

En esta búsqueda de la Fotografía, la fenomenología me prestaba, pues, un poco de su proyecto y un poco de su lenguaje. Pero se trataba de una fenomenología vaga, desenvuelta, incluso cínica, de tanto que se prestaba a deformar o esquivar sus principios según las necesidades de mi análisis. En primer lugar, no me libraba ni tan sólo intentaba librarme de una paradoja: por una parte las ganas de poder nombrar al fin una esencia de la Fotografía y esbozar así el movimiento de una ciencia eidética de la Foto; y por otra parte el sentimiento irreductible de que la Fotografía, esencialmente, si así puede decirse (contradicción en los términos), no es más que contingencia, singularidad, aventura: mis fotos participaban siempre, hasta el final, de aquel «cualquier algo»: ¿no es acaso la imperfección misma de la Fotografía esa dificultad de existir llamada trivialidad? Y luego, mi fenomenología aceptaba comprometerse con una fuerza, el afecto; el afecto

era lo que yo no quería reducir; siendo irreductible, era por ello mismo por lo que yo quería, yo debía reducir la Foto; pero, ¿se podía retener una intencionalidad afectiva, una intención del objeto que apareciese inmediatamente henchida de deseo, de repulsión, de nostalgia, de euforia? No recordaba que la fenomenología clásica, aquella que yo había conocido en mi adolescencia (y no ha habido otra después), hubiese nunca hablado de deseo o de duelo. Es cierto, yo intuía muy bien en la Fotografía, de forma muy ortodoxa, toda una red de esencias: esencias materiales (obligando a un estudio físico, químico, óptico de la Foto), y esencias regionales (que dependen, por ejemplo, de la estética, de la Historia, de la sociología); pero en el momento de llegar a la esencia de la Fotografía en general, me bifurcaba; en vez de seguir la vía de una ontología formal (de una Lógica), me detenía, guardando conmigo, como un tesoro, mi deseo o mi pesadumbre; la esencia prevista de la Foto no podía separarse en mi espíritu de lo «patético» que la

compone, y ello desde la primera mirada. Me ocurría algo parecido a lo que le ocurrió a ese amigo que se había inclinado por la Foto por el mero hecho de que ésta le permitía fotografiar a su hijo. Como *Spectator*, sólo me interesaba por la Fotografía por «sentimiento»; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso.

9

Hojeaba una revista ilustrada. Una foto me detuvo. Nada de extraordinario: la trivialidad (fotográfica) de una insurrección en Nicaragua: una calle en ruinas, dos soldados con casco patrullan; en segundo plano pasan dos monjas. ¿Me gustaba la foto? ¿Me interesaba? ¿Me intrigaba? Ni tan sólo eso. Simplemente existía (para mí). Comprendí rápidamente que su existencia (su «aventura») provenía de la copresencia de dos elementos discontinuos, heterogéneos por el hecho de

58



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

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

no pertenecer al mismo mundo (ninguna necesidad de contrastarlos): los soldados y las monjas. Presentí una regla estructural (a la medida de mi propia mirada), y probé enseguida de verificarla inspeccionando otras fotos del mismo reportero (el holandés Koen Wessing): muchas de esas fotos me atraían porque comportaban esa especie de dualidad que acababa de descubrir. Aquí una madre y una hija lamentan a gritos la detención del padre (Baudelaire: «la verdad enfática del gesto en las grandes circunstancias de la vida»), y ello ocurre *en el campo* (¿cómo han podido enterarse de la noticia? ¿a quién van dirigidos esos gestos?). Allí, sobre una calzada llena de baches, el cadáver de un niño bajo una sábana blanca; los padres, los amigos le rodean, desconsolados: escena, por desgracia, trivial, pero observé disturbancias: el pie descalzo del cadáver, la ropa blanca que lleva llorando la madre (¿por qué esa ropa?), una mujer a lo lejos, sin duda una amiga, tapándose la nariz con un pañuelo. Y allí también, en un apartamento bombardea-



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

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

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

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

El primero, visiblemente, es una extensión, tiene la extensión de un campo, que yo percibo bastante familiarmente en función de mi saber, de mi cultura; este campo puede ser más o menos estilizado, más o menos conseguido, según el arte o la suerte del fotógrafo, pero remite siempre a una información clásica: la insurrección, Nicaragua, y todos los signos de una y otra: combatientes pobres, vestidos de civil, calles en ruinas, muertos, dolor, el sol y los pesados ojos indios. Millares de fotos están hechas con este campo, y por estas fotos puedo sentir desde luego una especie de interés general, emocionado a veces, pero cuya emoción es impulsada racionalmente por una cultura moral y política. Lo que yo siento por esas fotos

descuella de un afecto *mediano*, casi de un adiestramiento. No veía, en francés, ninguna palabra que expresase simplemente esta especie de interés humano; pero en latín esa palabra creo que existe: es el *studium*, que no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, «el estudio», sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones.

