad de representación, figurabilidad e inscripción psíquica; dichos procesos se ligan a otros procesos psíquicos, todos los cuales, se piensa, apuntan hacia la elaboración psíquica. Estos 'otros' procesos ligados a los ya mencionados se corresponden con la evocación, rememoración, construcción y reconstrucción de memoria, asimilación, simbolización. También puede cumplir un rol de resistencia y defensa del paciente, usando la imagen para evitar hablar de algo, Pommier señala esta posibilidad pero agrega que finalmente siempre dependerá del caso y que el hecho de que el paciente traiga la foto aporta algo, sería ese movimiento del paciente lo interesante y no la fotografía en sí misma¹⁰⁷

¹⁰⁷ "Es el hecho de traerla lo que aporta algo, el hecho de traer es lo que es interesante para el psicoanalista. El hecho de traer algo, como trae un sueño, es ese movimiento es lo interesante, es el movimiento de traer la fotografía lo interesante más que la fotografía en sí misma." Entrevista a François Pommier, en Anexo.

Estos procesos se dan en la clínica concretamente en cuanto a que la imagen fotográfica permite la evocación a partir de este soporte, del recorte espacio-temporal, de lo que ocurría ahí, y antes y después de ese momento captado en imagen, asimismo evoca sensaciones y pensamientos que se asocian a ello. Es así que permite el relato, permite que el paciente hable y/o también muestre aspectos que tienen que ver con él. Aspectos de sí que no se pueden, todavía, *hablar*, o que no pueden ser expresados de otra manera hacia el terapeuta, vía el *mostrar*. Si bien esto se encontró en las entrevistas a clínicos chilenos, también se relevó en ambas entrevistas, a François Pommier y a Françoise Davoine & Jean-Max Gaudillière, como se desarrolla a continuación.

Sobre el poder mostrar algo a través de la fotografía al terapeuta es el caso que relató Pommier. En relación a la atención de pacientes transexuales dentro de un contexto hospitalario, uno de estos pacientes quien se vestía con ropa masculina llevó a sesión una fotografía en donde aparecía él pero vestido con su ropa femenina. El entrevistado explica que el paciente había sentido la necesidad de mostrar que en la vida cotidiana no se presentaba exactamente como lo hacía en el contexto de atención de salud mental hospitalario, “él no se presentaba exactamente de la misma manera de lo que me daba a ver”¹⁰⁸. Esta experiencia lo llevó a comentarle a sus alumnos en cuanto a la manera en que el terapeuta está llevado a situarse frente a un paciente, en este caso transexual, en el sentido de que hay aspectos del paciente que no son necesariamente evidentes a la vista del profesional tratante. En este caso, que el paciente llevara la fotografía y pudiera mostrar aspectos propios, refiere Pommier, generó un efecto de reconfortar la transferencia, generándose una relación más fluida entre ambos¹⁰⁹. Al recibir la fotografía cuenta su reacción, “yo miré la fotografía, yo marqué un signo de aprobación, el signo de que yo también lo reconocía así, de esta manera”. En este caso también se releva la importancia del reconocimiento del otro, o así del reconocimiento que pasa

¹⁰⁸ Entrevista a François Pommier, en Anexo.

¹⁰⁹ Así lo refirió: “Pero esto permitió que el contacto pudiera hacerse bastante fácilmente entre él y yo. Antes de que me mostrara la fotografía era difícil para él manifestarse” Entrevista a François Pommier, en Anexo.

por el otro, especialmente de aspectos que no son fáciles de mostrar. Pommier refiere un cambio en cómo el paciente se le presenta gracias a la aparición de la fotografía y, por ende, de cómo él lo pudo ver, “él se presentó de una manera bien diferente, era un aspecto de sí mismo que [ahora] yo podía ver”, le da especial importancia a ello ya que se trata de “algo del orden de su identidad”¹¹⁰.

Pommier señala la importancia de que el paciente pueda hablar, y que la foto puede ayudar en eso y que funcionaría como un elemento que mediatiza la relación terapéutica. Por su parte, para Davoine & Gaudillière la fotografía, como otros elementos (refieren libros, pinturas, entre otros), puede ayudar:

“en cierto momento cuando se llega a los límites de las palabras, entonces en ese momento el imaginario está arribando de cualquier manera, puede ser una foto o puede ser otra cosa. Pero no hay más palabras porque estamos buscando en la transferencia momentos donde las palabras no están funcionando porque no hay nada simbolizado hasta el momento, y eventualmente para simbolizar algo tenemos que pasar a través del imaginario”¹¹¹

Además, agregan que esto podría pasar con cualquier tipo de paciente. Lo recién aludido apunta a que muchas veces el paciente no tiene palabras o ha dejado de hablar, por lo que se ve necesario trabajar con el imaginario, lo cual muchas veces puede traducirse en trabajar concretamente con las imágenes, las imágenes fotográficas que un paciente puede traer, o dado el caso, que el terapeuta puede sugerir o solicitar para trabajar.

En consonancia con lo anterior, se encontró en la presente investigación teórica y empíricamente que la imagen fotográfica posibilita o también gatilla el anudamiento de

¹¹⁰ Las dos últimas citas provenientes de la entrevista a François Pommier, en Anexo.

¹¹¹ “at a certain moment we’re arriving at the limits of the words, so at that moment the imaginaire is arriving in whatever way, could be a photo, could be something else. But it’s no more words and that’s because we are searching in the transference moments where the words are not working because there is nothing symbolized until that moment and eventually to symbolize something we have to go through the imaginaire”. Entrevista a Françoise Davoine y Jean-Max Gaudillière, en Anexo.

aspectos psíquicos que se encontraban desconectados en el sujeto, pudiendo asociar pensamientos, representaciones, lenguaje verbal y sensaciones, o como plantea Tisseron (2000) en sus términos, se puede lograr la introyección de forma simultánea a nivel de las tres esferas, la sensorial-afectiva-motriz, la gráfica y verbal¹¹². También fue encontrado en las entrevistas¹¹³, pero además se quiere señalar su coherencia teórico-filosófica con respecto a lo planteado sobre la imagen por Sartre (1964), donde se comprende en su definición de la imagen (o consciencia imaginante) tiene relación con la percepción y el imaginar. Pero más aún con la concepción desarrollada de representación¹¹⁴, donde se define que ésta se relaciona con la percepción, la imaginación, con el recuerdo, con la memoria y con la alucinación. Entendiendo así que la imagen, y por ende, la imagen fotográfica -añadiéndole el factor mimético de la realidad-, tiene la capacidad de poner en juego o de gatillar representaciones y, asimismo, todas las funciones psíquicas ya mencionadas. Por su parte, se encuentra la definición de representación freudiana la cual da lugar a la representación en imagen (imagen de cosa) como la principal habitante de lo inconsciente, dando cuenta además de su mayor antigüedad ligado al origen de ese sujeto. La imagen, de esta manera, es una forma de pensamiento o, podría decirse, de procesamiento, la cual puede ligar a la vez o dar paso a varias funciones psíquicas.

Además de lo ya expuesto, se piensa que los alcances de la foto tienen relación, en gran medida, con que la imagen fotográfica explícitamente introduce otra temporalidad, lo que gatilla en el psiquismo procesos poniendo en juego mucho -por no decir todo- lo que tiene relación con ese recorte del espacio y tiempo, ya que el sujeto está constituido y construido en su historia, y la fotografía trae al presente un fragmento visual de esa historia¹¹⁵. Esto se retomará más adelante.

¹¹² Abordado en el apartado 2.3.5 del marco teórico.

¹¹³ Principalmente en las Entrevistas N° 9 y °13. Revisado en apartado 4.3 del Análisis de resultados.

¹¹⁴ Desarrollada en el apartado 1.2 del marco teórico.

¹¹⁵ La idea de la imagen y de la imagen fotográfica como elemento que introduce otra temporalidad, una que no es lineal y es particular a esa imagen, alterando la supuesta linealidad se revisó con los autores Flusser, Didi-Huberman y Kay principalmente.

El uso de la fotografía abriría múltiples posibilidades en cuanto al trabajo psicoterapéutico y analítico en términos generales en la clínica; puede aparecer, ser útil y usarse como herramienta clínica en diversidad de casos. Se trata de un fenómeno bastante espontáneo, donde el paciente lo porta a sesión o el terapeuta, por alguna razón (generalmente a partir de alguna intuición), lo sugiere o solicita. Si la fotografía aparece se la considera, a partir de lo dicho a lo largo de este escrito, como una oportunidad clínica.

Se revisó cómo la fotografía puede ser de utilidad en la clínica, asimismo en casos donde lo traumático es más gravitante. En casos de trauma, dentro de la amplitud de esta clínica, la fotografía se ofrece como material especial en diversidad de casos, ya sea en su uso de auxiliar de la palabra, del recuerdo, objeto para la reconstrucción o construcción de la historia, así como posibilitar aspectos de una transmisión, la creación de un relato, así como auxiliar o complemento para el trabajo de figuración, elaboración, y/o inscripción. Esto coincide con lo recabado de las entrevistas y también en términos teóricos.

