

| Carlos Pérez Villalobos

Profesor e investigador/Universidad Diego Portales
Escuela de Arte y Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Santiago/Chile

RETRATOS FOTOGRÁFICOS E IDENTIDAD

[PHOTOGRAPHIC PORTRAITS AND IDENTITY]



Enrique Lihn.

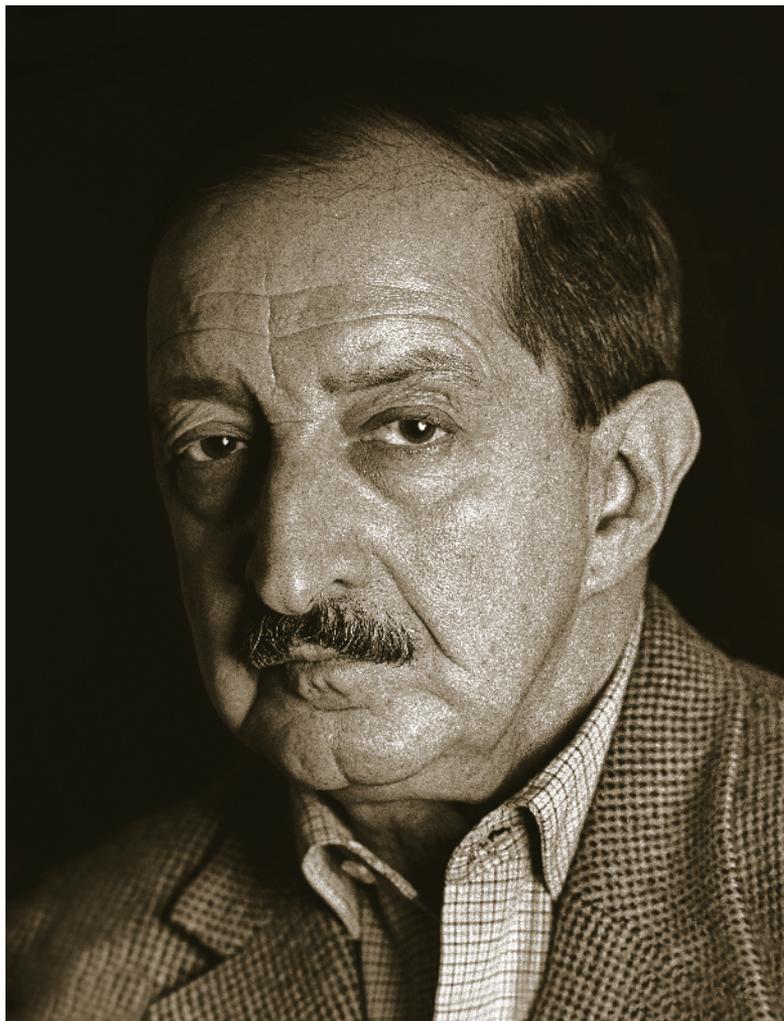
Todas las fotografías de este artículo son de autoría de Ilonka Csillag.

resumen_ A propósito de su próxima publicación, en forma de libro, bajo el título *Retratos entre líneas*, se analiza una colección de fotografías de escritores y poetas chilenos (de la generación del 50 y del 60), que la fotógrafa Ilonka Csillag exhibió inicialmente en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1984. El artículo examina la condición fotográfica, a la luz de las ya canónicas reflexiones de R. Barthes y W. Benjamin, poniendo el acento en la cuestión de la autoría (del retrato fotográfico versus el pictórico); de la identidad del sujeto desde su reflejo en imagen; de la perdurabilidad del fantasma fotográfico en contraste con la finitud de los modelos. “Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre una catástrofe”, es la cita de Barthes que hace de epígrafe.

