

Paidós Comunicación

Colección dirigida por José Manuel Pérez Tornero

Últimos títulos publicados

136. R. Barthes – *Variaciones sobre la literatura*
137. R. Barthes – *Variaciones sobre la escritura*
138. I. Moreno – *Musas y nuevas tecnologías*
139. A. Darley – *Cultura visual digital*
140. S. Sánchez y otros – *Fantáspodas*
141. M. Ledo – *Del cine-ojo a Dogma-95*
142. C. Deleyto – *Ángeles y demonios*
143. C. Barker – *Televisión, globalización e identidades culturales*
144. M. Joly – *La interpretación de la imagen*
145. A. De Baecque (comp.) – *La política de los autores. Manifiesto de una generación de cinéfilos*
146. H. A. Giroux – *Cine y entretenimiento*
147. J. Gilbert y E. Pearson – *Cultura y políticas de la música dance*
148. T. Puig – *La comunicación municipal cómplice con los ciudadanos*
149. L. Tirard – *Lecciones de cine*
150. R. Lardin y J. Sánchez-Navarro – *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*
152. V. J. Benet – *La cultura del cine*
153. A. Mattelart y E. Neveu – *Introducción a los estudios culturales*
155. J. Aumont – *Las teorías de los cineastas*
156. A. De Baecque y Ch. Tesson (comp.) – *Una cinefilia a contracorriente*
157. D. Hebdige – *Subcultura*
158. D. Buckingham – *Educación en medios*
159. J. Rancire – *La fábula cinematográfica*
160. J. V. Pavlik – *El periodismo y los nuevos medios de comunicación*
161. A. De Baecque (comp.) – *Teoría y crítica del cine*
162. T. Miller y otros – *El nuevo Hollywood*
163. L. Manovich – *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*
164. K. Negus – *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*
165. A. Mattelart y M. Mattelart – *Historia de las teorías de la comunicación*
166. M. Rodrigo Alsina – *La construcción de la noticia*
167. L. Jullier – *¿Qué es una buena película?*
168. A. Mattelart – *Diversidad cultural y mundialización*
169. A. De Baecque – *Nuevos cines, nueva crítica*
170. M. McCombs – *Construyendo la agenda*
171. J. Nacache – *El actor de cine*
172. F. Casetti y F. Di Chio – *Cómo analizar un film*

Roland Barthes

La cámara lúcida

Nota sobre la fotografía

 **PAIDÓS**
Buenos Aires • Barcelona • México

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 histerica: 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 miradas 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 acostumbro 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 desentrevuelta, 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 raudo 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 «observación». 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 su-
rrogatoria, 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 constituían 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

113

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 recontrar 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.

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, fotogenia; 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 diferidos 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 inmortalizado 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 afeitado (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-



La primera fotografía

Nicéphore Niépce: *La mesa puesta*, ca 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 efigie 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 atañe 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 transcurre

rriendo 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

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-

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 (percedero), 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.

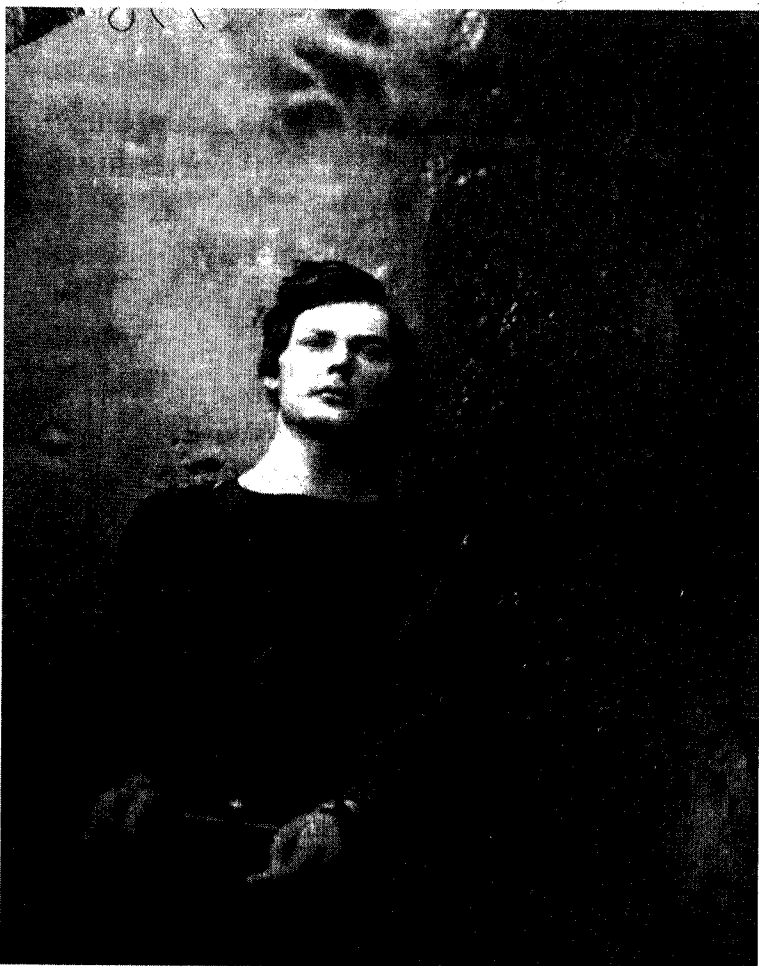
¿Qué es lo que va a abolirse con esa foto que amarillea, se descolora, se borra, y que será echada un día a la basura, si no por mí mismo —soy demasiado supersticioso para ello—, por lo menos a mi muerte? No tan sólo la «vida» (esto estuvo vivo, fue puesto vivo ante el objetivo), sino también, a veces, ¿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 Salzmán 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 trascendencia). 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