Recordando lo planteado sobre la posibilidad de establecer una equivalencia entre la fotografía y el percepto. El percepto serían las unidades mínimas de percepción, es lo que se nos da a la percepción, por así decirlo, en un plano, lo cual sumado va a darnos la apreciación visual de un objeto en su totalidad, en sus tres dimensiones. De este modo, la suma de los perceptos (el dar la vuelta con la vista a un objeto) posibilita crear en la conciencia la imagen de ese objeto, pero el cual puede ser visto solamente de un plano a la vez (y el resto del objeto lo imaginamos) o de un percepto a la vez, y la conciencia en interacción con el percepto (lo percibido) crea la imagen, o conciencia imaginante, siguiendo el concepto de Sartre (1964).

De esta manera, podemos analogar cómo el aparato psíquico puede ser auxiliado o estimulado para *apropiarse*, en palabras de Tisseron (2000), de lo que se registró perceptualmente pero que no pudo tener un lugar en términos psíquicos (asimilado), no pudo ser figurado, y, por ende, tampoco pudo ser elaborado¹¹⁶. O bien, el procesamiento psíquico de

¹¹⁶ Es importante precisar que en este punto no se están señalando dichos procesos psíquicos como equivalente, sino como procesos diferentes pero donde la fotografía puede tener una participación en su facilitación.

la vivencia quedó detenido en alguno de estos procesos. Dicho en otros términos, que no pudo mudarse en o acceder a una representación, como lo plantean C. y S. Botella (2003)¹¹⁷.

Para Tisseron el punctum barthesiano es un elemento que se piensa podría ser tomado y trabajado en la clínica. Si bien no se encontraron casos referidos por los entrevistados donde se haya hecho un uso en este sentido de la fotografía, se cree que lo propuesto por Tisseron tendría un asidero y utilidad en la clínica. Así como fue revisado en el marco teórico, donde la mirada del paciente se siente atraída y ‘puzada’ es donde probablemente se debiera centrar el análisis de la fotografía, como lo sugirió un entrevistado al analogar el punctum de la fotografía al ombligo del sueño en, valga la redundancia, el sueño. El punctum se considera como puerta de entrada al inconsciente, ya que tras éste se encontrarían elementos a la espera de su elaboración.

Se recuerda lo dicho por un entrevistado con respecto a lo que denominó como clínica de la violencia, y la necesidad de precisar ahí el lugar de las imágenes¹¹⁸: Hay efectos desubjetivantes de la violencia en el sujeto, efecto de fragmentación en términos de una desarticulación de la experiencia yoica, la experiencia de continuidad del yo se corta, y suceden retornos de fragmentos de lo vivido, flashes de imágenes y de frases, partes que insisten y otras que se olvidan o bloquean. Esto se vive con angustia ya que la función yoica de generar esta supuesta unidad fracasa, no ha sido posible contener esta dimensión pulsional que se pone en juego frente a un evento que lo sobrepasa¹¹⁹. La fotografía, en tanto imagen, y en tanto imagen que se percibe como un fragmento de realidad, la podemos también pensar como un percepto: como los flashes de imágenes, de fragmentos, pero que en este caso (con la fotografía) el paciente puede manipular psíquicamente, y trabajarla de distintas maneras con el terapeuta.

En referencia a lo que una persona puede vivir tras un evento o vivencia traumática: de los signos post-traumáticos que advienen como los mencionados flashes de imágenes, fragmentos de lo vivido, la angustia, Davoine y Gaudillière explican que esta vivencia se “graba”

¹¹⁷ Remitirse al apartado 1.8 del marco teórico.

¹¹⁸ Entrevista N°4.

¹¹⁹ Referido en Entrevista N°4.

a modo de una cámara de video y a modo de una cámara fotográfica (según cómo se le presenta al paciente el retorno de lo vivenciado), que el aparato psíquico “graba” y “guarda” lo que vio, escuchó, y sintió en el cuerpo, todas las reacciones corporales que implica la angustia. Lo que se graba queda como una memoria en el cuerpo a modo de imágenes. Todo lo grabado después “sale” como una proyección: los flashes, por ejemplo, o cuando el paciente se psicotiza y alucina en relación a eso que se grabó (la alucinación sería la proyección de lo grabado), señalan en la entrevista¹²⁰.

Como se dijo anteriormente, la imagen, y así la fotografía, sostiene al sujeto, le permite investir algo mientras se movilizan otras investiduras y así sostener¹²¹ el proceso de generación de una representación a través, por ejemplo, de un trabajo de figurabilidad con el analista. La foto puede posibilitar una vía de comunicación con el terapeuta al mostrar algo, dar paso a la palabra a quien no puede o no ha podido hablar. La foto como fragmento permitiría al paciente, en la relación dialéctica con contenidos inconscientes de su psiquismo, identificar con la mirada imágenes fotográficas o aspectos de éstas que gatillan los propios elementos inconscientes a la espera de elaboración o asimilación o figuración (según sea el caso), así, mediante esta imagen-fragmento-percepto el paciente puede trabajar con lo material y percibido pero esta vez de una

¹²⁰ Se comenta a partir de Aby Warburg (mencionado en el marco teórico a partir de Didi-Huberman) quien tuvo períodos de psicosis lo que es relacionado a las vivencias traumáticas de su infancia, Davoine y Gaudillière dicen, “Sí, la primera Guerra Mundial, en 1914, y él había sido un niño en la guerra de 1870 y casi murió de tifus o algo parecido, y todas esas imágenes que él tenía de las cuales él no podía hablar, de este terror, este miedo, este peligro, estaba grabado en sí, una memoria en su cuerpo como imágenes. Y cuando la primera Guerra Mundial comenzó, es como mencionó Jean-Max: una proyección, estas imágenes salieron hacia afuera”. Del original, “Yes, the I World War, in 1914, and he had been a kid during the war of 1870 and he almost died of typhus or something like that, and all those images that he had he couldn’t talk about what this terror, this fear, this danger, was printed on his, a memory on his body as images. And when the I World War started it was like Jean Max said: a projection, they came out”. En Anexo.

¹²¹ También se consideró este sostener de la imagen fotográfica como una función de amortiguación, es decir, la imagen fotográfica prestaría cierta amortiguación durante los procesos que se encauzan hacia la elaboración de un trauma, posiblemente evitando que el trabajo clínico comporte características de re-vivir el hecho traumático, con lo que se conoce como retraumatizar al paciente al relatar aspectos relacionados con lo traumático.

manera más activa¹²², a diferencia de cómo se vivenció la violencia, lo que tuvo efectos más o menos devastadores para la psique. La imagen fotográfica, como se planteó con Didi-Huberman (2009), ofrece restitución de las discontinuidades o cortes de la continuidad psíquica que genera la función yoica, y permite rearmar¹²³.

En clave lacaniana, como fue planteado en una entrevista¹²⁴, especialmente referido a casos de trauma se señaló que el registro de lo real parece imponerse y anular lo simbólico, por lo que el trabajo y/o intervención clínica al nivel de lo imaginario (en este aspecto entra la posibilidad del uso de la imagen fotográfica como punto de entrada) puede abrir posibilidades psíquicas para el paciente que se encuentran anuladas; pudiendo dar paso a la palabra antes, por decirlo así, bloqueada. Así como se señaló anteriormente con Davoine & Gaudillière, frente a esta situación indican, “nosotros usamos las imágenes especialmente cuando las palabras se detienen, cuando tú no puedes hablar”¹²⁵.

Lo referido al uso de la fotografía como fragmento-percepto de lo vivenciado, hace recordar al niño con su juego del carretel descrito por Freud, donde se interpreta un intento de elaboración de la ausencia de la madre por medio de este juego donde parte del juguete aparece y desaparece, la diferencia con la vida real es que el niño tiene una participación activa, él “decide” cuándo desaparece y cuándo aparece. Se genera una función, como plantea Winnicott, la cual tiene que ver con una elaboración activa de lo que se ha vivenciado pasivamente, así como una elaboración de la ausencia del objeto amoroso, del objeto que primariamente le dio un lugar en el mundo a ese sujeto.

¹²² Se alude aquí libremente a lo planteado por Freud con el juego del carretel de su nieto, el Fort-da.

¹²³ En la Entrevista N°4 se hizo alusión a la posibilidad de la fotografía de rearmar subjetivamente y psíquicamente al paciente.

¹²⁴ Entrevista N°4.

¹²⁵ “we use the images specially when the words stop, when you cannot talk” Entrevista a Francoise Davoine y Jean-Max Gaudillière, en Anexo.

