

Roland Barthes

La cámara lúcida

Nota sobre la fotografía

1. M. L. Knapp - *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*
2. M. L. De Fleur y S. J. Ball-Rokeach - *Teorías de la comunicación de masas*
3. E. H. Gombrich, J. Hochberg y M. Black - *Arte, percepción y realidad*
4. R. Williams - *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*
5. T. A. van Dijk - *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*
6. J. Lyons - *Lenguaje, significado y contexto*
7. A. J. Greimas - *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*
8. K. K. Reardon - *La persuasión en la comunicación. Teoría y contexto*
9. A. Mattelart y H. Schmucler - *América Latina en la encrucijada telemática*
10. P. Pavis - *Diccionario del teatro*
11. L. Vilches - *La lectura de la imagen*
12. A. Kornblit - *Semiótica de las relaciones familiares*
13. G. Durandin - *La mentira en la propaganda política y en la publicidad*
14. Ch. Morris - *Fundamentos de la teoría de los signos*
15. R. Pierantoni - *El ojo y la idea*
16. G. Deleuze - *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*
17. J. Aumont y otros - *Estética del cine*
18. D. McQuail - *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*
19. V. Mosco - *Fantasías electrónicas*
20. Ph. Dubois - *El acto fotográfico*
21. R. Barthes - *Lo obvio y lo obtuso*
22. G. Kanizsa - *Gramática de la visión*
23. P.-O. Costa - *La crisis de la televisión pública*
24. O. Ducrot - *El decir y lo dicho*
25. L. Vilches - *Teoría de la imagen periodística*
26. G. Deleuze - *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*
27. Grupo μ - *Retórica general*
28. R. Barthes - *El susurro del lenguaje*
29. N. Chomsky - *La nueva sintaxis*
30. Th. A. Sebeok, J. Umiker-Sebeok - *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce*
31. J. Martínez Abadía - *Introducción a la tecnología audiovisual*
32. A. Sohn, Ch. Ogan, J. Polich - *La dirección de la empresa periodística*
33. J. L. Rodríguez Illera - *Educación y comunicación*
34. M. Rodrigo Alsina - *La construcción de la noticia*
35. L. Vilches - *Manipulación de la información televisiva*
36. J. Tusón - *El lujo del lenguaje*
37. D. Cassany - *Describir el escribir*
38. N. Chomsky - *Barreras*
39. K. Krippendorff - *Análisis de contenido*
40. R. Barthes - *La aventura semiológica*
41. T. A. van Dijk - *La noticia como discurso*
42. J. Aumont y M. Marie - *Análisis del film*
43. R. Barthes - *La cámara lúcida*

 Ediciones Paidós
Barcelona-Buenos Aires-México

Título original:

La chambre claire. Note sur la photographie

Publicado en francés por Cahiers du Cinéma / Gallimard /
Seuil, París

Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja

Revisión bibliográfica de Joaquim Romaguera i Ramió

Cubierta de Mario Eskenazi

1.ª edición, 1990

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 cual-
quier 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

© de todas las ediciones en castellano.
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona,
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires.

ISBN: 84-7509-621-2

Depósito legal: B-26.771/1990

Impreso en Hurope, S.A.

Recaredo, 2 - 08005 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

Índice

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

I

1. Especialidad de la Foto	29
2. La Foto inclasificable	30
3. La emoción como principio	36
4. <i>Operator, Spectrum y Spectator</i>	38
5. Aquel que es fotografiado	40
6. El <i>Spectator</i> : desorden de los gustos	49
7. La Fotografía como aventura	53
8. Una fenomenología desenvuelta	56
9. Dualidad	58
10. <i>Studium y Punctum</i>	63
11. El <i>Studium</i>	66
12. Informar	68
13. Pintar	70
14. Sorprender	73
15. Significar	76
16. Dar ganas	82

17.	La Fotografía unaria	85
18.	Copresencia del <i>Studium</i> y del <i>Punctum</i>	87
19.	El <i>Punctum</i> : rasgo parcial	89
20.	Rasgo involuntario	95
21.	<i>Satori</i>	96
22.	Efecto retardado y silencio	100
23.	Campo ciego	105
24.	Palinodia	111

II

25.	"Una tarde..."	115
26.	La Historia como separación	116
27.	Reconocer	119
28.	La Fotografía del Invernadero	121
29.	La niña	127
30.	Ariadna	130
31.	La Familia, la Madre	131
32.	" <i>Esto ha sido</i> "	135
33.	La pose	138
34.	Los rayos luminosos, el color	142
35.	La Sorpresa	145
36.	La autenticación	149
37.	La estasis	155
38.	La muerte llana	160
39.	El Tiempo como <i>punctum</i>	164
40.	Privado / Público	168
41.	Escrutar	171
42.	El parecido	173
43.	El linaje	177
44.	La cámara lúcida	180
45.	El "aire"	182

46.	La Mirada	187
47.	Locura, Piedad	193
48.	La Fotografía domesticada	196

Referencias

I.	Libros	201
II.	Albums y revistas	203

	<i>Agradecimientos</i>	204
--	------------------------	-----

	<i>Fotógrafos citados</i>	205
--	---------------------------	-----

	<i>Bibliografía en castellano y catalán sobre el autor</i>	206
--	--	-----

En homenaje
a *La imaginación* 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 subjeti-

vización. 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 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 parisino, 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 de 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 nuestra novela, uno de esos *leitmotif* 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 *Fragment 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 Collège 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 artículos 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 film 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 significación secundaria que se superponen al discurso analógico. Así, si bien el análisis semiológico de un film no tiene propiamente sentido, el inventario de los elementos retóricos, connotadores, asimilables a signos, puede conducir al establecimiento de una retórica del film. 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, que 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 desapercibidos 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 *gemelidad*, 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 que 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 costase, 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!**

Lacan.
pp. 53 a 66

Watts.
p. 85

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

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 aquí es mi hermano; aquél de allá mi hijo», etc.; 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

* *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.*).

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, irreduciblemente. 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).

Calvino / 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 inclasificable 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, 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 sea lo que ella ofrezca a la vista y sea cual sea 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 Fotogra-

fía. 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 obsevar el fenómeno global de la Fotografía éstos están obligados a enfocar de muy lejos. Yo constataba 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, etc.». 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 perfectamente 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 deslizar 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 llegaba 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* des-

cendía 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 agujero 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 complacencia 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, etc.! En

suma, ¡si yo pudiese ser «pintado» (por Ticiano) o «dibujado» (por Clouett)! Pero como que lo que yo quisiera que se captase es una textura moral fina, y no una mímica, y como que 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.

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 afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. 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 despropian 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 aterrera), 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 mate-

rial 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.

6

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 sobreimpresiones 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



«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)

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 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.

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, etc.; 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 casos en que la fotografía me deja en tal estado de indiferencia que ni tan si-

quiera 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.