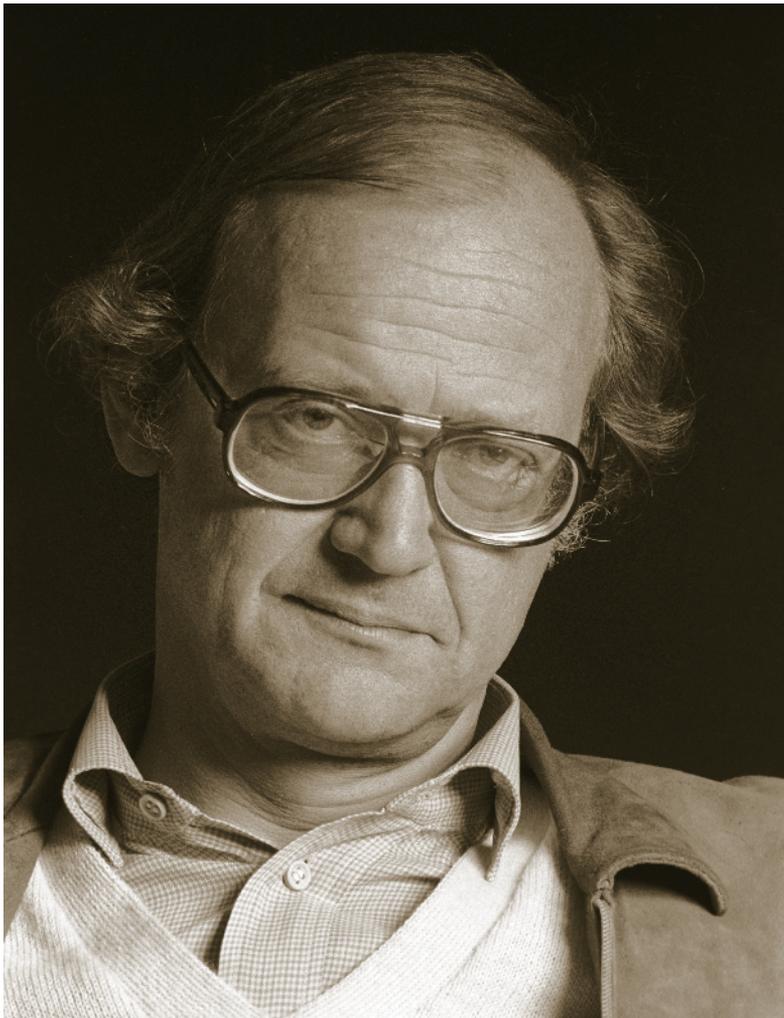
palabras claves_ fotografía | mirada | aura | finitud

abstract_ Regarding his next publication, a book titled *Retratos entre líneas* (Portraits Between the Lines), we analyze a collection of photographs of Chilean writers and poets (from generation 50 and 60) the photographer Ilonka Csillag exhibited initially at the National Museum of Fine Arts on 1984. The article examines the photographic condition according to the already canonical considerations of R. Barthes and W. Benjamin, that highlights the authorship matter (photographic versus pictorial portrait); the identity of the subject from its reflex in the image; the everlasting character of the photographic ghost compared to the finiteness of the models. “Both if the subject is death and not, all photograph is always a catastrophe”, is the quotation of Barthes that headlines the article.

keywords_ photography | look | aura | finiteness



Eduardo Anguita.



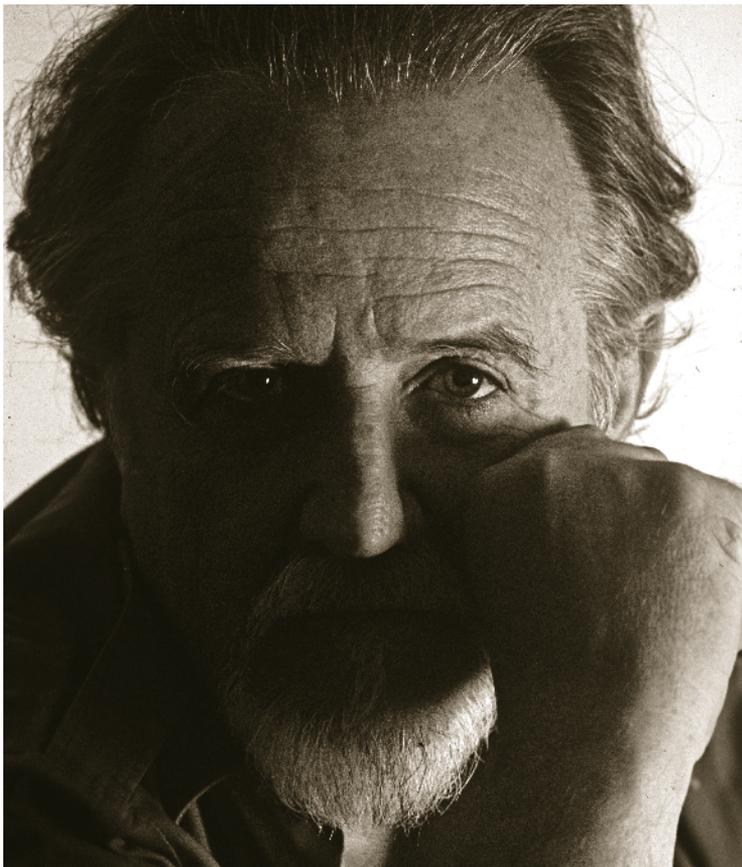
Cristián Huneus.