Relacionado a la función de rearmar también se rescata la función de acompañar de la imagen fotográfica, señalado en una entrevista¹²⁶. El ser humano se hace acompañar de objetos, y así, de fotografías, por la significación que se le tiene otorgado a ese objeto pero también, se plantea, esto se puede deber a que la imagen de por sí aporta un elemento difícil de definir, señalado en un entrevista¹²⁷. Éste tiene que ver con el efecto de lo estético, de lo sensible en el psiquismo del sujeto, lo cual se traduce muchas veces en una función o un efecto de alivio, consuelo, tranquilidad, incluso de un horizonte de esperanza como se planteó en la misma entrevista. Teóricamente esto se revisó principalmente con Tisseron (2000) en cuanto a que la imagen fotográfica puede funcionar como aseguradora de la presencia del sujeto, tal como en la época mítica de la constitución del sujeto donde la madre primitiva da lugar y asegura la presencia del sujeto por primera vez.

Se recuerda que a partir de las entrevistas se identificó a la fotografía como un material irremplazable para la construcción de la propia historia y de ésta en relación a otros, de la posibilidad de construcción o reconstrucción de la propia historia familiar, como en casos de niños institucionalizados o casos donde una parte de la historia personal o familiar ha sido borrada, y se encuentra 'pendiente' el trabajo y elaboración de una memoria.

De esta forma, se puede comprender que la fotografía ofrece una posibilidad para trabajar la restitución de la continuidad en varios sentidos, pero que confluyen finalmente en la posibilidad de restablecer la continuidad psíquica, como refiere Tisseron, "la fotografía nos asegura así la continuidad de nuestra propia vida psíquica" (2000, p.77).

Lo último también fue especialmente ilustrado a través de uno de los casos paradigmáticos de trabajo con la imagen fotográfica en la clínica, expuesto en el apartado 3.3.1. En este caso el paciente tiene incorporada a su vida la práctica fotográfica, en su cotidianidad toma fotos de muchos objetos, se toma fotografías con otras personas, así como se toma fotos

¹²⁶ Entrevista N°4.

¹²⁷ Entrevista N°5. Como ya se ha mencionado los efectos de alivio y calma fueron referidos en las Entrevistas N°4 y N°8.

a sí mismo, estando él 'bien' o 'mal'. Cursa una depresión importante, no tiene ganas de nada, de levantarse ni de comer, pero sí hay algo de deseo puesto en tomar fotografías, a pesar de todo lo que le sucede. El psicoterapeuta toma esta expresión de su subjetividad, toma las fotografías y las hace *trabajar* en las sesiones junto con el paciente. Se interpreta que la fotografía, ya sea en cuanto a su imagen o su práctica, sostienen al paciente, éstas le dan continuidad a su vida y a través del trabajo con este material es que lentamente el paciente va desarrollando y/o recuperando su deseo con respecto a distintas áreas de su vida. Yendo más allá en la interpretación de este caso y de los objetivos de esta tesis, se observa que en este paciente la fotografía realmente asegura la continuidad de su vida psíquica (Tisseron, 2000). Hay datos entregados por el entrevistado que dan cuenta de que para el paciente la fotografía cumpliría una función fundamental. El paciente sufrió el abandono materno y esta experiencia fue determinante para él, es algo que lo marca en su melancolía y en su relación con otros. Para él la fotografía cumpliría una función de asegurar su propia presencia, como lo señala Tisseron (2000), la fotografía es siempre una forma de asegurarse la propia presencia en ésta, presencia que para el inconsciente funciona como la certeza de la presencia de la madre primitiva, de la fotografía como un sustituto de un objeto para el cual el sujeto tendría la presencia asegurada, como ya se explicó anteriormente. Este paciente necesitaría de manera constante asegurar su presencia.

Volviendo a la idea de la fotografía como material clave para la construcción y reconstrucción de una memoria y así la elaboración de una historia se recuerda uno de los casos paradigmáticos abordado en el apartado 3.3.4., donde el paciente en su proceso de construcción de la figura paterna se habría asimismo identificado a elementos de las fotos llevadas a sesión, como lo señaló el entrevistado¹²⁸, a elementos correspondientes a características del padre evidenciadas en la imagen y a aspectos indicadores de un tiempo determinado en el cual su padre vivió. Esta construcción e identificación a aspectos de dicha imagen fotográfica producen un efecto de ordenamiento subjetivo, generando efectos

¹²⁸ Entrevista N°11.

importantes en el paciente que hacen, tras largo tiempo, que sus síntomas psicóticos remitan. Se observa coherencia nuevamente entre lo planteado en la clínica así como en la teoría, donde la imagen tiene efectos subjetivos que tienen que ver con la constitución de ese sujeto, le da un lugar así como tiene un efecto de unidad, le da forma al yo, como se desarrolló con respecto al Estadio del espejo y sus implicancias¹²⁹.

La imagen también funciona como la mirada que le dio lugar y presencia en el mundo, por lo que estas fotos llevadas por el paciente podrían funcionar a través de su trabajo en la clínica como situadoras de ese sujeto, como elemento constructor para esa 'base mínima' de constitución del sujeto. Obviamente, no es posible discernir con claridad qué es lo que produjo estos efectos en el paciente, si se trató de una identificación casi del orden primario (identificación primaria, por ende, fundante), o de una identificación como todas las demás, es decir, secundaria, o si se trató asimismo de una inscripción de la parte de la historia borrada concerniente a su padre, historia de la cual el paciente es parte y producto. Pero al menos así lo señala el entrevistado, según su interpretación de lo sucedido en ese caso se jugó algo del orden fundante de ese sujeto, de esta base mínima y básica del sujeto en cuanto a su organización.

En este caso, y en otros también, se trataría de la imagen, y de la fotografía, como elemento que concerta, dispone o forma algo en el sujeto, auxilia en cuanto a integrar aspectos psíquicos, esto lo encontramos también en Debray (2002) cuando señala que frente a lo que no está, esto se recompone a través de la imagen. Lo cual también puede ser pensado en torno al vacío en ser, en la ausencia de ser hay una composición del sujeto por la imagen, como se desarrolló con respecto al Estadio del espejo.

Como se planteó con Winnicott (2012), el precursor del espejo es el rostro de la propia madre, el cual tempranamente en la vida del bebé le "devolvía" algo de éste, así lo que el bebé ve en el rostro de la madre al mirarla es a sí mismo. Se establece, entonces, como continuador de esta función al espejo y a la función de espejo del analista, así como otras imágenes y, asimismo, imágenes fotográficas.

¹²⁹ Desarrollado en el apartado 1.5 del marco teórico.

Para Davoine & Gaudillière el sujeto traumatizado necesita de esta función de espejo a un nivel primario, como si fuera la primera vez:

“el analista está ahí para poner un espejo, para reflejar, pero no para reflejar, sino que es el primer espejo, así que no es el reflejo de la ‘grabación’ primero, sino que es para hacer existente algo que ha sido erradicado”¹³⁰

De esta manera, primeramente se realiza una función de espejo en torno a lo que ha sido erradicado de la historia del paciente. A partir de este planteamiento los mismos entrevistados señalan que el trabajo entre paciente y terapeuta es un trabajo en común, a modo de la co-creación (que se desarrollará más adelante), pero realizan un paralelo con el proceso de revelado fotográfico: el terapeuta es quien hace que la imagen [psíquica] aparezca, él pone algunas cosas de sí mismo, pone su subjetividad en juego, y hace que aparezca la imagen, de este modo cuando ni siquiera hay imagen o ésta está completamente teñida por lo traumático¹³¹ es necesario hacerla surgir, co-crearla, para luego ‘destruirla’ en el sentido de dar paso a las palabras. De esta forma, señalan, uno ya no está obligado a tener las imágenes siempre en frente de sus ojos, se ha podido poner en palabras, así se ha podido inscribir psíquicamente¹³². De este modo se propone el aporte de la imagen fotográfica; cuando la

¹³⁰ “the analyst is there to put a mirror, to reflect, but not to reflect, it’s the first mirror, so it’s not the reflection of the tape first, it’s just to make in existence something which has been eradicated” Entrevista en Anexo.

¹³¹ “the therapist is the one that makes the image appear, he puts some things from himself that makes the image appear, which has been destroyed first, there is a first destruction of the images: “you didn’t see what you saw” “because it’s nothing”.” Entrevista en Anexo.

