

Fotografía y fetiche*

Christian Metz**

Para comenzar desearía recordar algunas diferencias básicas entre filme y fotografía. Aunque estas diferencias puedan ser ya conocidas —seguramente lo son—, es preferible definir las con precisión por la influencia determinante que el estatus de ambas formas de expresión posee con relación al fetiche y al fetichismo.

* Este artículo, tema de un seminario del Profesor Metz en la EHESS en París, fue publicado en la revista *OCTOBER* (New York) en el Nº 34, 1985. Fue remitido al Profesor Germán Muñoz G., para utilizarlo en Jornadas sobre Semiótica y Psicoanálisis que debían realizarse en su presencia en marzo del año en curso. La traducción es de Marianne Ponsford, alumna de 7º semestre de la Facultad de Comunicación Social.

** Dr. Christian Metz. Estudió en París en la Escuela Normal Superior. Licenciado en Lengua Alemana y Diplomado en Griego Antiguo. Agregado de la Universidad en Letras Clásicas (francés-latín-griego) y Doctor de Estado por la Sorbona en Lingüística General. Encargado de Investigaciones en la Sección Lingüística del Centre National de la Recherche Scientifique, CNRS. Secretario General de la Sección Lingüística y Semiológica del Laboratorio de Antropología Social del College de France, en París. Consejero Científico del Rectorado de Burdeos para la Enseñanza Audiovisual. Encargado del curso de Lingüística General y en la actualidad, Director de Estudios de la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, y EHESS en París. Ocupó el cargo de Director Delegado del Centre d'Etudes Transdisciplinaires (sociologie-antropologie-semiologie), CETSAS, hoy, Centre de Recherches sur les Arts et le Langage, en París. Autor de cerca de 70 artículos científicos traducidos a más de 15 idiomas.

Obras traducidas al español: Ensayos sobre la significación del cine, Buenos Aires 1972. Lenguaje y cine, Barcelona 1973. Psicoanálisis y cine: El significante imaginario, Barcelona 1979.

Primera diferencia: el tamaño espacio-temporal de la *lexis*, asumiendo la definición propuesta por el semiólogo danés Louis Hjelmslev. La *lexis* sería la unidad socializada de lectura, de recepción: en escultura, la estatua; en música, la "pieza". Obviamente la *lexis* fotográfica, un simple rectángulo de papel, es más pequeña que la *lexis* cinematográfica. Aun cuando el filme dure sólo dos minutos, esos dos minutos están "ampliados", por así decir, con sonidos, movimientos y otros elementos; sin mencionar la gran superficie de la pantalla o el hecho mismo de la proyección. Además, la *lexis* fotográfica no tiene duración fija (tamaño temporal): depende más bien del espectador, quien dispone de su mirada, en tanto que la duración de la *lexis* cinematográfica está previamente determinada por el realizador. Es entonces, en el primer caso, un "tiempo de reescritura libre", mientras en el segundo, un "tiempo de lectura impuesta", como puntualiza Peter Wollen (1). Debido a estas dos cualidades (tamaño reducido y posibilidad de una mirada implicada) la fotografía funciona mejor como un fetiche.

Otra importante diferencia tiene que ver con el uso social, o más exactamente (puesto que filme y fotografía tienen varios usos) con su principal uso legitimado. El filme es considerado como diversión colectiva o como arte, según la pertenencia a determinado grupo social. Probablemente esto se debe a que su producción es menos accesible al "común" de la gente que la fotografía. Así mismo, pertenece casi siempre a la ficción, y nuestra cultura tiende aún fuertemente a confundir arte con ficción. La fotografía goza de un alto grado de reconocimiento en otro dominio: el del presunto real, el de la vida, principalmente en lo privado y familiar, lugar privilegiado del fetiche freudiano. Este reconocimiento es ambiguo. Hasta cierto punto corresponde a la distribución real de las prácticas sociales: la gente toma fotografías a sus hijos, pero cuando quieren versiones cinematográficas, van al cine o miran T.V. Por otro lado las fotografías pueden ser consideradas socialmente como obras de arte, presentadas en exhibiciones o en álbumes, precedidas de doctos comentarios. Y la familia se celebra frecuentemente, en privado, con películas de super-8 o producciones no profesionales, que sin embargo *son* cine. A pesar de ello, la inter-relación entre filme y colectividad, fotografía y privacidad, permanece fuerte y viva como mito social, verdad a medias como todo mito; nos influye y por encima de todos los estereotipos, influye en la fotografía y en el cine mismos. Es fácil observar —las investigaciones del sociólogo Pierre Bourdieu (2) entre otros, lo confirman— que fotografía, con gran frecuencia significa ante todo recuerdo, impresión. Ha reemplazado al retrato, gracias a la transición histórica del período en el que se necesitaban largas horas de pose para hacer un retrato verdadero. Mientras la recepción social del filme se orienta principalmente hacia el negocio del espec-