Ilonka Csillag hizo estas fotos entre 1984 y 1990. Un lapso de más o menos dos décadas nos separa de su toma y elaboración. Varios de quienes continúan mirando desde ellas han muerto y, en estricto rigor (*mortis*), nadie se ve actualmente tal como entonces. Nítidos y finales, los muertos llevan la delantera y resultan más definitivamente presentes, en sus imágenes definitivas. *Facies hippocratica*. Los que aún viven comparecen ante sus fotografías, al revés de la fábula de Wilde, como el retrato deprecado de Dorian Gray frente a su modelo invicto. Los años transcurridos han pasado no sobre las imágenes, sino sobre la vida captada en ellas y nadie, tenga o no que ver con estas fotos, escapa a ese tránsito inexorable. Tampoco, desde luego, esas cosas que son las fotografías y el libro o el álbum que las atesora. Veinte años han transcurrido y, entretanto, incluso la técnica que hizo posible su revelado es parte del pasado. La actualidad digital contamina de anacronismo esos soportes y me temo que también nuestra reflexión sobre ellos. Únicamente la aparición (como se dice de un fantasma) que el obturador captó y dejó registrado se salva de la obsolescencia general y, mientras envejecemos y nos morimos, vuelve igual cada vez que echamos otra mirada más a esas miradas. Consignar este, el más obvio y terrible de los hechos, propone de entrada la sustancia de que está hecho el universo: el tiempo como la cosa universal por antonomasia; el *a priori* que define a quienes, abiertos a la universalidad, la padecen. Lo fotográfico (como hecho técnico) actúa como corte del devenir y revela, por eso mismo, en el congelamiento de ese segundo de luz, el incesante pasar a pérdida de todo lo que pasa.