¹³² “En este proceso de inscribir cosas que no han sido inscritas, ese es el caso del imaginario. Nosotros decimos que es una herramienta que es claramente algo en orden para poder al analista en el escenario con estas imágenes, esto para hacer un relato para así destruir la imagen, la imagen ya no es completamente necesaria porque en su lugar tú puedes poner palabras, una historia, una inscripción, y así no estás obligado a tener esa imagen siempre en frente de tus ojos, tú la olvidas y eventualmente tienes un sueño”. Del original: “In the process of inscribing unscribed things, what is the case of the imaginaire. We say that’s a tool which is clearly something in order to put the analyst onto the stage with these images in order to make a tale so to destroy the image, the image is no more completely necessary because at this place you can put words, a story, inscription and so you are

historia ha sido erradicada, pero los 'fantasmas' de esos muertos trastornan a las personas, puede aparecer una fotografía que traiga de vuelta lo erradicado, lo expulsado o censurado, a modo de la supervivencia de Didi-Huberman, y a través de ese material como soporte poder llegar a las palabras. La fotografía se señala como un testigo de lo que ha sucedido¹³³.

Al identificar a la fotografía con la intimidad, como un objeto íntimo, por un lado se la consideró como un riesgo dentro del ámbito clínico y por otro como un elemento positivo que favorece la relación psicoterapeuta-paciente y así el trabajo en conjunto. El riesgo se ve referido a que la relación terapéutica se distorsione, por ejemplo, que se erotice la transferencia. Si bien se considera que ello es una posibilidad -hay que señalar que también ocurre sin la aparición de la fotografía-, esto es algo que el psicoterapeuta enfrenta al igual que otros gestos del paciente. Según cómo el clínico reciba y trate ese gesto es cómo va a resultar e influir en el proceso psicoterapéutico.

A partir de esta misma concepción de la fotografía, como relativa a la intimidad, se extrae que la aparición de la fotografía puede ser una oportunidad: aportando al desarrollo del vínculo, a una transferencia positiva, a que el paciente se sienta acogido. Por otra parte, se plantea una pregunta, si para algunos la fotografía se traduce en intimidad y hay cierto reparo al respecto, entonces se puede cuestionar qué es este espacio psicoterapéutico o psicoanalítico sino un espacio bastante íntimo para el paciente, con un despliegue de su intimidad donde éste muestra aspectos de sí que probablemente no muestra a otros, como también se observa en el caso expuesto por Pommier. La intimidad del paciente también es su subjetividad, y si éste no expone estos aspectos, entonces, no tenemos paciente.

Pommier también señaló que el paciente (sobre el caso ya mencionado) con su gesto le mostraba a él algo de su intimidad, asimismo un aspecto importante del orden de su identidad.

not obliged to have that image always in front of your eyes, you can forget it and eventually have dreams".
Entrevista en Anexo.

¹³³ Entrevista a Françoise Davoine y Jean-Max Gaudillière. En Anexo.

Para Pommier el que un paciente traiga una foto de sí mismo trata sobre un intento del paciente para hacer entrar al psicoterapeuta en su intimidad de una manera directa, y frente a esto dice que el clínico debe frenarse en el sentido de evitar entrar totalmente en esa intimidad ya que se podría salir de la relación terapéutica. Pero haciendo énfasis en la importancia de reconocer y, de este modo, tomar en cuenta la fotografía, y reconocer lo que pasa alrededor de ésta; no a modo de como lo haría una familia viendo sus fotos, así también lo mencionó un entrevistado “no estoy de amigos viéndole las fotos”¹³⁴.

Siguiendo con la idea anterior, en general se encontró una gestión de la fotografía en la clínica con gran aprensión por parte del psicoterapeuta o analista, desde el recepcionar o no recepcionar, mirar o no mirar la foto, decirle algo o no al paciente con respecto a la foto, etc. Se interpreta que esta aprensión tiene relación con varios elementos. Como se revisó, esto puede relacionarse con el espacio analítico o psicoterapéutico como ámbito restringido a lo verbal, mientras que otros plantean una apertura propia hacia otros elementos, tales como los objetos y, dentro de éstos, la fotografía.

Habría un tema planteado de manera implícita que se corresponde a lo que es y no es admisible dentro del marco de una psicoterapia de orientación analítica o un psicoanálisis, ya sea que se apele a las supuestas reglas, al encuadre, o aspectos vinculares y transferenciales. Se piensa que esto dispone condiciones previas para que la fotografía no sea recibida, no pueda ser considerada como material clínico o no pueda verdaderamente ser incluida, ya que el psicoterapeuta puede quedarse en relevar la fotografía limitando su forma de escucha, y no pudiendo escuchar al sujeto que trae esa foto, y, de este modo, *escuchar* de qué se trata eso que trae. Finalmente, se encontró que la posición frente a las reglas es la que dirime el actuar del clínico frente a un fenómeno como la aparición de la fotografía, y no las reglas en sí mismas. La decisión sobre el manejo de este fenómeno y de las reglas las conduce el clínico. Para un entrevistado el tema es claro “yo creo que las reglas son las mínimas para que pueda generarse ese espacio de ‘diga, hable aquí no hay censura’, si no hay censura una persona puede traer sus

¹³⁴ Entrevista N°12.

fotos”¹³⁵. Pommier, por su parte, en cuanto a aceptar o tomar otros objetos distintos a la palabra también señala las reglas, “todo se puede hacer solamente cuando estamos un poco fuera de las reglas habituales [...] hay que tener bien en la cabeza cuando estamos fuera de las reglas y que puede haber una repercusión, es decir, consecuencias”. Apunta a estar conscientes como terapeutas y como punto de referencia las reglas psicoanalíticas habituales, pero que el salirse de éstas muchas veces es necesario y útil¹³⁶.

Por otra parte, y en relación a lo anterior, se habló de una deshabitación del uso de objetos materiales dentro de una clínica de adultos. Si sabemos que la vida se hace con objetos, con materialidad, y en la relación con los objetos se construye nuestra subjetividad, además es en la relación con los objetos concretos que se desarrollan funciones psíquicas, como así lo plantea Winnicott; entonces por qué no es admisible que el paciente lleve algún objeto, y en este caso, una imagen fotográfica la cual, como se ha revisado, puede tener una relación directa con la subjetividad de una persona, así como un rol que jugar en cuanto a su procesamiento psíquico.

De este modo, podemos plantear la pregunta sobre ¿qué se admite como subjetividad en la adultez dentro del espacio psicoterapéutico? Y así, ¿por qué la aprensión identificada con respecto a la fotografía? En el detalle del análisis de resultados de las entrevistas hay respuestas, pero aunando los argumentos se encuentra una situación que podríamos denominar como una aspiración normativizante de la subjetividad en el adulto desde el registro psicoanalítico. En términos concretos, que el paciente se relacione ojalá y exclusivamente a través de la palabra. Se encontró que la fotografía se la puede ubicar al igual que otros objetos identificados como materiales (que tienen materialidad) dentro de un registro de lo infanto-adolescente. Como si en el adulto la materialidad como “material” clínico (irónicamente) no

¹³⁵ Entrevista N°5. Revisado en el apartado 3.4 de Análisis de resultados.

¹³⁶ Entrevista a François Pommier, en Anexo.

tuviera lugar. Como lo refirió un entrevistado¹³⁷, al parecer existe una deshabituación de otros medios distintos a la palabra en la clínica con adultos.

Por su parte, Davoine & Gaudillière sobre el uso de otros materiales plantearon que se trata del estilo del terapeuta, cada cual con sus imaginarios en particular puede ponerlos a trabajar en su trabajo clínico, “cada uno tiene su estilo para entrar en el lugar imposible donde el paciente se esconde”¹³⁸

Entonces, si se piensa en términos teóricos y empíricos que los objetos tienen relación con la subjetividad, que las personas hacen su vida con objetos, que el psicoterapeuta tienen objetos en su consulta, se viste con determinada vestimenta, el paciente puede llevar algún objeto a sesión. Es decir, existe materialidad, ya que la vida, y con esto se incluye la vida psíquica, no se hace en una neutralidad, no se hace “en el aire”¹³⁹. Entonces ¿qué sucede con la subjetividad de un paciente en sesión? en relación a lo que se admite en términos de material clínico para algunos psicoterapeutas o analistas.

Como se revisó a lo largo del escrito, hay planteamientos teóricos que pueden ser ligados a esta situación de reparo de algunos clínicos. La tradición dentro de la filosofía ha situado a la imagen como opacidad, engaño, imitación y falsedad, y, por otra parte, la tradición filosófica racionalista e iluminista que hereda la fotografía, donde esta imagen técnica sería un retrato o fragmento de la realidad, un ‘casi real’, lo cual también resulta en una aprensión de

¹³⁷ Entrevista N° 4.

¹³⁸ “[con respecto a usar masa de moldear con los pacientes] y ese no es para nada mi estilo, yo no podía, no era mi asunto, para mí son las historias, yo soy una cuenta cuentos, así que cuento historias, a mi no me importa... esos son mis imaginarios, los tuyos son las fotos... para otro puede ser la pintura, para otro puede ser la música. Entonces cada uno de nosotros tiene su estilo para entrar al lugar imposible donde el paciente se esconde”. Del original “[con respecto a usar masa de moldear con los pacientes] And that’s not my style at all, I couldn’t, it was not my thing, for me it’s stories, I am a storyteller, so I tell stories, I don’t mind... this are my imageries, yours are photos... another can be painting, another can be music. So each of us has his style to enter in the impossible place where the patient hides...” Entrevista en Anexo.