El segundo elemento viene a dividir (o escandir) el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi consciencia soberana el campo del *studium*), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En

latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza).

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

Muchas fotos, por desgracia, permanecen inertes bajo mi mirada. Pero incluso entre aquellas que a mis ojos tienen alguna existencia, la mayoría no provoca en mí más que un interés general y por decirlo así *educado*: ningún *punctum* en ellas: me gustan o me disgustan sin punzarme: únicamente están investidas por el *studium*. El *studium* es el campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente: *me gusta/no me gusta, I like/I don't*. El *studium* pertenece a la categoría del *to like* y no del *to love*; moviliza un deseo a medias, un querer a medias; es el mismo tipo de interés vago, liso, irresponsable, que se tiene por personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos «bien».

Reconocer el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, pues la cultura (de

la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores. El *studium* es una especie de educación (saber y cortesía) que me permite encontrar al *Operator*, vivir las miras que fundamentan y animan sus prácticas, pero vivirlas en cierto modo al revés, según mi querer de *Spectator*. Ocurre un poco como si tuviese que leer en la Fotografía los mitos del Fotógrafo, fraternizando con ellos, pero sin llegar a creerlos del todo. Estos mitos tienden evidentemente (el mito sirve para esto) a reconciliar la Fotografía y la sociedad (¿es necesario? —Pues bien, sí: la Foto es *peligrosa*), dotándola de *funciones*, que son para el Fotógrafo otras tantas coartadas. Estas funciones son: informar, representar, sorprender, hacer significar, dar ganas. En cuanto a mí, *Spectator*, las reconozco con más o menos placer: dedico a ello mi *studium* (que nunca es mi goce o mi dolor).

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



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

una colección de objetos parciales y puede deleitar cierto fetichismo que hay en mí: pues hay un «yo» que ama el saber, que siente hacia él como un gusto amoroso. Del mismo modo, me gustan ciertos rasgos biográficos que en la vida de un escritor me encantan igual que ciertas fotografías; a estos rasgos los he llamado «biografemas»; la Fotografía es a la Historia lo que el biografema es a la biografía.

13

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

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

Sin embargo, no es (me parece) a través de la Pintura como la Fotografía entronca con el arte, es a través del Teatro. En el origen de la Foto se sitúa siempre a Niepce y a Daguerre (aunque el segundo ha usurpado un poco el sitio al primero); Daguerre, cuando se apropió del invento de Niepce, explotaba en la Plaza del Château (Plaza de la República) un teatro de panoramas animados por movimientos y juegos de luz. La *camera obscura*, en definitiva, ha dado a la vez el cuadro perspectivo, la Fotografía y el Diorama,

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

Me imagino (es todo lo que puedo hacer, puesto que no soy fotógrafo) que el gesto esencial del *Operator* consiste en sorprender algo o a alguien (por el pequeño agujero de la cámara), y que tal gesto es, pues, perfecto cuando se efectúa sin que lo sepa el sujeto fotografiado. De este gesto derivan abiertamente todas las fotos cuyo principio (valdría más decir justificación) es el «choque»; puesto que el «choque» fotográfico (muy distinto del *punctum*) no consiste tanto en traumatizar como en revelar lo que tan bien escondido estaba que hasta el propio actor lo ignoraba o no tenía conciencia de ello. Y, por lo tanto, toda una gama de «sorpresas» (eso es lo que son para mí, *Spectator*; pero para el Fotógrafo son «éxitos»).

La primera sorpresa es la de lo «raro» (rareza del referente, desde luego); un fotógrafo, se nos dice con admiración, ha empleado cuatro años de búsquedas para componer una antología fotográfica de monstruos (el

hombre de dos cabezas, la mujer de tres senos, el niño con cola, etc.; todos ellos sonrientes). La segunda sorpresa es, en sí misma, muy conocida de la Pintura, la cual ha reproducido a menudo un gesto captado en el punto de su recorrido en que el ojo normal no puede inmovilizarlo (en otra parte he llamado ese gesto el *numen* del cuadro histórico): Bonaparte *acaba* de tocar a los Apetados de Jaffa; su mano se retira; de igual modo, la Foto, aprovechando su acción instantánea, inmoviliza una escena rápida en su momento decisivo: Apestéguy, cuando el incendio del Publicis, fotografía a una mujer en el momento de saltar por una ventana. La tercera sorpresa es la de la proeza: «Desde hace medio siglo, Harold D. Edgerton fotografía la caída de una gota de leche a la millonésima de segundo» (casi no es necesario declarar que este género de fotos no me impresiona ni me interesa: demasiado fenomenólogo para gustar de otra cosa que no sea una apariencia a mi medida). Una cuarta sorpresa es la que el fotógrafo espera de las