1. Peter Wollen, "Fire and Ice", *Photographies*, 4 (1984).

2. Pierre Bourdieu y otros, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Editions Minuit, 1965.

táculo o el referente imaginario, el referente real es sentido como dominante en fotografía.

Hay algo extraño en esa discrepancia pues ambos modos de expresión son fundamentalmente **indexicales**, en términos de Charles Sanders Peirce. (Un excelente y recién aparecido libro sobre fotografía de Philippe Dubois está dedicado a la elaboración de esta idea y sus implicaciones) (3). Peirce llama indexical al proceso de significación (semiosis) en el cual el significante se relaciona con el referente no mediante una convención social ("símbolo") ni necesariamente por alguna similitud ("icono") sino por una contiguidad o conexión: así, el relámpago es índice de tormenta. En este sentido filme y fotografía están muy cerca, ambos son *representaciones* de objetos reales, realizados en soportes particulares mediante combinación de luz y acción química. Esta indexicalidad, por supuesto, deja campo a algunos aspectos icónicos, ya que la imagen química casi siempre se parece al objeto (Peirce considera la fotografía como índice y como icono). También posee muchos elementos de lo simbólico tales como modelos codificados de tratamiento de la imagen (encuadre, iluminación, etc...) y la escogencia y organización de sus contenidos. Lo indexical es el modo de producción mismo, el principio de la **toma**. Después de todo, un filme es sólo una serie de fotografías. Más precisamente es una serie con componentes suplementarios también, de tal manera que su desarrollo tiende a ser más importante que el vínculo de cada imagen con su referente. Esta propiedad es muy frecuentemente explotada en narrativa, donde el poder indexical inicial del cine se convierte en una garantía realista de lo no-real. Por su lado, la fotografía se mantiene muy cercana al puro índice, en busca de reproducir puntualmente aquello que **fue** pero que no **es**.

Una tercera diferencia concierne la naturaleza física de los respectivos significantes. Lacan solía decir que el único materialismo que él conocía era el materialismo del significante. Aunque fuese o no el único, lo cierto es que en todas las prácticas significantes la definición material es esencial para su inscripción social y psicoanalítica. En este aspecto —hablando en términos teóricos, el filme "incluye" la fotografía: el cine resulta de una adición de rasgos perceptivos a los rasgos fotográficos. En la esfera visual, la adición importante es, por supuesto, el movimiento y la pluralidad de imágenes, de tomas. Lo primero es distinto de lo segundo: aún si cada imagen es estática, cambiar de una imagen a la próxima crea un **segundo movimiento**, ideal, conformado por inmovilidades sucesivas y diferentes. Tanto el movimiento como la pluralidad implican **tiempo**, opuestos a la *atemporalidad* de la fotografía, que a su vez es comparable con la atemporalidad del inconsciente y de la memoria. En el espacio del auditorio —totalmente inexistente en fotografía— el cine añade sonidos fónicos (palabras habladas), sonidos no fónicos (efectos de sonido, ruidos, etc...), y sonidos musicales. Una de las propiedades de los sonidos es su

3. Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris and Brussels, Nathan and Labor, 1983.

expansión, su desarrollo en el tiempo (en el espacio sólo irradian), mientras que las imágenes se construyen a sí mismas en el espacio. Así, vemos que el filme dispone de cinco órdenes de percepción más que la fotografía (dos visuales y tres auditivos), todos los cuales retan el poder del silencio y de la inmovilidad que pertenecen y que definen toda la fotografía, sumergiendo al filme en un caudal de temporalidad en el cual nada puede *guardarse*, nada puede detenerse. El surgimiento de un fetiche se hace pues, difícil.