¹³⁹ Como se señaló en la Entrevista N° 2.

parte del clínico por temor a “ver algo ahí”, o bien, por querer evitar que su propia subjetividad se ponga en juego.

Como fue señalado, la fotografía gatilla o moviliza contenidos psíquicos, elementos conscientes e inconscientes, introduciendo la posibilidad de construcción y co-creación winnicottiana de distintos aspectos del espacio psicoterapéutico así como de la relación psicoterapéutica, como mediación o para la creación de una foto que se crea entre ambos actores. Ello implica que la subjetividad de ambos actores se pone en juego, y esto no es algo que se introduce a partir de la inclusión de la imagen fotográfica, también ocurre sin ésta. Entonces, de la fotografía como espacio de mediación y co-creación, no se trata ni de la foto que ve el paciente ni de la que ve el terapeuta, sino que se crea una tercera fotografía¹⁴⁰. Como lo señalan Davoine & Gaudillière, se trata de un trabajo de creación en común, ya que la imagen es una cuestión de *juego*.

Así, se plantea pensar la fotografía como objeto transicional como una posibilidad dentro de la psicoterapia, donde la imagen fotográfica es valiosa clínicamente en su *uso*. De este modo el trabajo de este material en la clínica genera el terreno -desde la relación y el espacio psicoterapéutico- para ‘crear’ función(es) psíquica(s). Entre paciente y terapeuta se puede desarrollar una co-creación de elementos psíquicos y funciones psíquicas a partir del uso de este objeto concreto, y la creación en conjunto de esta ‘tercera fotografía’.

Como ya se dijo, la fotografía como objeto concreto y externo al paciente moviliza contenidos psíquicos, gatilla aspectos internos del mismo, lo cual da paso para poder entender a esta imagen como un objeto transicional. Así plantea Winnicott al objeto transicional dentro del marco de los fenómenos transicionales:

“[con respecto al objeto transicional] a lo largo de los años queda no tanto olvidado como relegado al limbo. [...] No se lo olvida ni se lo llora. Pierde significación, y ello porque los fenómenos transicionales se han vuelto difusos, se han extendido a todo el territorio intermedio entre la ‘realidad psíquica interna’ y ‘el mundo exterior tal como lo perciben dos personas en común’, es decir, a todo el campo cultural” (Winnicott, 2012, p.33)

¹⁴⁰ Idea expuesta en la Entrevista N°13.

De esta forma, se comprende que la imagen fotográfica es un objeto potencial en cuanto a generar un fenómeno transicional. Así, según cómo se lo tome y trabaje, puede generar un fenómeno transicional, algo que surge entre lo interno del paciente y lo externo a él; específicamente en la clínica se da la posibilidad de producir algo nuevo, donde participan los psiquismos de ambos (terapeuta y paciente) con este objeto concreto, la fotografía, produciendo una co-creación de una entidad abstracta, psíquica, la cual se identifica como una función. En cuanto a ello se piensa que se pueden relacionar las funciones psíquicas ya mencionadas de evocación, rememoración, construcción y reconstrucción de memoria, asimilación, figuración, representación, simbolización, elaboración.

Hay un tema central con respecto al uso de la fotografía. Como se revisó en el marco teórico, la fotografía teóricamente se la define como vacía en sí misma en el sentido de que ésta no tiene un valor, un sentido o un efecto sino por su condición de remisionalidad, además se la define, al igual que cualquier otra imagen, como intencionada. De esta manera, se comprende que la fotografía siempre depende de la intención y a lo que ésta remite, lo cual siempre alude a un sujeto. A partir del sujeto es que la fotografía es remitida a otras cosas: pensamientos, imágenes, otras fotografías incluso, conceptos, palabras, sensaciones, emociones, objetos, lugares, y un largo etcétera. Lo cual a su vez tiene relación con la historia de ese sujeto, que está construido de infinidad de elementos, o bien, está tejido por multiplicidad de pasados, en términos de Didi-Huberman (2009).

De esta manera, hay una congruencia entre lo relevado sobre la fotografía en las entrevistas y en el marco teórico concerniente a su definición. Se advierte a la imagen fotográfica como remisional e intencional, es decir, siempre se remite a otras cosas, ésta representa o está en lugar de otra(s) cosa(s), y hay intención de parte de quien la confecciona así como de parte de quien la utiliza, o podríamos decir, de parte de quien la lleva a sesión, donde hay intencionalidad consciente e inconsciente.

Tomando el tema de la materialidad, en cuanto a la comparación recurrente entre fotografía y sueño (referida por algunos entrevistados) se desprende que lo común de ambos es la imagen. Mientras el sueño se lo toma con naturalidad, la foto usualmente es tomada con algún reparo. Entonces, si bien se la comparó al sueño¹⁴¹, y el sueño fue señalado como pura subjetividad e individualidad, y por otra parte la imagen fotográfica se la consideró como una señal o aspecto de la intimidad y subjetividad, entonces ¿qué sucede con la fotografía? Tenemos imagen y subjetividad en común entre imagen fotográfica y el sueño, la diferencia en su recepción y uso como material clínico radicaría en su materialidad. Así, nuevamente se advierte una complicación con que el paciente lleve materialidad a la sesión, lleve un objeto material. Como se mencionó anteriormente, hay clara preferencia por una imagen que sea transmitida al analista a través de palabras del paciente y no con la materialidad de la fotografía efectivamente presente en la sesión, aunque ésta esté justamente acompañada por palabras Y, como se observó, usualmente así es. Como explica Pommier “un sueño se cuenta... las imágenes al contrario están ‘contadas’, ahí hay un elemento suplementario, que demanda al analista de verlo. Utilizar otro sentido [el de la vista]”¹⁴². Alude a que el sueño debe ser relatado, debe pasar por las palabras, mientras que la imagen fotográfica implica que el analista la vea con sus propios ojos, además de escuchar lo que el paciente dice sobre ésta.

Se encontró que la aparición de la fotografía en la clínica es un fenómeno que se da en forma usualmente espontánea, y la frecuencia de ésta es muy variable, pero que tendría relación con aspectos implícitos y, a veces, más explícitos del espacio psicoanalítico o psicoterapéutico. De este modo, el que aparezca o no la fotografía en sesión no se ve determinado porque el clínico siga una determinada línea teórica o con respecto a la institución donde fue formado, sino que tiene mayor relación con la flexibilidad y apertura personal del mismo. Si bien éste puede entregar la regla fundamental: que el paciente hable todo lo que se

¹⁴¹ Señalando que si un paciente trae una foto a sesión es como si trajera un sueño, donde el clínico estimula a que su paciente hable sobre este último.

¹⁴² Entrevista a François Pommier en Anexo.

le pase por la cabeza, que asocie libremente, hay algunos que tendrían una disposición implícita a aceptar otras cosas como material clínico, además de la palabra. Se interpreta que el paciente puede en muchos casos percibir esta disposición y acorde a ello traer o no una fotografía.

De esta manera, se desprende que la fotografía se encuentra presente en la clínica pero ausente en la teoría psicoanalítica (al menos con respecto a lo referido por los 13 entrevistados, asimismo en las dos entrevistas a los tres psicoanalistas franceses) y claramente ausente de la formación ya sea en la formación de psicólogo o en la formación en instituciones psicoanalíticas, en Chile. En esta línea, se plantea que la fotografía sería un objeto no pensado. Si bien existe un uso de la fotografía en la clínica por parte de algunos, al momento de preguntarles sobre esto hay varios entrevistados que muestran dificultad para dar cuenta de ello. Se observó que en esos momentos algunos entrevistados mostraron un 'signo de interrogación' en sus caras y en su discurso, el no saber qué hacer o qué pensar con respecto a la fotografía. Otras veces surgieron contradicciones. Así, se identifica que en el caso de algunos clínicos no hay mucha coherencia entre lo que él o ella efectivamente hace con la fotografía en sesión y lo que logra dar cuenta sobre esto en términos teóricos y técnico-prácticos. Hay cierta inconsistencia.

Por otra parte, quienes demuestran mayor coherencia entre lo que plantean como teoría y lo que hacen en su práctica, terminan por no admitir el objeto imagen fotográfica en sesión. No se toma en cuenta el material y limitan su clínica a la palabra. Esto no es menor, ya que se piensa que se está rechazando un acto del paciente, un aspecto que alude a su subjetividad en el hecho de traer esa foto. Como se revisó, este acto del paciente es algo multideterminado y lo que trae es multívoco: por qué la trae, el momento en que la trae, qué quiere mostrarnos o decirnos con esa foto o con ese gesto de traer la foto, con qué otras cosas se relaciona. Al ser 'coherentes' entre lo que se piensa como el marco teórico propio y lo técnico en la clínica produce que el clínico rechace aspectos de la subjetividad del paciente. En resumen, se identificó que los entrevistados, en mayor y menor medida, no tienen un discurso de dónde sostenerse o en donde respaldarse con respecto a la aparición, uso y funciones de la fotografía en la clínica; sino que es algo que se *hace* en la práctica sin un sustento teórico, sin discurso.

