

Este libro no es un tratado sobre la fotografía como arte, ni mucho menos una historia sobre el tema. Como en muchos de sus trabajos, Barthes rehuye los senderos más trillados y se lanza a una especie de desciframiento del signo expresivo, del objeto artístico, de la «obra» entendida como mecanismo productor de sentido.

En este caso toma como punto de partida unas cuantas fotografías, con el fin de descubrir «una ciencia nueva para cada objeto» y, a partir de ahí, deducir «el universal sin el cual no existiría la fotografía», esa «alucinación» que provoca falsedad en el nivel de la percepción y verdad en el nivel del tiempo. El final de esta excursión al otro lado del espejo no sólo proporciona un conocimiento más profundo (e inesperado) del objeto estudiado, sino que también desvela los mecanismos de la escritura ensayística enfrentada a otra escritura, la de la imagen fija.

Roland Barthes fue, entre otras cosas, uno de los representantes más originales del análisis semiológico aplicado a todos los órdenes de la cultura: la literatura, el cine, la pintura, la fotografía, el teatro, la moda, etc. *Lo obvio y lo obtuso*, *El susurro del lenguaje* y *La aventura semiológica* son los tres volúmenes de su amplia obra que Paidós ya ha publicado en esta misma colección.

www.paidos.com

ISBN 84-7509-621-2



9 788475 096216

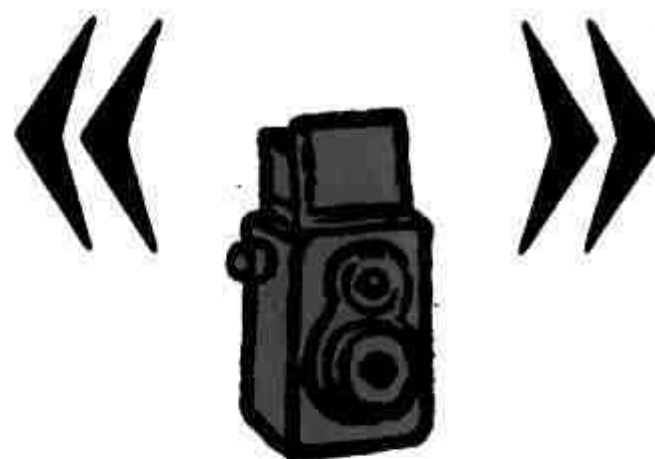
Paidós Comunicación 43

La cámara lúcida

Nota sobre la fotografía

Roland Barthes

Paidós Comunicación



10^a
edición

Título original: *La chambre claire. Note sur la photographie*
Publicado en francés por Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil, París

Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja

Cubierta de Mario Eskenazi

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier método o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1980 by Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil, París
© 1989 de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Av. Diagonal, 662-664 - 08034 Barcelona
<http://www.paidós.com>

ISBN: 84-7509-621-2
Depósito legal: B-42.973/2006

Impreso en Hurope, S. L.,
Lima, 3 - 08050 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

Sumario

Prólogo a la edición castellana, por Joaquim Sala-Sanahuja	11
---	----

I

1. Especialidad de la Foto	27
2. La Foto inclasificable	28
3. La emoción como principio	33
4. <i>Operator</i> , <i>Spectrum</i> y <i>Spectator</i>	35
5. Aquel que es fotografiado	37
6. El <i>Spectator</i> : desorden de los gustos	45
7. La Fotografía como aventura	48
8. Una fenomenología desenvuelta	50
9. Dualidad	52
10. <i>Stadium</i> y <i>Punctum</i>	57
11. El <i>Stadium</i>	59
12. Informar	61
13. Pintar	62
14. Sorprender	65
15. Significar	69
16. Dar ganas	73
17. La Fotografía unaria	76
18. Copresencia del <i>Stadium</i> y del <i>Punctum</i>	78

19. El <i>Punctum</i> : rasgo parcial	79
20. Rasgo involuntario	85
21. <i>Satori</i>	86
22. Efecto retardado y silencio	88
23. Campo ciego	94
24. Palinodia	100

II

25. «Una tarde...»	103
26. La Historia como separación	104
27. Reconocer	106
28. La Fotografía del Invernadero	108
29. La niña	113
30. Ariadna	116
31. La Familia, la Madre	117
32. « <i>Esto ha sido</i> »	120
33. La pose	122
34. Los rayos luminosos, el color	126
35. La Sorpresa	128
36. La autenticación	132
37. La estasis	138
38. La muerte llana	142
39. El Tiempo como <i>punctum</i>	146
40. Privado / Público	149
41. Escrutar	151
42. El parecido	153
43. El linaje	157
44. La cámara lúcida	160
45. El «aire»	162

46. La Mirada	166
47. Locura, Piedad	171
48. La Fotografía domesticada	174

Referencias

I. Libros	179
II. Álbumes y revistas	180

Agradecimientos	183
-----------------	-----

Fotógrafos citados	185
--------------------	-----

Bibliografía en castellano y catalán sobre el autor	187
--	-----

En homenaje
a *Lo imaginario* de
Jean-Paul Sartre

Prólogo a la edición castellana

Escrito a la sombra de los graves enunciados nietzscheanos, a los que debe en parte la posesión de un *estilo*, escrito bajo la advocación, también, del diario íntimo tal como lo practicara André Gide, *La cámara lúcida* constituye la parte final de la última trilogía de Roland Barthes. Es por ello, si cabe, un libro crepuscular: con él, de forma velada, impregnada de pudor, adquiere consistencia una especie de tratado del Tiempo, de la Nostalgia y, en definitiva, de la Muerte. Como si, al final, la muerte de su autor pocas semanas después de la publicación del libro acudiese a marcar con el sello de la realidad lo que de trágico tiene ya el libro.

«Este libro defraudará a los fotógrafos», había advertido el mismo Barthes poco antes de su aparición. Pues nada tiene de común con un estudio de las técnicas fotográficas o con el análisis de los estilos, y ni tan sólo se detiene en lo que constituye formalmente la

finalidad última de los estructuralistas: la clasificación. La escritura se apodera aquí de la fotografía, la interroga, propone, anticipa provisionalmente ciertos elementos de ordenación del material fotográfico —tal la aparente oposición *studium/punctum*— que luego irán asentándose, transformándose tras su confrontación con otros ejemplos para aparecer al fin como nexo entre la fotografía y la reacción experimentada por el sujeto ante ella.

Pues lo que Roland Barthes persigue ante todo a lo largo de su última trilogía es argumentar sus sensaciones y ofrendar de este modo su individualidad a una «ciencia del sujeto» cuya relación con las otras ciencias —y en especial con la semiología— se diluye a medida que, paradójicamente, el sujeto se hace consistente. En general, las últimas obras de Barthes tendían ya hacia esa subjetivización. En contraste con sus primeras producciones, especialmente *El grado cero de la escritura* (1953) y acaso también las *Mitologías* (1957), que aparecían ordenadas como un intento de elucidar una mitología social a partir de las influencias inmediatas de Sartre, Marx y Brecht, las obras posteriores a *El placer del texto* (1973) certifican el cambio que tal libro

apuntaba en el sentido de la subjetivización. Así, en 1975 es publicado *Roland Barthes por Roland Barthes*, el reverso de cuya portada contiene en negativo, como en una transgresión confesada pero inconfesable, una advertencia que seguirá siendo válida para los libros posteriores y en especial para el presente: «Todo esto debe ser considerado como si fuese dicho por un personaje de novela».

Desde entonces la escritura de Roland Barthes se sumirá en un mar de apuntes, de notas y fragmentos cuyo denominador común es un yo distante, tonsurado por la perfección, por el perfeccionismo de la escritura, un yo que dentro de esta teoría «de ficción» se transformará eventualmente en él («él se siente...», «alguien le interroga...» su discurso funciona...), cambio de persona, acaso cambio de tiempo verbal también, pero en modo alguno pluralización del sujeto o desdoblamiento. Paralelamente, la escritura se hace entrecortada, fragmentaria. El yo del texto, como en el caso del narrador proustiano, interroga el gesto, el objeto, todo lo que rodea el quehacer cotidiano, y lo introduce en la dimensión del recuerdo, de la confrontación, con la intención plenamente intelectual.

tual de interpretar la realidad, sin ocultar por ello lo que de pasional, de deseo, posee tal ejercicio. Nietzsche, en *Más allá del bien y del mal*, anticipa la conexión de lo filosófico con la subjetividad y, en nuestro caso, con lo que clásicamente se ha dado en llamar «diario íntimo»: «Poco a poco se me ha ido manifestando qué es lo que ha sido hasta ahora toda gran filosofía: a saber, la autoconfesión de su autor y una especie de *mémoires* (en francés en el original) no queridas y no advertidas». Esta asimilación de las grandes filosofías a una memoria íntima alcanzará en el último Barthes su sentido más literal. A pesar del subterfugio de la «ficción». En *Fragments d'un discours amoureux* (1977), un *yo* enamorado experimenta en primera persona todo el proceso y los accidentes del enamoramiento, y de su reflexión va surgiendo lentamente el discurso, un discurso-tipo, del enamorado. Con la dramatización del texto, la obra se convierte en una especie de novela o en algo heteróclito que arranca del terreno de lo imaginario. Por lo demás, *Fragments d'un discours amoureux* es confeccionado a partir de un texto-guía, el *Werther* de Goethe, arquetipo del amor-pasión, y

abunda en referencias a lo que Barthes llamaba «lecturas de noche», es decir, textos cuya lectura tenía como objetivo primordial el placer: Blake, Proust, Balzac, Brecht, Gide, el Zen... Ante tal suerte de hedonismo cultural, por lo demás profundamente enraizado en la civilización francesa y en grado extremo en el mundillo parisiense, podríase pensar que la subjetivización, con todos sus refinamientos, iba dirigida a la galería que en los últimos tiempos colmó a Barthes de incienso. O lo que es lo mismo: que se trataba de un ejercicio de frivolidad. Cuando en realidad esa «dramatización» del texto cubría o encubría una especie de autoconfesión, en el terreno de lo pasional, al que, sin embargo, sus coetáneos no eran ajenos.

En último término, cabría interpelar a los precedentes literarios de Barthes, al Gide maestro del diario íntimo que se ofrece en sacrificio en una de las mayores exhibiciones del siglo, su *Journal*. Pero lo que distanciaba a Barthes de Gide, más allá de las circunstancias cronológicas e intelectuales, era posiblemente de índole personal: el pudor. De no ser por el pudor del que siempre hizo gala —aunque algo menos en estos últimos años, y esto

por razones personales—, Roland Barthes hubiera sido un escritor —o un poeta, según la acepción de Stefan Zweig— de su vida. A pesar de que nunca cesara de afirmar, como en *Roland Barthes por Roland Barthes*, que todos los elementos biográficos que intervenían en su discurso debían ser consignados como puros elementos de ficción, como elementos pertenecientes a una novela familiar. Al final, sin embargo, el peso de esta ambigüedad entre lo biográfico (o íntimo) y lo teórico es suficiente para intuir una distanciación del autor para con su pasado «científico», aportando como prueba el contraste entre la semiología original y la «ciencia del sujeto» que constituye, por así decir, la coartada de las últimas obras.

Por un lado, pues, la teoría, con la semiología y su discurso de exploración; por el otro, aunque ligado al anterior, el sujeto ofreciéndose como cuerpo del experimento e, indirectamente, como protagonista de una gran novela. No está claro que, entre ambos extremos, sea la Semiología como ciencia la que se lleve la mejor parte. Podría parecer, incluso, que la ciencia de los signos es tan sólo una de las vertientes obsesivas del personaje de nues-

tra novela, uno de esos *leitmotiv* que la crítica moderna cree percibir en muchos personajes de Zola o en el universo de Proust. Todo esto, Barthes lo sabía, y es evidente que la intención primordial de sus últimos libros se centra en dicho juego ambivalente.

Si *Fragments d'un discours amoureux* se ocupaba del lenguaje que nace en torno al amor, *La cámara lúcida* cubre el polo opuesto: la Muerte. Entre ambos libros, en el intervalo de tres años, Barthes había escrito, leído y publicado su breve *Leçon*, texto de la clase inaugural de su cátedra de Semiología en el College de France —ante cuya sede fue víctima del accidente que le costó la vida—, al que siguió otro texto igualmente breve, *Sollers écrivain*, dedicado al escritor Philippe Sollers, máximo exponente de la tan traída vanguardia parisiense. Entretanto se va decantando lo que desde hace tiempo se esperaba de Barthes: un trabajo sobre la fotografía que contendrá a la vez una reflexión sobre la muerte. Roland Barthes se había ocupado ya del «lenguaje» cinematográfico e, indirectamente, de la fotografía en las *Mitologías*, a finales de los años cincuenta, y de modo igualmente disperso en varios artícu-

los de la misma época. Tanto en el caso del cine como en el de la fotografía, el análisis de tipo semiológico que Barthes proponía por aquel entonces se enfrentaba a una dificultad básica: para que el cine pueda ser tratado como un lenguaje es necesario que existan elementos que no sean *analógicos* y que además puedan ser objeto de *sistematización*. Sin embargo, es difícil discernir en la imagen cinematográfica partículas discontinuas, significantes cuyo significado no esté directamente adosado a ellos: el cine está hecho de elementos analógicos (gestos, paisajes, animales...), incapaces de entrar en el juego de una combinatoria, tal como exige todo lenguaje. Esto los convierte en sistemas pobres, cuyo estudio semiológico no tiene sentido. Sin embargo, a pesar de que el filme comporte una representación analógica de la realidad, existen también elementos que, por ser usuales en el universo de la colectividad, no son directamente simbólicos, sino que se encuentran culturalizados, convencionalizados. Es lo que Barthes llama «elementos retóricos» o «elementos de connotación»: dichos elementos, desligados de su simbolismo, pueden constituir sistemas de significa-

ción secundaria que se superponen al discurso analógico. Así, si bien el análisis semiológico de un filme no tiene propiamente sentido, el inventario de los elementos retóricos, connotadores, asimilables a signos, puede conducir al establecimiento de una retórica del filme. Tales elementos son ya analizables semiológicamente y forman parte de lo que suele llamarse «estilo».

Algo parecido ocurre con la fotografía. La imagen fotográfica es la reproducción analógica de la realidad y no contiene ninguna partícula discontinua, aislable, que pueda ser considerada como *signo*. Sin embargo, existen en ella elementos retóricos (la composición, el estilo...), susceptibles de funcionar independientemente como mensaje secundario. Es la connotación, asimilable en este caso a un lenguaje. Es decir: es el estilo lo que hace que la foto sea lenguaje.

A partir de esta premisa, elemental en el universo de la semiología, se teje una especie de interrogación de la imagen fotográfica. Por medio de la connotación, Barthes intentará delimitar ahora qué es lo que en la fotografía produce un efecto específico sobre el observador, qué es lo particular, lo propio,

cuál es la esencia de la fotografía, cuál el enigma que la hace fascinante (y en particular para ciertas fotos)... La búsqueda de la *esencia* de la fotografía a través de elementos concretos y generalmente puntuales que forman parte de la imagen fotográfica, pero que pueden pasar inadvertidos al examinar su mensaje inmediato, enlaza con los objetivos últimos (!) de la gran filosofía. Además, dado que lo que se oculta tras la fotografía, lo que se ampara indefectiblemente en la imagen fotográfica, es la Muerte, la búsqueda de Barthes adquiere un carácter romántico indudable. A la pluralidad de su discurso —pues en el de ahora aparecen indistintamente referencias al psicoanálisis, a la semiología en sus aspectos más amplios, al análisis sociológico, a todo lo que desde cualquier ángulo pueda contribuir a interpretar la civilización de nuestro tiempo— se añade la presencia del *yo*, del sujeto, del alma sensible sometida a la prueba de la fotografía.

Al tiempo interrumpido, a la plasmación de lo que fue, se refiere, pues, el libro presente. Mientras que a su alrededor, como en un zumbido de insectos, se acumulan los corolarios de un teorema extraño que asociaría

la muerte a la creación de imágenes. La fotografía recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado *un doble* de la realidad. De ello se infiere que la muerte, o lo que es lo mismo: la evidencia del esto-ha-sido, va ligada esencialmente a la aparición (o elaboración) del doble en la imagen fotográfica. Esto es corroborado por la etnología, la cual se hace eco (término no inocente) del pánico de muchos pueblos primitivos hacia la fotografía —pánico que, según cuentan, subsiste todavía en ciertas zonas de Las Hurdes y de Albacete—. El gran psicoanalista Otto Rank precisa en *Don Juan y el doble*, su obra más conocida, el origen de estas asociaciones estudiando ejemplos literarios clásicos: el tema de la *sombra*, del personaje que pierde, abandona o vende su sombra, como en la historia de Peter Schlemihl, del romántico Chamisso, o en muchos de los cuentos fantásticos de E.T.A. Hoffmann; el del *retrato* como garantía mefistofélica de eternidad, cuyo ejemplo más divulgado es la historia wildeana del retrato de Dorian Gray; el tema del *reflejo* y las variantes del narcisismo; el tema de la *gemenidad*, de gran solera en la literatura infantil

o en la obra del mismo Hoffmann, de Julio Verne, de Kafka... En todos los casos es la suerte lo que permite (o provoca) que el personaje recupere su unicidad. En lo concerniente a la imagen fotográfica, cabría considerar —y Barthes no habría disentido de ello— que la fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo... En la fotografía del referente desaparecido se conserva *eternamente* lo que fue su presencia, su presencia fugaz —esa fugacidad, con su evidencia, es lo que la fotografía contiene de patético—, hecha de intensidades. Dicho de otro modo: es imposible separar el referente de lo que es en sí la foto. Y de aquí, al cabo, la deducción de Barthes: la esencia de la fotografía es precisamente esta obstinación del referente en estar siempre ahí.

La fotografía es más que una prueba: no muestra tan sólo algo que *ha sido*, sino que también y ante todo demuestra que ha sido. En ella permanece de algún modo la intensidad del referente, de lo que fue y ya ha muerto. Vemos en ella detalles concretos, aparentemente secundarios, que ofrecen algo más que

un complemento de información (en tanto que elementos de connotación): conmueven, abren la dimensión del recuerdo, provocan esa mezcla de placer y dolor, la nostalgia. La fotografía es la momificación del referente. El referente se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio. Con detalles dispersos —un gesto hoy en día poco usual, un ornamento...— que lo hacen impropio. El Tiempo —o incluso la superposición de tiempos distintos y quizá contrapuestos— puede ser uno de tales «detalles» invisibles a primera vista. Pues el referente rasga con la contundencia de lo espectral la continuidad del tiempo. La foto es para el referente lo que el hielo para el alpinista que el glaciar del Montblanc abandona en su falda siglo y medio después del accidente mortal: un trámite tanatológico que nos presenta de pronto, abruptamente, *lo que fue* tal como fue. Como si el fotógrafo fuese en el límite un taxidermista de ese haber existido, con la sola diferencia de que el fotógrafo no falsea el interior de los cuerpos, no interviene en ellos, en su interior, sino que nos los presenta tal como fueron en un instante concreto, enmarcados únicamente por los bordes de la placa fotográfica.

Por último, es necesario hacer mención de algo que en *La cámara lúcida* es inseparable de la muerte: el amor y la nostalgia. De cada página emana la nostalgia del amor materno.

La escritura, curiosamente, encuentra uno de sus polos en la foto de la madre de Roland Barthes, la llamada foto del Invernadero, descrita pero jamás mostrada. En su juego ambivalente, el libro, presentado como una nota sobre la Fotografía, es también explícitamente un homenaje del autor hacia su madre, fallecida poco antes. Contiene, en efecto, más que una teoría de la fotografía, un modo, un cariz especial en el modo de enfrentarse a la imagen fotográfica; pues de lo que se trata al mismo tiempo es de extraer de la memoria, a través de la fotografía —en este caso la foto del Invernadero—, la presencia, el retorno del ser en un tiempo pasado, a fin de someterse —pero es una sumisión enfermiza, de corte proustiano— al placer de la nostalgia.

Joaquim Sala-Sanahuja

Un día, hace mucho tiempo, di con una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón (1852). Me dije entonces, con un asombro que después nunca he podido despejar: «Veo los ojos que han visto al Emperador». A veces hablaba de este asombro, pero como nadie parecía compartirlo, ni tan sólo comprenderlo (la vida está hecha así, a base de pequeñas soledades), lo olvidé. Mi interés por la Fotografía tomó un cariz más cultural. Decreté que me gustaba la fotografía *en detrimento* del cine, del cual, a pesar de ello, nunca llegué a separarla. La cuestión permanecía. Me embargaba, con respecto a la Fotografía, un deseo «ontológico»: quería, costase lo que costara, saber lo que aquélla era «en sí», qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de las imágenes. Tal deseo quería decir que en el fondo, al margen de las evidencias procedentes de la técnica y del uso, y a pesar de su formidable expansión contemporánea, yo no estaba seguro de que

la Fotografía existiese, de que dispusiese de un «genio» propio.