El cine es el resultado de dos invenciones tecnológicas claramente distinguibles: la fotografía, y el genio del estroboscopio, del efecto. Cada uno de ellos puede ser explorado por separado: la fotografía no utiliza el estroboscopio, y los cartones animados se basan en el estroboscopio sin la fotografía.

La importancia de la inmovilidad y del silencio para la **autoridad** fotográfica, la naturaleza no-fílmica de tal autoridad, me llevan a hacer algunos comentarios acerca de la relación existente entre la fotografía y la muerte. La inmovilidad y el silencio no son solamente dos aspectos objetivos de la muerte, son también sus símbolos principales, ellos *configuran* la muerte. El profundo parentesco que existe entre la muerte y la fotografía ha sido tratado por muchos autores diversos, incluyendo Dubois, quien se refiere a la fotografía como la "tanatografía", y, por supuesto, Roland Barthes, cuya **Camera Lúcida** (4) atestigua de una manera intensa tal relación. Y no sólo es el libro en sí quien ilustra este parentesco, sino también la posición de la enunciación, puesto que fue escrito justo después (y a causa) de la muerte de la madre, y justo antes de la muerte del escritor.

La fotografía se concatena con la muerte de muchas maneras **diversas**. La más inmediata y explícita es la práctica social de guardar fotografías de aquellos seres amados que ya no están entre nosotros. Pero existe otra muerte real a la que todos estamos sometidos diariamente, puesto que cada día nos acercamos a nuestra propia muerte. Aun cuando la persona fotografiada esté todavía viva, ese momento cuando ella o él **fue**, se ha esfumado para siempre. Concretamente hablando, la persona **que ha sido fotografiada**—no la persona total, que es un efecto del tiempo— está muerta: "muerta por haber sido vista", como dice Dubois en otro contexto (5). La fotografía es el espejo, más fiel que cualquier otro espejo, en el que somos testigos en todas las edades, de nuestro propio envejecimiento. El espejo real nos acompaña a través del tiempo, pensativa y engañosamente; él cambia con nosotros, por lo que parece que no cambiáramos.

La fotografía tiene una tercera característica en común con la muerte: la instantánea como la muerte, es una abducción fuera del mundo hacia otro

4. Roland Barthes, *Camera Lúcida*, New York, Hill and Wang, 1981.

5. Dubois, p. 89.

mundo, hacia otro tipo de tiempo —a diferencia del cine que reemplaza el objeto, después del acto de apropiación, en un tiempo desdoblado similar al de la vida. La toma fotográfica es inmediata y definitiva, como la muerte y la constitución del fetiche en el inconsciente, fijada por una mirada en la infancia, incambiada y siempre activa después. La fotografía es un corte dentro del referente, ella corta un pedazo de él, un fragmento, una parte del objeto, durante un largo e inmóvil viaje sin regreso. Dubois recalca que con cada fotografía, un pequeño pedazo de tiempo escapa brutalmente y para siempre a su destino común y corriente, y por lo mismo es protegido contra su propia pérdida. Yo agregó que en la vida y hasta cierto punto en el cine, un pedazo de tiempo es indefinidamente empujado hacia atrás por el siguiente: eso es lo que llamamos "olvido". El fetiche también significa pérdida (castración simbólica) y protección contra la pérdida.

Peter Wollen afirma esto con un símil muy apropiado: la fotografía preserva fragmentos del pasado como "moscas en ambar" (6). No por casualidad, el acto fotográfico (o la actuación, ¿quién sabe?) ha sido frecuentemente comparada con el disparo, y la cámara con la pistola.