149

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, aquel 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).

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. París / 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 aquel 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 rehizo 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-

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 constandingo 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.

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 nombre) *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*.

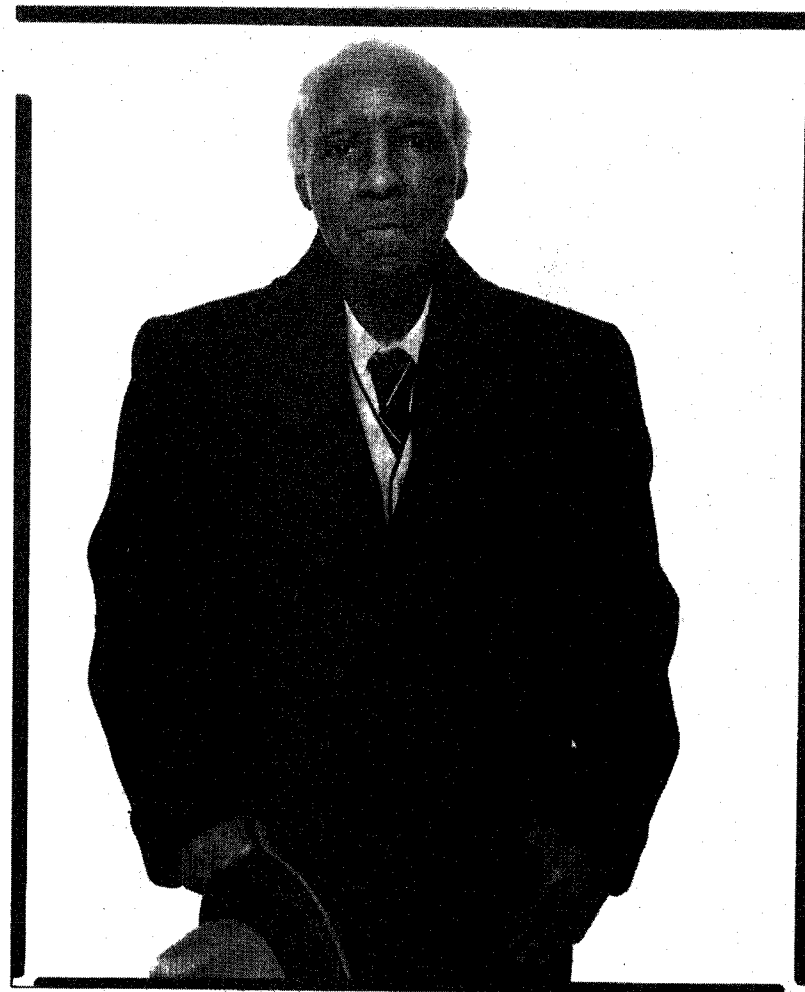
El *aire* de un rostro es indescomponible (desde el momento en que lo puedo descomponer, pruebo o recuso, en resumidas cuentas: dudo, me desvío de la Fotografía, la cual es por naturaleza toda evidencia: lo evidente es lo que no *quiere* ser descompuesto). El aire no es solamente un dato esquemático,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

lectual, 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



«Ninguna pulsión de poder»

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

muere para siempre. Yo he sido mil veces fotografiado; 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 aquel 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 ex-

tendidos en el suelo, trozos de cristal, etcétera. ¡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

muere para siempre. Yo he sido mil veces fotografiado; 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 aquel 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