2

¿Quién podía guiarme?

Desde el primer paso, el de la clasificación (pues es necesario clasificar, contrastar, si se quiere constituir un corpus), la Fotografía se escapa. Las distribuciones a las que se la suele someter son, efectivamente, bien empíricas (Profesionales/Aficionados), bien retóricas (Paisajes/Objetos/Retratos/Desnudos), bien estéticas (Realismo/Pictorialismo), y en cualquier caso exteriores al objeto, sin relación con su esencia, la cual no puede ser (si es que existe) más que la Novedad de la que aquélla ha sido el advenimiento; pues tales clasificaciones podrían muy bien ser aplicadas a otras formas antiguas de representación. Diríase que la Fotografía es inclasificable. Me pregunté entonces cuál podía ser la causa de todo este desorden.

Y esto es lo que primeramente encontré. Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la

Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el *Tal* (tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable. Para designar la realidad el budismo emplea la palabra *sunya*, el vacío; y mejor todavía: *tathata*, el hecho de ser tal, de ser así, de ser esto; *tat* quiere decir en sánscrito *esto* y recuerda un poco el gesto del niño que señala algo con el dedo y dice: ¡*Ta, Da, Sa!** Una fotografía se encuentra siempre en el límite de este gesto. La fotografía dice: *esto, es esto, es asá, es tal cual*, y no dice otra cosa; una foto no puede ser transformada (dicha) filosóficamente, está enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera. Muestre sus fotos a alguien; ese alguien sacará inmediatamente las suyas: «Vea, éste de

Lacan,
pp. 53 a 66

Watts,
p. 85

* En francés, ça, es decir, esto (N. de T.).

aquí es mi hermano; aquél de allá mi hijo», etcétera; la Fotografía nunca es más que un canto alternado de «Vea», «Ve», «Vea esto», señala con el dedo cierto *vis-à-vis** y no puede salirse de ese puro lenguaje deíctico. Es por ello que, del mismo modo que es lícito hablar de una foto, me parecía improbable hablar de la Fotografía.

Tal foto, en efecto, jamás se distingue de su referente (de lo que ella representa), o por lo menos no se distingue en el acto o para todo el mundo (como ocurriría con cualquier otra imagen, sobrecargada de entrada y por estatuto por la forma de estar simulado el objeto): percibir el significante fotográfico no es imposible (hay profesionales que lo hacen), pero exige un acto secundario de saber o de reflexión. Por naturaleza, la Fotografía (hemos de aceptar por comodidad este universal, que por el momento sólo nos remite a la repetición incansable de la contingencia) tiene algo de tautológico: en la fotografía una pipa es siempre una pipa, irreductiblemente.

* *Vis-à-vis* significa en castellano: frente a frente, perdiéndose en la traducción la raíz arcaica del verbo *ver* del original francés (*N. de T.*).

Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios; o también como esas parejas de peces (los tiburones, creo, según dice Michelet) que navegan juntos, como unidos por un coito eterno. La Fotografía pertenece a aquella clase de objetos laminares de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos: el cristal y el paisaje, y por qué no: el Bien y el Mal, el deseo y su objeto: dualidades que podemos concebir, pero no percibir (yo no sabía todavía que de esa obstinación del Referente en estar siempre ahí iba a surgir la esencia que buscaba).

Esta fatalidad (no hay foto sin *algo o alguien*) arrastra la Fotografía hacia el inmenso desorden de los objetos —de todos los objetos del mundo: ¿por qué escoger (fotografiar) tal objeto, tal instante, y no otro?—. La Fotografía es clasificable por el hecho de que no hay razón para *marcar* una de sus circunstancias en concreto; quizá quisiera convertirse en tan grande, segura y noble como un signo,

Calvino

lo cual le permitiría acceder a la dignidad de una lengua; pero para que haya signo es necesario que haya marca; privadas de un principio de marcado, las fotos son signos que no cuajan, que se *cortan*, como la leche. Sea lo que fuere lo que ella ofrezca a la vista y sea cual fuere la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos.

Total, que el referente se adhiere. Y esta singular adherencia hace que haya una gran dificultad en enfocar el tema de la Fotografía. Los libros que tratan del tema, por lo demás mucho menos numerosos que para otro arte, son víctimas de dicha dificultad. Los unos son técnicos; para «ver» el significante fotográfico están obligados a enfocar de muy cerca. Los otros son históricos o sociológicos; para observar el fenómeno global de la Fotografía éstos están obligados a enfocar de muy lejos. Yo constaté con enojo que ninguno me hablaba precisamente de las fotos que me interesan, de las que me producen placer o emoción. ¿Qué me importaban a mí las reglas de composición del paisaje fotográfico o, en el otro extremo, la Fotografía como rito familiar? Cada vez que leía algo sobre la Fotografía pensaba en tal o cual foto preferida,

y ello me encolerizaba. Pues yo no veía más que el referente, el objeto deseado, el cuerpo querido; pero una voz importuna (la voz de la ciencia) me decía entonces con tono severo: «Vuelve a la Fotografía. Lo que ves ahí y que te hace sufrir está comprendido en la categoría de »Fotografías de aficionados«, sobre la que ha tratado un equipo de sociólogos: no es más que la huella de un protocolo social de integración destinado a sacar a flote a la Familia, etcétera». Sin embargo, yo persistía; otra voz, la más fuerte, me impulsaba a negar el comentario sociológico; frente a ciertas fotos yo deseaba ser salvaje, inculto. Así iba yo, no osando reducir las innumerables fotos del mundo, ni tampoco hacer extensivas algunas de las mías a toda la Fotografía: en resumen, que me encontraba en un callejón sin salida y puede decirse que «científicamente» solo y desarmado.

3

Me dije entonces que ese desorden y ese dilema sacados a la luz por el deseo de escribir sobre la Fotografía reflejaban perfecta-

mente una especie de incomodidad que siempre había experimentado: la de ser un sujeto que se bambolea entre dos lenguajes, expresivo el uno, crítico el otro; y en el seno de este último, entre varios discursos, los de la sociología, de la semiología y del psicoanálisis —pero que, por la insatisfacción en la que me encontraba finalmente de unos y de otros, yo evidenciaba lo único que había de seguro en mí (por ingenuo que fuese): la resistencia furibunda a todo sistema reductor—. Pues cada vez que, habiendo recurrido de algún modo a uno de ellos, sentía un lenguaje hacerse consistente y de este modo deslizarse hacia la reducción y la reprimenda, lo abandonaba poco a poco y buscaba en otra dirección: me ponía a hablar de otro modo. Valía más, de una vez por todas, convertir en razón mi protesta de singularidad, e intentar hacer de la antigua soberanía del yo» (Nietzsche) un principio heurístico. Resolví, pues, tomar como punto de partida para mi investigación apenas algunas fotos, aquellas de las que estaba seguro que existían *para mí*. Nada que tuviese que ver con un corpus: sólo algunos cuerpos. En este debate, convencional en suma, entre la subjetividad y la ciencia, yo lle-

gaba a esta curiosa idea: ¿por qué no tendríamos, de algún modo, una nueva ciencia por objeto? ¿Una *Mathesis singularis* (y ya no *universalis*)? Acepté, por tanto, erigirme en mediador de toda la Fotografía: intentaría formular, a partir de algunos movimientos personales, el rasgo fundamental, el universal sin el cual no habría Fotografía.

4

Heme, pues, a mí mismo como medida del «saber» fotográfico. ¿Qué es lo que sabe mi cuerpo sobre la Fotografía? Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar. El *Operator* es el Fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidôlon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade

ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto.

Una de esas prácticas me estaba prohibida y no podía tratar de interrogarla: yo no soy fotógrafo, ni tan sólo aficionado: demasiado impaciente para serlo: necesito ver en seguida aquello que he producido (¿y el *Polaroid*? Divertido, pero decepcionante, salvo cuando un gran fotógrafo se mezcla en ello). Podía suponer que la emoción del *Operator* (y por tanto la esencia de la Fotografía según-el-Fotógrafo) tenía alguna relación con el «agujerito» (*sténopé*) a través del cual mira, limita, encuadra y pone en perspectiva lo que quiere «coger» (sorprender). Técnicamente, la Fotografía se halla en la encrucijada de dos procedimientos completamente distintos; el uno es de orden químico: es la acción de la luz sobre ciertas sustancias; el otro es de orden físico: es la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico. Me parecía que la Fotografía del *Spectator* descendía esencialmente, si así se puede decir, de la revelación química del objeto (del que recibo, con efecto retardado, los rayos), y que la Fotografía del *Operator* iba ligada por el contrario a la visión recortada por el agu-

jero de la cerradura de la *camera obscura*. Pero yo no podía hablar de aquella emoción (o de esa esencia), no habiéndola conocido jamás; no podía unirme a la cohorte de aquellos (los más) que tratan de la Foto-según-el-Fotógrafo. No tenía a mi disposición más que dos experiencias: la del sujeto mirado y la del sujeto mirante.

5

Puede ocurrir que yo sea mirado sin saberlo, y sobre esto todavía no puedo hablar puesto que he decidido tomar como guía la conciencia de mi emoción. Pero muy a menudo (demasiado a menudo, para mi gusto) he sido fotografiado a sabiendas. Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de «posar», me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la Fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho (apólogo de este poder mortífero: ciertos partidarios de la Comuna pagaron con la vida su complacen-

Freund,
p. 101

cia en posar junto a las barricadas: vencidos, fueron reconocidos por los policías de Thiers y casi todos fusilados).

Posando ante el objetivo (quiero decir: siendo consciente de posar, incluso de forma fugaz), yo no arriesgo tanto (al menos por ahora). Sin duda, mi existencia la extraigo metafóricamente del fotógrafo. Pero por más que esta dependencia sea imaginaria (y de lo más puro de lo Imaginario), la vivo con la angustia de una filiación incierta: una imagen —mi imagen— va a nacer: ¿me parirán como un individuo antipático o como un «buen tipo»? ¡Ah, si yo pudiese salir en el papel como en una tela clásica, dotado de un aire noble, pensativo, inteligente, etcétera! En suma, ¡si yo pudiese ser «pintado» (por Ticiano) o «dibujado» (por Clouett)! Pero lo que yo quisiera que se captase es una textura moral fina, y no una mímica, y como la fotografía es poco sutil, salvo en los grandes retratistas, no sé cómo intervenir desde el interior sobre mi piel. Decido «dejar flotar» sobre los labios y en los ojos una ligera sonrisa que yo quisiera «indefinible» y con la que yo haría leer, al mismo tiempo que las cualidades de mi naturaleza, la conciencia divertida que tengo de

todo el ceremonial fotográfico: me presto al juego social, poso, lo sé, quiero que todos lo sepáis, pero este suplemento del mensaje no debe alterar en nada (a decir verdad, cuadratura del círculo) la esencia preciosa de mi individuo: aquello que yo soy, al margen de toda efigie. Yo quisiera en suma que mi imagen, móvil, sometida al traqueteo de mil fotos cambiantes, a merced de las situaciones, de las edades, coincidiera siempre con mi «yo» (profundo, como es sabido); pero es lo contrario lo que se ha de decir: es «yo» lo que no coincide nunca con mi imagen; pues es la imagen la que es pesada, inmóvil, obstinada (es la causa por la que la sociedad se apoya en ella), y soy «yo» quien soy ligero, dividido, disperso y que, como un ludión, no puedo estar quieto, agitándome en mi bocal: ¡ah, si por lo menos la Fotografía pudiese darme un cuerpo neutro, anatómico, un cuerpo que no significase nada! Por desgracia, estoy condenado por la Fotografía, que cree obrar bien, a tener siempre un aspecto: mi cuerpo jamás encuentra su grado cero, nadie se lo da (¿quizá tan sólo mi madre? Pues no es la indiferencia lo que quita peso a la imagen —no hay nada como una foto «objetiva», del tipo

«Photomaton», para hacer de usted un individuo penal, acechado por la policía—, es el amor, el amor extremo).

Verse a sí mismo (de otro modo que en un espejo): a escala de la Historia este acto es reciente, por haber sido el retrato, pintado, dibujado o miniaturizado, hasta la difusión de la Fotografía, un bien restringido, destinado por otra parte a hacer alarde de un nivel financiero y social —y, de cualquier manera, un retrato pintado, por parecido que sea (esto es lo que intento probar), no es una fotografía—. Es curioso que no se haya pensado en el *trastorno* (de civilización) que este acto nuevo anuncia. Yo quisiera una Historia de las Miradas. Pues la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad. Algo aún más curioso: es *antes* de la Fotografía cuando los hombres hablaron más de la visión del doble. Se compara la heautoscopia a una alucinosis; durante siglos fue un gran tema mítico. Pero hoy ocurre como si desechásemos la locura profunda de la Fotografía: ésta sólo nos recuerda su herencia mítica por el ligero malestar que me embarga cuando «me» miro en un papel.

Gayral,
p. 209

Ese trastorno es en el fondo un trastorno de propiedad. El Derecho ya lo ha dicho a su manera: ¿a quién pertenece la foto? ¿al sujeto (fotografiado)? ¿al fotógrafo? El paisaje mismo, ¿no es acaso algo más que una especie de préstamo hecho por el propietario del terreno? Innumerables procesos, según parece, han expresado esta incertidumbre de una sociedad para la cual era lógico que el ser fuese incierto. La Fotografía transformaba el sujeto en objeto e incluso, si cabe, en objeto de museo: para tomar los primeros retratos (hacia 1840) era necesario someter al sujeto a largas poses bajo una cristalera a pleno sol; devenir objeto hacía sufrir como una operación quirúrgica; se inventó entonces un aparato llamado apoyacabezas, especie de prótesis invisible al objetivo que sostenía y mantenía el cuerpo en su pasar a la inmovilidad: este apoyacabezas era el pedestal de la estatua en que yo me iba a convertir, el corsé de mi esencia imaginaria.

La Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrentan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que

Chevrier-
Thibaudau

Freund,
p. 68

soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. Dicho de otro modo, una acción curiosa: no ceso de imitarme, y es por ello por lo que cada vez que me hago (que me dejo) fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (tal como pueden producir ciertas pesadillas). Imaginariamente, la Fotografía (aquella que está en mi *intención*) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro. El Fotógrafo lo sabe perfectamente, y él mismo tiene miedo (aunque sólo sea por razones comerciales) de esta muerte en la cual su gesto va a embalsamarme. Nada sería más gracioso (si uno no fuese la víctima pasiva, el plastrón, como decía Sade) que las contorsiones de los fotógrafos para «hacer vivo»: pobres ideas: me hacen sentar ante mis pinceles, me hacen salir («fuera» es más viviente que «dentro»), me hacen posar ante una escalera porque hay un grupo de niños que juega detrás de mí, divisan un banco y enseguida (vaya ganga) me

hacen sentar en él. Diríase que, aterrado, el Fotógrafo debe luchar tremendamente para que la Fotografía no sea la Muerte. Pero yo, objeto ya, no lucho. Presiento que de esta pesadilla habré de ser despertado más duramente aún; pues no sé lo que la sociedad hace de mi foto, lo que lee en ella (de todos modos, hay tantas lecturas de un mismo rostro); pero, cuando me descubro en el producto de esta operación, lo que veo es que me he convertido en Todo-Imagen, es decir, en la Muerte en persona; los otros —el Otro— me despojan de mí mismo, hacen de mí, ferozmente, un objeto, me tienen a su merced, a su disposición, clasificado en un fichero, preparado para todos los sutiles trucajes: un excelente fotógrafo, un día, me fotografió; creí leer en esa imagen la pesadumbre de un reciente duelo: por una vez la Fotografía me reproducía a mí mismo; pero algo más tarde encontré esta misma foto en la tapa de un libelo; mediante el artificio de un tiraje, yo tenía sólo un horrible rostro desinteriorizado, siniestro e ingrato como la imagen que los autores del libro querían dar de mi lenguaje. (La «vida privada» no es más que esa zona del espacio, del tiempo, en la que no soy una

imagen, un objeto. Es mi derecho político a ser un sujeto lo que he de defender).

En el fondo, a lo que tiendo en la foto que toman de mí (la «intención» con que la miro), es a la Muerte: la Muerte es el *eidos* de esa Foto. También, curiosamente, lo único que soporto, que me gusta, que me es familiar cuando me fotografían es el ruido del aparato. Para mí, el órgano del Fotógrafo no es el ojo (que me aterra), es el dedo: lo que va ligado al disparador del objetivo, al deslizarse metálico de las placas (en los casos en que el aparato consta todavía de ellas). Gusto de esos ruidos mecánicos de una manera casi voluptuosa, como si, en la fotografía, fuesen aquello —y nada más que aquello— a lo que mi deseo se aferra, rompiendo con su breve chasquido la capa mortífera de la Pose. Para mí, el ruido del Tiempo no es triste: me gustan las campanas, los relojes... —y recuerdo que originariamente el material fotográfico utilizaba las técnicas de ebanistería y de la mecánica de precisión: los aparatos, en el fondo, eran relojes para ser contemplados y quizás alguien de muy antiguo en mí oye todavía en el aparato fotográfico el ruido viviente de la madera.

El desorden que desde el primer paso encontré en la Fotografía, con todas las prácticas y todos los temas mezclados, lo volví a encontrar en las fotos del *Spectator* que yo era y que me disponía ahora a interrogar.

Veo fotos por todas partes, como cada uno de nosotros hoy en día; provienen de mi mundo, sin que yo las solicite; no son más que «imágenes», aparecen de improviso. Sin embargo, entre aquellas que habían sido escogidas, evaluadas, apreciadas, reunidas en álbumes o en revistas y que por consiguiente habían pasado por el filtro de la cultura, constaté que había algunas que provocaban en mí un júbilo contenido, como si remitiesen a un centro oculto, a un caudal erótico o desgarrador escondido en el fondo de mí (por serio que fuese el tema); y que otras, por el contrario, me eran tan indiferentes que, a fuerza de verlas multiplicarse como la mala hierba, experimentaba hacia ellas una especie de aversión, de irritación incluso: hay momentos en que detesto la Foto: ¿qué me importan a mí los viejos troncos de árboles de Eugène Atget, los desnudos de Pierre Boucher, las so-

breimpresiones de Germaine Krull (por citar sólo nombres antiguos)? Más aún: constataba que en el fondo nunca me gustaban *todas* las fotos de un mismo fotógrafo: de Stieglitz sólo me gusta (pero con locura) su foto más conocida (*La terminal de tranvías de caballos*, Nueva York, 1893); otra foto de Mapplethorpe me inducía a creer que había encontrado «mi» fotógrafo; pero no, no me gusta en absoluto Mapplethorpe. No podía, pues, acceder a aquella cómoda noción, cuando se quiere hablar sobre historia, cultura, estética, llamada estilo de un artista. Sentía a través de la fuerza de mis reacciones, de su desorden, de su azar, de su enigma, que la Fotografía es un arte *poco seguro*, tal como lo sería (si nos empeñáramos en establecerla) una ciencia de los cuerpos objeto de deseo o de odio.

Veía perfectamente que se trataba de movimientos de una subjetividad fácil que se malogra tan pronto como ha sido expresada: *me gusta/no me gusta*: ¿quién de nosotros no tiene una tabla interior de preferencias, de repugnancias, de indiferencias? Pero precisamente: siempre he tenido ganas de *argumentar* mis humores; no para justificarlos; y menos aún para llenar con mi individualidad



«De Stieglitz sólo me gusta
su fotografía más conocida...»

Alfred Stieglitz: *La terminal de tranvías de caballos*,
Nueva York, 1893 (© Museum of Modern Art, Nueva York).

el escenario del texto; sino al contrario, para ofrecer tal individualidad, para ofrendarla a una ciencia del sujeto, cuyo nombre importa poco, con tal de que llegue (está dicho muy pronto) a una generalidad que no me reduzca ni me aplaste. Era necesario verlo.

7

Decidí entonces tomar como guía de mi nuevo análisis la atracción que sentía hacia ciertas fotos. Pues, por lo menos, de lo que estaba seguro era de esta atracción. ¿Cómo llamarla? ¿Fascinación? No, la fotografía que distingo de las otras y que me gusta no tiene nada del punto seductor que se balancea ante los ojos y nos hace mecer la cabeza; lo que aquélla produce en mí es lo contrario mismo del entorpecimiento; es más bien una agitación interior, una fiesta, o también una actividad, la presión de lo indecible que quiere ser dicho. ¿Y entonces? ¿Es acaso interés? No, interés es demasiado poco; no tengo necesidad de interrogar mi emoción para enumerar las distintas razones que hacen interesarse por una foto; se puede: ya sea desear el objeto, el

paisaje, el cuerpo que la foto representa; ya sea amar o haber amado el ser que nos muestra para que lo reconozcamos; ya sea asombrarse de lo que se ve en ella; ya sea admirar o discutir la técnica empleada por el fotógrafo, etcétera; pero todos estos intereses son flojos, heterogéneos; tal foto puede satisfacer uno de ellos e interesarme débilmente; y si tal otra me interesa fuertemente, quisiera saber qué es lo que en esta foto me hace vibrar. Asimismo, me parecía que la palabra más adecuada para designar (provisionalmente) la atracción que determinadas fotos ejercen sobre mí era *aventura*. Tal foto me *adviene*, tal otra no.