Contra lo que estoy diciendo, podría por supuesto objetarse que también el cine es capaz de perpetuar la memoria de las personas muertas, o de momentos muertos de su vida. Socialmente, aludí, el filme familiar, el super-8 y otros son muy empleados con tal propósito. Pero esta pseudosimilitud entre el cine y la fotografía me devuelve, de una manera paradójica, el selectivo parentesco de la fotografía (no del cine) con la muerte y a un cuarto aspecto de esta relación. Los dos modos de perpetuación son diferentísimos en sus efectos, podríamos decir que casi opuestos. El filme devuelve a los muertos un semblante de vida, un semblante frágil, pero fortificado inmediatamente por el deseo del espectador. La fotografía, por el contrario, por virtud de las sugerencias objetivas de su significante (inmovilidad, de nuevo) mantiene la memoria de los muertos *como tales: muertos*.

La ternura que expresamos por aquellos seres que nos han abandonado para siempre constituye un sentimiento profundamente ambiguo y ambivalente, analizado brillantemente por Freud en su famoso estudio sobre *El Duelo y la Melancolía* (7). La elaboración del duelo es también un intento (no exitoso en todos los casos: suicidios, colapsos) por sobrevivir. El objeto-libido, puesto en la persona amada, desea acompañarla en su muerte, y a veces lo hace. Pero el instinto narcisista de conservación (ego-libido) reclama el derecho a vivir. El resultado que normalmente concluye esta lucha interior consiste en una transformación de la verdadera naturaleza del sentimiento hacia el objeto, en un

6. Wollen, *Ibid.*

7. Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia" *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, translation. James Strachey, London, the Hogarth Press & The Institute of Psychoanalysis, 1953-1974, vol 14.

aprendizaje progresivo que implica amar al objeto *como muerto*, en vez de continuar deseando la presencia viva e ignorando el veredicto de la realidad, prolongando así la intensidad del sufrimiento.

Tanto sociólogos como antropólogos llegan por otros caminos a concepciones similares. Los ritos funerales existentes en todas las sociedades poseen una doble significación, dialécticamente articulada: un recuerdo de los muertos, pero un recuerdo también de que *están muertos*, y de que la vida continúa para otros. La fotografía, mucho mejor que el cine, encaja en esta compleja operación psico-social, puesto que suprime desde su propia apariencia los signos vitales de "vivida", y sin embargo conserva una reproducción convincente del objeto: una presencia pasada.

Todo lo anterior no sólo concierne a las fotografías de los seres amados. Existen, obviamente, muchos otros tipos de fotografías: paisajes, composiciones artísticas, etc... Pero el tipo de fotografías que he escogido me parece bastante representativo de todo el conjunto. En todas las fotografías, realizamos el mismo acto de recortar un pedazo de tiempo y espacio, de preservarlo intacto mientras el mundo a su alrededor continúa cambiando, de establecer un pacto entre la conservación y la muerte. El uso frecuente de la fotografía para conmemoraciones privadas resulta entonces, en parte, (puesto que también entran en juego factores económicos y sociales) de las características de la fotografía en sí. En contraste, el filme no es tanto una sucesión de fotografías sino más bien, una destrucción de la fotografía, o más exactamente del poder y la acción fotográfica.

Llegados a este punto, el problema del espacio fuera del marco en el cine y la fotografía debe discutirse. El fetiche está relacionado con la muerte en términos de miedo y castración, y con el espacio externo al marco en términos de la mirada, el vistazo, la contemplación. En su bien conocido artículo sobre el fetichismo, (8) Freud considera que cuando el niño descubre por primera vez el cuerpo de la madre, entra en pánico ante la sola posibilidad de que los seres humanos puedan ser "privados" de su pene, posibilidad que implica (imaginariamente) un permanente peligro de castración. El niño trata de mantener su convicción inicial, según la cual todos los seres humanos poseen un pene, pero en oposición a esto, lo que ha visto le mortifica y le genera ansiedad. El resultado, más o menos espectacular dependiendo de la persona, consiste en hacer que lo visto retrospectivamente quede "negado" por un repudio de la percepción; y en *detener la mirada*, de una vez por todas, en un objeto, el fetiche —generalmente un pedazo de ropa o ropa interior— que se encontraba con respecto al momento de la primera mirada, cercano al lugar de la terrorizante ausencia. Desde nuestra perspectiva, esto no quiere decir otra cosa sino que este lugar está en una posición fuera de cuadro, que la mirada está enmarcada por la ausencia. Aún más, podemos afirmar que el fetiche se asume en dos