contorsiones de la técnica: sobreimpresiones, anamorfosis, explotación voluntaria de ciertos defectos (desencuadre, desenfoque, mezcla de perspectivas); grandes fotógrafos (Germaine Krull, André Kertész, William Klein) han utilizado estas sorpresas sin convencerme, aunque comprenda su capacidad subversiva. Quinto tipo de sorpresa: el hallazgo; Kertész fotografía la ventana de una buhardilla; detrás del cristal dos bustos antiguos miran hacia la calle (Kertész me gusta, pero no me gusta el humor ni en música ni en fotografía); la escena puede ser preparada por el fotógrafo; pero en el mundo de los *media* ilustrados se trata de una escena «natural» que el buen reportero ha tenido el genio, es decir, la suerte de sorprender: un emir vestido de tal esquiá.

Todas estas sorpresas obedecen a un principio de desafío (es por ello que me son ajenas): el fotógrafo, como un acróbata, debe desafiar las leyes de lo probable e incluso de lo posible; en último término, debe desafiar las leyes de lo interesante: la foto se hace

«sorprendente» a partir del momento en que no se sabe por qué ha sido tomada; ¿qué motivo puede haber, y qué interés, para fotografiar un desnudo a contraluz en el hueco de una puerta, la parte delantera de un viejo auto sobre la hierba, un carguero atracado, dos bancos en una pradera, unas nalgas de mujer ante una ventana rústica, un huevo sobre un vientre desnudo (fotos premiadas en un concurso de aficionados)? En un primer tiempo, la Fotografía, para sorprender, fotografía lo notable; pero muy pronto, por una reacción conocida, decreta notable lo que ella misma fotografía. El «cualquier cosa» se convierte entonces en el colmo sofisticado del valor.

15

Puesto que toda foto es contingente (y por ello fuera de sentido), la fotografía sólo puede significar (tender a una generalidad) adoptando una máscara. Es la palabra que

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

La máscara es sin embargo la región difícil de la Fotografía. La sociedad, según parece, desconfía del sentido puro: quiere sentido, pero quiere al mismo tiempo que este sentido esté rodeado por un ruido (como se dice en cibernética) que lo haga menos agudo. Por esto la foto cuyo sentido (no digo efecto) es demasiado impresivo es rápidamente apartada; se la consume estéticamente, y no políticamente. La Fotografía de la Máscara es en efecto suficientemente crítica como para inquietar (en 1934 los nazis censuraron