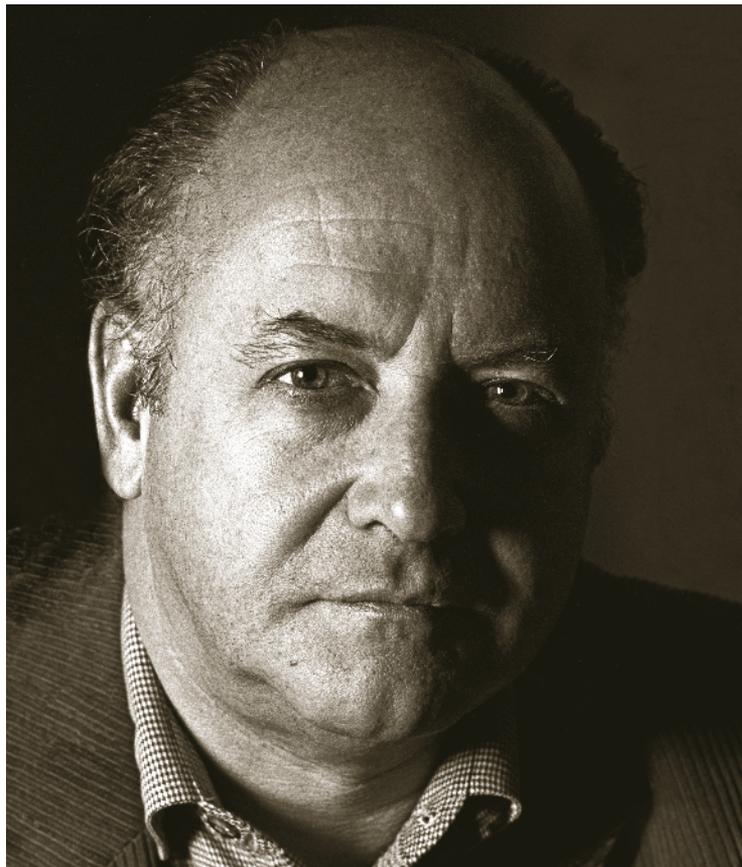
La temporalidad y la muerte son el lugar común de la fotografía. Ni alegoría ni símbolo (órdenes de la representación), la fotografía –mensaje sin código, según fallo de Barthes– nos impone la facticidad de un presente que fue y nos expone a la fatalidad de la desaparición. La imagen fotográfica nos pone siempre en relación a un muerto. No como Hamlet que evoca la imagen que su memoria guarda de Yorick, mientras sostiene su calavera en la mano. Sino, como Barthes, buscando recuperar en los retratos fotográficos de la madre muerta, una imagen esencial que la retenga viva e impedir que la calavera se imponga y la borre de su recuerdo. Seguramente cuando accedemos a tomarnos una foto, lo hacemos precisamente porque nos sabemos cadáveres virtuales y anhelamos asegurar la actualidad del semblante para la mirada venidera del otro (de ese otro que seremos y de los otros que vendrán) cuando de ese semblante lo único que quede sea la fotografía que ofrece su fantasma perdurable. Esto lo sabemos y se puede postular de la fotografía en general, incluso en el caso más bien impresentable del retrato carné, aun cuando en éste no sea la identidad lo que está en juego, sino la mera identificación.

Tratándose de retratos fotográficos, como es el caso, al anhelo de perdurar en efigie se añade un plus eidético, platónico diríamos: la esperanza consiste en resucitar en gloria y majestad, dignos, gracias a la virtud del fotógrafo. Se trata de anular la contingencia de la actualidad –que en cualquier caso intentamos sortear haciendo esfuerzos por ponernos para la foto– con la confianza de que el arte del fotógrafo reside en que captará no sólo el rostro actual que nos presenta, sino la esencia, la sustancia de lo que somos, la idea incorruptible que Dios tendría, *sub specie aeternitatis*, de nuestra identidad. Y esa relación de sí a sí, la identidad sublime del alma, sería captada por virtud, no del mecanismo (que estaría de parte de la muerte), sino de la visión del fotógrafo, que abriría esa ventana del alma que es, para la tradición, la mirada. Le pedimos al retrato fotográfico la captura física de la dimensión metafísica de una mirada. Su *happy minute*, su instante propicio (lo llamaremos el *Kairos* fotográfico).

Se trata entonces de la mirada, de la persistencia de una mirada (la que sólo existe en los negativos elaborados por el arte del fotógrafo); de la mirada de Ilonka Csillag, que en estos retratos parece poner todo de sí para dejar registro, antes que nada, de la mirada penetrante o huérfana de sus modelos. Como si fuera en ella que se jugara la definición del sujeto, como si en su peso o intensidad se quisiera poner la densidad de una vida, de la presencia de ánimo de vidas dedicadas a la inteligencia, a la imaginación y a las letras. Autores. Existencia mental pues y, por tanto, cabezas respecto de las cuales cualquier atributo corporal o vestimentario pareciera accesorio. Si algunos de estos retratos incluyen una mano, es para sostener (y señalar) el peso de la testa, creadora y prolífica, su estado de gravidez (como se dice de la mujer preñada). De ahí el encuadre que se cierra sobre los rostros y los aísla de todo contexto usual. (Desprovistos de cuerpo, de conducta, de gesto que los defina, estos retratos, rostros aislados, pura mirada, impiden una lectura como la que desarrollara Javier Marías en *Artistas perfectos*¹). La única vicisitud revelada reside en la que deja su marca en los pliegues y caracteres que definen la singularidad de una personalidad con carácter. La luz altamente contrastada sobredetermina, en el recorte intimista del encuadre, el drama de una lucha. El claroscuro, se sabe, es un tropo visual, el énfasis para represen-



José Donoso.