8. Freud, "Fetishism," S.E., vol. 21.

cadenas de sentido de significación: metonímicamente, alude al espacio contiguo a la ausencia, como lo acabo de decir; y metafóricamente, de acuerdo con la concepción freudiana, es un equivalente del pene, como desplazamiento primordial de la mirada que busca reemplazar la ausencia con una presencia —un objeto, un objeto pequeño, la parte de un objeto. Es de notar que el fetiche —aún en el sentido común de la palabra, el fetiche cotidiano, un derivado redesplazado del fetiche auténtico, el objeto que trae suerte, la mascota, el amuleto, el estilógrafo, el cigarrillo, el lápiz de labios, el osito de peluche—, es de notar que el fetiche siempre combina una doble función contradictoria: del lado de la metáfora, una función estimulante e incitante (es un phallus de bolsillo); y, del lado de la metonimia una función “apotropaica,” es decir, alejar el peligro (así involuntariamente afirma creer en él), borrar la mala suerte o la ansiedad común y permanente que duerme (y súbitamente despierta) al interior de cada uno de nosotros. En las formas clínicas, nosográficas, “anormales” del fetichismo— en la institución social del strip-tease que pertenece a la nosografía colectiva y que se constituye a la vez como un proceso progresivo de enmarcar/desenmarcar— los pedazos de ropa o algunos otros objetos son absolutamente necesarios para la restauración del poder sexual. Sin ellos, nada puede pasar.

Devolvámonos al problema del espacio fuera de marco. La diferencia que en este aspecto separa al filme de la fotografía ha sido analizada, parcial pero perspicazmente por Pascal Bonitzer (9). El espacio fílmico fuera de marco es “**substancial**”, mientras el espacio fuera de marco fotográfico es “sutil”. En el cine existe una pluralidad de cuadros sucesivos, de movimientos de la cámara, de movimientos de los actores, de tal manera que una persona o un objeto que esté en un determinado momento fuera de marco, puede aparecer dentro del marco (encuadre) en el momento siguiente, luego desaparecer de nuevo, etc., de acuerdo con el principio (exagero a propósito) de la puerta giratoria. El fuera de marco es llevado hacia las evoluciones y medidas del transcurso temporal: algo está fuera de marco, sin que esté fuera del filme. Para profundizar aún más, la misma existencia de una pista de sonido permite que el personaje salga de la pantalla visual y continúe marcando su presencia en el escenario auditorial. Si el fuera de marco fílmico es substancial, es porque generalmente sabemos, o podemos más o menos adivinar, qué es lo que está sucediendo en él. El personaje que está fuera de marco en la fotografía, no será escuchado jamás —de nuevo una muerte, otra forma de muerte. El espectador no posee ningún conocimiento empírico del contenido fuera de marco pero a su vez no puede evitar imaginar algo del fuera de marco, alucinarlo, soñar la forma de este vacío. Es un fuera de marco proyectivo (mientras que el del cine es más introyectivo), un fuera de marco inmaterial, “sutil”, sin rastro impreso. “Excluído”, para usar la terminología de Dubois, excluído de una vez por todas. Y aún así, presente, impactante, fascinante (o hipnotizante)— recalcando su estatus de **excluído** por la fuerza de su ausencia **dentro** del rectángulo de papel, cosa que nos recuerda

9. Pascal Bonitzer, “Le hors-champ subtil” Cahiers du cinema, Nº 311 (May. 1980).

el sentimiento de vacío en la teoría freudiana del fetiche. Para Barthes, la única parte de una fotografía que puede producir el efecto del espacio fuera de marco es lo que él llama el *punctum*, el punto de emoción súbita y fuerte, de un pequeño trauma; puede ser un detalle diminuto. Este *punctum* depende mucho más del lector que de la fotografía en sí, y el fuera de texto correspondiente al que alude es también generalmente subjetivo; se constituye como la "expansión metonímica del *punctum*". (10).