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

Richard Avedon: *William Casby, nacido esclavo, 1963*

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

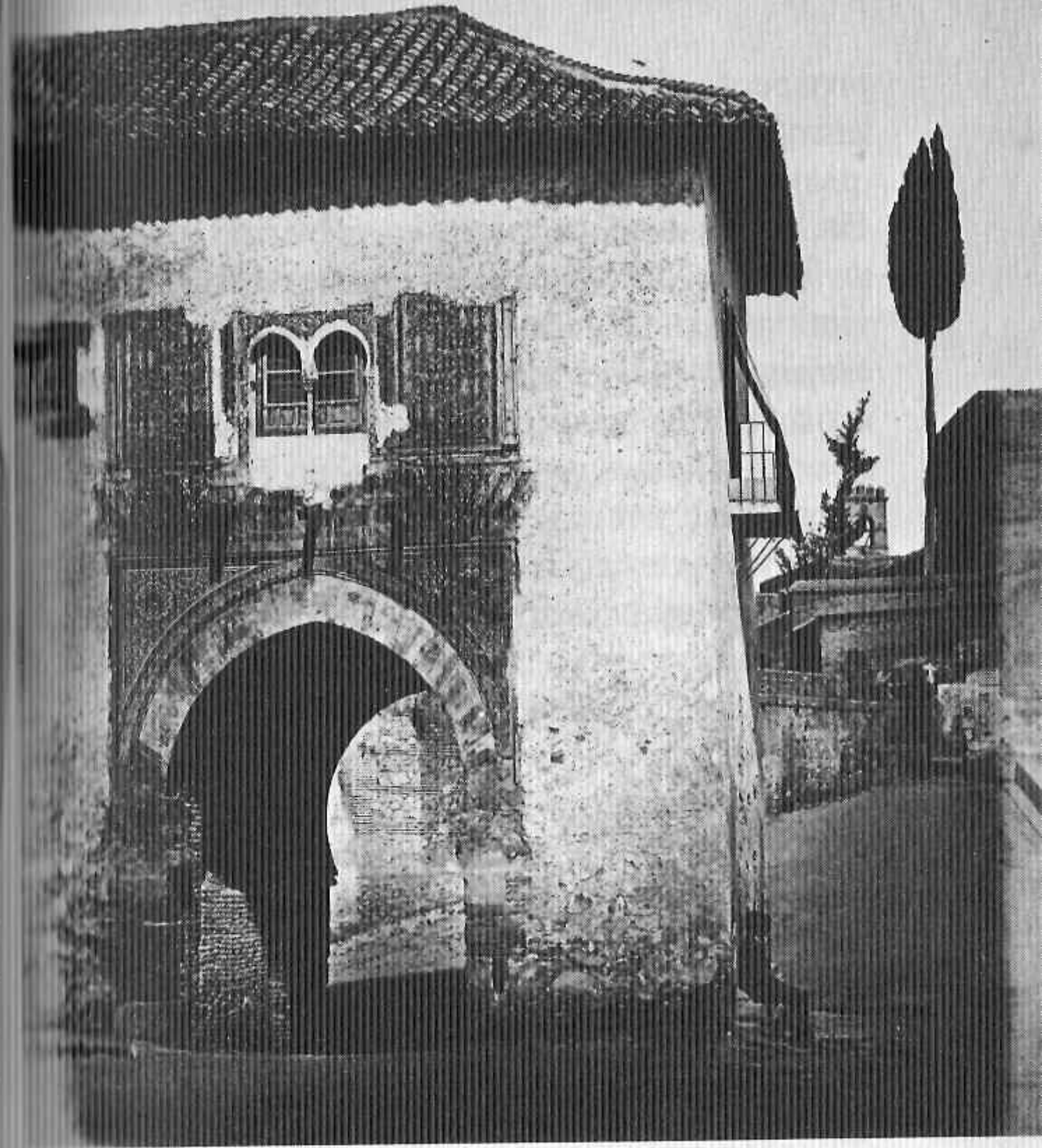


*«Los nazis censuraron a Sander
porque sus rostros del tiempo
no respondían a la estética
de la raza nazi»*

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

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

Un caserón, un porche con sombra, unas tejas, una decoración árabe deslucida, un hombre sentado apoyado contra el muro, una calle desierta, un árbol mediterráneo (*Alhambra*, de Charles Clifford): esta fotografía antigua (1854) me impresiona: es que, ni más ni menos, tengo ganas de vivir *allí*. Estas ganas se sumergen en mí hasta una profundidad y por medio de unas raíces que desconozco: ¿calor del clima? ¿Mito mediterráneo, apolinismo? ¿Desheredamiento? ¿Jubilación? ¿Anonimato? ¿Nobleza? Sea lo que sea (de mí mismo, de mis móviles, de mi fantasma), tengo ganas de vivir allí, *con tenuidad*, y esta tenuidad jamás la foto de turismo puede satisfacerla. Para mí, las fotografías de paisajes (urbanos o campesinos) → deben ser *habitables*, y no visitables. Este deseo de habitación, si lo observo a fondo en mí mismo, no es ni onírico (no sueño con un lugar extravagante) ni empírico (no intento comprar una casa a partir de las vistas de un



«Es allí donde quisiera vivir...»

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

prospecto de agencia inmobiliaria); es fantasmático, deriva de una especie de videncia que parece impulsarme hacia adelante, hacia un tiempo utópico, o volverme hacia atrás, no sé adónde de mí mismo: doble movimiento que Baudelaire ha cantado en *Invitation au Voyage* y en *Vie Antérieure*. Ante esos paisajes predilectos, todo sucede como si yo estuviese seguro de haber estado en ellos o de tener que ir. Freud dice del cuerpo materno que «no hay ningún otro lugar del que se pueda decir con tanta certidumbre que se ha estado ya en él». Tal sería entonces la esencia del paisaje (elegido por el deseo): *heimlich*, despertando en mí la Madre (en modo alguno inquietante).

Habiendo de este modo pasado revista a los *intereses serios* que despertaban en mí ciertas fotos, me parecía constatar que el *studium*, mientras no sea atravesado, fustigado, rayado por un detalle (*punctum*) que me atrae o me lastima, engendraba un tipo de foto muy difundido (el más difundido del mundo) que podríamos llamar *fotografía unaria*. En la gramática generativa, una transformación es unaria cuando a través de ella una sola sucesión es generada por la base: así son las transformaciones: pasiva, negativa, interrogativa y enfática. La Fotografía es unaria cuando transforma enfáticamente la «realidad» sin desdoblarla, sin hacerla vacilar (el énfasis es una fuerza de cohesión): ningún dual, ningún indirecto, ninguna disturbancia. La Fotografía unaria tiene todo lo que se requiere para ser trivial, siendo la «unidad» de la composición la primera regla de la retórica vulgar (y especialmente escolar): «El tema, dice un consejo

dirigido a los aficionados a la fotografía, debe ser simple, libre de accesorios inútiles; esto tiene un nombre: búsqueda de unidad».