El principio de aventura me permite hacer existir la Fotografía. Inversamente, sin aventura no hay foto. Cito a Sartre: «Las fotos de un periódico pueden muy bien »no decirme nada», es decir, las miro sin hacer posición de existencia. Las personas cuya fotografía veo entonces son efectivamente alcanzadas a través de esta fotografía, pero sin posición existencial, justamente igual que el Caballero y la Muerte, los cuales son alcanzados a través del grabado de Durero, pero sin que yo los establezca. Podemos, por otra parte, encontrar ca-

Sartre,
p. 39

sos en que la fotografía me deja en tal estado de indiferencia que ni tan siquiera efectúo la «puesta en imagen». La fotografía está vagamente constituida en objeto, y los personajes que figuran en ella están en efecto constituidos en personajes, pero sólo a causa de su parecido con seres humanos, sin intencionalidad particular. Flotan entre la orilla de la percepción, la del signo y la de la imagen, sin jamás abordar ninguna de las tres».

En este sombrío desierto, tal foto, de golpe, me llega a las manos; me anima y yo la animo. Es así, pues, como debo nombrar la atracción que la hace existir: una *animación*. La foto, de por sí, no es animada (yo no creo en las fotos «vivientes»), pero me anima: es lo que hace toda aventura.

8

En esta búsqueda de la Fotografía, la fenomenología me prestaba, pues, un poco de su proyecto y un poco de su lenguaje. Pero se trataba de una fenomenología vaga, desenvuelta, incluso cínica, de tanto que se prestaba a deformar o esquivar sus principios según

las necesidades de mi análisis. En primer lugar, no me libraba ni tan sólo intentaba librarme de una paradoja: por una parte las ganas de poder nombrar al fin una esencia de la Fotografía y esbozar así el movimiento de una ciencia eidética de la Foto; y por otra parte el sentimiento irreductible de que la Fotografía, esencialmente, si así puede decirse (contradicción en los términos), no es más que contingencia, singularidad, aventura: mis fotos participaban siempre, hasta el final, de aquel «cualquier algo»: ¿no es acaso la imperfección misma de la Fotografía esa dificultad de existir llamada trivialidad? Y luego, mi fenomenología aceptaba comprometerse con una fuerza, el afecto; el afecto era lo que yo no quería reducir; siendo irreductible, era por ello mismo por lo que yo quería, yo debía reducir la Foto; pero, ¿se podía retener una intencionalidad afectiva, una intención del objeto que apareciese inmediatamente henchida de deseo, de repulsión, de nostalgia, de euforia? No recordaba que la fenomenología clásica, aquella que yo había conocido en mi adolescencia (y no ha habido otra después), hubiese nunca hablado de deseo o de duelo. Es cierto, yo intuía muy bien en la Fotografía,

Lyotard,
p. 11

de forma muy ortodoxa, toda una red de esencias: esencias materiales (obligando a un estudio físico, químico, óptico de la Foto), y esencias regionales (que dependen, por ejemplo, de la estética, de la historia, de la sociología); pero en el momento de llegar a la esencia de la Fotografía en general, me bifurcaba; en vez de seguir la vía de una ontología formal (de una Lógica), me detenía, guardando conmigo, como un tesoro, mi deseo o mi pesadumbre; la esencia prevista de la Foto no podía separarse en mi espíritu de lo «patético» que la compone, y ello desde la primera mirada. Me ocurría algo parecido a lo que le ocurrió a ese amigo que se había inclinado por la Foto por el mero hecho de que ésta le permitía fotografiar a su hijo. Como *Spectator*, sólo me interesaba por la Fotografía por «sentimiento»; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso.

9

Hojeaba una revista ilustrada. Una foto me detuvo. Nada de extraordinario: la trivialidad



«Comprendí rápidamente
que la aventura de esta fotografía provenía
de la copresencia de dos elementos...»

Koen Wessing: *El ejército patrullando por las calles,*
Nicaragua, 1979.

(fotográfica) de una insurrección en Nicaragua: una calle en ruinas, dos soldados con casco patrullan; en segundo plano pasan dos monjas. ¿Me gustaba la foto? ¿Me interesaba? ¿Me intrigaba? Ni tan sólo eso. Simplemente existía (para mí). Comprendí rápidamente que su existencia (su «aventura») provenía de la copresencia de dos elementos discontinuos, heterogéneos por el hecho de no pertenecer al mismo mundo (ninguna necesidad de contrastarlos): los soldados y las monjas. Presentí una regla estructural (a la medida de mi propia mirada), y probé enseguida de verificarla inspeccionando otras fotos del mismo reportero (el holandés Koen Wessing): muchas de esas fotos me atraían porque comportaban esa especie de dualidad que acababa de descubrir. Aquí una madre y una hija lamentan a gritos la detención del padre (Baudelaire: «la verdad enfática del gesto en las grandes circunstancias de la vida»), y ello ocurre *en el campo* (¿cómo han podido enterarse de la noticia? ¿a quién van dirigidos esos gestos?). Allí, sobre una calzada llena de baches, el cadáver de un niño bajo una sábana blanca; los padres, los amigos lo rodean, desconsolados: escena, por desgracia, trivial,



«...La ropa blanca que lleva llorando la madre
(¿por qué esa ropa?)...»

Koen Wessing: *Padres descubriendo el cadáver de su hijo*,
Nicaragua, 1979.

pero observé disturbancias: el pie descalzo del cadáver, la ropa blanca que lleva llorando la madre (¿por qué esa ropa?), una mujer a lo lejos, sin duda una amiga, tapándose la nariz con un pañuelo. Y allí también, en un apartamento bombardeado, los ojazos de dos chiquillos, la camisa de uno de ellos remangada sobre su pequeño vientre (lo excesivo de esos ojos enturbia la escena). Y allí, en fin, adosados a la pared de una casa, tres sandinistas con la parte inferior del rostro cubierta con un trapo (¿hediondez? ¿clandestinidad? Soy inocente, no conozco las realidades de la guerrilla); el uno aguanta un fusil que reposa sobre su pierna (puedo ver sus uñas); pero su otra mano se abre y se extiende, como si explicase o demostrase algo. Mi regla funcionaba tanto mejor cuanto que otras fotos del mismo reportaje me hacían detener menos tiempo; eran bellas, expresaban bien la dignidad y el horror de la insurrección, pero no comportaban a mis ojos ninguna marca: su homogeneidad no pasaba de ser cultural: se trataba de «escenas», un poco a lo Greuze, de no ser por la aspereza del tema.

Mi regla era suficientemente plausible para intentar nombrar (deberé hacerlo) esos dos elementos cuya copresencia establecía, según parecía, la especie de interés particular que yo tenía por esas fotos.

El primero, visiblemente, es una extensión, tiene la extensión de un campo, que yo percibo bastante familiarmente en función de mi saber, de mi cultura; este campo puede ser más o menos estilizado, más o menos conseguido, según el arte o la suerte del fotógrafo, pero remite siempre a una información clásica: la insurrección, Nicaragua, y todos los signos de una y otra: combatientes pobres, vestidos de civil, calles en ruinas, muertos, dolor, el sol y los pesados ojos indios. Millares de fotos están hechas con este campo, y por estas fotos puedo sentir desde luego una especie de interés general, emocionado a veces, pero cuya emoción es impulsada racionalmente por una cultura moral y política. Lo que yo siento por esas fotos descuella de un afecto *mediano*, casi de un adiestramiento. No veía, en francés, ninguna palabra que expresase simplemente esta es-

pecie de interés humano; pero en latín esa palabra creo que existe: es el *studium*, que no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, «el estudio», sino 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.

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 conciencia soberana el campo del *studium*), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces inclu-

so moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. 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 que también me lastima, me punza).

Habiendo así distinguido dos temas en la Fotografía (pues en definitiva las fotos que me gustaban estaban construidas al modo de una sonata clásica), podía ocuparme sucesivamente de uno y de otro.

11

Muchas fotos, por desgracia, permanecen inertes bajo mi mirada. Pero incluso entre aquellas que a mis ojos tienen alguna existencia, la mayoría no provoca en mí más que un interés general y por decirlo así *educado*: ningún *punctum* en ellas: me gustan o me disgustan sin punzarme: únicamente están investidas por el *studium*. El *studium* es el campo tan vasto del deseo indolente, del in-

terés diverso, del gusto inconsecuente: *me gusta/no me gusta, I like/I don't*. El *studium* pertenece a la categoría del *to like* y no del *to love*; moviliza un deseo a medias, un querer a medias; es el mismo tipo de interés vago, liso, irresponsable, que se tiene por personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos «bien».

Reconocer el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobadas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, pues la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores. El *studium* es una especie de educación (saber y cortesía) que me permite encontrar al *Operator*, vivir las miras que fundamentan y animan sus prácticas, pero vivirlas en cierto modo al revés, según mi querer de *Spectator*. Ocurre un poco como si tuviese que leer en la Fotografía los mitos del Fotógrafo, fraternizando con ellos, pero sin llegar a creerlos del todo. Estos mitos tienden evidentemente (el mito sirve para esto) a reconciliar la Fotografía y la sociedad (¿es necesario? —Pues bien, sí: la Foto es *peligrosa*), dotándola de *funciones*, que son para el Fotó-

grafo otras tantas coartadas. Estas funciones son: informar, representar, sorprender, hacer significar, dar ganas. En cuanto a mí, *Spectator*, las reconozco con más o menos placer: dedico a ello mi *studium* (que nunca es mi goce o mi dolor).

12

Como la Fotografía es contingencia pura y no puede ser otra cosa (siempre hay *algo* representado) —contrariamente al texto, el cual, mediante la acción súbita de una sola palabra, puede hacer pasar una frase de la descripción a la reflexión—, revela enseguida esos «detalles» que constituyen el propio material del saber etnológico. Cuando William Klein fotografía *El Primero de Mayo de 1959 en Moscú*, me enseña cómo se visten los soviéticos (lo cual, después de todo, ignoro): *noto* la voluminosa gorra de un muchacho, la corbata de otro, el pañuelo de cabeza de la vieja, el corte de pelo de un adolescente, etcétera. Puedo descender aun en el detalle, observar que muchos de los hombres fotografiados por Nadar llevaban las uñas largas: pregunta etnográfica.

ca: ¿cómo se llevaban las uñas en tal o cual época? La Fotografía puede decírmelo, mucho mejor que los retratos pintados. La Fotografía me permite el acceso a un infra-saber; me proporciona una colección de objetos parciales y puede deleitar cierto fetichismo que hay en mí: pues hay «yo» que ama el saber, que siente hacia él como un gusto amoroso. Del mismo modo, me gustan ciertos rasgos biográficos en la vida de un escritor me encantan igual que ciertas fotografías; a estos rasgos los he llamado «biografemas»; la Fotografía es a la Historia lo que el biografema es a la biografía.

13

El primer hombre que vio la primera foto (si exceptuamos a Niepce, que la había hecho) debió creer que se trataba de una pintura: el mismo marco, la misma perspectiva. La Fotografía ha estado, está todavía, atormentada por el fantasma de la Pintura (Maplethorpe representa un ramo de lirios igual que podría haberlo hecho un pintor oriental): la Fotografía ha hecho de la Pintura, a través



*«El fotógrafo me enseña
cómo se visten los soviéticos:
noto la voluminosa gorra de un muchacho,
la corbata de otro,
el pañuelo de cabeza de la vieja,
el corte de pelo de un adolescente...»*

William Klein: *El Primero de Mayo de 1959 en Moscú.*

de sus copias y de sus contestaciones, la Referencia absoluta y paternal, como si hubiese nacido del Cuadro (esto, técnicamente, es verdad, pero sólo en parte; ya que la *camera obscura* de los pintores es sólo una de las muchas causas de la Fotografía; lo esencial, quizá, fue el descubrimiento químico). Nada distingue, eidéticamente, *en el punto a que he llegado de mi investigación*, una fotografía, por realista que sea, de una pintura. El «pictorialismo» no es más que una exageración de lo que la Foto piensa de sí misma.

Sin embargo, no es (me parece) a través de la Pintura como la Fotografía entronca con el arte, es a través del Teatro. En el origen de la Foto se sitúa siempre a Niepce y a Daguerre (aunque el segundo ha usurpado un poco el sitio al primero); Daguerre, cuando se apropió del invento de Niepce, explotaba en la Plaza del Château (Plaza de la República) un teatro de panoramas animados por movimientos y juegos de luz. La *camera obscura*, en definitiva, ha dado a la vez el cuadro perspectivo, la Fotografía y el Diorama, siendo los tres artes de la escena; pero si la Foto me parece estar más próxima al Teatro, es gracias a un mediador singular (quizá yo sea el único en verlo

así): la Muerte. Es conocida la relación original del Teatro con el culto de los Muertos: los primeros actores se destacaban de la sociedad representando el papel de Muertos: maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo: busto blanqueado del teatro totémico, hombre con el rostro pintado del teatro chino, maquillaje a base de pasta de arroz del Katha Kali indio, máscara del Nô japonés. Y esta misma relación es la que encuentro en la Foto; por viviente que nos esforcemos en concebirla (y esta pasión por «sacar vivo» no puede ser más que la denegación mítica de un malestar de muerte), la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos.

14

Me imagino (es todo lo que puedo hacer, puesto que no soy fotógrafo) que el gesto esencial del *Operator* consiste en sorprender algo o a alguien (por el pequeño agujero de la cámara), y que tal gesto es, pues, perfecto

cuando se efectúa sin que lo sepa el sujeto fotografiado. De este gesto derivan abiertamente todas las fotos cuyo principio (valdría más decir justificación) es el «choque»; puesto que el «choque» fotográfico (muy distinto del *punctum*) no consiste tanto en traumatizar como en revelar lo que tan bien escondido estaba que hasta el propio actor lo ignoraba o no tenía conciencia de ello. Y, por lo tanto, toda una gama de «sorpresas» (eso es lo que son para mí, *Spectator*; pero para el Fotógrafo son «éxitos»).

La primera sorpresa es la de lo «raro» (rareza del referente, desde luego); un fotógrafo, se nos dice con admiración, ha empleado cuatro años de búsquedas para componer una antología fotográfica de monstruos (el hombre de dos cabezas, la mujer de tres senos, el niño con cola, etcétera; todos ellos sonrientes). La segunda sorpresa es, en sí misma, muy conocida de la Pintura, la cual ha reproducido a menudo un gesto captado en el punto de su recorrido en que el ojo normal no puede inmovilizarlo (en otra parte he llamado ese gesto el *numen* del cuadro histórico): Bonaparte *acaba* de tocar a los Apesados de Jaffa; su mano se retira; de igual

modo, la Foto, aprovechando su acción instantánea, inmoviliza una escena rápida en su momento decisivo: Apestéguy, cuando el incendio del Publicis, fotografía a una mujer en el momento de saltar por una ventana. La tercera sorpresa es la de la proeza: «Desde hace medio siglo, Harold D. Edgerton fotografía la caída de una gota de leche a la millonésima de segundo» (casi no es necesario declarar que este género de fotos no me impresiona ni me interesa: demasiado fenomenólogo para gustar de otra cosa que no sea una apariencia a mi medida). Una cuarta sorpresa es la que el fotógrafo espera de las contorsiones de la técnica: sobreimpresiones, anamorfosis, explotación voluntaria de ciertos defectos (desencuadre, desenfoque, mezcla de perspectivas); grandes fotógrafos (Germaine Krull, André Kertész, William Klein) han utilizado estas sorpresas sin convencerme, aunque comprenda su capacidad subversiva. Quinto tipo de sorpresa: el hallazgo; Kertész fotografía la ventana de una buhardilla; detrás del cristal dos bustos antiguos miran hacia la calle (Kertész me gusta, pero no me gusta el humor ni en música ni en fotografía); la escena puede ser preparada

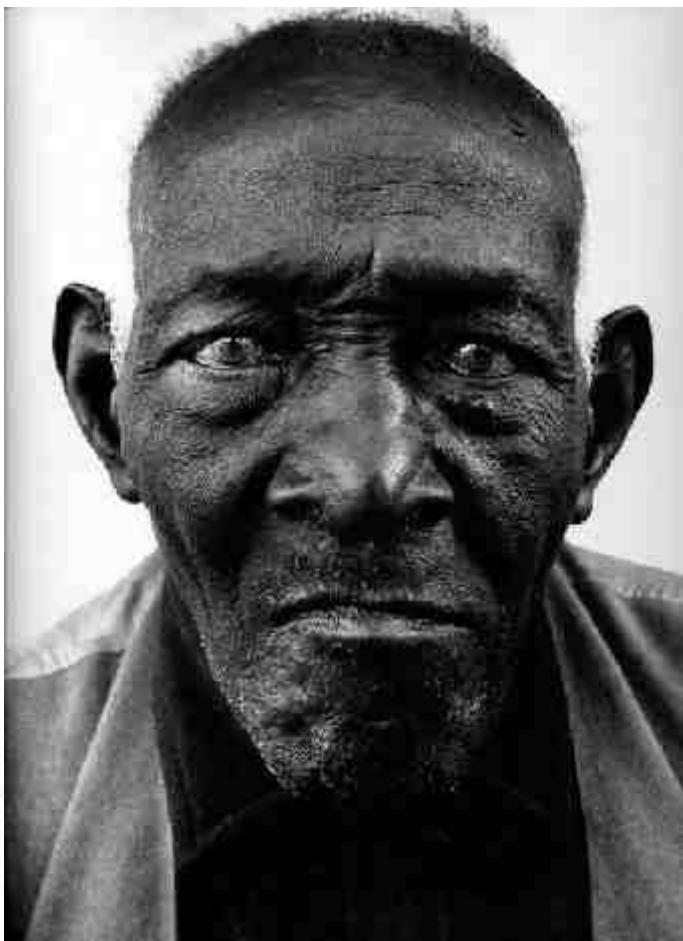
por el fotógrafo; pero en el mundo de los *media* ilustrados se trata de una escena «natural» que el buen reportero ha tenido el genio, es decir, la suerte de sorprender: un emir vestido de tal esquila.

Todas estas sorpresas obedecen a un principio de desafío (es por ello que me son ajenas): el fotógrafo, como un acróbata, debe desafiar las leyes de lo probable e incluso de lo posible; en último término, debe desafiar las leyes de lo interesante: la foto se hace «sorprendente» a partir del momento en que no se sabe por qué ha sido tomada; ¿qué motivo puede haber, y qué interés, para fotografiar un desnudo a contraluz en el hueco de una puerta, la parte delantera de un viejo auto sobre la hierba, un carguero atracado, dos bancos en una pradera, unas nalgas de mujer ante una ventana rústica, un huevo sobre un vientre desnudo (fotos premiadas en un concurso de aficionados)? En un primer tiempo, la Fotografía, para sorprender, fotografía lo notable; pero muy pronto, por una reacción conocida, decreta notable lo que ella misma fotografía. El «cualquier cosa» se convierte entonces en el colmo sofisticado del valor.

Puesto que toda foto es contingente (y por ello fuera de sentido), la fotografía sólo puede significar (tender a una generalidad) adoptando una máscara. Es la palabra que emplea Calvino para designar lo que convierte a un rostro en producto de una sociedad y de su historia. Así ocurre con el retrato de William Casby, fotografiado por Richard Avedon: la esencia de la esclavitud se encuentra aquí al desnudo: la máscara es el sentido, en tanto que absolutamente puro (tal como estaba en el teatro antiguo). Es por ello que los grandes retratistas son grandes mitólogos: Nadar (la burguesía francesa), Sander (los alemanes de la Alemania prenaazi), Avedon (la *high-class* neoyorquina).

