

## EL RETRATO FOTOGRÁFICO, LA POSE Y LA IDENTIDAD: LEYENDO LA LITERATURA COMO CÁMARA LÚCIDA

Ana María Pozo de la Torre

En *La cámara lúcida*, Roland Barthes desarrolla una ontología de la fotografía que funciona también como una teoría de la no-identidad del sujeto. Para Barthes (1990, 41), en el acto de saberse fotografiado, “todo cambia: me constituyo en el acto de posar, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen”. Dice, además, “la Fotografía crea mi cuerpo” (1990, 41) y, en ese proceso, “no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una micro experiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro” (1990, 46). En este artículo, a partir de la propuesta de Barthes en *Cámara lúcida*, analizo el retrato fotográfico como experiencia y la noción de pose como el proceso de “devenir objeto” y “de micro experiencia de muerte”. La propuesta de Barthes me sirve para entender cómo la identidad de los personajes de tres cuentos latinoamericanos, inscrita en los retratos fotográficos, es una pose que revela el carácter artificial de la fotografía, pero también el carácter maleable de la identidad de los sujetos fotografiados.

Parto de la noción de Barthes de que el acto fotográfico es un juego social. Cuando habla del “ceremonial fotográfico”, Barthes (1990, 42) sostiene: “Me presto al juego social, poso, lo sé, quiero que todos los sepáis”. Más adelante, desarrollaré esta idea. Por el momento, me interesa señalar que en el retrato fotográfico existe la conciencia de saber que se participa en este juego social de saber que se posa y, además, de la ilusión de poder controlar esa pose. El sujeto decide prestarse al juego y hacer pública su identidad, montar la escena que desea, y así presentar y preservar la imagen que quiere que se vea de sí mismo. En este sentido, el retrato fotográfico no es inocente, sino que está en función de los deseos del sujeto fotografiado.

En “La fotografía” (1953), del uruguayo Enrique Amorim, se observa, sobre todo, la manera en que la fotografía es un instrumento público que puede publicitar y representar una identidad que no se tiene. En “La paraguaya” (1936), de Augusto Céspedes, en cambio, el retrato funciona como una reliquia que desestabiliza el valor referencial del retrato fotográfico. Y en “A fotografiarse” (1944), de Macedonio Fernández, el retrato fotográfico revela que la identidad es un proceso fragmentario y en construcción.

Ahora bien, ¿qué es un retrato fotográfico? Tomo la definición de Paola Cortés-Rocca, que en *El tiempo de la máquina, retratos, paisajes y otras imágenes de la nación* presenta el retrato fotográfico como una *escritura del Yo*, en el que se puede ver el proceso de construcción de una subjetividad que

se instala entre la inscripción de una generalidad en un cuerpo particular y la construcción de una peculiaridad absoluta, entre la intrusión en lo privado y su publicidad extrema, entre el entregar el gesto y ser saqueado por la máquina (2011, 51).

El relato fotográfico, por tanto, escenifica una identidad que se debate entre lo público y lo privado, entre lo general y lo particular, entre la entrega y el saqueo. En los cuentos, los retratos siguen estas características y se alinean dentro del género del retrato burgués. Allan Sekula (1986, 7), al analizar el potencial instrumental de la fotografía durante el siglo diecinueve, presenta cómo esta se construye dentro de un doble sistema de representación: uno que sirve para representar al ser de la burguesía (*bourgeois self*) y otro que sirve para representar al otro criminal. Los retratos que aparecen en los textos, por definición, se oponen al retrato criminal y, aunque no lo mencionan, es la sombra de su existencia la que les da significado.

“La Fotografía”, cuento incluido en *Después del temporal* (1953), de Amorim, se centra en madame Dupont, una migrante francesa que acude a un estudio fotográfico porque desea enviar una fotografía a su madre: “Quiero un retrato para mi madre. Tiene que dar la impresión de que me lo han sacado en una casa de verdad. En mi casa” (1953, 102). Vista desde la perspectiva del fotógrafo, Dupont es “simpática a pesar del agresivo color de su cabello, de los polvos de la cara pegados a la piel, y de alguna joya, dañina para los ojos cándidos del vecindario” (1953, 101). Dupont es extranjera y, a través de la fotografía, quiere formar parte de la nación, de aquella comunidad imaginada. Su deseo no es solamente fotografiarse para que su madre tenga un recuerdo de ella; Dupont quiere que vea que, al otro lado del océano, ella ha conseguido ser una ciudadana ilustre. Ha conseguido *ser* alguien. Dupont recuerda una fotografía que se tomó en una feria junto a un marinero, pero que no le había enviado porque “¿Qué iba a decir su madre al verla con un marinero, tan luego su madre que odiaba el mar y la gente de mar?” (1953, 102). El cuento explora la manera en que el retrato fotográfico de estudio es un género burgués muy distinto de “las instantáneas de la