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

Otra foto unaria es la foto pornográfica (no digo erótica: lo erótico es pornografía *alterada, fisurada). Nada más homogéneo que una fotografía pornográfica. Es una foto siempre ingenua, sin intención y sin cálculo. Como un escaparate que sólo mostrase, iluminado, una sola joya; la fotografía pornográfica está enteramente constituida por la presentación de una sola cosa, el sexo: jamás

un objeto secundario, intempestivo, que aparezca tapando a medias, retrasando o distraiendo. Prueba *a contrario*: Mapplethorpe hace pasar sus grandes planos de sexos de lo pornográfico a lo erótico fotografiando de muy cerca las mallas del slip: la foto ya no es unaria, puesto que me intereso por la rugosidad del tejido.

18

En este espacio habitualmente tan unario, a veces (pero, por desgracia, raramente) un «detalle» me atrae. Siento que su sola presencia cambia mi lectura, que miro una nueva foto, marcada a mis ojos con un valor superior. Este «detalle» es el *punctum* (lo que me punza).

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

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

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

He aquí una familia negra norteamericana, fotografiada en 1926 por James Van der Zee. El *studium* es claro: me intereso con simpatía, como buen sujeto cultural, por lo que dice la foto, pues habla (se trata de una «buena» foto): expresa la respetabilidad, el familiarismo, el conformismo, el endomigamiento, un esfuerzo de promoción social para engalanarse con los atributos del blanco (esfuerzo conmovedor de tan ingenuo). El espectáculo me interesa, pero no me «punza». Lo que me punza, es curioso decirlo, es el enorme cinturón de la hermana (o de la hija) —oh negra nodriza—, sus brazos cruzados detrás de la espalda a la manera de las escolares, y sobre todo sus *zapatos con tiras* (¿por qué una antigualla tan remota me impresiona? Quiero decir: ¿a qué época me re-

mite?). Ese *punctum* mueve en mí una gran benevolencia, casi ternura. No obstante, el *punctum* no hace acepción de moral o de buen gusto; el *punctum* puede ser mal educado. William Klein ha fotografiado a los chiquillos de un barrio italiano de Nueva York (1954); es conmovedor, divertido, pero lo que yo veo con obstinación son los dientes estropeados del muchachito. Kertész hizo en 1926 un retrato de Tzara joven (con un monóculo); pero lo que observo, gracias a ese suplemento de vista que es algo así como el don, la gracia del *punctum*, es la mano de Tzara puesta sobre el marco de la puerta: mano grande de uñas poco limpias.

Por fulgurante que sea, el *punctum* tiene, más o menos virtualmente, una fuerza de expansión. Esta fuerza es a menudo metonímica. Existe una fotografía de Kertész (1921) que representa un modesto violinista cingaro, ciego, conducido por un chiquillo; ahora bien, lo que yo veo, a través de este «ojo que piensa» y me hace añadir algo a la foto, es la calzada de tierra batida; la rugosidad de esta



Los zapatos con tiras

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



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

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

calzada terrosa me produce la certidumbre de estar en Europa central; percibo el referente (aquí la fotografía se sobrepasa realmente a sí misma: ¿no es acaso la única prueba de su arte? ¿Anularse como *medium*, no ser ya un signo, sino la cosa misma?), reconozco con mi cuerpo entero las aldeas por donde pasé en el curso de antiguos viajes por Hungría y Rumanía.

Existe otra expansión del *punctum* (menos proustiana): cuando, paradójica, aunque permaneciendo como «detalle», llena toda la fotografía. Duane Michals ha fotografiado a Andy Warhol: retrato provocativo, ya que en él Warhol se tapa la cara con las dos manos. No tengo ningún deseo de comentar intelectualmente este juego de escondite (esto es *Studium*); pues, para mí, Andy Warhol no esconde nada; me da a leer abiertamente sus manos; y el *punctum* no es el gesto, es la materia algo repulsiva de esas uñas espatuladas, suaves y contorneadas al mismo tiempo.



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

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

Ciertos detalles podrían «punzarme». Si no lo hacen, es sin duda porque han sido puestos allí intencionalmente por el fotógrafo. En *Shinohiera, Fighter Painter*, de William Klein (1961), la cabeza monstruosa del personaje no me dice nada, porque veo perfectamente que es un artificio de la toma de vista. Unos soldados sobre un fondo de monjas me habían servido de ejemplo para hacer comprender lo que era a mis ojos el *punctum* (allí realmente elemental); pero cuando Bruce Gilden fotografía juntos a una religiosa y unos travestís (Nueva Orleans, 1973), el contraste, deseado (por no decir acentuado), no produce en mí ningún efecto (sino, incluso, cierta irritación). Así el detalle que me interesa no es, o por lo menos no rigurosamente, intencional, y probablemente no es necesario que lo sea; aparece en el campo de la cosa fotografiada como un suplemento inevitable y a la vez gratuito; no testimonia obligatoriamente sobre el arte del fotógrafo; ▲

dice tan sólo o bien que el fotógrafo se encontraba allí, o bien, más pobremente aún, que no podía dejar de fotografiar el objeto parcial al mismo tiempo que el objeto total (¿cómo habría podido Kertész «separar» la calzada del violinista que pasea por ella?). La evidencia del Fotógrafo no consiste en «ver», sino en encontrarse allí. Y ante todo, imitando a Orfeo, ¡que no dé vueltas sobre lo que él conduce y me da!