Calvino

La máscara es sin embargo la región difícil de la Fotografía. La sociedad según parece, desconfía del sentido puro: quiere sentido, pero quiere al mismo tiempo que este sentido esté rodeado por un ruido (como se dice en cibernética) que lo haga menos agudo. Por esto la foto cuyo sentido (no digo efecto) es demasiado impreso es rápidamente apartada; se la consume estéticamente, y no políti-



*«La máscara es el sentido,
en tanto que absolutamente puro...»*

Richard Avedon: William Cashy, nacido esclavo, 1963.

camente. La Fotografía de la Máscara es en efecto suficientemente crítica como para inquietar (en 1934 los nazis censuraron a Sander porque sus «rostros del tiempo» no respondían al arquetipo nazi de la raza), pero por otra parte es demasiado discreta (o demasiado «distinguida») para constituir verdaderamente una crítica social eficaz, por lo menos según las exigencias del militantismo: ¿qué ciencia comprometida reconocía el interés de la fisiognomía? La aptitud para percibir el sentido, sea político o moral, de un rostro, ¿no es acaso en sí misma una desviación de clase? Y todavía es decir demasiado: el Notario de Sander está impregnado de importancia y de rigidez, su Ujier de afirmación y de brutalidad, pero jamás un notario o un ujier habrían podido leer estos signos. Como distancia, la mirada social se sirve de una estética refinada que la convierte en vana: sólo hay crítica en aquellos que son ya aptos para la crítica. Este callejón sin salida es un poco el de Brecht: fue hostil a la fotografía en razón (decía él) de la debilidad de su poder crítico; pero su teatro mismo nunca ha podido ser políticamente eficaz a causa de su sutileza y su calidad estética.



«Los nazis censuraron a Sander
porque sus rostros del tiempo
no respondían a la estética de la raza nazi»

August Sander: *Notario* (por cortesía de la Sander Gallery,
Washington).

Si exceptuamos el ámbito de la Publicidad, en el que el sentido sólo debe ser claro y distinto en razón de su naturaleza mercantil, la semiología de la Fotografía se limita pues a los resultados admirables de unos pocos retratistas. Para el resto, para las «buenas fotos» corrientes, todo lo mejor que podemos decir de ellas es que el *objeto habla*, que induce, vagamente, a pensar. Y aún: incluso esto corre el riesgo de ser olfateado como peligroso. En último término, nada de sentido en absoluto, es más seguro: los redactores de *Life* rechazaron las fotos de Kerész, a su llegada a Estados Unidos en 1937, porque, dijeron ellos, sus imágenes «hablaban demasiado»; hacían reflexionar, sugerían un sentido —otro sentido que la letra—. En el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es *pensativa*.

16

Un caserón, un porche con sombra, unas tejas, una decoración árabe deslucida, un hombre sentado apoyado contra el muro, una

calle desierta, un árbol mediterráneo (*Alhambra*, de Charles Clifford): esta fotografía antigua (1854) me impresiona: es que, ni más ni menos, tengo ganas de vivir *allí*. Estas ganas se sumergen en mí hasta una profundidad y por medio de unas raíces que desconozco: ¿calor del clima? ¿Mito mediterráneo, apolinismo? ¿Desheredamiento? ¿Jubilación? ¿Anonimato? ¿Nobleza? Sea lo que fuera (de mí mismo, de mis móviles, de mi fantasma), tengo ganas de vivir allí, *con tenuidad*, y esta tenuidad jamás la foto de turismo puede satisfacerla. Para mí, las fotografías de paisajes (urbanos o campesinos) deben ser *habitables*, y no visitables. Este deseo de habitación, si lo observo a fondo en mí mismo, no es ni onírico (no sueño con un lugar extravagante) ni empírico (no intento comprar una casa a partir de las vistas de un prospecto de agencia inmobiliaria); es fantasmático, deriva de una especie de videncia que parece impulsarme hacia adelante, hacia un tiempo utópico, o volverme hacia atrás, no sé adónde de mí mismo: doble movimiento que Baudelaire ha cantado en *Invitation au Voyage* y en *Vie Antérieure*. Ante esos paisajes predilectos, todo sucede como si yo



«Es allí donde quisiera vivir...»

Charles Clifford: *Alhambra (Granada)*, 1854-1856.

estuviese seguro de haber estado en ellos o de tener que ir. Freud dice del cuerpo materno que «no hay ningún otro lugar del que se pueda decir con tanta certidumbre que se ha estado ya en él». Tal sería entonces la esencia del paisaje (elegido por el deseo): *heimlich*, despertando en mí la Madre (en modo alguno inquietante).

17

Habiendo de este modo pasado revista a los *intereses serios* que despertaban en mí ciertas fotos, me parecía constatar que el *studium*, mientras no sea atravesado, fustigado, rayado por un detalle (*punctum*) que me atrae o me lastima, engendraba un tipo de foto muy difundido (el más difundido del mundo) que podríamos llamar *fotografía unaria*. En la gramática generativa, una transformación es unaria cuando a través de ella una sola sucesión es generada por la base: así son las transformaciones: pasiva, negativa, interrogativa y enfática. La Fotografía es unaria cuando transforma enfáticamente la «realidad» sin desdoblarla, sin hacerla vacilar (el

énfasis es una fuerza de cohesión): ningún dual, ningún indirecto, ninguna disturbancia. La Fotografía unaria tiene todo lo que se requiere para ser trivial, siendo la «unidad» de la composición la primera regla de la retórica vulgar (y especialmente escolar): «El tema, dice un consejo dirigido a los aficionados a la fotografía, debe ser simple, libre de accesorios inútiles; esto tiene un nombre: búsqueda de unidad».

Las fotos de reportaje son muy a menudo fotografías unarias (la foto unaria no es necesariamente apacible). Nada de *punctum* en esas imágenes: choque sí —la letra puede traumatizar—, pero nada de trastorno; la foto puede «gritar», nunca herir. Esas fotos de reportaje son recibidas (de una sola vez), es todo. Las hojeo, no las rememoro; jamás un detalle (en tal o tal rincón) acude a interrumpir mi lectura: me intereso por ellas (igual que me intereso por el mundo), pero no me gustan.

Otra foto unaria es la foto pornográfica (no digo erótica: lo erótico es pornografía alterada, fisurada). Nada más homogéneo que una fotografía pornográfica. Es una foto siempre ingenua, sin intención y sin cálculo. Como un escaparate que sólo mostrase, ilu-

minado, una sola joya; la fotografía pornográfica está enteramente constituida por la presentación de una sola cosa, el sexo: jamás un objeto secundario, intempestivo, que aparezca tapando a medias, retrasando o distrayendo. Prueba *a contrario*: Mapplethorpe hace pasar sus grandes planos de sexos de lo pornográfico a lo erótico fotografiando de muy cerca las mallas del slip: la foto ya no es unaria, puesto que me intereso por la rugosidad del tejido.

18

En este espacio habitualmente tan unario, a veces (pero, por desgracia, raramente) 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).

No es posible establecer una regla de enlace entre el *stadium* y el *punctum* (cuando se encuentra allí). Se trata de una copresencia, es todo lo que se puede decir: las monjas «se encontraban allí», pasando por el fondo, cuando

Wessing fotografió los soldados nicaragüenses; desde el punto de vista de la realidad (que es quizás el del *Operator*), toda una causalidad explica la presencia del «detalle»: la Iglesia está implantada en esos países de América Latina, las monjas son enfermeras, las dejan circular, etcétera; pero, desde mi punto de vista de *Spectator*, el detalle es dado por suerte y gratuitamente; el cuadro no tiene nada de «compuesto» según una lógica creativa; la foto es sin duda dual, pero dicha dualidad no es el móvil de ningún «desarrollo», como ocurre en el discurso clásico. Para percibir el *punctum* ningún análisis me sería, pues, útil (aunque quizás, a veces, como veremos, el recuerdo sí): basta con que la imagen sea suficientemente grande, con que no tenga que escrutarla (no serviría de nada), con que, ofrecida en plena página, la reciba en pleno rostro.

19

Muy a menudo, el *punctum* es un «detalle», es decir, un objeto parcial. Asimismo, dar ejemplos de *punctum* es, en cierto modo, entregarme.

He aquí una familia negra norteamericana, fotografiada en 1926 por James Van der Zee. El *studium* es claro: me intereso con simpatía, como buen sujeto cultural, por lo que dice la foto, pues habla (se trata de una «buena» foto): expresa la respetabilidad, el familiarismo, el conformismo, el endomingamiento, un esfuerzo de promoción social para engalanarse con los atributos del blanco (esfuerzo conmovedor de tan ingenuo). El espectáculo me interesa, pero no me «punza». Lo que me punza, es curioso decirlo, es el enorme cinturón de la hermana (o de la hija) —oh negra nodriza—, sus brazos cruzados detrás de la espalda a la manera de las escolares, y sobre todo sus *zapatos con tiras* (¿por qué una antigualla tan remota me impresiona? Quiero decir: ¿a qué época me remite?). Ese *punctum* mueve en mí una gran benevolencia, casi ternura. No obstante, el *punctum* no hace acepción de moral o de buen gusto; el *punctum* puede ser maleducado. William Klein ha fotografiado a los chiquillos de un barrio italiano de Nueva York (1954); es conmovedor, divertido, pero lo que yo veo con obstinación son los dientes estropeados del muchachito. Kertész hizo en



Los zapatos con tiras.

James Van der Zee: *Retrato de familia*, 1926.



*«Lo que yo veo con obstinación
son los dientes estropeados
del muchachito...»*

William Klein: *El barrio italiano*, Nueva York, 1954.

1926 un retrato de Tzara joven (con un monóculo); pero lo que observo, gracias a ese suplemento de vista que es algo así como el don, la gracia del *punctum*, es la mano de Tzara puesta sobre el marco de la puerta: mano grande de uñas poco limpias.

Por fulgurante que sea, el *punctum* tiene, más o menos virtualmente, una fuerza de expansión. Esta fuerza es a menudo metonímica. Existe una fotografía de Kertész (1921) que representa un modesto violinista ciego, conducido por un chiquillo; ahora bien, lo que yo veo, a través de este «ojo que piensa» y me hace añadir algo a la foto, es la calzada de tierra batida; la rugosidad de esta calzada terrosa me produce la certidumbre de estar en Europa central; percibo el referente (aquí la fotografía se sobrepasa realmente a sí misma: ¿no es acaso la única prueba de su arte? ¿Anularse como *medium*, no ser ya un signo, sino la cosa misma?), reconozco con mi cuerpo entero las aldeas por donde pasé en el curso de antiguos viajes por Hungría y Rumanía.

Existe otra expansión del *punctum* (menos proustiana): cuando, paradoja, aunque permaneciendo como «detalle», llena toda la fo-



« Yo reconozco con mi cuerpo
entero las aldeas por donde pasé
en el curso de antiguos viajes
por Hungría y Rumanía... »

André Kertész: *La balada del violinista*, Abony (Hungría), 1921.

tografía. Duane Michals ha fotografiado a Andy Warhol: retrato provocativo, ya que en él Warhol se tapa la cara con las dos manos. No tengo ningún deseo de comentar intelectualmente este juego de escondite (esto es *Studium*); pues, para mí, Andy Warhol no esconde nada; me da a leer abiertamente sus manos; y el *punctum* no es el gesto, es la materia algo repulsiva de esas uñas espatuladas, suaves y contorneadas al mismo tiempo.

20

Ciertos detalles podrían «punzarme». Si no lo hacen, es sin duda porque han sido puestos allí intencionalmente por el fotógrafo. En *Shinohiera, Fighter Painter*, de William Klein (1961), la cabeza monstruosa del personaje no me dice nada, porque veo perfectamente que es un artificio de la toma de vista. Unos soldados sobre un fondo de monjas me habían servido de ejemplo para hacer comprender lo que era a mis ojos *el punctum* (allí realmente elemental); pero cuando Bruce Gilden fotografía juntos a una religiosa y unos travestis (Nueva Orleans, 1973), el

contraste, deseado (por no decir acentuado), no produce en mí ningún efecto (sino, incluso, cierta irritación). Así el detalle que me interesa no es, o por lo menos no rigurosamente, intencional, y probablemente no es necesario que lo sea; aparece en el campo de la cosa fotografiada como un suplemento inevitable y a la vez gratuito; no testifica obligatoriamente sobre el arte del fotógrafo; dice tan sólo o bien que el fotógrafo se encontraba allí, o bien, más pobremente aún, que no podía dejar de fotografiar el objeto parcial al mismo tiempo que el objeto total (¿cómo habría podido Kertész «separar» la calzada del violinista que pasea por ella?). La videncia del Fotógrafo no consiste en «ver», sino en encontrarse allí. Y ante todo, imitando a Orfeo, ¡que no dé vueltas sobre lo que él conduce y me da!

21

Un detalle arrastra toda mi lectura; es una viva mutación de mi interés, una fulguración. Gracias a la marca de *algo* la foto deja de ser *cualquiera*. Ese *algo* me ha hecho vibrar, ha

provocado en mí un pequeño estremecimiento, un *satori*, el paso de un vacío (importa poco que el referente sea irrisorio). Cosa curiosa: el gesto virtuoso que se apodera de las fotos «serias» (investidas de un simple *studium*) es un gesto perezoso (hojear, mirar de prisa y cómodamente, curiosear y apresurarse); por el contrario, la lectura del *punctum* (de la foto punteada, por decirlo así) es al mismo tiempo corta y activa, recogida como una fiera. Astucia del vocabulario: se dice «desarrollar una foto»*; pero lo que la acción química desarrolla es lo indesarrollable, una esencia (de herida), lo que no puede transformarse, sino tan sólo repetirse a modo de insistencia (de mirada insistente). Esto asemeja la Fotografía (ciertas fotografías) al Haikú. Pues la notación de un haikú es también indesarrollable: todo viene dado, sin provocar deseos o incluso la posibilidad de expansión retórica. En ambos casos se podría, se debería hablar de *inmovilidad viviente*: ligada a un detalle (a un detonador), una explosión deja una pequeña

* Traducción literal del francés *développer*; su equivalente castellano sería: *revelar* (N. de T.).

estrella en el cristal del texto o de la foto: ni el Haikú ni la Foto hacen «soñar».

En la experiencia de Ombredane, los negros sólo ven en la pantalla la gallina minúscula que en un rincón cruza por la plaza del pueblo. Tampoco yo, de los dos menores disminuidos de una institución de Nueva Jersey (fotografiados en 1924 por Lewis H. Hine), veo apenas las cabezas monstruosas y los perfiles lamentables (esto forma parte del *studium*); lo que veo, al igual que los negros de Ombredane, es el detalle descentrado, el inmenso cuello a lo Danton del chiquillo, el dedil en el dedo de la chica; soy un salvaje, un niño —o un maníaco—; olvido todo saber, toda cultura, me abstengo de heredar otra mirada.

22

El *studium* está siempre en definitiva codificado, el *punctum* no lo está (espero no abusar de esas palabras). En su tiempo (1882), Nadar fotografió a Savorgnan de Brazza rodeado por dos jóvenes negros vestidos de marinero; uno de los dos grumetes, curiosamente, posa su mano sobre la pierna



«Yo separo todo saber,
toda cultura... lo que veo
es el inmenso cuello a lo Danton del chiquillo,
el dedil en el dedo de la chica...»

Lewis H. Hine: Disminuidos en una institución, Nueva Jersey, 1924.

de Brazza; este gesto incongruente posee todas las cualidades para atraer mi mirada, para constituir un *punctum*. Y, sin embargo, no lo es; pues cifro inmediatamente, lo quiera o no, esa postura como «descocada» (para mí, el *punctum* son los brazos cruzados del segundo grumete). Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno. Mapplethorpe ha fotografiado a Bob Wilson y Phil Glass. Bob Wilson me subyuga, pero no consigo decir por qué, es decir, dónde: ¿es acaso la mirada, la piel, la posición de las manos, las zapatillas de básquet? El efecto es seguro, pero ilocalizable, no encuentra su signo, su nombre; es tajante, y sin embargo recalca en una zona incierta de mí mismo; es agudo y reprimido, grita en silencio. Curiosa contradicción: es un fogonazo que flota.

Nada de extraño, entonces, en que a veces, a pesar de su nitidez, sólo aparezca después, cuando, estando la foto lejos de mi vista, pienso en ella de nuevo. Sucede algunas veces que puedo conocer mejor una foto que recuerdo que otra que estoy viendo, como si la visión directa orientase mal el lenguaje, induciéndolo a un esfuerzo de descripción



«Para mí, el *punctum* son los brazos cruzados del segundo grumete»

Nadar: *Savorgnan de Brazza*, 1882 (© Arch. Phot. Paris / S.P.A.D.E.M.).



«Bob Wilson me subyuga,
pero no consigo decir por qué...»

Robert Mapplethorpe: Phil Glass y Bob Wilson.

que siempre dejará escapar el punto del efecto, el *punctum*. Al leer la foto de Van der Zee, creía haber localizado lo que me conmovía: los zapatos con tiras de la negra endomingada; pero esa foto ha fermentado en mí, y más tarde he comprendido que el verdadero *punctum* era el collar que la negra llevaba a ras de cuello; pues (sin duda) se trataba del mismo collar (un delgado cordón de oro trenzado) que había visto siempre llevar por una persona de mi familia y que, una vez desaparecida aquélla, permaneció guardado en una caja familiar de joyas antiguas (esta hermana de mi padre nunca se había casado, había vivido siempre soltera con su madre, y siempre me había dado pena, pensando en la tristeza de su vida provinciana). Yo acababa de comprender que, por inmediato, por incisivo que fuese, el *punctum* podía conformarse con cierta latencia (pero jamás con examen alguno).

En el fondo —o en el límite— para ver bien una foto vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos. «La condición previa de la imagen es la vista», decía Janouch a Kafka. Y Kafka, sonriendo, respondía: «Fotografiamos cosas para ahuyentarlas del espíritu. Mis his-

torias son una forma de cerrar los ojos». La fotografía debe ser silenciosa (hay fotos estruendosas, no me gustan): no se trata de una cuestión de «discreción», sino de la música. La subjetividad absoluta sólo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos es hacer hablar la imagen en el silencio). La foto me conmueve si la retiro de su charloteo ordinario: «*Técnica*», «*Realidad*», «*Reportaje*», «*Arte*», etcétera: no decir nada, cerrar los ojos, dejar subir sólo el detalle hasta la conciencia afectiva.

23

Una última cosa sobre el *punctum*: tanto si se distingue como si no, es un suplemento: es lo que añadido a la foto y *que sin embargo está ya en ella*. A los dos chiquillos subnormales de Lewis H. Hine no les añado en modo alguno la degeneración del perfil: la codificación lo expresa antes que yo, toma mi sitio, me impide hablar; lo que yo añado —y que, desde luego, se encuentra ya en la imagen— es el cuello, el vendaje. ¿Es que acaso en el cine añado algo a la imagen? —No lo

creo; no me deja tiempo: ante la pantalla no soy libre de cerrar los ojos; sino, al abrirlos otra vez no volvería a encontrar la misma imagen; estoy sujeto a una continua voracidad; una multitud de otras cualidades, pero nada de *pensatividad*; de ahí, para mí, el interés del fotograma.

Sin embargo, el Cine tiene un interés que a primera vista la Fotografía no tiene: la pantalla (tal como observa Bazin) no es un marco, sino un escondite; el personaje que se sale de ella sigue viviendo: un «campo ciego» dobla sin cesar la visión parcial. Ahora bien, ante millares de fotos, incluidas aquellas que poseen un buen *studium*, no siento ningún campo ciego: todo lo que ocurre en el interior del marco muere totalmente una vez franqueado este mismo marco. Cuando se define la Foto como una imagen inmóvil, no se quiere sólo decir que los personajes que aquélla representa no se mueven; quiere decir que no *se salen*: están anestesiados y clavados, como las mariposas. No obstante, desde el momento en que hay *punctum*, se crea (se intuye) un campo ciego: a causa de su collar redondo, la negra endomingada ha tenido, para mí, una vida exterior a su retra-

to; Bob Wilson, dotado de un *punctum* ilocalizable, me da ganas de conocerlo. He aquí a la reina Victoria fotografiada (en 1863) por George W. Wilson; está a caballo, cubriendo dignamente con su falda la grupa del animal (esto es el interés histórico, el *studium*); pero junto a ella, atrayendo mi mirada, un ayudante escocés con falda tiene cogidas las riendas de la montura: es el *punctum*; pues, aunque no conozca exactamente el estamento social de este escocés (¿doméstico? ¿caballerizo?), deduzco bien su función: vigilar la docilidad del animal: ¿y si se pusiese de pronto a caracolear? ¿Qué sucedería con la falda de la reina, es decir, con su *majestad*? El *punctum*, fantasmáticamente, hace salir al personaje victoriano (es del caso decirlo) de la fotografía, proporciona a esa foto un campo ciego.

La presencia (la dinámica) de este campo ciego es, me parece, lo que distingue la foto erótica de la foto pornográfica. La pornografía representa ordinariamente el sexo, hace de él un objeto inmóvil (un fetiche), incensado como un dios que no se sale de su hornacina; a mi parecer, no hay *punctum* en la imagen pornográfica; a lo sumo me divierte



<La reina Victoria, carente de toda estética...>
(Virginia Wolf)

George W. Wilson: *La reina Victoria*, 1863 (reproducido con el gracioso permiso de Su Majestad la Reina Isabel II).