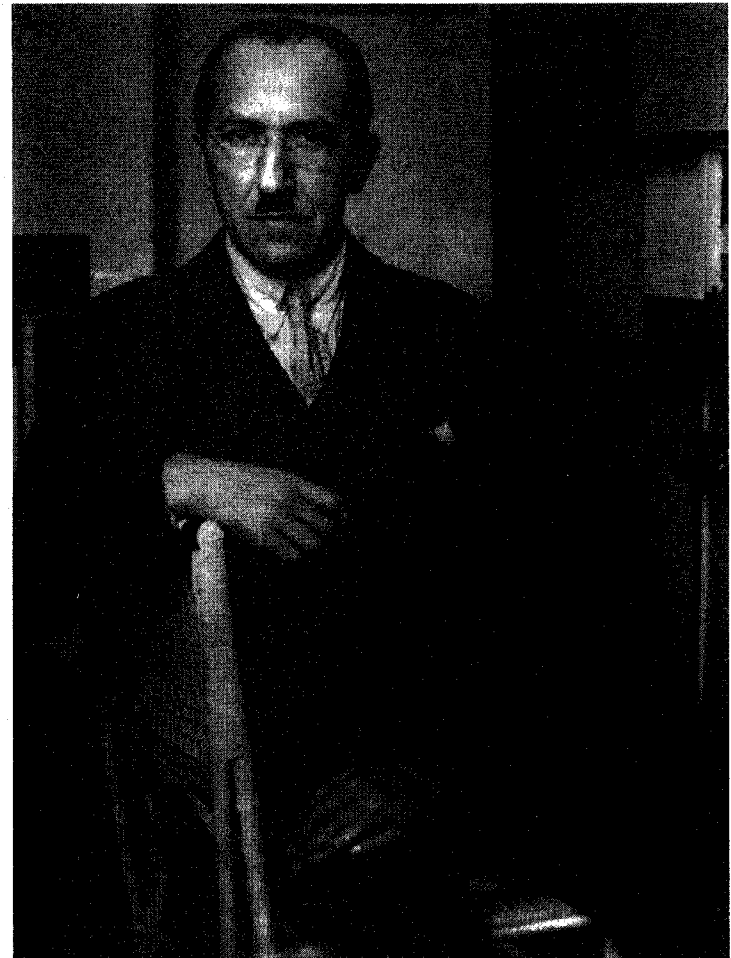
Queriendo obligarme a comentar las fotos de un reportaje sobre las «urgencias», rompo las notas a medida que las voy tomando. Entonces, ¿es que no hay nada que decir de la muerte, del suicidio, de las heridas, del accidente? No, nada que decir de esas fotos en las que veo batas blancas, camillas, cuerpos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

tendidos en el suelo, trozos de cristal, etcétera. ¡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

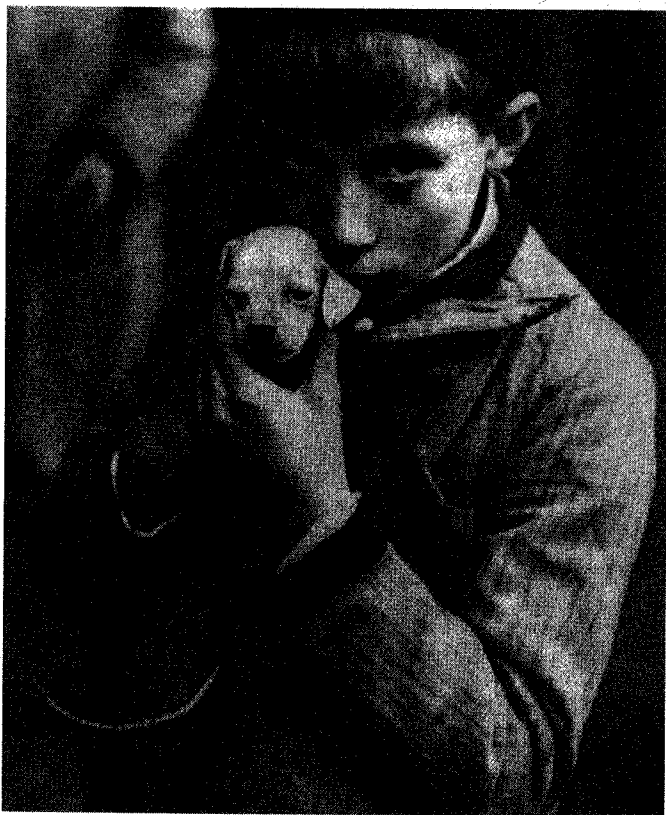
tenerse el aire inteligente sin pensar en nada inteligente, mirando ese pedazo de baquelita negra? Lo que ocurre es que, ahorrándose la visión, la mirada parece estar retenida por algo interior. Ese muchachito pobre que tiene un cachorro acabado de nacer entre las manos y que acerca su mejilla hacia 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.



«¿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.

Éste sería el «destino» de la Fotografía: 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 autómeta, 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 autómeta 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 estafalariamente 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-

174

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, aquel 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 ecménica.

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-

175

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 conciencia 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 photographe*», narración traducida por Daniele Sallenave, en *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo*, n° 3, junio de 1978.
- Chevrier, J.-F./J. Thibaudeau, «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 (versión castellana: *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1986).
- 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.