21

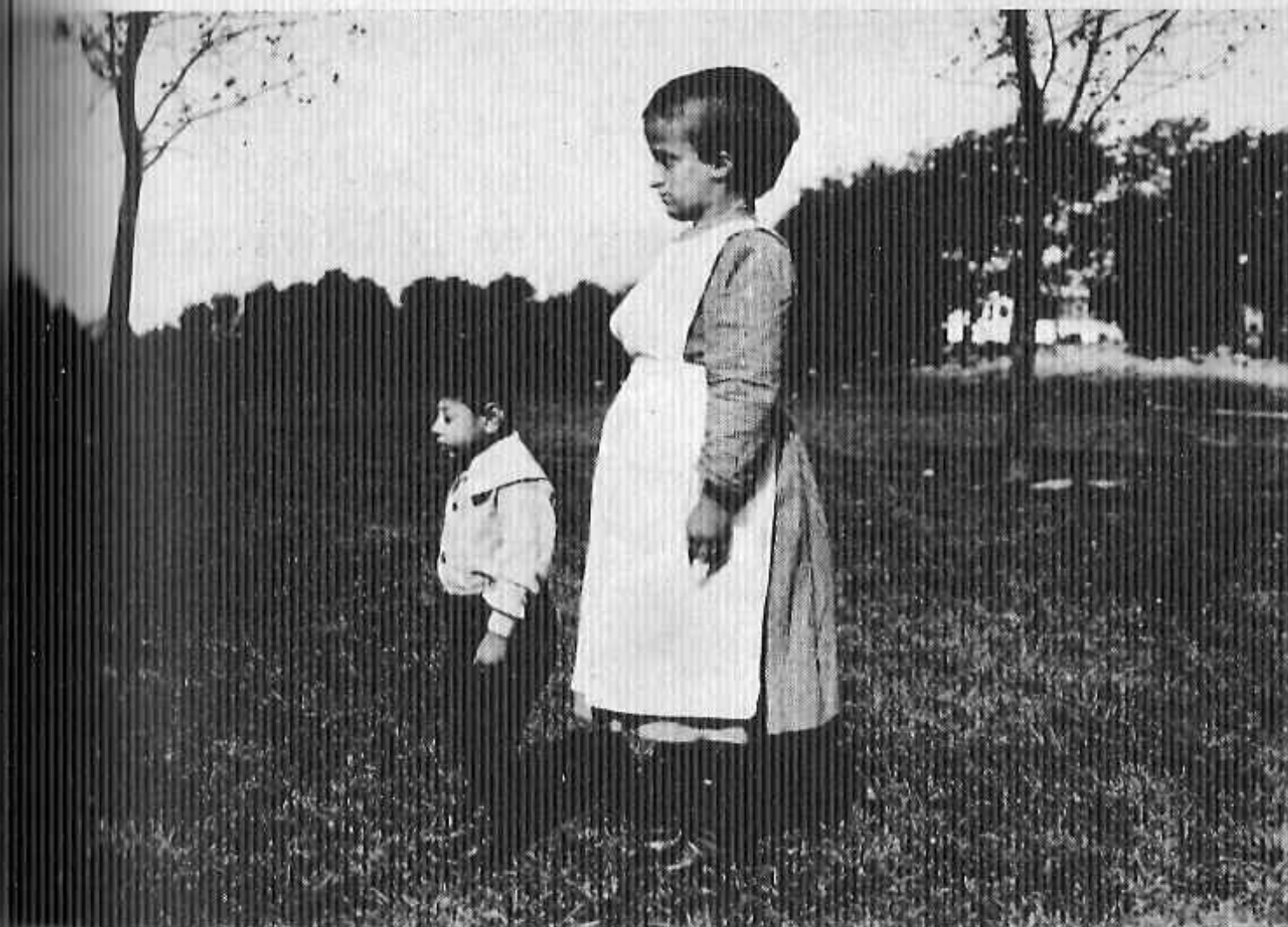
Un detalle arrastra toda mi lectura; es una viva mutación de mi interés, una fulguración. Gracias a la marca de *algo* la foto deja de ser *cualquiera*. Ese *algo* me ha hecho vibrar, ha provocado en mí un pequeño estremecimiento, un *satori*, el paso de un vacío (importa poco que el referente sea irrisorio). Cosa curiosa: el gesto virtuoso que se apodera de las fotos «serias» (investidas de un simple *studium*) es un gesto perezoso (ho-