Utilizando estos análisis sorprendentemente convergentes, los cuales he reunido de una manera bastante libre, diría que el efecto fuera de marco en la fotografía resulta de un corte singular y definitivo que figura la castración y es figurado por el "click" del obturador. Subraya el lugar de una ausencia irreversible, un lugar prohibido a la mirada para siempre. La fotografía en sí, el "encuadre", el espacio de la abducción, el lugar de la presencia y la plenitud —aunque indeterminado y rondado por la sensación de su exterior, de sus fronteras, fronteras que constituyen su pasado, lo dejado atrás, lo perdido: lo lejano aún si está muy cerca, desde la concepción de "aura" de Walter Benjamín (11)— la fotografía, inagotable reserva de fuerza y ansiedad, comparte, como podemos ver, muchas propiedades del fetiche (como objeto), y más directamente con el fetichismo (como actividad). Las fotografías familiares que muchas personas llevan consigo pertenecen siempre, obviamente, al orden de los fetiches en el sentido ordinario de la palabra.

Es mucho más difícil caracterizar al cine como fetiche. Es demasiado grande, demasiado largo, y se dirige a demasiados canales sensoriales a la vez para ofrecer un equivalente inconsciente creíble de la parte del objeto ausente. Si contiene muchas partes potenciales del objeto (las diferentes tomas, los sonidos, etc.), cada una desaparece rápidamente luego de un instante de presencia, mientras que el fetiche debe ser guardado, cuidado, llevado consigo, al igual que una fotografía. El filme es, sin embargo, un extraordinario activador del fetichismo. Imita perpetuamente el desplazamiento primero de la mirada entre la ausencia vista y la presencia cercana. Gracias al principio de los cortes en el movimiento, gracias a los cambios de encuadre entre cada toma (o al interior de una toma: "tracking," pánico, personajes que salen o entran del cuadro, etc.) el cine literalmente juega con el terror y el placer del fetichismo, con su combinación de deseo y miedo. Esta combinación es particularmente visible en las películas de horror, construídas sobre re-cuadros progresivos que nos van llevando a través del deseo y el miedo, más y más cerca del aterrador lugar. Más generalmente, el juego de los encuadres y el juego con los encuadres, en todo tipo de filmes, funciona como un striptease del espacio mismo (y el mismo striptease en escenas eróticas, cuando se construyen con alguna sutili-

10. Barthes, p. 45.

11. Walter Benjamin, "A Short History of Photography", trans. Phil Patton, *Classic Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg, New Haven, Conn., Leete's Island Books, 1980.

dad). La cámara en movimiento acaricia el espacio, y todo el fetichismo cinematográfico consiste en el desplazamiento constante y juguetón de la línea divisoria entre lo visto y lo oculto. Pero este juego no tiene final. Las cosas son demasiado inestables y hay demasiadas sobre la pantalla. No es sencillo —aunque es posible, claro está, dependiendo del carácter de cada espectador— aislar uno de estos objetos, para hacerlo funcionar como un fetiche. Pero sobretodo, un filme no puede ser tocado, no puede ser llevado consigo o manoseado: aunque los carretes propiamente dichos sí, el filme proyectado no.

Trataré más brevemente la última diferencia —y el problema del creer-decreer— puesto que ya he hablado de ella. Como señala Octave Mannoni (12), Freud consideraba al fetichismo como el prototipo del descreer: “Yo sé muy bien, *pero...*” En este sentido, el cine y la fotografía son básicamente similares. El espectador no confunde el significante con el referente, él o ella saben lo que es una *representación*, pero aún así sienten una extraña sensación de realidad (una negación del significante). Este es un tema clásico de la teoría del cine.

Pero la naturaleza misma de *aquello* en lo que creemos no es igual en el cine y en la fotografía. Si considero los dos puntos extremos de la balanza —existen, por supuesto, casos intermedios: tomas estáticas en filmes, fotografías grandes tipo filme, por ejemplo— yo diría que el filme es capaz de hacernos creer las disposiciones de acciones y personajes bastante largas y complejas (en el cine narrativo) o en imágenes y sonidos (en el cine experimental), y es capaz de dispersar nuestra credibilidad; mientras que la fotografía es capaz de fijarla, concentrarla, de gastarla toda al mismo tiempo en un solo objeto. Su pobreza constituye su fuerza —hablo de pobreza de medios, no de significaciones. El efecto fotográfico no se produce de la diversidad, del itinerario o migraciones internas, de múltiples yuxtaposiciones o disposiciones. Tiene el efecto, más bien, de un láser o un relámpago, una iluminación súbita y violenta en una superficie limitada y petrificada: de nuevo el fetiche y la muerte. Allí donde el filme nos hace creer en más cosas, la fotografía nos hace creer más en una sola cosa.