Como se ha dicho anteriormente, la fotografía es un *medio*, el cual siempre está ligado a una intencionalidad y en su definición es remisión, siempre remite a otras cosas lo que, dentro de la clínica, en el caso del paciente se trata de algo a investigar, por ello este objeto como material clínico también es una oportunidad de trabajo con el paciente, como ya ha sido señalado. De este modo, la imagen fotográfica funciona como un signo¹⁴³ que indica algo que debe ser analizado en conjunto con el paciente, signo que viene acompañado o inserto en un entramado de significaciones (la remisionalidad) que se asocian a su vez a vivencias, pensamientos, fantasías, imágenes, representaciones, sensaciones, etc. Su uso en la clínica responde a su naturaleza multívoca, puede significar muchas cosas por lo que puede ser utilizada para muchas cosas (es multipropósito)¹⁴⁴, lo importante es que ésta sea “tomada” y también el cómo sea utilizada, pero sin dejar de escuchar al paciente. Se observó que esto sucede al momento en que el clínico releva a la fotografía cuando ésta hace su aparición en la clínica, convirtiéndola inmediatamente en un objeto intrusivo, no deja de pensar que es una fotografía. Se plantea que tomar a la fotografía como una herramienta –como una herramienta clínica- implica su *uso*, y para que eso sea posible ésta debe desaparecer como tal ante el clínico. Como lo explica Concha (2004),

“la fotografía y la palabra comparten un rasgo que hace que dirijamos la mirada a ésta para comenzar a comprender aquélla. Este rasgo lo podríamos definir a través del uso: tanto la palabra como la fotografía desaparecen en tanto son usadas” (Concha, 2004, p.17)

De este modo, en la medida en que para el clínico desaparece la imagen fotográfica es que puede usarla realmente, ya no tomándola como un objeto intrusivo que genera una y otra complicación y parálisis de parte del clínico, sino como herramienta clínica para continuar en su quehacer de escucha del paciente. Dicho de otro modo, la herramienta es herramienta en su uso, si se la releva como tal se genera un detenimiento en cuanto a su uso.

¹⁴³ Recordando el signo de la semiótica, revisado en el apartado 2.3.2 del marco teórico.

¹⁴⁴ Esto también es señalado en las entrevistas a François Pommier y Davoine y Gaudillière (“hay muchas funciones” del original “there’s a lot of functions”)

Así, para tomarla como una herramienta ésta desaparece, la fotografía desaparece en su uso cuando con ésta se está ejerciendo una función, tal como el martillo “desaparece” en la medida en que con éste se logra clavar un clavo, la impresora desaparece en la medida en que no falla para imprimir, pero este tipo de herramienta clínica es necesaria de ser pensada primero por el clínico para que ésta pueda “desaparecer” en su uso y función. El psicoterapeuta o psicoanalista debe pensar y trabajar su relación con los objetos¹⁴⁵, y así tener resuelta su posición y quehacer frente a la aparición de una fotografía, o frente a un paciente que pueda necesitar ese material para realizar el trabajo de análisis. Considerar a la fotografía como material clínico en tanto se inserta dentro o es parte de la asociación libre del paciente¹⁴⁶.

Recapitulando, se entiende que la imagen, como se vio en el apartado 1.3 del marco teórico, es vacía en sí misma, ésta va a tener una u otra significación a partir de su estatuto de remisionalidad e intencionalidad lo cual se trabaja a través de su uso. Y ésta va a “hablar” (la imagen es “muda”) a partir de otros elementos y no por sí y en sí misma, ya que ésta se caracteriza por tener un estatuto multívoco. Así lo refirieron en varias entrevistas, la imagen fotográfica no es algo interpretable en sí misma, sino que se aborda en la medida de lo que el paciente diga de ésta así como los otros factores ya abordados (historia del paciente, relación terapéutica, momento de aparición, entre otros). La imagen fotográfica es mediación, permite un trabajo de tramitación y procesamiento del psiquismo con respecto a al mundo y con respecto al propio cuerpo, lo cual se ve más claramente en la clínica del trauma, clínica de la violencia y clínica psicósomática, permitiendo el anudamiento de aspectos o de esferas (Tisseron) que se encontraban desanudados o desconectados entre sí.

¹⁴⁵ En parte referido en Entrevista N°4.

¹⁴⁶ Referido en Entrevista N°11.

VI.- CONCLUSIONES

En la presente y última sección no se pretende reiterar lo ya expuesto en la sección de discusión, recién abordada, sino apuntar a lo encontrado con respecto a lo que fue proyectado como investigación y en cuanto a lo que queda como principio de otras investigaciones, o bien, de los puntos que emergieron que se consideran importantes de continuar investigando.

En la presente investigación se encontró una importante coherencia entre lo planteado teóricamente y lo indagado empíricamente con respecto al objeto imagen fotográfica. Se aunaron teórico y empíricamente el estatuto de remisionalidad, multivocidad, intencionalidad y multiplicidad de uso de la imagen fotográfica. En base a lo analizado de las entrevistas se concluye que la hipótesis planteada se cumple, ya que se logra discernir a la imagen fotográfica como un aporte dentro del ámbito clínico en la atención de pacientes en psicoterapia de orientación analítica o en psicoanálisis. Ésta puede ser de utilidad clínicamente en cuanto puede cumplir distintos roles; aportaría en un rol de gatillante de procesos y funciones psíquicas, asimismo como un soporte auxiliar a la palabra, para que el paciente hable, y como soporte auxiliar al inconsciente del paciente. Las funciones y procesos que este soporte puede propiciar y auxiliar son la asimilación, inscripción, figuración (figurabilidad), construcción y reconstrucción de una memoria, anudamiento, así como la evocación, recuerdo, y simbolización.

Se encontró que la imagen fotográfica puede tener un uso con mayor especificidad en relación a distintas clínicas o problemáticas preponderantes de los pacientes. Se planteó como soporte y útil clínico en procesos psicoterapéuticos o analíticos donde se intenta elaborar una ausencia, como se puede observar en casos de duelo, asimismo duelo 'congelado' o 'detenido', éste último concerniente a ausencias por pérdidas traumáticas; en distintos casos de trauma así como casos de psicosis¹⁴⁷, ambos correspondiéndose con una temática central el de una

¹⁴⁷ Si bien en las entrevistas se revelaron otros casos de psicosis donde había algún uso de la imagen fotográfica, se analizó principalmente un caso de psicosis referido en la Entrevista N°11 por su claridad y mayor proporción de información sobre la funcionalidad de la fotografía en el caso.

ausencia en tanto borramiento y/o erradicación de una historia, donde hay una memoria, según el caso, que construir o reconstruir (no solo en casos de psicosis). Así con respecto a casos relativos a una clínica psicosomática, donde la imagen fotográfica aporta en pos de un anudamiento de aspectos psíquicos que se encuentran desanudados, apelando a funciones psíquicas que no estarían operando dando cuenta de una importante discontinuidad entre lo que se llama psique y soma.

La imagen fotográfica, al ser imagen, es mediadora entre el aparato psíquico y la realidad así como posibilita la ligadura entre emoción, sensación corporal y pensamiento, y expresión verbal, la palabra. Lo que liga es la representación en imagen, la cual tendría la capacidad de aunar estas esferas, que permiten simbolizar y elaborar experiencias.

Se piensa que en todos los casos el trabajo con la imagen fotográfica opera como restableciendo una continuidad en distintos niveles lo cual siempre tiene su efecto a nivel de establecer o restablecer una continuidad a nivel psíquico. La imagen fotográfica opera como auxiliar¹⁴⁸ y gatillante de los procesos psíquicos detenidos o que no se han iniciado, genera y da pie a la elaboración de elementos psíquicos que se encontrarían a la espera de su procesamiento psíquico, sea el que sea, el cual apunta hacia su elaboración. Se recuerda lo planteado por Tisseron, “Toda forma de imagen elegida como objeto de la mirada participa así en la apropiación simbólica de los fragmentos de experiencia anterior” (2000, p.76). Se entiende que la mirada del sujeto elige en el exterior imágenes donde se hallen fragmentos que se relacionan con lo aún no elaborado, así la fotografía en su capacidad mimética de la realidad, se ofrece como soporte de este proceso y como gatillante a partir de esos fragmentos.