Jorge Edwards.

tar (teatralmente) una intriga dramática. La discordia entre luz y sombra inviste de profundidad trágica al rostro más anodino, razón por la cual, en la foto carné, el semblante despojado del sesgo teatral de la luz, comparece rebajado en su pasmo, de frente o de perfil, fuera de escena, obscuro. Y de ahí el recurso profesional que la fotografía ha hecho de esa crudeza policial, a fin de zafarse de la ficción y documentar la cruda verdad. Los retratos de Ilonka Csillag están todo lo lejos que se pueda imaginar de esa opción desdramatizada de la fotografía: su idea del retrato reproduce la ilusión teatral (recurso cuya explotación define a la pintura barroca) y convierte a sus modelos en héroes ensimismados, protagonistas de una agonía interna con ideas e imaginaciones que se adivinan, antes que nada, a través de sus miradas, algunas crispadas, otras ensoñadoras (y cuya nitidez recuerda la precisión gráfica de las pupilas en los dibujos ingresianos).

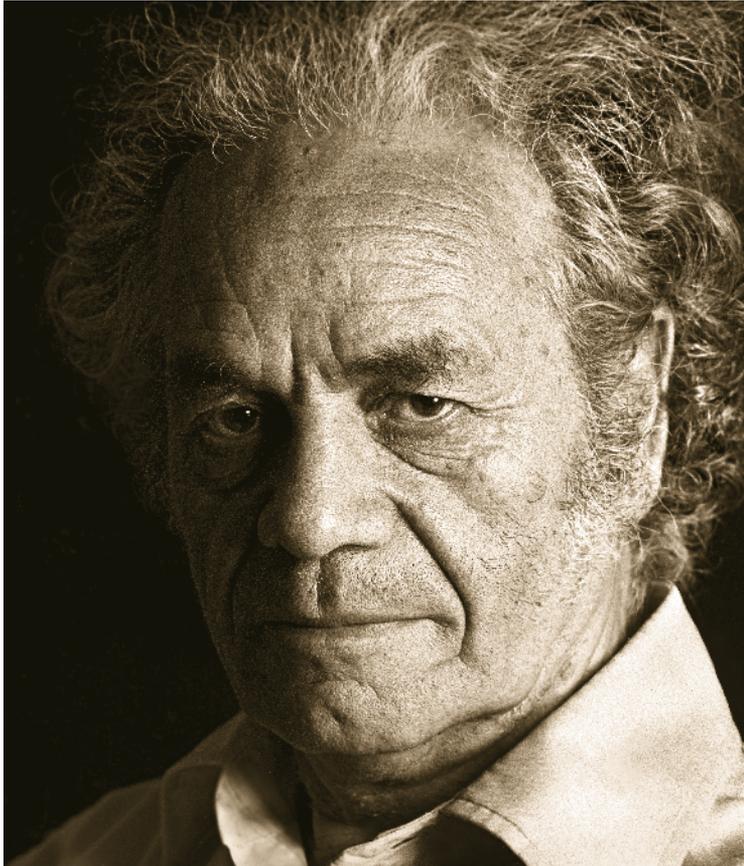
Los escritores y poetas que conforman esta galería, así captados sus rostros, son portadores de esa singular emanación de profundidad, de lejanía, que Benjamin llamó aura, aludiendo, como se sabe, a la distancia contemplativa exigida por lo irrepetible. La fotografía inaugura una edad del mundo en que la producción de piezas únicas y sus dispositivos de recepción ritual devienen anacrónicos. El aura se bate en retirada y la actualidad reproducida fotográficamente defrauda y convierte en *kitsch* toda presencia venerable. Gracias a las técnicas que la hacen accesible y la reproducen, la realidad queda exhibida para su consumo masivo, despojada de secreto y profundidad. Reemplazado por el valor exhibitivo, el valor cultural de la imagen en estado de liquidación, tendría sin embargo (afirmaba el autor) "su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por última vez el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y

esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable".² El retrato fotográfico conserva la huella de una cara perdida y funciona como relicto sutil para los cenicientos que quedan.