En conclusión, me gustaría agregar algunos comentarios acerca del uso del psicoanálisis en el cine, la fotografía, el teatro, la literatura, etc. Primero, existen presentaciones, como ésta, que son menos “psicoanalíticas” de lo que pueden parece ni la noción de “fetiche”, ni la palabra, fueron inventadas por Freud; él las recogió del lenguaje, de la vida, la historia de las culturas, de la antropología. El propuso una *interpretación* del fetichismo. Esta interpretación, en mi opinión, no es completamente satisfactoria. Es obvio que se refiere principalmente a la temprana evolución de un *niño*. (Incidentalmente, muchos psicoanalistas afirman que los casos clínicos registrados de fetichismo son en su mayoría mascu-

12. Octave Mannoni, “Je sais bien mais quand meme...”, Clefs por l’imaginaire; ou, L’autre scène, Paris, Seuil, 1969.

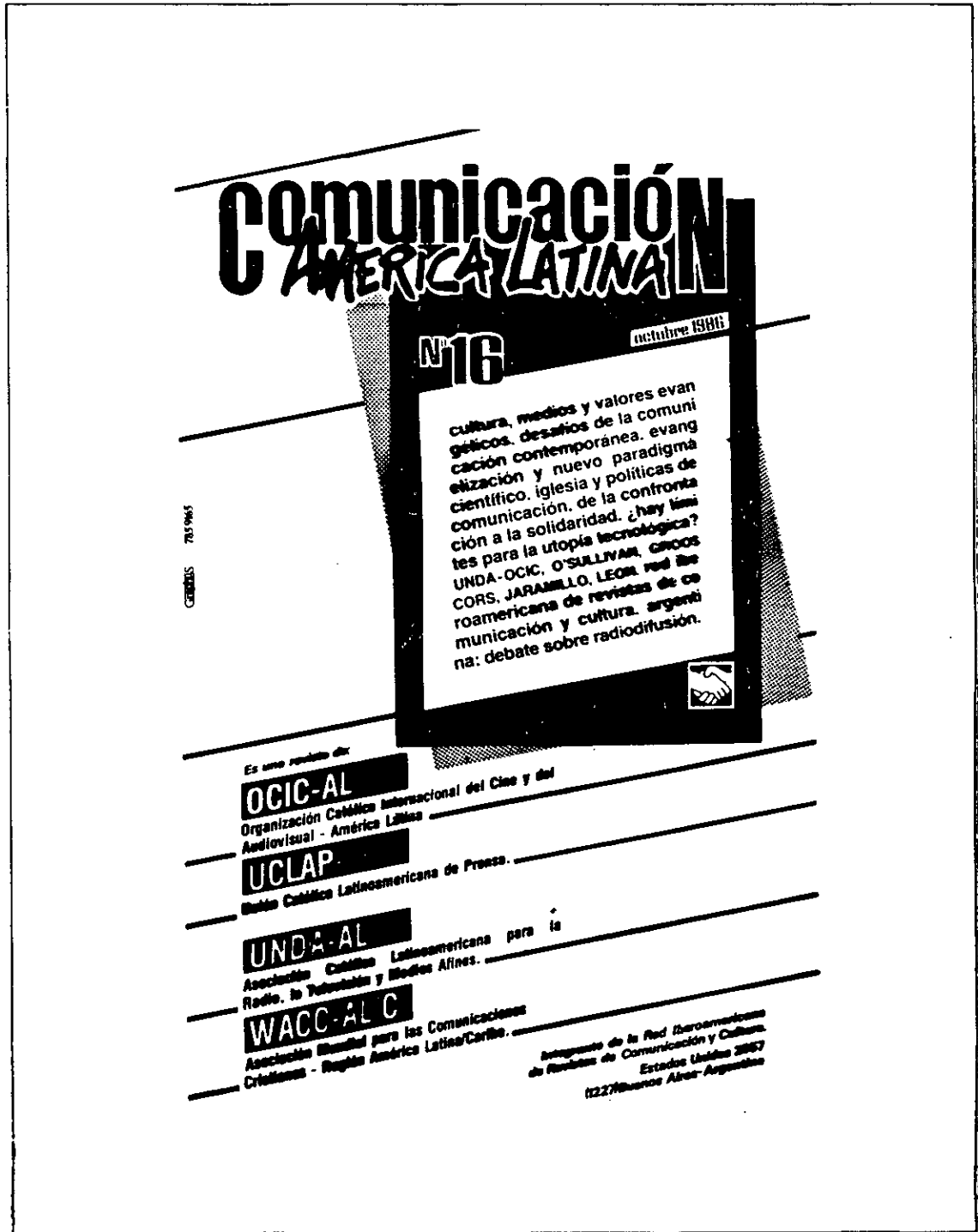
linos). El temor a la castración y sus futuras consecuencias, su "destino", son necesariamente diferentes, al menos parcialmente, en los niños cuyo cuerpo se asemeja al de la madre. La noción lacaniana de *phallus*, órgano simbólico distinto del pene, el órgano real, representa un paso adelante en la teoría; aún así, la descripción del sujeto humano que nos ofrece el psicoanálisis muestra cómo los rasgos masculinos son dominantes, mezclados con rasgos generales. Pero aparte de estas distorsiones o silencios, ligados a una historia general, otros aspectos del pensamiento freudiano, y varias observaciones fácilmente accesibles que lo confirman, continúan siendo perfectamente válidos. Entre estos aspectos se incluyen: el análisis de la naturaleza fetichista del deseo masculino; en ambos sexos el "willing suspensión of disbelief" (para usar la conocida noción anglosajona), una suspensión determinante en todas las artes representativas, en la vida cotidiana (generalmente para solucionar los problemas a medias), y en el manejo de fetiches ordinarios; el placer fetichista del enmarcar-desenmarcar. (framing-deframing).