De esta manera es que se comprendió la aparición de la fotografía como una oportunidad dentro del espacio terapéutico o analítico con nuestro paciente, la cual en su trabajo dentro de este contexto puede aportar en cuanto al vínculo, a construir una

¹⁴⁸ “Fotografía revela su función de auxiliar del proceso de asimilación psíquica del mundo” (Tisseron, 2000, p.100)

transferencia positiva, e incluso si es signo de resistencia o defensa también se la considera como una oportunidad.

Como se planteó en un inicio, se trata de un hecho el que los pacientes llevan este tipo de material a sesión. Frente a este hecho se encontraron múltiples resistencias así como ausencia de marco teórico-discursivo en relación a este material, lo que dio cuenta de una aprensión generalizada de parte de los entrevistados. Esto también tiene cierta concordancia con lo planteado en el marco teórico concerniente a las tradiciones filosóficas con las que carga la imagen fotográfica.

La aprensión hallada también tuvo que ver con la concepción que el clínico tuviera de la fotografía, así, según cómo se piensa al objeto fotografía es como se la va a conceptualizar dentro del contexto clínico. Se recuerda un dicho por un entrevistado que tenía eco de advertencia referente a que el clínico debe pensar su relación con los objetos. La fotografía al verse situada como dentro de una categoría especial entre los objetos debe ser con mayor razón pensada. Esto se relaciona a lo que se pudo desprender como una consideración normativizante de la subjetividad en la adultez; Como si traer objetos o materialidad al espacio psicoterapéutico fuese algo permitido y/o esperable dentro de lo infanto-juvenil, no así en los adultos, donde se observó cierta aprensión para tomar otros elementos como parte del abanico de posibilidad del llamado material clínico.

Se piensa que la imagen fotográfica puede ser considerada como herramienta clínica en tanto el clínico tenga la apertura y flexibilidad necesarias para ponderar la importancia y utilidad de las reglas psicoanalíticas en su justa medida, ojalá no cayendo en el rechazo de un gesto del paciente donde se está expresando una extensión de su subjetividad. Se plantea que la escucha analítica y la asociación libre no se ven perturbadas o interrumpidas por la aparición de una fotografía, sino que ésta puede ser parte de la asociación libre del paciente, donde el clínico puede continuar su escucha y trabajar la imagen, ya que, como se planteó, se trata del entramado en donde está inserta la imagen y no de ésta en sí misma.

Se piensa que el trabajo realizado deja algunos puntos planteados y no desarrollados a cabalidad, esto sucede principalmente por la cantidad no esperada de información que surgió de la investigación. Se señala como trabajo pendiente para otras investigaciones el recabar nuevos casos que den cuenta de profundizaciones de los usos y funciones ya dilucidados de la fotografía en la clínica, así como nuevos usos de ésta. Queda también pendiente la confección de lineamientos sistematizados para la utilización de la imagen fotográfica como herramienta clínica. Por ejemplo, cómo podría conceptualizarse el *punctum* en una utilización en términos clínicos. Asimismo, la inclusión de autores que no pudieron ser abordados ya sea porque en el momento de la investigación estos no se conocían o debido a la lejanía geográfica en cuanto a su efectiva difusión.

VII.- BIBLIOGRAFÍA

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós

Barthes, R. (1997). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós

Botella, C. & S. (2003). *La figurabilidad psíquica*. Buenos Aires: Amorrortu

Chemama, R. & Vandermersch, B. (2010). *Diccionario del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu

Concha, J. P. (2004). *Más allá del referente, fotografía. Del índice a la palabra*. Santiago: Frasis

Concha, J. P. (2011a). *La desmaterialización fotográfica*. Santiago: Metales pesados

Concha, J. P. (2011b). *Logos óptico-lumínico*. Texto inédito.

Concha, J. P. (2011c). "La inversión de la metáfora occidental". En *Revista Cátedra de Artes* N°10. Santiago: Editorial Magíster en Arte Facultad de Artes Pontificia Universidad Católica de Chile.

Concha, J.P. (2014). "Noema e Index como antecedentes de la dermatología fotográfica". En *Estética y técnica en América Latina*. Concha y Robles (editores). Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Davoine, F. & Gaudillière, J-M. (2010). *El acta de nacimiento de los fantasmas*. Córdoba: Ediciones Fundación Manoni

Debray, R. (2002). *Vida y muerte de la imagen*. Buenos Aires: Paidós

Dubois, P. (1994). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós

Delgado, J. M. & Gutiérrez, J. (editores) (1999). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis

Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado libros

Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente*. Madrid: Abada

Evans, Dylan. (2007). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós

Ferrater Mora, J. (2004a). *Diccionario de Filosofía*. Tomo II. Barcelona: Ariel

Ferrater Mora, J. (2004b). *Diccionario de Filosofía*. Tomo III. Barcelona: Ariel

Ferrater Mora, J. (2004c). *Diccionario de Filosofía*. Tomo IV. Barcelona: Ariel

Flusser, V. (2004). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D.F.: Trillas

Freud, S. (2010a). La interpretación de los sueños. (1900). En S. Freud, *Obras Completas*, Vol. IV. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, S. (2010b). La interpretación de los sueños. (1900). En S. Freud, *Obras Completas*, Vol. V. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, S. (2010c). Lo inconsciente. (1915). En S. Freud, *Obras Completas*, Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, S. (2010d). Más allá del principio de placer. (1920). En S. Freud, *Obras Completas*, Vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, S. (2010e). Construcciones en análisis. (1937). En S. Freud, *Obras Completas*, Vol. XXIII. Buenos Aires: Amorrortu

Freud, S. (2011a). El yo y el ello. (1923). En S. Freud, *Obras Completas*, Vol. XIX. Buenos Aires: Amorrortu

Freud, S. (2011b). Notas sobre la pizarra mágica. (1924). En S. Freud, *Obras Completas*, Vol. XIX. Buenos Aires: Amorrortu

Green, A. (2007). *Jugar con Winnicott*. Buenos Aires: Amorrortu

Kaës, R. (1996). *Transmisión de la vida psíquica entre generaciones*. Buenos Aires: Amorrortu

Kant, I. (2004). *¿Qué es la Ilustración? Y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia*. Madrid: Alianza

Kay, R. (2005). *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago: Metales Pesados

Lacan, J. (2008). El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI

Lacan, J. (2012). El Seminario – Libro 11. *Sobre los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964). Buenos Aires: Paidós

Laplanche, J. & Pontalis, J.-B. (2005). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Miranda, G. (2005). *Jacques Lacan y lo fundamental del psicoanálisis*. Santiago: Ediciones UCSH

Pontalis, J.-B. (Director) (1991). Argument. *Nouvelle revue de psychanalyse. Destins de l'image*. (Número 44). P. 5 – 7.

Sartre, J. P. (1964). *Lo imaginario*. Buenos Aires: Losada

Sartre, J. P. (1984). *La imaginación*. Madrid: Sarpe

Silva, A. (1998). *Álbum de familia, la imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Norma

Tisseron, S. (2000). *El misterio de la cámara lúcida*. Salamanca: Universidad de Salamanca

Winnicott, D. (2012). *Realidad y juego*. Buenos Aires: Gedisa

Zamora, F. (2007). *Filosofía de la imagen*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México

www.rae.es

psicologia.uahurtado.cl/wp.../Resumen-Proyecto-Matías-Marchant.docx

Imágenes:

Caballo en movimiento de E. Muybridge:

<http://forums.macrumors.com/attachment.php?attachmentid=463599&d=1394021888>

Printator:

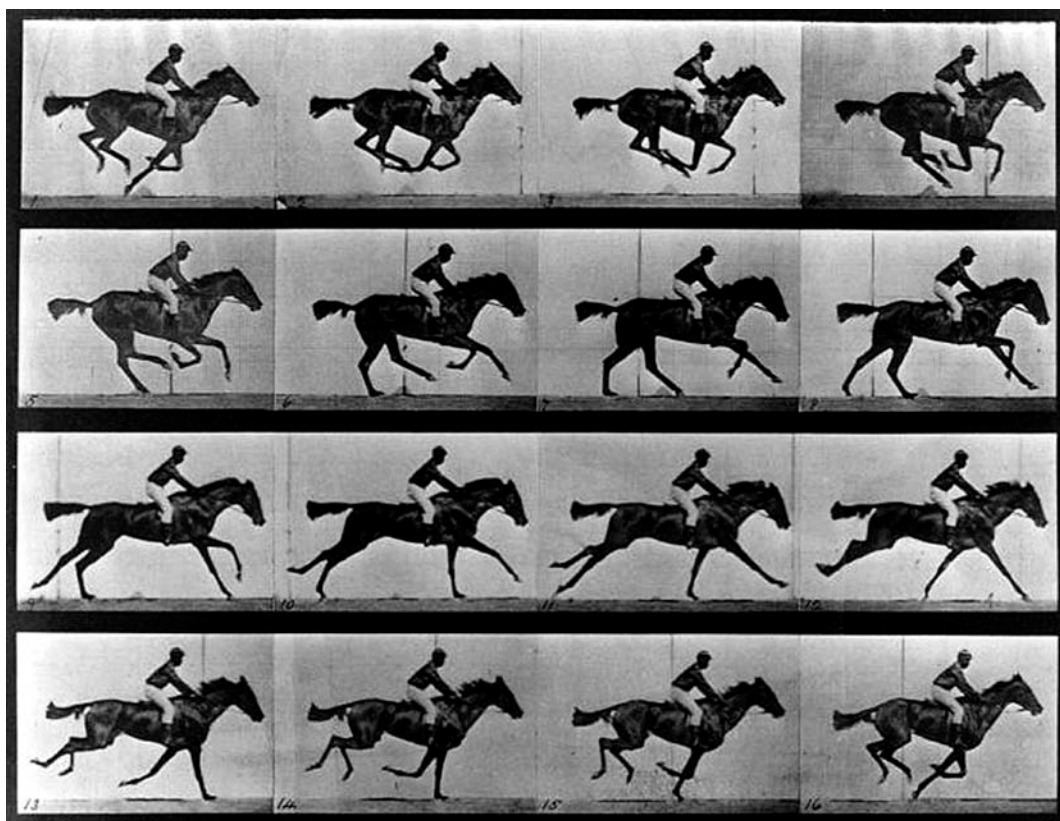
<http://www.vanishederas.com/vintage-printator-magic-notepad-c1950s-sold-7647-p.asp>

Magic Slate:

<http://www.theimaginaryworld.com/toy137.jpg>

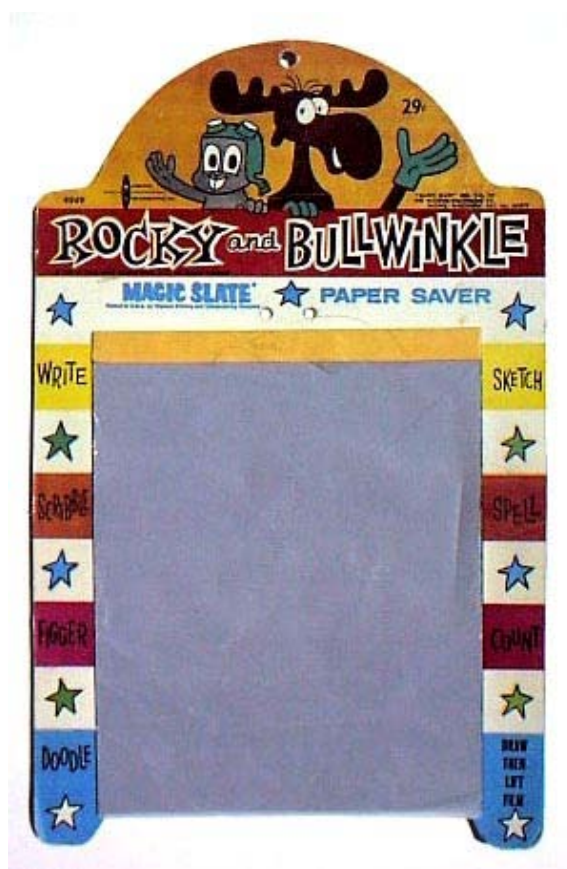
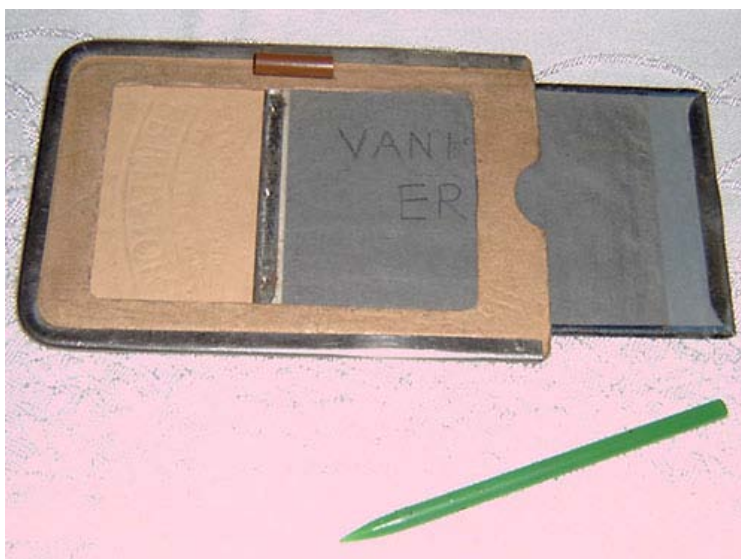
VIII.- ANEXOS

Anexo 1: Caballo en movimiento de E. Muybridge



El caballo en movimiento, de Eadweard Muybridge. 1878.

Anexo 2: Pizarra mágica



El primero es un Printator original, hecho en Reino Unido. El segundo es una versión más moderna de la pizarra mágica, su nombre comercial "Magic Slate", hecho en EE.UU.

Anexo 3: Transcripción de entrevistas

Grabadas en CD adjunto:

-13 entrevistas anónimas

-2 entrevistas consultadas como fuentes: Entrevista a Françoise Davoine y Jean-Max Gaudillière transcrita en inglés, idioma original de la entrevista. Entrevista a François Pommier traducida y transcrita del francés al castellano por Ps. Marcela Morgado.

Anexo 4: Ficha general de consentimiento informado utilizada con los entrevistados



CONSENTIMIENTO INFORMADO

Título de la investigación: "Imagen fotográfica y aparato psíquico: La posibilidad del uso de la fotografía como herramienta clínica"

Tesista-Investigadora: Joanna Galimany Skupham. E-mail: joannagalimany@gmail.com

Director de tesis: Prof. Pablo Cabrera

Asesora metodológica: Svenska Arensburg.

Comité de ética de la investigación de las ciencias sociales y humanidades: Raúl Villarroel (Presidente). Av. Ignacio Carrera Pinto 1025, Ñuñoa, Santiago. Tel: (2) 978 70 23.

La estudiante-tesista del Magíster Psicología Clínica Adultos de la Universidad de Chile, Joanna Galimany Skupham, está llevando a cabo un estudio que busca indagar aspectos relacionados al uso de fotografías en procesos psicoterapéuticos de orientación psicoanalítica. Si usted acepta participar en la investigación, deberá responder a las preguntas que le hará el entrevistador referidas al tema. La entrevista tendrá una duración de aproximadamente una hora y media y será grabada en audio.

Antes de aceptar participar, le pedimos que lea atentamente los siguientes apartados generales:

- Su participación en este estudio es voluntaria: no podrá obtener beneficios materiales o financieros derivados de éste.
- Podrá pasar por alto las preguntas que no quiera responder.
- Los datos son confidenciales. Toda la información proporcionada será utilizada para propósitos exclusivamente académicos y conocida sólo por la investigadora, y de ser necesario por el director de tesis y/o asesora metodológica. La sesión de entrevista será grabada por medio de audio y luego transcritas para el procesamiento y análisis de la información. La investigadora responsable, Joanna Galimany, se compromete al resguardo de los datos.
- Su identidad no será revelada y las publicaciones que deriven del estudio se harán de forma que no sea posible identificar la fuente de información.
- La entrevistadora está dispuesta a responder a sus preguntas concernientes a esta investigación, incluyendo el desarrollo de las entrevistas, el objetivo de la investigación o los resultados de éste, siempre y cuando esto no entre en conflicto

con el compromiso de confidencialidad con respecto a los datos de otros interlocutores.

- Podrá solicitar tener acceso a la investigación una vez que ésta haya sido concluida. Para esto basta con contactar al investigadora responsable, sin necesitar dar ninguna justificación.

EXPRESIÓN DEL CONSENSO PARA PARTICIPAR EN EL ESTUDIO

He sido invitado/a por la srta. Joanna Galimany a participar en la investigación sobre el uso de fotografías en procesos de psicoterapia psicoanalítica. Esta página me fue leída por la srta. Joanna Galimany, persona debidamente identificada, he entendido su contenido y estoy dispuesto/a a participar en la investigación Imagen fotográfica y aparato psíquico: La posibilidad del uso de la fotografía como herramienta clínica”.

Con mi firma acepto participar voluntariamente en esta investigación. Una copia de este consentimiento me será entregada.

Nombre, RUT y firma del participante

Fecha:

Declaración de consentimiento informado

Declaro haber explicado atentamente los objetivos y la naturaleza de este estudio al participante arriba mencionado, en un lenguaje apropiado y comprensible. El/la participante ha tenido la posibilidad de discutir conmigo todos los detalles. He respondido a todas sus preguntas y dudas y ha aceptado participar en el estudio.

Nombre, RUT y firma del investigador

Fecha