*«...la mano en su grado óptimo de abertura,
en su densidad de abandono...»*

Robert Mapplethorpe: *Muchacho del brazo extendido.*

(y aun: el tedio aparece pronto). La foto erótica, por el contrario (ésta es su condición propia), no hace del sexo un objeto central; puede perfectamente no mostrarlo; arrastra al espectador fuera de su marco, y es así como animo la foto y ella me anima a mí. El *punctum* es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra: no tan sólo hacia «el resto» de la desnudez, ni hacia el fantasma de una práctica, sino hacia la excelencia absoluta de un ser, alma y cuerpo mezclados. Este muchacho del brazo extendido y sonrisa radiante, aunque su belleza no sea en modo alguno académica y esté medio salido de la foto, deportado al extremo hacia un lado del marco, encarna una especie de erotismo alegre; la foto me induce a distinguir el deseo pesado, el de la pornografía, del deseo ligero, del buen deseo, el del erotismo; después de todo, quizá se trate de una cuestión de «suerte»: la fotografía ha captado la mano del muchacho (el mismo Mapplethorpe, creo) en su grado óptimo de abertura, en su densidad de abandono: algunos milímetros de más o de menos y el cuerpo intuido no se hubiese ofrecido de

forma tan condescendiente (el cuerpo pornográfico, compacto, se muestra, no se da, no hay ninguna generosidad en él); la Fotografía ha encontrado *el buen momento*, el *kairós* del deseo.

24

Yendo así de foto en foto (a decir verdad, hasta ahora todas son del dominio público), había visto quizá cómo andaba mi deseo, pero no había descubierto la naturaleza (el *eidós*) de la Fotografía. Había de convenir en que mi placer era un mediador imperfecto, y que una subjetividad reducida a su proyecto hedonista no podía reconocer lo universal.

Debía descender todavía más en mí mismo para encontrar lo evidente de la Fotografía, ese algo que es visto por cualquiera que mira una foto y que la distingue a sus ojos de cualquier otra imagen. Debía hacer mi palinodia.

Ahora bien, una tarde de noviembre, poco tiempo después de la muerte de mi madre, yo estaba ordenando fotos. No contaba «volverla a encontrar», no esperaba nada de «esas fotografías de un ser ante las cuales lo recordamos peor que si nos contentamos con pensar en él» (Proust). Sabía perfectamente que, por esa fatalidad que constituye uno de los rasgos más atroces del duelo, por mucho que consultase las imágenes, no podría nunca más recordar sus rasgos (traerlos a mi mente). No, lo que yo quería era, según el deseo de Valéry a la muerte de su madre, «escribir una pequeña obra sobre ella, para mí solo» (quizás un día la escriba, con el fin de que, impresa, su memoria dure por lo menos el tiempo de mi propia notoriedad). Además, no puedo decir que esas fotos de ella que yo guardaba me gustasen, si exceptuamos la que había publicado, aquella en la que se ve a mi madre, de joven, caminando por una playa de Las Landas y en la que «re-

Proust,
vol. III,
p. 886

Valéry,
p. 51

conocí» su modo de andar, su salud, su resplandor —pero su rostro, demasiado lejano—: no me ponía a contemplarlas, no me sumía en ellas. Las desgranaba, pero ninguna me parecía realmente «buena»: ni resultado fotográfico, ni resurrección viva del rostro amado. Si algún día llegase a mostrarlas a amigos, dudo que les hablasen.

26

En cuanto a muchas de estas fotos, lo que me separaba de ellas era la Historia. ¿No es acaso la Historia ese tiempo en que no habíamos nacido? Leía mi inexistencia en los vestidos que mi madre había llevado antes de que pudiese acordarme de ella. Hay una especie de estupefacción en el hecho de ver a un ser familiar vestido *de otro modo*. He aquí, hacia 1913, a mi madre en traje de calle, con toca, pluma, guantes, fina lencería que sobresale por las mangas y el escote, todo de un «chic» desmentido por la dulzura y la simplicidad de su mirada. Es la única vez que la veo así, tomada en una Historia (de los gustos, de las modas, de los tejidos): mi aten-

ción se desvía entonces de ella hacia el accesorio perecido; pues el vestido es perecedero, constituye para el ser amado una segunda tumba. Para «reconocer» a mi madre, fugitivamente, por desgracia, y sin jamás poder guardar durante mucho tiempo esta resurrección, es necesario que, mucho más tarde, reconozca en algunas fotos los objetos que ella tenía sobre su cómoda, una polvera de marfil (me agradaba el ruido de la tapa), un frasco de cristal biselado, o incluso una silla baja que tengo actualmente junto a mi cama, o incluso las almohadillas de rafia que ella ponía sobre el diván, los grandes bolsos que a ella le gustaban (cuyas formas confortables contrariaban la idea burguesa del «monedero»).

Así, la vida de alguien cuya existencia ha precedido en poco a la nuestra tiene encerrada en su particularidad la tensión misma de la Historia, su participación. La Historia es histórica: sólo se constituye si se la mira, y para mirarla es necesario estar excluido de ella. En tanto que alma viviente, soy propiamente lo contrario de la Historia, lo que la desmiente en provecho únicamente de mi historia (imposible para mí creer en los «testigos»; imposible cuanto menos ser uno de ellos; Mi-

chelet no pudo, por así decir, escribir nada sobre su propio tiempo). El tiempo en que mi madre vivió *antes que yo*, esto es para mí la Historia (por otro lado, esta época en la que históricamente me interesa más). Ninguna anamnesis podrá jamás hacerme entrever ese tiempo a partir de sí mismo (es la definición de la anamnesis), mientras que contemplando una foto en la que ella, siendo yo niño, me estrecha contra sí, puedo recordar en mi interior la suavidad arrugada del crespón de China y el perfume de los polvos de arroz.

27

Y he aquí que comenzaba a nacer la cuestión esencial: ¿la reconocía?

Según van apareciendo esas fotos reconozco a veces una parte de su rostro, tal similitud de la nariz y de la frente, el movimiento de sus brazos, de sus manos. Sólo la reconocía por fragmentos, es decir, dejaba escapar su ser y, por consiguiente, dejaba escapar su totalidad. No era ella, y sin embargo tampoco era otra persona. La habría reconocido entre millares de mujeres y, sin embargo, no la «reen-

contraba». La reconocía diferencialmente, no esencialmente. La fotografía me obliga así a un trabajo doloroso; inclinándome hacia la esencia de su identidad, me debatía en medio de imágenes parcialmente auténticas y, por consiguiente, totalmente falsas. Decir ante tal foto «¡es *casi* ella!» me resultaba más desgarrador que decir ante tal otra: «no es ella en absoluto». El *casi*: régimen atroz del amor, pero también estatuto decepcionante del sueño —es la razón por la que odio los sueños—. Pues acostumbré a soñar con ella (sólo sueño con ella), pero nunca es completamente ella: a veces tiene en el sueño algo de desplazado, de excesivo: por ejemplo, es jovial, o desenvuelta, lo cual ella no era nunca; o también, sé que es ella, pero no *veo* sus rasgos (pero, ¿es que acaso *vemos* en sueños, o acaso *sabemos*?): sueño con ella, pero no la sueño. Y ante la foto, como en el sueño, se produce el mismo esfuerzo, la misma labor de Sísifo: subir rauda hacia la esencia y volver a bajar sin haberla contemplado, y volver a empezar.

Sin embargo, había siempre en esas fotos de mi madre un lugar reservado, preservado: la claridad de sus ojos. Por el momento no se trataba más que de una luminosidad total-

mente física, la huella fotográfica de un color, el verdiazul de sus pupilas. Pero esta luz era ya en sí una especie de mediación que me conducía hacia una identidad esencial, el genio del rostro amado. Y además, por imperfectas que fuesen, cada una de esas fotos manifestaba el sentimiento justo que mi madre había debido experimentar cada vez que se había «dejado» fotografiar: mi madre «se prestaba» a la fotografía, temiendo que su rechazo pudiese ser considerado como «actitud»; superaba esta adversidad de situarse ante el objetivo (acto inevitable) *con discreción* (pero sin nada de la teatralidad contraída a base de humildad o de enfurruñamiento); pues sabía sustituir siempre un valor moral por un valor superior, un valor civil. Ella no se debatía con su imagen, tal como yo hago con la mía: ella no se *suponía*.

28

Así iba yo mirando, solo en el apartamento donde ella acababa de morir, bajo la lámpara, una a una, esas fotos de mi madre, volviendo atrás poco a poco en el tiempo con

ella, buscando la verdad del rostro que yo había amado. Y la descubrí.

La fotografía era muy antigua. Encartonada, las esquinas comidas, de un color sepia descolorido, en ella había apenas dos niños de pie formando grupo junto a un pequeño puente de madera en un Invernadero con techo de cristal. Mi madre tenía entonces cinco años (1898), su hermano tenía siete. Éste apoyaba su espalda contra la balaustrada del puente, sobre la cual había extendido el brazo; ella, más lejos, más pequeña, estaba de frente; se podía adivinar qué el fotógrafo le había dicho: «Avanza un poco, que se te vea»; había juntado las manos, la una cogía la otra por un dedo, tal como acostumbran a hacer los niños, con un gesto torpe. El hermano y la hermana, unidos entre sí, como yo sabía, por la desunión de sus padres, que a poco tiempo después se divorciarían, habían posado uno al lado de otro, solos, en la abertura de follaje y de palmas del invernadero (era la casa en que había nacido mi madre, en Chennevières-sur-Marne).

Observé a la niña y reencontré por fin a mi madre. La claridad de su rostro, la ingenua posición de sus manos, el sitio que había to-



*«¿Cuál es, según vuestro parecer,
el fotógrafo más grande del mundo?»
—Nadar»*

Nadar: Madre o mujer del artista (Arch. Phot. París / S.P.A.D.E.M.).

mado dócilmente, sin mostrarse ni esconderse, y por último su expresión, que la diferenciaba como el Bien del Mal de la niña histérica, de la muñeca melindrosa que juega a papás y mamás, todo esto conformaba la imagen de una *inocencia* soberana (si se quiere tomar esta palabra según su etimología, que es «no sé hacer daño»), todo esto había convertido la pose fotográfica en aquella paradoja insostenible que toda su vida había sostenido: la afirmación de una dulzura. En esa imagen de niña yo veía la bondad que había formado su ser enseguida y para siempre sin haberla heredado de nadie; ¿cómo aquella bondad pudo salir de padres imperfectos que la amaron mal, en resumidas cuentas de una familia? Su bondad estaba precisamente fuera de juego, no pertenecía a ningún sistema, o por lo menos se situaba en el límite de una moral (evangélica, por ejemplo); nada podría definirla mejor que ese rasgo (entre otros): nunca, en toda nuestra vida en común, nunca me hizo una sola «obserservación». Esta circunstancia extrema y particular, tan abstracta en relación con una imagen, estaba no obstante presente en el rostro que tenía en la fotografía que yo acababa de encontrar. «Nin-

guna imagen justa, justo una imagen», dice Jean-Luc Godard. Pero mi pesadumbre pedía una imagen justa, una imagen que fuese al mismo tiempo justicia y justeza: justo una imagen pero una imagen justa. Tal era para mí la fotografía del Invernadero.

Por una vez la fotografía me daba un sentimiento tan seguro como el recuerdo, tal como sintió Proust cuando, agachándose un día para descalzarse, percibió en su memoria el rostro de su abuela de verdad, «cuya realidad viviente volví a encontrar por vez primera en un recuerdo involuntario y completo». El oscuro fotógrafo de Chennevières-sur-Marne había sido el mediador de una verdad, al igual que Nadar dando de su madre (o de su mujer, no se sabe) una de las más bellas fotos del mundo; había producido una foto superrrogatoria, que ofrecía más de lo que cabía esperar de la esencia técnica de la fotografía. O también (pues intento enunciar esta verdad), esa Fotografía del Invernadero constituía para mí algo así como las últimas notas que escribiese Schumann antes de hundirse, ese primer *Canto del Alba* que concuerda a la vez con la esencia de mi madre y con la tristeza que su muerte produce en mí; sólo

podría expresar esta concordancia mediante una sucesión infinita de adjetivos; me los ahorro, convencido no obstante de que esta fotografía reunía todos los predicados posibles que constituirían la esencia de mi madre, y cuya supresión o alteración parcial, inversamente, me había remitido a las fotos de ella que me habían dejado insatisfecho. Aquellas fotos, que la fenomenología llamaría objetos «cualesquiera», no eran más que analógicas, suscitando tan sólo su identidad, no su verdad; pero la Fotografía del Invernadero, en cambio, era perfectamente esencial, certificaba para mí, utópicamente, *la ciencia imposible del ser único*.

29

No podía por más tiempo omitir de mi reflexión lo que sigue: que había descubierto esa foto remontándome en el Tiempo. Los griegos penetraban en la Muerte andando hacia atrás: tenían ante ellos el pasado. Así he remontado yo toda una vida, no la mía, sino la de aquella a quien yo amaba. Partiendo de su última imagen, tomada el verano anterior a su

muerte (tan extenuada, tan noble, sentada ante la puerta de nuestra casa, rodeada de mis amigos), llegué, remontando tres cuartos de siglo, a la imagen de una niña. Desde luego, la perdía entonces dos veces, en su fatiga final y en su primera foto, que era para mí la última; pero también era entonces cuando todo basculaba y la podía reecontrar por fin *tal como ella era en sí misma...*

Ese movimiento de la Foto (del ordenamiento de las fotos) lo he vivido en la realidad. Al final de su vida, poco tiempo antes del momento en que miré sus fotografías y descubrí la Foto del Invernadero, mi madre estaba débil, muy débil. Yo vivía en su debilidad (me era imposible participar en un mundo de fuerza, salir por la noche, toda mundanidad me horrorizaba). Durante su enfermedad yo la cuidaba, le daba el tazón de té que a ella le gustaba porque podía beber más cómodamente en él que en una taza, se había convertido en mi niña, identificándose para mí con la criatura esencial que era en su primera foto. En Brecht, por una inversión que en otro tiempo admiré mucho, es el hijo quien educa (políticamente) a la madre; sin embargo, a mi madre yo nunca la eduqué, nunca la

convertí a nada; en cierto sentido, nunca le «hablé», nunca «discurrí» ante ella, para ella; pensábamos sin confesárnoslo que la ligera insignificancia del lenguaje, la suspensión de las imágenes debía ser el espacio propio del amor, su música. Ella, tan fuerte, que constituía mi Ley interior, yo la vivía para acabar como si fuese mi niña. Resolvía así, a mi manera, la Muerte. Si, tal como han dicho tantos filósofos, la Muerte es la dura victoria de la especie, si lo particular muere para satisfacer lo universal, si, después de haberse reproducido como otro que sí mismo, el individuo muere, habiéndose así negado y sobrepasado, yo, que no había procreado, había engendrado en su misma enfermedad a mi madre. Muerta ella, yo ya no tenía razón alguna para seguir la marcha de lo Viviente superior (la especie). Mi particularidad ya no podría nunca más universalizarse (a no ser, utópicamente, por medio de la escritura, cuyo proyecto debía convertirse desde entonces en la única finalidad de mi vida). Ya no podía esperar más que mi muerte total, indialéctica.

Esto es lo que yo leía en la Fotografía del Invernadero.

Morin,
p. 281

Algo así como una esencia de la Fotografía flotaba en aquella foto en particular. Decidí entonces «sacar» toda la Fotografía (su «naturaleza») de la única foto que existía seguramente para mí y tomarla en cierto modo como guía de mi última búsqueda. Todas las fotografías del mundo formaban un Laberinto. Yo sabía que en el centro de ese Laberinto sólo encontraría esa única foto, verificándose la frase de Nietzsche: «Un hombre laberíntico jamás busca la verdad, sino únicamente su Ariadna». La Foto del Invernadero era mi Ariadna, no tanto porque me permitiría descubrir algo secreto (monstruo o tesoro), sino porque me diría de qué estaba hecho ese hilo que me atraía hacia la Fotografía. Había comprendido que de ahora en adelante sería preciso interrogar lo evidente de la Fotografía no ya desde el punto de vista del placer, sino en relación con lo que llamaríamos románticamente el amor y la muerte.

(No puedo mostrar la Foto del Invernadero. Esta Foto sólo existe para mí solo. Para vosotros sólo sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo «cualquiera»;

no puedo constituir en modo alguno el objeto visible de una ciencia; no puede fundamentar objetividad alguna, en el sentido positivo del término; a lo sumo podría interesar a vuestro *studium*: época, vestidos, fotografía; no abriría en vosotros herida alguna).

Al comienzo me había fijado un principio: no reducir jamás el sujeto que yo era, frente a ciertas fotos, al *socius* desencarnado, desafectado, de que se ocupa la ciencia. Este principio me obligaba a «olvidar» dos instituciones: la Familia, la Madre.

Un desconocido me escribió: «Parece ser que prepara usted un álbum sobre las Fotos de familia» (extravagante progreso del rumor). No: ni álbum ni familia. Desde hace mucho tiempo, la familia era para mí mi madre y, junto a mí, mi hermano; fuera de ellos nadie más (a no ser el recuerdo de los abuelos); ningún «primo», esa unidad tan necesaria para la constitución del grupo familiar. Por lo demás, cuánto me desagrada esa determinación científica de tratar de familia

como si fuese únicamente un tejido de obligaciones y de ritos: o bien se la codifica como un grupo de pertenencia inmediata, o bien se hace de ella un nudo de conflictos y de inhibiciones. Diríase que nuestros sabios no pueden concebir que haya familias en las que las personas «se amen».

Y del mismo modo que no puedo reducir mi familia a la Familia, tampoco puedo reducir mi madre a la Madre. Leyendo ciertos estudios generales veía que podían aplicarse de manera convincente a mi situación: comentando a Freud, Goux explica que el judaísmo ha rechazado la imagen con el fin de ponerse a cubierto del peligro de adorar a la Madre; y que el cristianismo, al hacer posible la representación de lo femenino materno, había vencido el rigor de la Ley en beneficio de lo Imaginario. Aunque procedente de una religión sin imágenes en la que la Madre no es adorada (el protestantismo), pero formado sin duda culturalmente por el arte católico, ante la Foto del Invernadero yo me abandonaba a la Imagen, a lo Imaginario. Podía, pues, comprender mi generalidad; pero, habiéndola comprendido, huía implacablemente de ella. En la Madre había un núcleo radiante, irre-

ductible: mi madre. Todos pretenden que mi pena es mayor debido a que viví toda mi vida con ella; pero mi pena proviene del hecho de *ser ella quien era*; y es por ser ella quien era por lo que viví con ella. A la Madre como Bien, ella había añadido la gracia de ser un alma particular. Yo podía decir, igual que el Narrador proustiano a la muerte de su abuela: «no me empeñaba sólo en sufrir, sino también en respetar la originalidad de mi sufrimiento»; pues esa originalidad era el reflejo de lo que en ella había de absolutamente irreductible, y por ello mismo perdido de una vez para siempre. Suele decirse que, a través de su labor progresiva, el duelo va borrando lentamente el dolor; no podía, no puedo creerlo; pues, para mí, el Tiempo elimina la emoción de la pérdida (no lloro), nada más. Para el resto, todo permanece inmóvil. Puesto que lo que he perdido no es una Figura (la Madre), sino un ser; y tampoco un ser, sino una *cualidad* (un alma): no lo indispensable, sino lo irremplazable. Yo podía vivir sin la Madre (todos lo hacemos, más o menos tarde); pero lo que me quedaba de vida sería por descontado y hasta el final *incalificable* (sin cualidad).

Proust,
vol. II,
p. 759

Lo que había observado al principio, de forma separada, a guisa de método, y que consistía en que toda foto es de algún modo conatural con su referente, lo descubrí ahora de nuevo, como algo nuevo, debería decirlo así, arrebatado por la verdad de la imagen. Así, pues, desde aquel momento debía consentir la mezcla de dos voces: la de la trivialidad (decir lo que todo el mundo ve y sabe) y la de la singularidad (hacer emerger dicha trivialidad del ímpetu de una emoción que sólo me pertenecía a mí). Era como si indagase la naturaleza de un verbo que no tuviese infinitivo y que sólo se pudiese encontrar provisto de un tiempo y de un modo.

Era preciso ante todo concebir, y por consiguiente, si fuera posible, decir (incluso si se trataba de una cosa sencilla) en qué se diferenciaba el Referente de la Fotografía del de los otros sistemas de representación. Llamo «referente fotográfico» no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte,

puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo «quimeras». Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. Lo que intencionalizo en una foto (no hablemos todavía del cine) no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía.

El nombre del noema de la Fotografía será pues: «*Esto ha sido*», o también: lo Intratable. En latín (pedantería necesaria ya que aclara ciertos matices), esto se expresaría sin duda así: «*interfuit*»: lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (*operator* o *spectator*); ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado; ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya. Todo esto es lo que quiere decir el verbo *intersum*.