Es imposible *usar* una teoría, "aplicarla". Lo que así se llama, incluye de hecho dos aspectos bastante más diversos de lo que uno tendería a pensar a primera vista: el grado intrínseco de perfección de la teoría en sí, y su poder de sugestión, de activación, de arrojar luz *en otro campo* estudiado por otros investigadores. Yo creo que el psicoanálisis tiene este poder en los campos de las humanidades y de las ciencias sociales porque es un vasto y profundo descubrimiento. *Me ha ayudado a mí* —siempre debe tenerse en cuenta el coeficiente personal del investigador, a pesar de rituales declaraciones sobre lo impersonal de las ciencias— a explorar uno de los tantos caminos posibles que atañen al complejo problema de la relación entre fotografía y cine. En otras palabras, he usado la teoría del fetichismo a manera de fetiche.

El psicoanálisis, como a menudo subraya Raymond Bellour, es contemporáneo en nuestra historia occidental de las artes tecnológicas (como el cine) y con el reinado de la familia patriarcal, nuclear y burguesa. Nuestra era ha inventado la neurosis (por lo menos en su forma actual), y su remedio (ha sido casi siempre así para todo tipo de enfermedades). Es posible considerar al psicoanálisis como el mito fundador de nuestra modernidad emocional. En su famoso estudio sobre el mito de Edipo, Levi-Strauss ha insinuado que la interpretación freudiana de este mito (la primordial en el psicoanálisis, como todos sabemos) no puede ser otra que la última variante del mito mismo (13). Este intento no es criticable: los mitos son siempre verdad, indirecta o soterradamente, debido a que han sido inventados por los hombres mismos, en busca de una parábola de su propio destino.

13. Claude Lévi-Strauss, *Antropologie Structurale*, Chapter 11, "La structure des mythes", Paris, Plon, 1958; translated as *Structural Anthropology*, New York, Basic Books, 1963.

Luego de esta larga divagación, vuelvo a mi tópico y a mi propósito, sólo para concluir que pueden ser sintetizados en una frase: el filme tiene más capacidad para jugar con el fetichismo, la fotografía más capacidad de convertirse a sí misma en un fetiche.





LA MORDAZA