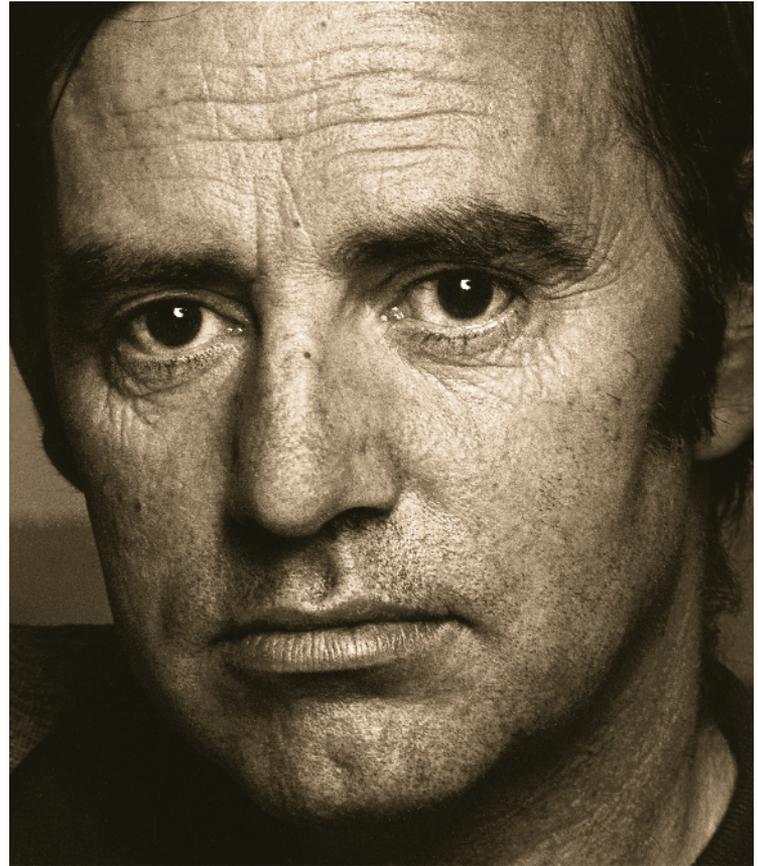
Contemplados desde una fase técnica que manifiesta doblemente su lejanía, estos retratos confirman la afirmación benjaminiana y nos proveen, multiplicada en copias, de la presencia póstuma de fisonomías irrepetibles. De no ser por el registro, ese presente físico y singular de una vida habría desaparecido irremediablemente. Este no es el caso, sobra decirlo, del retrato artesanal, pre fotográfico. Frente a un retrato de Felipe IV o a un autorretrato de Rembrandt, no enfrentamos al modelo (salvo como curiosidad documental) sino que, antes que nada, apreciamos las excelencias del arte pictórico que cubre la tela. Ante la fotografía, en cambio, estamos frente al espectro material de lo que fue y ya no es. La referencia se nos impone y el hecho prodigioso es precisamente que, pasados veinte años y divulgados estos retratos, Lihn, por ejemplo, el hombre de carne y hueso que fue Lihn, sea en definitiva esta imagen que Ilonka Csillag hizo de él. Quien vea y revea esta foto espléndida retendrá la facha displicente de Lihn y no una fotografía de Ilonka Csillag (a diferencia de quien vuelve a un retrato de Felipe IV para apreciar el arte de Velázquez). Lo que reconocemos al fotógrafo, al arte del fotógrafo –y ese reconocimiento es siempre reflexivo, a posteriori–, reside en el plus eidético antedicho, añadido metafísico al prodigio físico, técnico, que la fotografía brinda.