Puede que en la marejada cotidiana de las fotos, las mil formas de interés que parecen suscitar, el noema «*Esto ha sido*» no sea reprimido (un noema nunca puede serlo), pero sí vivido con indiferencia, como un rasgo que cae de su peso. La Foto del Invernadero acababa de despertarme de dicha indiferencia. Siguiendo un orden paradójico, puesto que normalmente nos aseguramos de las cosas antes de declararlas «verdaderas», bajo el efecto de una experiencia nueva, la de la intensidad, yo había inducido de la verdad de la imagen la realidad de su origen; había confundido verdad y realidad en una emoción única, y en ello situaba yo de ahora en adelante la naturaleza —el genio— de la Fotografía, puesto que ningún retrato pintado, aun suponiendo que me pareciese «verdadero», podía demostrarme que su referente había existido realmente.

33

Podía decirlo de otro modo: lo que fundamenta la naturaleza de la Fotografía es la pose. Importa poco la duración física de dicha

pose; incluso si el tiempo ha sido de una millonésima de segundo (la gota de leche de H. D. Edgerton), ha habido siempre pose, pues la pose no es, no constituye aquí una actitud del blanco, como tampoco es una técnica del *Operator*, sino el término de una «intención» de lectura: al mirar una foto incluyo fatalmente en mi mirada el pensamiento de aquel instante, por breve que fuese, en que una cosa real se encontró ante el ojo. Imputo la inmovilidad de la foto presente a la toma pasada, y esta detención es lo que constituye la pose. Ello explica por qué el noema de la Fotografía se altera cuando esta Fotografía se anima y se convierte en cine: en la Foto algo *se ha posado* ante el pequeño agujero quedándose en él para siempre (por lo menos éste es mi sentimiento); pero en el cine, algo *ha pasado* ante ese agujero: la pose es arrebatada y negada por la sucesión continua de las imágenes: es una fenomenología distinta, y por lo tanto otro arte lo que empieza, aunque derive del primero.

En la Fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica; y por lo que respecta a los seres animados, su vida tampoco lo es, salvo cuando se

fotografían cadáveres; y aun así: si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, *en tanto que cadáver*: es la imagen viviente de una cosa muerta. Pues la inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real un valor absolutamente superior, eterno; pero deportando ese real hacia el pasado («esto ha sido»), la foto sugiere que éste está ya muerto. Por esto vale más decir que el rasgo inimitable de la Fotografía (su noema) es el hecho de que alguien haya visto el referente (incluso si se trata de objetos) *en carne y hueso*, o incluso *en persona*. La Fotografía, además, empezó, históricamente, como arte de la Persona: de su identidad, de su propiedad civil, de lo que podríamos llamar, en todos los sentidos de la expresión, la *reserva* del cuerpo. Aquí, una vez más, desde un punto de vista fenomenológico, el Cine comienza a diferir de la Fotografía; pues el cine (ficcional) mezcla dos poses: el «*esto-ha-sido*» del actor y el del pa-

pel que desempeña, de suerte que (esto es algo que nunca experimentaré ante un cuadro) jamás puedo ver o volver a ver en un filme a unos actores que sé que están muertos sin una especie de melancolía: la misma melancolía de la Fotografía. (Experimento este mismo sentimiento al escuchar la voz de los cantantes desaparecidos.) Pienso de nuevo en el retrato de William Casby, «nacido esclavo», fotografiado por Avedon. Aquí el noema es intenso; ya que aquel a quien veo en el retrato *ha sido* esclavo: certifica que la esclavitud existió, no muy lejana a nosotros; y lo certifica no por medio de testimonios históricos, sino mediante un nuevo orden de pruebas de algún modo experimentales, aunque se trate del pasado, y ya no solamente inducidas: la prueba-según-Santo-Tomás-intentando-tocar-al-Cristo-resucitado. Recuerdo haber guardado durante mucho tiempo, recortada de una revista ilustrada, una fotografía —perdida al cabo, como todas las cosas demasiado bien guardadas— que representaba una venta de esclavos: el amo, con sombrero, de pie; los esclavos, con taparrabos, sentados. Digo efectivamente: una fotografía, y no un grabado; pues mi horror y mi fascinación de niño pro-

venían de esto: era *seguro* que aquello había sido: nada tenía que ver con la exactitud, sino con la realidad: el historiador no era ya el mediador, la esclavitud nos venía dada sin mediación, el hecho aparecía establecido *sin método*.

34

Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la Fotografía (transmitiéndole el encuadre, la perspectiva albertiniana y la óptica de la *camera obscura*). Yo afirmo: no, fueron los químicos. Ya que el noema «*Esto ha sido*» sólo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los haluros de plata) permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso. La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido vie-

ne a impresionarme al igual que los rayos heridos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados.

Parece ser que en latín «fotografía» se diría: «*imago lucis opera expressa*»; es decir: imagen revelada, «salida», «elevada», «exprimida» (como el zumo de un limón) por la acción de la luz. Y si la Fotografía perteneciese a un mundo que fuese todavía algo sensible al mito, no podríamos dejar de exultar ante la riqueza del símbolo: el cuerpo amado es immortalizado por mediación de un metal precioso, la plata (monumento y lujo); a lo cual habría que añadir la idea de que este metal, como todos los metales de la Alquimia, es viviente.

Es quizá por el hecho de que me encanta (o me ensombrece) saber que la cosa de otro tiempo tocó realmente con sus radiaciones inmediatas (sus luminancias) la superficie que a su vez toca hoy mi mirada, por lo que no me gusta demasiado el Color. En un daguerrotipo anónimo de 1843 se ve en forma de medallón

a un hombre y una mujer coloreados por el miniaturista empleado en el taller del fotógrafo: siempre tengo la impresión (importa poco lo que suceda realmente) de que, del mismo modo, en toda fotografía el color es una capa fijada ulteriormente sobre la verdad original del Blanco y Negro. El Color es para mí un postizo, un afeite (como aquellos que se les prodiga a los cadáveres). Puesto que lo que me importa no es la «vida» de la foto (noción puramente ideológica), sino la certeza de que el cuerpo fotografiado me toca con sus propios rayos, y no con una luz sobreañadida.

(De este modo, la Fotografía del Invernadero, por descolorida que esté, es para mí el tesoro de los rayos que emanaban de mi madre siendo niña, de sus cabellos, de su piel, de su vestido, de su mirada, *aquel día*.)

35

La Fotografía no rememora el pasado (no hay nada de proustiano en una foto). El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino el testimonio de que lo que veo ha sido. Aho-

ra bien, éste es un efecto propiamente escandaloso. Cada vez la Fotografía *me sorprende*, me produce una sorpresa que dura y se renueva inagotablemente. Tal vez esa extrañeza, esa obstinación, se sumerge en la sustancia religiosa en la que he sido modelado; no hay nada que hacer: la Fotografía tiene algo que ver con la resurrección: ¿no podemos acaso decir de ella lo mismo que los bizantinos decían de la imagen de Cristo impresa en el Sudario de Turín, que no estaba hecha por la mano del hombre, *acheiropoietos*?

Tenemos ahora a unos soldados polacos descansando en plena campaña (Kertész, 1915); no tiene nada de extraordinario, salvo el hecho, que ninguna pintura realista podría plasmar, de que *se encontraban ahí*; no veo un recuerdo, una imaginación, una reconstitución, un trozo de la Maya, como el arte acostumbra a prodigar, sino lo real en el pasado: lo pasado y lo real al mismo tiempo. Lo que la Fotografía ofrece como pasto para mi espíritu (sin que por ello sea saciado) es, a través de un breve acto cuya sacudida no puede derivar hacia el sueño (ésta es quizá la definición del *satori*), el misterio de la simple concomitancia. Una fotografía anónima representa una

boda (en Inglaterra): veinticinco personas de todas las edades, dos niñas, un bebé; leo la fecha y calculo: 1910; así pues, necesariamente, todos están muertos, salvo quizá las niñas y el bebé (señoras mayores y señor mayor de edad en la actualidad). Cuando veo la playa de Biarritz en 1931 (Lartigue) o el Pont-des-Arts en 1932 (Kertész) me digo: «Quizá yo estaba allí»; estoy yo, quizás, entre los bañistas o los transeúntes, en una de aquellas tardes de verano en que tomaba el tranvía de Bayona para ir a bañarme a la Grande Plage, o uno de aquellos domingos por la mañana en que, viniendo de nuestro apartamento de la calle Jacques Callot, cruzaba el puente para ir al Templo del Oratorio (fase cristiana de mi adolescencia). La fecha forma parte de la foto: no tanto porque denota un estilo (ello no me concierne), sino porque hace pensar, obliga a sopesar la vida, la muerte, la inexorable extinción de las generaciones: es *posible* que Ernest, el pequeño colegial fotografiado en 1931 por Kertész, viva todavía en la actualidad (pero ¿dónde?, ¿cómo? ¡Qué novela!). Soy el punto de referencia de toda fotografía, y es por ello por lo que ésta me induce al asombro dirigiéndome la pregunta fundamen-



*«Es posible que Ernest viva
todavía en la actualidad:
pero ¿dónde?, ¿cómo? ¡Qué novela!»*

André Kertész: Ernest. París, 1931.

tal: ¿por qué razón vivo yo *aquí y ahora*? Desde luego, más que todo otro arte, la Fotografía establece una presencia inmediata en el mundo —una copresencia—; pero tal presencia no es tan sólo de orden político («participar a través de la imagen en los acontecimientos contemporáneos»), sino que es también de orden metafísico. Flaubert se burlaba (pero ¿se burlaba realmente?) de Bouvard y Pécuchet interrogándose sobre el cielo, las estrellas, el tiempo, la vida, el infinito, etc. Esta clase de preguntas es la que me hace la Fotografía: preguntas que proceden de una metafísica «corta», o simple (las respuestas son las que son complicadas): se trata probablemente de la verdadera metafísica.

36

La Fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ha sido*. Tal sutileza es decisiva. Ante una foto, la conciencia no toma necesariamente la vía nostálgica del recuerdo (cuántas fotografías se encuentran fuera del tiempo individual), sino, para toda foto existente en

el mundo, la vía de la certidumbre: la esencia de la Fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa. Un día recibí de un fotógrafo una foto mía de la que me era imposible, a pesar de mis esfuerzos, recordar dónde había sido tomada; inspeccionaba la corbata, el jersey, con el fin de recordar en qué circunstancia los había llevado; era perder el tiempo. Y sin embargo, por el hecho de tratarse de una fotografía, yo no podía negar que había estado allí (aunque no supiese dónde).. Esa distorsión entre la certidumbre y el olvido me produjo una especie de vértigo, y algo así como una angustia policíaca (el tema de *Blow-up* no estaba lejos); fui a la inauguración de la exposición como si fuese por una pesquisa, para averiguar por fin lo que ya no sabía de mí mismo.

Ningún escrito puede proporcionarme tal certidumbre. Es la desdicha (aunque quizá también la voluptuosidad) del lenguaje, ese no poderse autenticar a sí mismo. El noema del lenguaje es quizás esa incapacidad o, hablando positivamente: el lenguaje es ficcional por naturaleza; para intentar convertir el lenguaje en inficcional es necesario un enorme dispositivo de medidas: se apela a la ló-

gica o, en su defecto, al juramento; mientras que la Fotografía es indiferente a todo añadido: no inventa nada; es la autenticación misma; los artificios, raros, que permite no son probatorios; son, por el contrario, trucajes: la fotografía sólo es laboriosa cuando engaña. Se trata de una profecía al revés: como Casandra, pero con los ojos mirando hacia el pasado, la fotografía jamás miente: o mejor, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo *tendenciosa* por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia. Impotente frente a las ideas generales (frente a la ficción), su fuerza, no obstante, es superior a todo lo que puede, a lo que ha podido concebir el espíritu humano para cerciorarnos de la realidad, pero al mismo tiempo esa realidad no es más que una contingencia («así, sin más»).

Toda fotografía es un certificado de presencia. Este certificado es el nuevo gen que su invención ha introducido en la familia de las imágenes. Las primeras fotos contempladas por un hombre (Niepce ante *La mesa puesta*, por ejemplo) debieron darle la impresión de parecerse como dos gotas de agua a las pinturas (siempre la *camera obscura*);

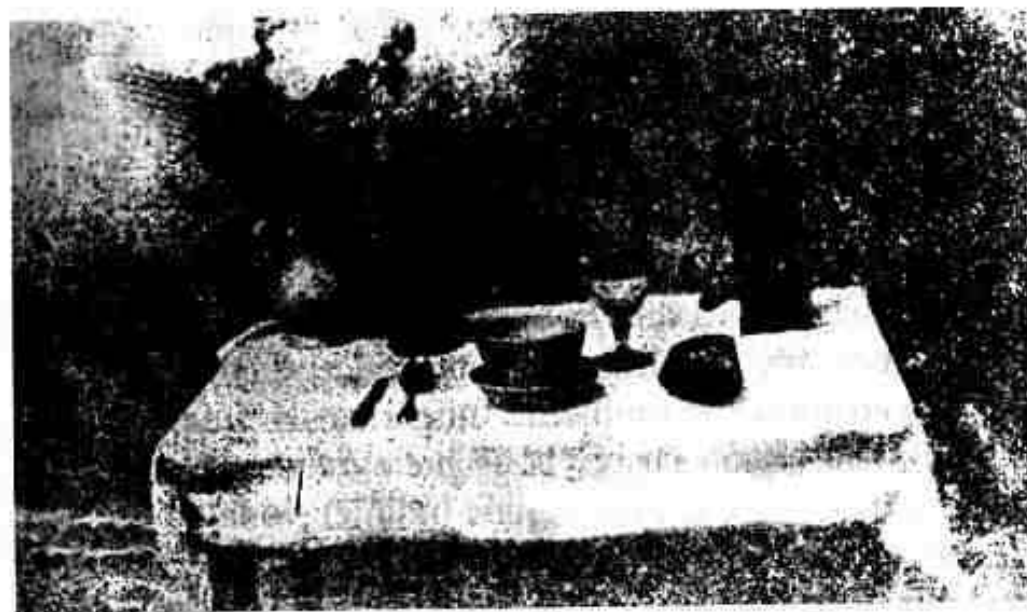
sabía, sin embargo, que se encontraba frente a frente con un mutante (un Marciano puede parecerse a un hombre); su conciencia situaba el objeto encontrado fuera de toda analogía, como el ectoplasma de «lo que había sido»: ni imagen, ni algo real, un ser nuevo, auténticamente nuevo: algo real que ya no se puede tocar.

Quizá tengamos una resistencia invencible a creer en el pasado, en la Historia, como no sea en forma de mito. La Fotografía, por vez primera, hace cesar tal resistencia: el pasado es desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca. Es el advenimiento de la Fotografía, y no, como se ha dicho, el del cine, lo que divide a la historia del mundo.

Es precisamente por el hecho de ser la Fotografía un objeto antropológicamente nuevo por lo que debe situarse al margen, me parece, de las discusiones corrientes sobre la imagen. La moda actual entre los comentaristas de Fotografía (sociólogos y semiólogos) tiende a la relatividad semántica: nada de «real» (perfecto desprecio por los «realistas», que no ven que la foto está siempre codificada), tan sólo artificio: *Thésis*, y no *Physis*; la Fo-

Legendre

Beceyro



La primera fotografía

Nicéphore Niépce: *La mesa puesta*. 1822 (Musée Nicéphore Niépce).

tografía, dicen ellos, no es un *analogon* del mundo; lo que representa está fabricado, ya que la óptica fotográfica se encuentra sometida a la perspectiva albertiniana (perfectamente histórica) y que la inscripción en el cliché hace de un objeto tridimensional una efígie bidimensional. Tal debate es vano: nada puede impedir que la Fotografía sea analógica; pero al mismo tiempo el noema de la fotografía no reside en modo alguno en la analogía (rasgo que comparte con toda suerte de representaciones). Los realistas, entre los que me cuento y me contaba ya cuando afirmaba que la Fotografía era una imagen sin código—incluso si, como es evidente, hay códigos que modifican su lectura—, no toman en absoluto la foto como una «copia» de lo real, sino como una emanación de *lo real en el pasado*: una *magia*, no un arte. Interrogarse sobre si la fotografía es analógica o codificada no es una vía adecuada para el análisis. Lo importante es que la foto posea una fuerza constativa, y que lo constativo de la Fotografía atañea no al objeto, sino al tiempo. Desde un punto de vista fenomenológico, en la Fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación.

Todos los autores están de acuerdo, dice Sartre, en señalar la pobreza de las imágenes que acompañan a la lectura de una novela: si me encuentro subyugado por esa novela, no poseo ninguna imagen mental. A la *Parquedad de Imagen* de la lectura corresponde la *Abundancia de la Imagen* de la Foto; no tan sólo porque la Foto es ya en sí misma una imagen, sino porque esta imagen tan especial se da como completa —*íntegra*, se dirá, jugando con el término—. La imagen fotográfica está llena, abarrotada: no hay sitio, nada le puede ser añadido.

En el cine, cuyo material es fotográfico, la foto, sin embargo, no posee esta completud (y es una suerte para él). ¿Por qué? Porque, presa en un fluir, la foto es empujada, estirada sin cesar hacia otras vistas; sin duda, hay siempre en el cine un referente fotográfico, pero dicho referente se escurre, no reivindica su realidad, no protesta por su antigua existencia; no se agarra a mí: no es ningún *espectro*. Al igual que el mundo real, el mundo fílmico se encuentra sostenido por la presunción de «que la experiencia seguirá transcu-

riendo constantemente en el mismo estilo constitutivo»; mientras que la Fotografía rompe con el «estilo constitutivo» (y de ahí el asombro que produce); *no hay futuro* en ella (de ahí su patetismo, su melancolía); nada de protensión en ella, mientras que el cine es de por sí protensivo y por ello en modo alguno melancólico (¿qué es, pues, el cine entonces? Pues bien, el cine es simplemente «normal», como la vida). Inmóvil, la Fotografía vuelve de la presentación hacia la retención.

Puedo decirlo de otro modo. Veamos de nuevo la Foto del Invernadero. Me encuentro solo ante ella, con ella. El círculo está cerrado, no hay salida posible. Inmóvil, sufro. Carencia estéril, cruel: no puedo *transformar* mi dolor, no puedo dejar vagar la mirada; ninguna cultura acude a ayudarme a hablar de ese sufrimiento que vivo enteramente hasta la finitud de la imagen (es por ello por lo que, a pesar de sus códigos, yo no puedo *leer* una foto): la Fotografía —mi Fotografía— existe sin cultura: cuando es dolorosa, nada en ella podrá transformar el dolor en duelo. Y si la dialéctica es ese pensamiento que domina lo corruptible y convierte la negación de la muerte en poder de trabajo, entonces la Fotografía es

Lacoue-
Labarthe,
p. 187

indialéctica: la Fotografía es un teatro desnaturalizado en el que la muerte no puede «contemplarse a sí misma», pensarse e interiorizarse; o todavía más: el teatro muerto de la Muerte, la prescripción de lo Trágico; la Fotografía excluye toda purificación, toda *catharsis*. Me siento capaz de adorar una Imagen, una Pintura, una Estatua, pero ¿y una Foto? Sólo puedo situarla en un ritual (en mi mesa, en un álbum) si de algún modo evito mirarla (o evito que ella me mire), menoscabando voluntariamente su plenitud insoportable y, por mi misma inatención, integrándola en otra clase muy distinta de fetiches: los iconos que en las iglesias griegas uno besa sin verlos, sobre el cristal opaco.

En la Fotografía, la inmovilización del Tiempo sólo se da de un modo excesivo, monstruoso: el Tiempo se encuentra atascado (de ahí la relación en el Cuadro Viviente, cuyo prototipo místico es el adormecimiento de la Bella Durmiente del Bosque). El que la Foto sea «moderna», se encuentre mezclada a nuestra cotidianidad más ardiente, no impide que haya en ella como un punto enigmático de inactualidad, una extraña estasis, la esencia misma de una *detención* (he leído

que los habitantes del pueblo de Montiel, en la provincia de Albacete, vivían así, fijos en un tiempo que se detuvo antaño, leyendo no obstante el periódico y escuchando la radio). No tan sólo la Foto no es jamás, en esencia, un recuerdo (cuya expresión gramatical sería el perfecto, mientras que el tiempo de la Foto es más bien el aoristo), sino que además lo bloquea, se convierte muy pronto en un contrarrecuerdo. Un día, unos amigos me hablaron de sus recuerdos de infancia; ellos sí tenían recuerdos, mientras que yo, que acababa de mirar mis fotos pasadas, ya no tenía. Rodeado de esas fotografías, ya no podía consolarme con los versos de Rilke: «Dulces como el recuerdo, las mimosas bañan la habitación»: la Foto no «baña» la habitación: ningún perfume, ninguna música, nada más que *la cosa exorbitada*. La Fotografía es violenta no porque muestre violencias, sino porque cada vez *llena a la fuerza la vista* y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado (el que a veces pueda afirmarse de ella que es dulce no contradice su violencia; muchos dicen que el azúcar es dulce, pero yo encuentro el azúcar violento).