gear, mirar de prisa y cómodamente, curiosar y apresurarse); por el contrario, la lectura del *punctum* (de la foto punteada, por decirlo así) es al mismo tiempo corta y activa, recogida como una fiera. Astucia del vocabulario: se dice «desarrollar una foto»*; pero lo que la acción química desarrolla es lo indesarrollable, una esencia (de herida), lo que no puede transformarse, sino tan sólo repetirse a modo de insistencia (de mirada insistente). Esto asemeja la Fotografía (ciertas fotografías) al Haikú. Pues la notación de un haikú es también indesarrollable: todo viene dado, sin provocar deseos o incluso la posibilidad de expansión retórica. En ambos casos se podría, se debería hablar de *inmovilidad viviente*: ligada a un detalle (a un detonador), una explosión deja una pequeña estrella en el cristal del texto o de la foto: ni el Haikú ni la Foto hacen «soñar».

En la experiencia de Ombredane, los negros sólo ven en la pantalla la gallina minúscula que en un rincón cruza por la plaza del pueblo. Tampoco yo, de los dos menores

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

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



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

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

El *studium* está siempre en definitiva codificado, el *punctum* no lo está (espero no abusar de esas palabras). En su tiempo (1882), Nadar fotografió a Savorgnan de Brazza rodeado por dos jóvenes negros vestidos de marinero; uno de los dos grumetes, curiosamente, posa su mano sobre la pierna de Brazza; este gesto incongruente posee todas las cualidades para atraer mi mirada, para constituir un *punctum*. Y, sin embargo, no lo es; pues cifro inmediatamente, lo quiera o no, esa postura como «descocada» (para mí, el *punctum* son los brazos cruzados del segundo grumete). Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno. Mapplethorpe ha fotografiado a Bob Wilson y Phil Glass. Bob Wilson me subyuga, pero no consigo decir por qué, es decir, *dónde*: ¿es acaso la mirada, la piel, la posición de las manos, las zapatillas de basket? El efecto es seguro, pero ilocalizable, no encuentra su



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

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



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

Robert Mapplethorpe: *Phil Glass y Bob Wilson*

signo, su nombre; es tajante, y sin embargo recalca en una zona incierta de mí mismo; es agudo y reprimido, grita en silencio. Curiosa contradicción: es un fogonazo que flota.

Nada de extraño, entonces, en que a veces, a pesar de su nitidez, sólo aparezca después, cuando, estando la foto lejos de mi vista, pienso en ella de nuevo. Sucede algunas veces que puedo conocer mejor una foto que recuerdo que otra que estoy viendo, como si la visión directa orientase mal el lenguaje, induciéndolo a un esfuerzo de descripción que siempre dejará escapar el punto del efecto, el *punctum*. Al leer la foto de Van der Zee, creía haber localizado lo que me conmovía: los zapatos con tiras de la negra endomingada; pero esa foto ha fermentado en mí, y más tarde he comprendido que el verdadero *punctum* era el collar que la negra llevaba a ras de cuello; pues (sin duda) se trataba del mismo collar (un delgado cordón de oro trenzado) que había visto siempre llevar por una persona de mi familia y que, una vez desaparecida aquélla, permaneció

guardado en una caja familiar de joyas antiguas (esta hermana de mi padre nunca se había casado, había vivido siempre soltera con su madre, y siempre me había dado pena, pensando en la tristeza de su vida provinciana). Yo acababa de comprender que, por inmediato, por incisivo que fuese, el *punctum* podía conformarse con cierta latencia (pero jamás con examen alguno).

En el fondo —o en el límite— para ver bien una foto vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos. «La condición previa de la imagen es la vista», decía Janouch a Kafka. Y Kafka, sonriendo, respondía: «Fotografiamos cosas para ahuyentarlas del espíritu. Mis historias son una forma de cerrar los ojos.» La fotografía debe ser silenciosa (hay fotos estruendosas, no me gustan): no se trata de una cuestión de «discreción», sino de música. La subjetividad absoluta sólo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos es hacer hablar la imagen en el silencio). La foto me conmueve si la retiro de su charloteo ordinario: «*Técnica*»,

«*Realidad*», «*Reportaje*», «*Arte*», etc.: no decir nada, cerrar los ojos, dejar subir sólo el detalle hasta la conciencia afectiva.

23

Una última cosa sobre el *punctum*: tanto si se distingue como si no, es un suplemento: es lo que añado a la foto y *que sin embargo está ya en ella*. A los dos chiquillos subnormales de Lewis H. Hine no les añado en modo alguno la degeneración del perfil: la codificación lo expresa antes que yo, toma mi sitio, me impide hablar; lo que yo añado —y que, desde luego, se encuentra ya en la imagen— es el cuello, el vendaje. ¿Es que acaso en el cine añado algo a la imagen? —No lo creo; no me deja tiempo: ante la pantalla no soy libre de cerrar los ojos; si no, al abrirlos otra vez no volvería a encontrar la misma imagen; estoy sujeto a una continua voracidad; una multitud de otras cualidades, pero nada de

pensatividad; de ahí, para mí, el interés del fotograma.