En contra del Padre Tiempo (*Cronos* saturnino), a cuyo paso inexorable nadie ni nada escapa, la fotografía –y el arte fotográfico– queda del lado de la "oportunidad", el Tiempo como *Kairos*: "es decir, el momento breve y decisivo que marca un punto crucial en la vida de los seres humanos o en el desarrollo del universo".³ El *habitus* fotográ-

fico (esa mezcla de automatismo y premeditación que lo definen) se juega en accionar el mecanismo con oportunidad para capturar lo irrepetible, aquello que de no ser por esa acción afortunada, no alcanzaría persistencia visible. Así considerada, la fotografía encontraría su fortuna mayor en la foto documental. Por el contrario, el retrato fotográfico de estudio (género obsoleto o en vías de extinción) propone un desafío y un problema psicológico, desde que sabemos que la identidad se constituye, históricamente, desde el otro. El retrato o es monumental (conmemorativo) –institución de la investidura pública y memorable del sujeto–, o es (dejando de lado el retrato banal, doméstico) intimista –la imagen, el vistazo, del sujeto en su margen social, fuera del teatro público, en el secreto insignificante de su soledad, tras bambalinas, más acá del nombre que socialmente lo enuncia–. ¿Cómo conseguir esa imagen cuando, en la fotografía de estudio, al sujeto se lo ha dispuesto para la foto, en relación a una demanda explícita del fotógrafo, que es la encarnación del otro social? ¿Cómo captar lo desprevenido del sujeto si éste ha sido instalado en el espacio codificado del estudio según una determinada idea –previsible– de sujeto retratable? Tarea tanto más difícil cuando a la mayoría de los fotografiados se les pidió que miraran fijamente a la cámara (no ocurre con Arenas, inofensivo, ni con Maquieira, cuyo retrato resulta el más sobrecargado de aura: el estereotipo romántico del poeta es llevado, en este caso, a su expresión más verosímil). El buen fotógrafo, como el psicoanalista, es un lugar vacío, debe hacerse el muerto. Aquí, acaso, el hecho de que la fotógrafa como la cámara sean femeninas, permite que la relación a la ley (del padre) se diluya y el modelo (varones todos, salvo una que otra que intenta seducirnos) se abandone, huérfano, a una mirada más acogedora, menos imperiosa, despojada de la suposición narcisista que arrastra como estigma fatal el sino de la impostura. Esa parece ser la sugerencia: no haga gracias a las



Nicanor Parra.



Jorge Tellier.

visitas, no haga lo que se supone que haya que hacer, expóngase sin más, en su ser así, no en su tener que ser, no se exija, no se obligue a nada, como un niño ante una madre en su función de maternaje. Y es precisamente eso –también como en la escena analítica–, a saber: el retorno de un niño –el niño que pervive en cada uno de nosotros– lo que, en la mayoría de los casos, pese incluso al peso de los estereotipos que insisten en algunos, lo que asoma en estos rostros solemnes, y cuya revelación agradecemos.

Los más notables, los más inquietantes, de estos retratos son, a mi juicio, los más despojados de histeria, aquellos donde el retratado se abandona a la mirada de la fotógrafa; confía, se expone a ser mirado, no en su gracia, sino en su desgracia, entregado a la verdad de su aspecto, a sabiendas de que esa verdad sólo la puede revelar otro. Sin el gesto seductor, coqueto, de quien desea imponer una idea de sí; sin el gesto ridículo de quien no se resigna al hecho intolerable de que es el otro de quien depende el juicio final, y cuyo gesto, cuya gesticulación, no obstante, confirmaría aun más ese sometimiento: no dejar de ser la niña de los ojos del otro. Salvo algunas excepciones (dos o tres para ser precisos) la mayoría de estos retratos consiguen fijar una presencia rotunda y soberana, una convicción, una resignación a la muerte. Son aquellos en los que adivinamos un vacío, una orfandad, una ausencia de aval; o aquellos en que la estereotipia se pone en juego premeditadamente para vencer la compulsión histérica (caso de la foto de Donoso). Los que prefiero (el de Hunneus, el de Lihn, el de Edwards, el de Anguita) comparten una cierta indolencia, una soberbia, de quien se concede, se entrega por un momento, para ser fotografiado, cediendo a la tentación de que su semblante quede captado perdurablemente, pero no dando demasiada importancia al asunto. Dejando el problema, digamos, en manos del fotógrafo. Fiados al *Kairos* fotográfico.