plaza” que son de “mal gusto” (1953, 101). El deseo fotográfico de Dupont obedece a los deseos de su madre y la técnica del fotógrafo existe en función del cumplimiento de este deseo.

Barthes (1990, 45) sostiene que en el retrato se articulan cuatro imaginarios: “Ante el objeto soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte”. La pose de Dupont consiste en hacer visible los deseos (in)cumplidos de su madre ausente, es decir: ser aquella que quisiera que su madre crea que es. En este deseo, Dupont es el elemento central, pero a la vez accesorio de la representación fotográfica. El fotógrafo ha “interpretado los deseos” (Amorim 1953, 101) de Dupont, y entrar a su estudio, como sostiene Cortés-Rocca (2011, 57), implica “entregarse a un mecanismo que todo lo cosifica, pero también abre la entrada a un mundo de ficción”. El fotógrafo organiza su estudio para que Dupont pueda ser la ciudadana que no *es*: “juntó una polvorienta balastrada y la masa de hierro fundido al decorado de columnas. Dos sillas fueron corridas convenientemente, y el fotógrafo se alejó en busca del ángulo más favorable” (Amorim 1953, 102). En el estudio fotográfico, Dupont encuentra la posibilidad de montar una escena en la que ella pueda mostrar *su* casa que no es su casa. El estudio del fotógrafo ha recreado el patio de una casa burguesa que contrasta con la verdadera casa de la francesa, “su casa vergonzosa en los arrabales del pueblo” (1953, 103). La imagen de la casa —quizás como la imagen de la nación— es un entramado visual que reorganiza el espacio para mostrar solamente aquello que debe verse: el espacio burgués.

Dupont está cerca de cumplir su pose, su representación, cuando el fotógrafo le dice que le falta una compañera, y esta él no se la puede facilitar. Esta relación social es lo que Dupont carece y no puede fingir porque no depende de ella. La mujer

que le había prometido fotografiarse con ella nunca llega, y en la parte final del cuento, Dupont espera en aquel escenario de *papier maché*. Nunca será fotografiada —no aparecerá en el álbum de la nación—; sin embargo, durante el momento de duración de la pose, ha tenido la sensación de ser parte de aquel escenario artificial, y esta experiencia ha sido real: “La mujer aguardaba, disfrutando en el apacible rincón, feliz en su espera. Nunca había permanecido tanto tiempo en un sitio tan amable y familiar. Se colmó de una dicha honrada, sencilla, desconocida” (Amorim 1953, 105). Si bien el acto fotográfico nunca se lleva a cabo, al participar de toda la retórica de la imagen y poder escenificar su deseo, por un momento, Dupont *es* su pose, es aquello que había deseado. El final rompe el encantamiento, el “mundo de ficción” (Cortés Rocca 2011, 57) que se había creado en el estudio, y refuerza el carácter ilusorio del acto fotográfico *sin* imagen. El cuento enfatiza el hecho de que Dupont puede tener la pose y fingir su pertenencia a la nación, pero carece de las relaciones sociales que garantizarían su verdadera entrada en esta.

“La Paraguaya”, cuento que forma parte de *Sangre de mestizos: Relatos de la guerra del Chaco* (1936), de Augusto Céspedes, narra la historia del teniente Paucara, un boliviano que peleó en la guerra del Chaco. Como trofeo de guerra, arrancado del cadáver de un paraguayo, Paucara conserva la fotografía de una mujer: “Allí extrajo la fotografía y la contempló detenidamente: una hermosa mujer joven con un tropel de cabellos densos, negros...” (1936, 235). Para Edmundo Paz Soldán, el cuento de Céspedes explora el estatus aurático de la fotografía “como una de las formas de entender la relación del individuo con la modernidad en América Latina” (2007, 759). Así pues, la presencia de la fotografía, en el contexto bélico del cuento, presenta las nuevas tecnologías de la imagen como un componente