Todos esos jóvenes fotógrafos que se agitan por el mundo consagrándose a la captura de la actualidad no saben que son agentes de la Muerte. Es la manera como nuestro tiempo asume la Muerte: con la excusa denegadora de lo locamente vivo, de lo cual el Fotógrafo constituye de algún modo el profesional. Porque la Fotografía debe tener, históricamente, alguna relación con la «crisis de muerte» que comienza en la segunda mitad del siglo XIX; y yo preferiría por mi parte que en vez de volver a situar una vez más el advenimiento de la Fotografía en su contexto social y económico, nos interrogásemos también sobre el vínculo antropológico de la Muerte con la nueva imagen. Pues es necesario desde luego que, en una sociedad, la Muerte esté en alguna parte; si ya no está (o está menos) en lo religioso, deberá estar en otra parte: quizás en esa imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida. Contemporánea del retroceso de los ritos, la Fotografía correspondería quizás a la intrusión en nuestra sociedad moderna de una Muerte asimbólica, al margen de la reli-

Morin,
p. 281

gión, al margen de lo ritual, como una especie de inmersión brusca en la Muerte literal. *Vida/Muerte*: el paradigma se reduce a un simple clic del disparador, el que separa la pose inicial del papel final.

Con la Fotografía entramos en la *Muerte llana*. Un día, a la salida de una clase, alguien me dijo: «Habla usted llanamente de la Muerte». ¡Como si el horror de la Muerte no residiese precisamente en su llaneza, en su banalidad! El horror consiste en esto: no tengo nada que decir de la muerte de quien más amo, nada de su foto, que contemplo sin jamás poder profundizarla, transformarla. El único «pensamiento» que puedo tener es el de que en la extremidad de esta primera muerte mi propia muerte se halla escrita; entre ambas, nada más, tan sólo la espera; no me queda otro recurso que esta *ironía*: hablar del «nada que decir».

Sólo puedo transformar la Foto en desecho: o el cajón, o la papelera. No tan sólo la Foto corre comúnmente la suerte del papel (perecedero), sino que, incluso si ha sido fijada sobre soportes más duros, no es por ello menos mortal: como un organismo viviente, nace a partir de los granos de plata que ger-

Bruno
Nuyten

minan, alcanza su pleno desarrollo durante un momento, luego envejece. Atacada por la luz, por la humedad, empalidece, se extenua, desaparece; no queda más que tirarla. Las antiguas sociedades se las arreglaban para que el recuerdo, sustituto de la vida, fuese eterno y que por lo menos la cosa que decía la Muerte fuese ella misma inmortal: era el Monumento. Pero haciendo de la Fotografía, mortal, el testigo general y algo así como natural de «lo que ha sido», la sociedad moderna renunció al Monumento. Paradoja: el mismo siglo ha inventado la Historia y la Fotografía. Pero la Historia es una memoria fabricada según recetas positivas, un puro discurso intelectual que anula el Tiempo mítico; y la fotografía es un testimonio seguro, pero fugaz; de suerte que todo prepara hoy a nuestra especie para esta impotencia: no poder ya, muy pronto, concebir, efectiva o simbólicamente, la *duración*: la era de la Fotografía es también la de las revoluciones, de las contestaciones, de los atentados, de las explosiones, en suma, de las impaciencias, de todo lo que niega la madurez. —Y, sin duda, el asombro del «Esto ha sido» desaparecerá a su vez—. Ha desaparecido ya. Yo soy,

no sé por qué, uno de los últimos testigos de ello (testigo de lo Inactual), y este libro es su huella arcaica.

¿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. Ante la única foto en la que veo juntos a mi padre y a mi madre, de quienes sé que se amaban, pienso: es el amor como tesoro lo que va a desaparecer para siempre jamás; 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, que Michelet, solo frente a su siglo, concibió la Historia como una Protesta de amor: perpetuar no tan sólo la vida, sino lo que él llamaba en su vocabulario, hoy pasado de moda, Bien, Justicia, Unidad, etcétera.

En el tiempo (al principio de este libro: qué lejos queda) en que me interrogaba sobre mi apego hacia ciertas fotos, había creído poder distinguir un campo de interés cultural (el *studium*) y ese rayado inesperado que acudía a veces a atravesar ese campo y que yo llamaba *punctum*. Ahora sé que existe otro *punctum* (otro «estigma») 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.

En 1865, el joven Lewis Payne intentó asesinar al secretario de Estado norteamericano, W. H. Seward. Alexander Gardner lo fotografió en su celda; en ella Payne espera la horca. La foto es bella, el muchacho también lo es: esto es el *studium*. Pero el *punctum* es: *va a morir*. Yo leo al mismo tiempo: *esto será y esto ha sido*; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte. Dándome el pasado absoluto de la pose (aoristo), la fotografía me expresa la muerte en futuro. Lo más punzante es el descubrimiento de esta equivalencia. Ante la fo-

to de mi madre de niña me digo: ella va a morir: me estremezco, como el psicótico de Winnicott, a causa de *una catástrofe que ya ha tenido lugar*. Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe.

Ese *punctum*, más o menos borroso bajo la abundancia y la disparidad de las fotos de actualidad, 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. Esas dos niñas que miran un primitivo aeroplano volando sobre su pueblo (ambas van vestidas como mi madre de niña, juegan con un aro), ¡qué vivas están! Tienen todavía la vida ante sí; pero también están muertas (actualmente), están, pues, *ya muertas* (ayer). En último término, no es necesario que me represente un cuerpo para sentir ese vértigo del Tiempo anonadado. En 1850, August Salzmann fotografió, cerca de Jerusalén, el camino de Beith-Lehem (según la ortografía de la época): tan sólo un suelo pedregoso, unos olivos; pero tres tiempos dan vueltas en mi conciencia: mi presente, el tiempo de Jesús y el del fotógrafo, todo ello bajo la instancia de la «realidad» —y no ya a



«Él ha muerto y él va a morir».

Alexander Gardner: Retrato de Lewis Payne, 1865.

través de las elaboraciones del texto, ficcional o poético, el cual no es nunca creíble hasta la raíz.

40

Es porque hay siempre en ella ese signo imperioso de mi muerte futura por lo que cada foto, aunque esté aparentemente bien aferrada al mundo excitado de los vivos, nos interpela a cada uno de nosotros, por separado, al margen de toda generalidad (pero no al margen de toda transcendencia). Por lo demás, salvo en el molesto ceremonial de algunas veladas tediosas, las fotos las miramos solos. Soporto a duras penas la proyección privada de un filme (no hay suficiente público), pero necesito estar solo ante las fotos que miro. Hacia finales de la Edad Media ciertos creyentes sustituyeron la lectura o la plegaria colectiva por una lectura, una plegaria individual, simple, interiorizada, meditativa (*devotio moderna*). Tal es, me parece, el régimen de la *spectatio*. 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, aquél cuyo linaje tiene su término en mí. Pero esto es válido también para las fotos que no tienen a primera vista ningún vínculo, ni siquiera metonímico, con mi existencia (por ejemplo, todas las fotos de reportaje). Cada foto es leída como la apariencia privada de su referente: la era de la Fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público, o más bien a la creación de un nuevo valor social como es la publicidad de lo privado: lo privado es consumido como tal, públicamente (las incesantes agresiones de la Prensa contra la vida privada de las estrellas y los apuros crecientes de la legislación constituyen una prueba de tal movimiento). Pero como lo privado no es solamente un bien (estando sujeto a las leyes históricas de la propiedad), como es también y más allá el lugar absolutamente precioso, inalienable, en que mi imagen es libre (libre de abolirse), como constituye la condición de una interioridad que creo que se confunde con mi verdad o, si

se prefiere, con lo Intratable de que estoy hecho, yo alcanzo a reconstituir por todo ello, mediante una resistencia necesaria, la división de lo *público* y lo *privado*: quiero enunciar la interioridad sin revelar la intimidad. Vivo la Fotografía y el mundo del que forma parte según dos regiones: por un lado las Imágenes, por otro mis fotos; por un lado la indolencia, el pasar de largo, el ruido, lo insencial (aunque me disminuya abusivamente); por el otro lo candente, lo lastimado.

(De ordinario el *amateur* es definido como una inmaduración del artista: como alguien que no puede —o no quiere— elevarse hasta la maestría de una profesión. Pero en el campo de la práctica fotográfica es el *amateur*, por el contrario, quien asume el carácter de profesional: pues es él quien se encuentra más cerca del noema de la Fotografía).

41

Si una foto me gusta, si me trastorna, me entretengo contemplándola. ¿Qué hago durante todo el tiempo que permanezco ahí, ante ella? La miro, la escruto, como si quisiera

saber más sobre la cosa o la persona que la foto representa. Perdido en el fondo del Invernadero, el rostro de mi madre, borroso, descolorido. En un primer movimiento exclamé: «¡Es ella! ¡Es ella misma! ¡Es ella por fin!» Ahora intento saber –y poder decir perfectamente– por qué, en qué es ella. Tengo ganas de delimitar con el pensamiento el rostro amado, de hacer de él el campo único de una observación intensa; tengo ganas de ampliar ese rostro para verlo mejor, para comprenderlo mejor, para conocer su verdad (y a veces, ingenuo, confío esta tarea a un laboratorio). Creo que ampliando el detalle gradualmente (de modo que cada cliché engendre detalles más pequeños que en el cliché precedente) lograré llegar hasta el ser de mi madre. Lo que Marey y Muybridge han hecho como *operadores*, quiero hacerlo yo como *spectator*: descompongo, amplío y, si así puede decirse, voy más despacio con el fin de tener tiempo para *saber*. La Fotografía justifica tal deseo, incluso si no lo colma: sólo puedo tener la esperanza excesiva de descubrir la verdad por el hecho de que el noema de la Foto es precisamente que *esto ha sido* y porque vivo con la ilusión de que basta con limpiar la superficie

de la imagen para acceder a *lo que hay detrás*: escrutar quiere decir volver del revés la foto, entrar en la profundidad del papel, alcanzar su cara inversa (lo que está oculto es para nosotros los occidentales más «verdadero» que lo que es visible). Desgraciadamente, por mucho que escrute no descubro nada: si amplío, no aparece otra cosa que la rugosidad del papel: deshago la imagen en beneficio de su materia; y si no amplío, si me contento con escrutar, sólo obtengo la certeza poseída desde hace tiempo, desde el primer vistazo, de que esto ha sido efectivamente: el golpe de tornillo no ha servido para nada. Ante la Foto del Invernadero soy un mal soñador que tiende los brazos en vano hacia la posesión de la imagen; soy como Golaud exclamando «¡*Miseria de vida!*», porque jamás conocerá la verdad de Melisanda. (Melisanda no oculta, pero tampoco habla. Así es la Foto: no sabe *decir* lo que da a ver).

« Si mis esfuerzos son dolorosos, si estoy angustiado, es porque a veces me acerco, me

quemo: en tal foto creo percibir los lineamientos de la verdad. Es lo que ocurre cuando juzgo tal o cual foto «parecida». Sin embargo, al reflexionar sobre ello, me veo obligado a preguntarme: ¿quién se parece a quién? El parecido es una conformidad, pero ¿con qué?, con una identidad. Ahora bien, esta identidad es imprecisa, incluso imaginaria, hasta el punto de que puedo seguir hablando de «parecido» sin haber visto jamás el modelo. Así sucede con la mayor parte de los retratos de Nadar (o, actualmente, de Avedon): Guizot es «parecido» porque es conforme con su mito de hombre austero; Dumas, dilatado, henchido, porque conozco su suficiencia y fecundidad; Offenbach, porque sé que su música tiene algo de espiritual (dicen); Rossini parece falso, malvado (parece, luego se parece); Marceline Desbordes-Valmore reproduce en su rostro la bondad algo necia de sus versos; Kropotkin tiene los ojos claros del idealismo anarquizante, etcétera. Los veo a todos, puedo decir espontáneamente de ellos que tienen «parecido» puesto que se hallan conformes a lo que espero de ellos. Prueba *a contrario*: yo, que me siento un sujeto incierto, amítico, ¿cómo podría encontrarme parecido? Sólo me



*«Marceline Desbordes-Valmore
reproduce en su rostro
la bondad algo necia de sus versos»*

Nadar: *Marceline Desbordes-Valmore*, 1857 (©Arch. Phot. Paris / S.P.A.D.E.M.).

parezco a otras fotos de mí, y esto hasta el infinito: nadie es jamás otra cosa que la copia de una copia, real o mental (a lo sumo puedo decir que en ciertas fotos *me soporto*, o no, según si me encuentro conforme a la imagen que quisiera dar de mí mismo). Bajo una apariencia común (es lo primero que se dice de un retrato), esta analogía imaginaria está llena de extravagancia: X me muestra la foto de un amigo suyo de quien me ha hablado y que yo no he visto jamás; y, sin embargo, me digo a mí mismo (no sé por qué): «Estoy seguro de que Sylvain no es así». En el fondo, una foto se parece a cualquiera excepto a aquél a quien representa. Pues el parecido remite a la identidad del sujeto, lo cual es irrisorio, puramente civil, incluso penal; el parecido me lo ofrece «en tanto que es él mismo», mientras que yo quiero un sujeto «tal como él mismo». El parecido me deja insatisfecho y algo así como escéptico (es la misma triste decepción que experimento ante las fotos corrientes de mi madre; mientras que la única foto que me ha producido el deslumbramiento de su verdad es precisamente una foto perdida, lejana, que no se le parece, la de una niña que nunca conocí).

Pero he aquí algo todavía más insidioso, más penetrante que el parecido: algunas veces la Fotografía hace aparecer lo que nunca se percibe de un rostro real (o reflejado en un espejo): un rasgo genético, el trozo de sí mismo o de un pariente que proviene de un ascendiente. En tal foto tengo el «morro» de la hermana de mi padre. 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. A veces me equivoco, o por lo menos dudo: un medallón representa los bustos de una mujer joven y de su hijo: se trata seguramente de mi madre y de mí; pero no, son su madre y su hijo (mi tío); no lo veo tanto por los vestidos (la foto, sublimada, apenas los muestra) como por la estructura del rostro; entre el de mi abuela y el de mi madre hubo la incidencia, la influencia del marido, del padre, el cual rehízo el rostro, y así sin interrupción hasta mí (¿el bebé?, no hay nada más neutro). Igual ocurre con esa foto de mi padre de niño: nada tiene que ver con sus fotos de hombre; pero algu-

Quint,
p. 49

Painter,
vol. I,
p. 138

nos trozos, ciertos lineamientos relacionan su rostro con el de mi abuela y con el mío —pasando en cierto modo por encima de él—. La fotografía puede revelar (en el sentido químico del término), pero lo que revela es cierta persistencia de la especie. A la muerte del príncipe de Polignac (hijo del ministro de Carlos X), Proust dice que «su rostro se había convertido en el de su linaje, anterior a su alma individual». La Fotografía es como la vejez: aunque sea resplandeciente, demarca el rostro, manifiesta su esencia genética. Proust (otra vez él) dice de Charles Haas (modelo de Swann) que tenía una nariz pequeña y nada curva, pero que la vejez le había apergaminado la piel haciendo aparecer la nariz judía.

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—; pero tal descubrimiento nos decepciona, ya que al mismo tiempo que afirma una permanencia (que es la verdad de la especie, no la mía) hace brillar la misteriosa diferencia de los seres salidos de una misma familia: ¿qué relación



El origen

Foto privada: colección del autor.

puede haber entre mi madre y su abuelo, un personaje formidable, monumental, salido de las páginas de Víctor Hugo, hasta tal punto encarna la distancia inhumana del Origen?

44

Así, pues, deberé rendirme ante esta ley: no puedo profundizar, horadar la Fotografía. Sólo puedo barrerla con la mirada, como una superficie quieta. La Fotografía es *llana* en todos los sentidos del término, esto es lo que debo admitir. Es injusto que, en razón de su origen técnico, se la asocie a la idea de un pasaje oscuro (*camera obscura*). Debería llamarse *camera lucida* (tal era el nombre de aquel aparato anterior a la Fotografía que permitía dibujar un objeto a través de un prisma, teniendo un ojo sobre el modelo y el otro sobre el papel; pues, desde el punto de vista de la mirada, «lo esencial de la imagen consiste en encontrarse todo fuera, sin intimidad, y —no obstante— más inaccesible y misteriosa que el pensamiento del fuero interno; sin significación, pero apelando a la profundidad de todo sentido posible; irreve-

lada y, no obstante, manifiesta, teniendo esa presencia-ausencia que constituye el atractivo y la fascinación de las Sirenas» (Blanchot).

Si no se puede profundizar en la Fotografía, es a causa de su fuerza de evidencia. En la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la *certeza* de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que me dan el objeto de manera borrosa, discutible, y me incitan de este modo a desconfiar de lo que creo ver. Dicha certeza es suprema porque tengo oportunidad de observar la fotografía con intensidad; pero al mismo tiempo, por mucho que prolongue esta observación, no me enseña nada. Es precisamente en esta detención de la interpretación donde reside la certeza de la Foto: me consumo constando que *esto ha sido*; para cualquiera que tenga una foto en la mano, ésta es una «creencia fundamental», que *Urdoxa* que nada podrá deshacer, salvo si se me prueba que esta imagen *no es* una fotografía. Pero al mismo tiempo, por desgracia, y proporcionalmente a esta certeza, no puedo decir nada sobre esta foto.

Sartre,
p. 21

Sin embargo, desde el momento en que se trata de un ser —y no ya de una cosa— lo evidente de la fotografía tiene un meollo muy distinto. Ver fotografiados una botella, un ramo de lirios, una gallina o un palacio sólo concierne a la realidad. Pero, ¿y un cuerpo, un rostro, y lo que es más, los de un ser amado? Puesto que la Fotografía (éste es su noema) autentifica la existencia de tal ser, quiero volverlo a encontrar enteramente, es decir, en esencia, «tal como él mismo», más allá de un simple parecido, civil o hereditario. Aquí la insipidez de la foto se hace más dolorosa; pues sólo puede responder a mi deseo excesivo mediante algo indecible: evidente (es la ley de la Fotografía) y sin embargo improbable (no puedo probarlo). Ese algo es el *aire*.

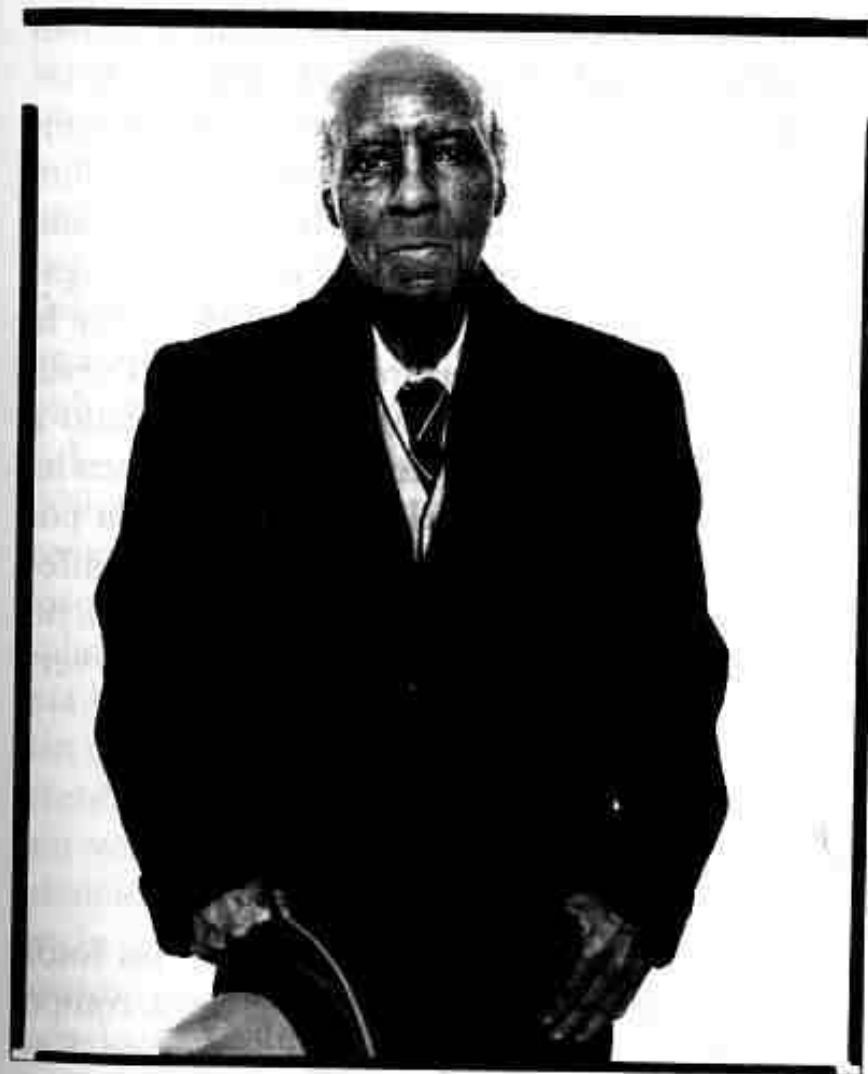
El *aire* de un rostro es indescomponible (desde el momento en que lo puedo descomponer, pruebo o recuso, en resumidas cuentas: dudo, me desvío de la Fotografía, la cual es por naturaleza toda evidencia: lo evidente es lo que no *quiere* ser descompuesto). El *aire* no es solamente un dato esquemático, intelectual, como lo es la silueta. El *aire* no es

tampoco una simple analogía —por extrema que sea—, como lo es el «parecido». No, el *aire* es esa cosa exorbitante que hace inducir el alma bajo el cuerpo —*animula*, pequeña alma individual, buena en unos, mala en otros—. Así iba yo recorriendo las fotos de mi madre según un camino iniciático que me conducía a esa exclamación, fin de todo lenguaje: «¡Es esto!»: ante todo algunas fotos indignas, que sólo me daban de ella su identidad más grosera, civil; luego fotos, las más, en las que leía su «expresión individual» (fotos analógicas, «parecidas»); por fin la Fotografía del Invernadero, en la que yo hacía mucho más que reconocerla (término demasiado burdo): en la que vuelvo a encontrarla: brusco despertar, al margen del «parecido», *satori* en que las palabras desfallecen, evidencia rara, quizás única, del «*Así, sí, así y nada más*».