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



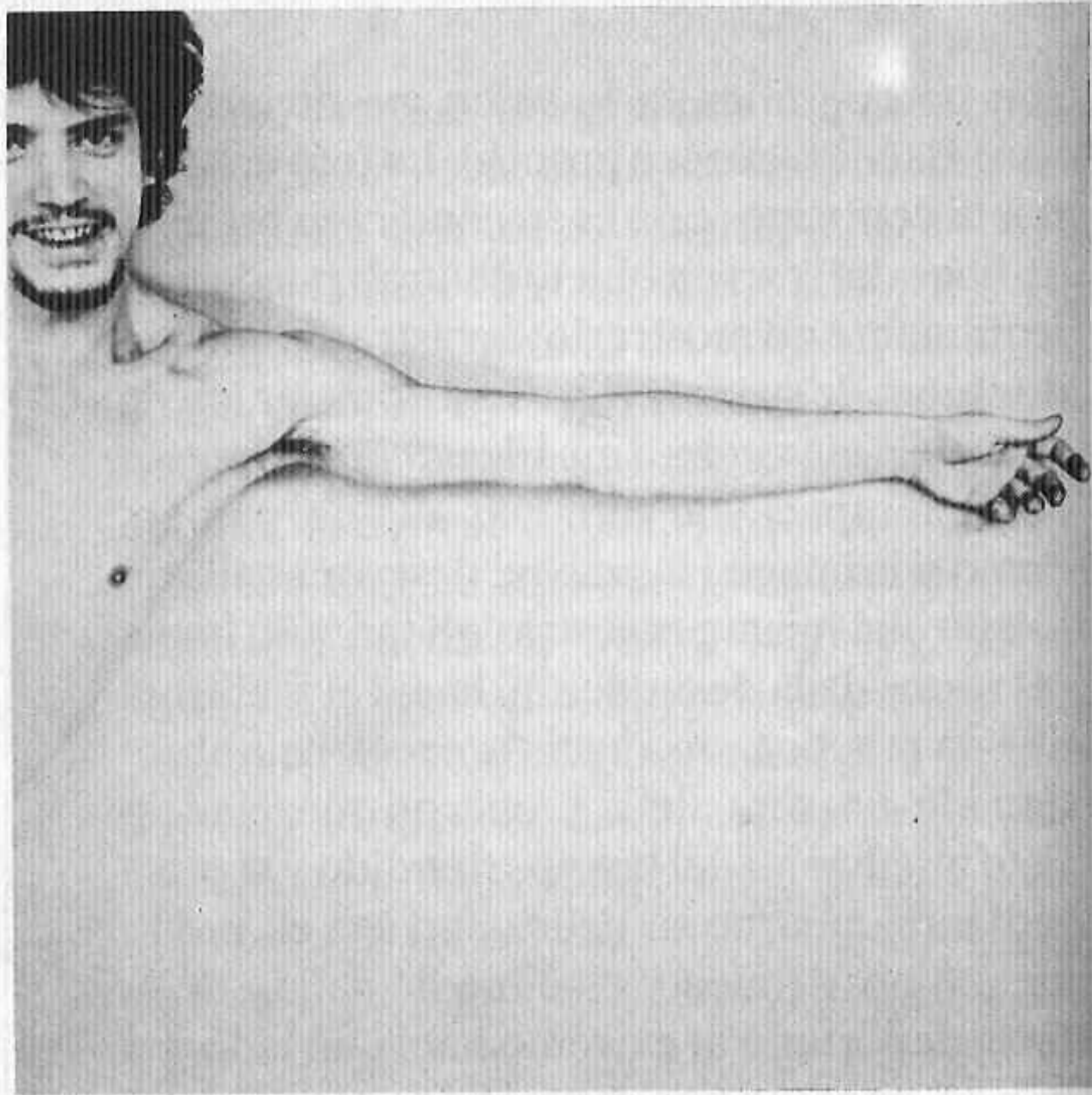
«La reina Victoria, carente de toda estética...»
(Virginia Woolf)

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

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

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

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



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

Robert Mapplethorpe: *Muchacho del brazo extendido*

creo) en su grado óptimo de abertura, en su densidad de abandono: algunos milímetros de más o de menos y el cuerpo intuido no se hubiese ofrecido de forma tan condescendiente (el cuerpo pornográfico, compacto, se muestra, no se da, no hay ninguna generosidad en él): la Fotografía ha encontrado *el buen momento*, el *kairós* del deseo.

24

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

111

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