Al revés de aquellos (pocos) a quienes parece irle la vida en representarse en el papel de autores, a la altura de la supuesta demanda que le suponen al otro, identificados imaginariamente con su lugar social, intentando administrar el aspecto (intento condenado al fracaso) como si éste fuera propio.

Tratándose de “autores”, esto es, de sujetos cuya posteridad ha sido ganada (en la memoria cultural) a fuerza de construir un cuerpo escritural, estos retratos de Ilonka Csillag brindan no solamente la imagen del cuerpo de carne y hueso que firmó ese *corpus* de obra, sino la huella indeleble de una presencia, el vestigio material de un cuerpo difunto y resurrecto. Fomentan la creencia romántica en el arte (en la que persiste, diría Benjamin, una serie de conceptos heredados: –creación y genialidad, perennidad y misterio–) y el trabajo de escritura queda, como suplemento vicario de una plenitud, subordinado a la personalidad singular del autor. Las fotos transfieren maravillosamente densidad y gravidez a sus modelos y, con ello, cabe imaginar, satisfacen con creces el deseo de presencia –deseo menos narcisista que metafísico– de éstos (salvo Tellier, el hermoso indefenso), de quedar identificados para siempre con un carácter de peso, con una mirada que traspasa el tiempo, para así, ilustres y conspicuos, ser recordados. Que no se trata sólo de la identidad pública del autor –reconocible en el gesto estilístico de su *corpus* textual–, sino de una identidad más íntima, lo confirma el que cada retrato en este libro sea acompañado por una manuscrición del retratado, de su identidad grafológica (esa suerte de huella digital de la personalidad). La escritura manuscrita abre la expectativa de ingresar a un secreto. Promesa, pues, de revelar y dar a conocer al sujeto en su plenitud –o en su impropiedad– secreta. (Para aclarar esto, bastaría considerar otras opciones fotográficas, la de Avedon por ejemplo: en ellas lo que ha sido capturado es, precisamente, el idiotismo de un

cuerpo, lo obtuso de una mirada, la ridiculez –comprensible por lo demás– de toda esperanza de resurrección).

Si de lo que se trata es de la fisonomía individual, la impresión fotográfica es la única posteridad prometida (cosa impresionante, dado lo frágil de su película). Más permanente que la mirada viva, el fantasma fotográfico permite que, después, incalculablemente, lo irreplicable pueda ser actualizado, vuelto a mirar una y otra vez. La muerte –aquella posibilidad que nos torna imposibles– deja oír su rumor en cada una de estas fotografías, cualquiera de las cuales podría haber sido la última.

► CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Mariás, Javier: *Vidas escritas*, Alfaguara, Madrid, 2000.
2. Benjamin, Walter: *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, p. 31.
3. Panofsky, Erwin: *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, pp. 95-96.

CARLOS PÉREZ VILLALOBOS es Doctor en Literatura por la Universidad de Chile y Licenciado en Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Enseña en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y en la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales. Dentro de esta Facultad dirige el programa de investigación: “Archivo, imagen-tiempo, ciudad”. Es miembro de la Sociedad Chilena de Psicoanálisis (Ichpa) y ha publicado *Dieta de archivo. Memoria, crítica y ficción* (Ed. Arcis, 2005); *Borges, agonismo y epigonia* (Ed. Palinodia, 2007). Durante el 2008, auspiciado por la Universidad Diego Portales, dirigió el documental *Pesquisa sobre J.E.B.*

CARLOS PÉREZ VILLALOBOS has a PhD in Literature of Universidad de Chile and a Degree in Philosophy of Pontificia Universidad Católica de Chile. He is a professor at the School of Arts of Universidad de Chile and the Faculty of Architecture, Art and Design of Universidad Diego Portales. At this last School he directed the research program: “File, image-time, city”. He is a member of the Chilean Society of Psychoanalysis (Ichpa) and has published *Dieta de archivo. Memoria, crítica y ficción* (Filing Diet. Memory, Criticism and Fiction), Ed. Arcis, Santiago de Chile, 2005; *Borges, agonism and epigonism*, Ed. Palinodia, Santiago de Chile, 2007. During 2008 and sponsored by Universidad Diego Portales, he directed the documentary *Pesquisa sobre J.E.B.* (Research on J.E.B.)