El *aire* (llamo así, a falta de otro término mejor, la expresión de la verdad) es como el suplemento inflexible de la identidad, aquello que nos es dado gratuitamente, despojado de toda «importancia»: el *aire* expresa el sujeto en tanto que no se da importancia. En esta foto de verdad el ser que amo, que amé, no se encuentra separado de sí mismo: por fin

coincide. Y, oh misterio, dicha coincidencia es algo así como una metamorfosis. Todas las fotos de mi madre a las que pasaba revista eran un poco como máscaras; en la última, bruscamente, la máscara desaparecía: quedaba un alma, sin edad pero no al margen del tiempo, puesto que este aire era el mismo que yo veía, consustancial a su rostro, cada día de su larga vida.

¿Es acaso el aire en definitiva algo moral, que aporta misteriosamente al rostro el reflejo de un valor de vida? Avedon ha fotografiado al líder del *Labor* norteamericano, Philip Randolph (que acaba de morir en el momento en que escribo estas líneas); en la foto leo un aire de «bondad» (ninguna pulsión de poder: *es seguro*). El aire es así la sombra luminosa que acompaña al cuerpo; y si la foto no alcanza a mostrar ese aire, entonces el cuerpo es un cuerpo sin sombra, y una vez que la sombra ha sido cortada, como en el mito de la Mujer sin Sombra, no queda más que un cuerpo estéril. El fotógrafo da vida a través de este tenue ombligo; si no sabe, ya sea por falta de talento, ya sea por mala suerte, dar al alma transparente su sombra clara, el sujeto muere para siempre. Yo he sido mil veces fo-



«Ninguna pulsión de poder»

Richard Avedon: A. Philip Randolph (*The Family*, 1976).

tografiado; pero si esos mil fotógrafos no han sabido captar mi aire (y quizá, después de todo, yo no tenga), mi efigie perpetuará (durante el tiempo, por lo demás limitado, que dure el papel) mi identidad, no mi valor. Aplicado a aquél a quien se ama, este riesgo es desgarrador: durante toda la vida puedo sufrir la frustración de la «imagen verdadera». Puesto que ni Nadar ni Avedon han fotografiado a mi madre, la supervivencia de esta imagen ha sido debida al azar de una vista tomada por un fotógrafo de pueblo que, mediador indiferente y muerto también él tiempo después, no sabía que lo que fijaba era la verdad, la verdad para mí.

46

Queriendo obligarme a comentar las fotos de un reportaje sobre las «urgencias», rompo las notas a medida que las voy tomando. Entonces, ¿es que no hay nada que decir de la muerte, del suicidio, de las heridas, del accidente? No, nada que decir de esas fotos en las que veo batas blancas, camillas, cuerpos extendidos en el suelo, trozos de cristal, etcéte-

ra. ¡Ah, si por lo menos hubiese una mirada, la mirada de un sujeto, si alguien en la foto me mirase! Pues la Fotografía tiene el poder —que va perdiendo cada vez más, al ser juzgada ordinariamente la pose central como arcaica— de mirarme *directamente a los ojos* (he aquí por lo demás una nueva diferencia: en el filme nadie me mira nunca: está prohibido —por la Ficción).

La mirada fotográfica tiene algo de paradójico que encontramos también algunas veces en la vida: el otro día, en el café, un adolescente, solo, reseguía con la vista toda la sala; a veces su mirada se posaba en mí; tenía yo entonces la certeza de que me *miraba* sin que por ello estuviese seguro de que me *viere*: distorsión inconcebible: ¿cómo mirar sin ver? Diríase que la Fotografía separa la atención de la percepción, y que sólo muestra la primera, a pesar de ser imposible sin la segunda; se trata, lo que es aberrante, de una noesis sin noema, de un acto de pensamiento sin pensamiento, de un apuntar sin blanco. Y es sin embargo este movimiento escandaloso lo que da lugar a la más rara cualidad de un aire. He aquí la paradoja: ¿cómo puede tenerse el aire inteligente sin pensar en nada

inteligente, mirando ese pedazo de baquelita negra? Lo que ocurre es que, ahorrándose la visión, la mirada parece estar retenida por algo interior. Ese muchachito pobre que tiene un cachorro acabado de nacer entre las manos y que acerca su mejilla hacia él (Kertész, 1928) mira al objetivo con sus ojos tristes, ansiosos, asustados: ¡qué pensatividad tan lastimosa, tan desgarradora! De hecho, no mira nada; *retiene* hacia adentro su amor y su miedo: la Mirada es esto.

Ahora bien, la mirada, si insiste (y con más razón si dura, si atraviesa con la fotografía el Tiempo), la mirada es siempre virtualmente loca: es al mismo tiempo efecto de verdad y efecto de locura. En 1881, movidos por un bello espíritu científico y procediendo a una investigación sobre la fisiognomía de los enfermos, Galton y Mohamed publicaron unas láminas de rostros. Se concluye de ello, claro, que la enfermedad no podía ser leída en aquellos rostros. Pero si todos aquellos enfermos me miran todavía hoy, cerca de cien años más tarde, tengo por cierto la idea inversa: que todo aquel que mira fijamente a los ojos está loco.

Éste sería el «destino» de la Fotografía:



«¿Cómo puede tenerse
el aire inteligente sin pensar
en nada inteligente?»

André Kertész: Piet Mondrian en su estudio, París, 1926.



*«Él no mira nada:
retiene hacia adentro
su amor y su miedo:
la Mirada es esto»*

André Kertész: *El perrito*, París, 1928.

haciéndome creer (es verdad: ¿una vez de cuántas?) que he encontrado la «verdadera fotografía total», realiza la inaudita confusión de la realidad («*Esto ha sido*») con la verdad («*¡Es esto!*»); se convierte al mismo tiempo en constativa y en exclamativa; lleva la efigie hasta ese punto de locura en que el afecto (el amor, la compasión, el duelo, el ímpetu, el deseo) es la garantía del ser. La Fotografía, en efecto se acerca entonces a la locura, alcanza la «loca verdad».

Calvino

Kristeva

47

El noema de la Fotografía es simple, trivial; no tiene profundidad alguna: «*Esto ha sido.*» Conozco a nuestros críticos: ¿qué es esto! ¿todo un libro (aunque sea corto) para descubrir lo que ya sabía desde el primer vistazo? —Sí, pero tal evidencia puede ser hermana de la locura. La Fotografía es una evidencia extrema, cargada, como si caricaturizase no ya la figura de lo que ella representa (es todo lo contrario), sino su propia existencia. La imagen, dice la fenomenología, es la nada del objeto. Ahora bien, en la Fotogra-

fía, lo que yo establezco no es solamente la ausencia del objeto; es también a través del mismo movimiento, a igualdad con la ausencia, que este objeto ha existido y que ha estado allí donde yo lo veo. Es ahí donde reside la locura; pues hasta ese día ninguna representación podía darme como seguro el pasado de la cosa si no era por etapas; pero con la Fotografía mi certeza es inmediata: nadie en el mundo puede desengañarme. 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.

Intento mostrar la especialidad de dicha alucinación y encuentro lo siguiente: la misma noche de un día en que había mirado una vez más las fotos de mi madre, fui a ver con unos amigos el *Casanova* de Federico Fellini*: me encontraba triste, el filme me aburría; pero cuando Casanova se puso a bailar

* Data de 1974-1976 (N. de T.).

con la joven autómatas, mis ojos fueron impresionados por una especie de agudeza atroz y deliciosa, como si experimentase de pronto los efectos de una extraña droga; cada detalle, que yo veía con precisión saboreándolo, si así puede decirse, hasta el fin de él, me trastornaba: la delgadez, la tenuidad de la silueta, como si no hubiese más que *un poco* de cuerpo bajo el vestido aplanado; los guantes arrugados de filadiz blanco; la ligera ridiculidad (pero que a mí me emocionaba) del plumero que llevaba en el peinado, ese rostro pintado y sin embargo individual, inocente: algo desesperadamente inerte y sin embargo disponible, algo ofrecido, amante, mediante un angélico movimiento de «buena voluntad». Pensé entonces irresistiblemente en la Fotografía: pues todo esto es lo que yo podía decir de las fotos que me impresionaban (de las cuales yo había hecho, por método, la Fotografía misma).

Creí comprender que existía una especie de vínculo (de nudo) entre la Fotografía, la Locura y algo cuyo nombre yo desconocía. Empecé llamándolo sufrimiento de amor. ¿No estaba yo, en suma, enamorado del autómatas felliniano? ¿No estamos enamorados de ciertas

fotografías? (Mirando fotos del mundo proustiano, me siento enamorado de Julia Bartet, del duque de Guiche.) Sin embargo, no se trataba exactamente de esto. Era una ola más amplia que el sentimiento amoroso. En el amor desencadenado por la Fotografía (por ciertas fotos) otra música se hacía oír, de nombre estrafalariamente anticuado: Piedad. Reuní en un último pensamiento las imágenes que me habían «punzado» (pues tal es la acción del *punctum*), como aquélla de la negra del fino collar, de los zapatos con tiras. Infaliblemente, a través de cada una de ellas yo iba más allá de la irrealidad de la cosa representada, entraba demencialmente en el espectáculo, en la imagen, rodeando con los brazos lo que está muerto, lo que va a morir, tal como hizo Nietzsche cuando, el 3 de enero de 1889, se echó al cuello de un caballo martirizado: se había vuelto loco por Piedad.

48

La sociedad se empeña en hacer sentar cabeza a la Fotografía, en templar la demencia que amenaza sin cesar con estallar en el ros-

tro de quien la mira. Para ello tiene a su disposición dos medios.

El primero consiste en hacer de la Fotografía un arte, pues ningún arte es demente. De ahí la insistencia del fotógrafo en rivalizar con el artista, sometiéndose a la retórica del cuadro y a su modo sublimado de exposición. La Fotografía puede ser efectivamente un arte: cuando no hay en ella ya demencia alguna, cuando su noema es olvidado y por consiguiente su esencia no actúa más sobre mí: ¿creen ustedes acaso que ante las Paseantes del comandante Puyo me turbo y exclamo: «*Esto ha sido*»? El Cine participa de esta domesticación de la Fotografía —por lo menos el cine de ficción, aquél precisamente del que se dice que es el séptimo arte—; un filme puede ser demente por artificio, presentar los signos culturales de la locura, pero nunca lo es por propia naturaleza (por estatuto icónico); es siempre justamente lo contrario a una alucinación; es simplemente una ilusión; su visión es meditativa, no ecmnética.

El otro medio para hacer sentar cabeza a la Fotografía consiste en generalizarla, en gregarizarla, en trivializarla hasta el punto de que no haya frente a ella otra imagen con re-

lación a la cual pueda acentuar su excepcionalidad, su escándalo, su demencia. Es lo que ocurre en nuestra sociedad, en la cual la Fotografía aplasta con su tiranía a las otras imágenes: no más grabados, no más pintura figurativa que no esté de ahora en adelante sumisamente fascinada (y sea fascinante) por el modelo fotográfico. Ante los clientes de un café, alguien me dijo justamente: «Mire qué mates son; en nuestros días las imágenes son más vivientes que la gente.» Una de las marcas de nuestro mundo es quizás este cambio: vivimos según un imaginario generalizado. Ved lo que ocurre en Estados Unidos: todo se transforma allí en imágenes: no existe, se produce y se consume más que imágenes. Un ejemplo extremo: entrad en una sala porno de Nueva York; no encontraréis el vicio, sino sólo sus cuadros vivientes (de los que Mapplethorpe ha sacado lúcida-mente algunas de sus fotos); diríase que el individuo anónimo (y en modo alguno actor) que en ellas se hace encadenar y flagelar sólo concibe su placer cuando ese placer adopta la imagen estereotipada (gastada) del sadomasoquista: el gozar pasa por la imagen: ésta es la gran mutación. Un cambio tal sus-

cita forzosamente la cuestión ética: no porque la imagen sea inmoral, irreligiosa o diabólica (como ciertas personas declararon cuando el advenimiento de la Fotografía), sino porque, generalizada, desrealiza completamente el mundo humano de los conflictos y los deseos con la excusa de ilustrarlo. Lo que caracteriza a las sociedades llamadas avanzadas es que tales sociedades consumen en la actualidad imágenes y ya no, como las de antaño, creencias; son, pues, más liberales, menos fanáticas, pero son también más «falsas» (menos «auténticas») —cosa que nosotros traducimos, en la consciencia corriente, por la confesión de un tedio nauseabundo, como si la imagen, al universalizarse, produjese un mundo sin diferencias (indiferente) del que sólo puede surgir aquí y allí el grito de los anarquismos, marginalismos e individualismos: eliminemos las imágenes, salvemos el Deseo inmediato (sin mediación).

¿Loca o cuerda? La Fotografía puede ser lo uno o lo otro: cuerda si su realismo no deja de ser relativo, temperado por unos hábitos estéticos o empíricos (hojear una revista en la peluquería, en casa del dentista); loca si ese realismo es absoluto y, si así puede de-

cirse, original, haciendo volver hasta la conciencia amorosa y asustada la carta misma del Tiempo: movimiento propiamente revulsivo, que trastoca el curso de la cosa y que yo llamaré, para acabar, *éxtasis* fotográfico.

Tales son las dos vías de la Fotografía. Es a mí a quien corresponde escoger, someter su espectáculo al código civilizado de las ilusiones perfectas, o afrontar en ella el despertar de la intratable realidad.

15 de abril a 3 de junio de 1979

Referencias

I. Libros

- Beceyro, Raúl, *Ensayos sobre fotografía*, México, Arte y Libros, 1978.
- Bourdieu, Pierre (comp.), *Un art moyen*, París, Les Éditions de Minuit, 1965, (versión castellana: *La fotografía, un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1980).
- Calvino, Italo, «L'Apprenti photographie», narración traducida por Daniele Sallenave, en *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo*, n° 3, junio de 1978.
- Chevrier, J.-F./J. Thibaudau, «Une inquiétante étrangeté» en *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo*, n° 3, junio de 1978.
- Encyclopaedia Universalis*, artículo «Photographie».
- Freund, Gisèle, *Photographie et Société*, París, Éditions du Seuil, 1974 (versión castellana: *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976).
- Gayral, L.-F., «Les retours au passé», en *La folie, le temps, la folie*, París, U.G.E., «10 x 18», 1979.
- Goux, J.-J., *Les Iconoclastes*, París, Éditions du Seuil, 1978.
- Husserl, Edmund, citado por A. Tatossian, «Aspects phénoménologiques du temps humain en psychiatrie», en *La folie, le temps, la folie*, cit.
- Kristeva, Julia, *Folle vérité...*, seminario de la autora editado por J.-M. Ribettes, París, Éditions du Seuil, 1979.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire, Livre XI*, París, Éditions du Seuil, 1973 (existe versión castellana*****).
- Lacoue-Labarthe, Ph., «La césure du spéculatif», en *Hölderlin: l'Antigone de Sophocle*, París, Christian Bourgois, 1978.
- Legendre, Pierre, «Où sont nos droits poétiques?», en *Cahiers du Cinéma*, n° 297, febrero de 1979, pp. 5 a 15.
- Lyotard, Jean-François, *La Phénoménologie*, París, P.U.F., «Que

- sais-je?», 1976 (versión castellana: *La Fenomenología*, EUDE-BA, Buenos Aires, 1962).
- Morin, Edgar, *L'homme et la mort*, París, Éditions du Seuil, 1970 (versión castellana: *El hombre y la muerte*, Kairós, Barcelona, 1974).
- Painter, George D., *Marcel Proust*, Mercure de France, París, 1966 (versión castellana: *Marcel Proust. Biografía: 1871-1922*, 2 vols., Madris, Alianza, 1972).
- Podach, E.-F., *L'Effondrement de Nietzsche*, París, Gallimard, 1931, 1978.
- Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, París, N.R.F., «Pléiade» (versión castellana: *En busca del tiempo perdido*, 7 vols., Madrid, Alianza, 1975).
- Quint, L.-P., *Marcel Proust*, París, Sagittaire, 1925.
- Sartre, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, París, Gallimard, 1940 (versión castellana: *La imaginación*, Buenos Aires, Sudamericana, Buenos Aires, 1978).
- Sontag, Susan, *La Photographie*, París, Éditions du Seuil, 1979 (versión castellana: *Sobre la Fotografía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980).
- Trungpa, Chögyam, *Pratique de la voie tibétaine*, París, Éditions du Seuil, 1976.
- Valéry, Paul, *Œuvres*, tomo I: Introducción biográfica, París, N.R.F., «Pléiade».
- Watts, Alan W., *Le Bouddhisme Zen*, París, Payot, 1960 (versión castellana: *El camino del Zen*, Buenos Aires, Sudamericana, Buenos Aires, 1977).

II. Álbumes y revistas

- Berl, Emmanuel, *Cent ans d'Histoire de France*, París, Arthaud, 1962.
- Newhall, Beaumont, *The History of Photography*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1964.
- Creatis*, n° 7, 1978.
- Histoire de la Photographie française des origines à 1920*, Creatis,

- París, 1978.
- André Kertész, *Nouvel Observateur*, París, Delpire, 1976.
- André Kertész, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, «Contre-Jour», París, 1977.
- Nadar, Turin, Einaudi, 1973.
- Photo*, n° 124 (enero de 1978) y n° 138 (marzo de 1979).
- Photo-Journalisme*, Fondation Nationale de la Photographie (exposición, Musée Galliera, noviembre-diciembre de 1977).
- Rolling Stone*, Estados Unidos, n° 224, 21 de octubre de 1976.
- August Sander, *Nouvel Observateur*, Delpire, París, 1978.
- Spécial Photo, Nouvel Observateur*, n° 2, noviembre de 1977.

Agradecimientos

Los *Cahiers du Cinéma* y el autor dan vivamente las gracias a los artistas que han accedido a autorizarlos a reproducir algunas de sus obras, así como a los diferentes organismos que han aportado su concurso para la ilustración de este volumen.

Fotógrafos citados

Apestéguy, 67
Avedon, Richard, 69, 125, 154, 164, 166
Atget, Eugène, 45
Boucher, Pierre, 45
Clifford, Charles, 74
Daguerre, Louis-Jacques-Maudé, 64
Edgerton, Harold, D., 67, 123
Gardner, Alexander, 146
Gilden, Bruce, 85
Hine, Lewis H., 88, 94
Kertész, André, 67, 73, 80, 83, 86, 129, 130, 168
Klein, William, 61, 67, 80, 85
Krull, Germaine, 46, 67
Lartigue, Jacques-Henri, 130
Mapplethorpe, Robert, 46, 62, 78, 90, 99, 176
Michals, Duane, 85
Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), 61, 69, 88, 112, 154, 166
Niepce, Joseph-Nicéphore, 62, 64, 134
Puyo, Constant, 174
Salzmann, August, 147
Sander, August, 69, 71
Stieglitz, Alfred, 46
Van der Zee, James, 80, 93
Wessing, Koen, 54, 77
Wilson, George W., 94