

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

Proust,
vol. III,
p. 886

Valéry,
p. 51

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 «reconocí» su modo de andar, su salud, su resplandor —pero no 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, ha-

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

Así, la vida de alguien cuya existencia ha

precedido en poco a la nuestra tiene encerrada en su particularidad la tensión misma de la Historia, su participación. La Historia es histórica: sólo se constituye si se la mira, y para mirarla es necesario estar excluido de ella. En tanto que alma viviente, soy propiamente lo contrario de la Historia, lo que la desmiente en provecho únicamente de mi historia (imposible para mí creer en los «testigos»; imposible cuanto menos ser uno de ellos; Michelet 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 es la que históricamente me interesa más). Ninguna anamnesis podrá jamás hacerme entrever ese tiempo a partir de mí 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.

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

Según van apareciendo esas fotos reconozco a veces una parte de su rostro, tal similitud de la nariz y de la frente, el movimiento de sus brazos, de sus manos. Sólo la reconocía por fragmentos, es decir, dejaba escapar su ser y, por consiguiente, dejaba escapar su totalidad. No era ella, y sin embargo tampoco era otra persona. La habría reconocido entre millares de mujeres, y sin embargo no la «reencontraba». 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 desenvuelta, lo cual ella no era nunca; o también, sé que es ella, pero no *veo* sus rasgos (pero, ¿es que acaso *vemos* en sueños, o acaso *sabemos?*): sueño con ella, pero no la sueño. Y ante la foto, como en el sueño, se produce el mismo esfuerzo, la misma labor de Sísifo: subir 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 totalmente 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. Encarto-

nada, 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 que 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 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 tomado 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 resúmenes 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 «ob-



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

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

servación». 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. «Ninguna 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 lo 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 surerogatoria, que ofrecía más de lo

Proust,
vol. II,
p. 756

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*.

No podía por más tiempo omitir de mi reflexión lo que sigue: que había descubierto esa foto remontándome en el Tiempo. Los griegos penetraban en la Muerte andando hacia atrás: tenían ante ellos el pasado. Así he remontado yo toda una vida, no la mía, sino la de aquella a quien yo amaba. Partiendo de su última imagen, tomada el verano anterior a su muerte (tan extenuada, tan noble, sentada ante la puerta de nuestra casa, rodeada de mis amigos), llegué, remontando tres cuartos de siglo, a la imagen de una niña. Desde luego, la perdía entonces dos veces, en su fatiga final y en su primera foto, que era para mí la última; pero también era entonces cuando todo basculaba y la podía reencontrar 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 es-

taba 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.

dero. 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 desagradaba esa determinación científica de tratar la 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 ma-

terno, 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, irreductible: 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).

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 *faculta-*

tivamente 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 encon-

trado 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 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 pin-

tado, 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 Foto-

grafía 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 aún 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 papel que desempeña, de suerte que (esto es algo que nunca experimentaré ante un cuadro) jamás puedo ver o volver a ver en un film 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 provenían 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 esclava-

vitud 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 aluros 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 viene a impresionarme al igual que los rayos diferi-

dos 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 afeitte (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*).

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. Ahora 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

plasmear, 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 aque-

llos 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 fundamental: ¿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 Bou-



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

André Kertész: *Ernest*, París, 1931

vard 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

149

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 poli-cíaca (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 lógica o, en su defecto, al juramento; mientras que la Fotografía es indiferente a todo añadido: no inventa nada; es la autenticación

* Barthes se refiere al film de Michelangelo Antonioni de igual título (1966) (*N. de T.*).

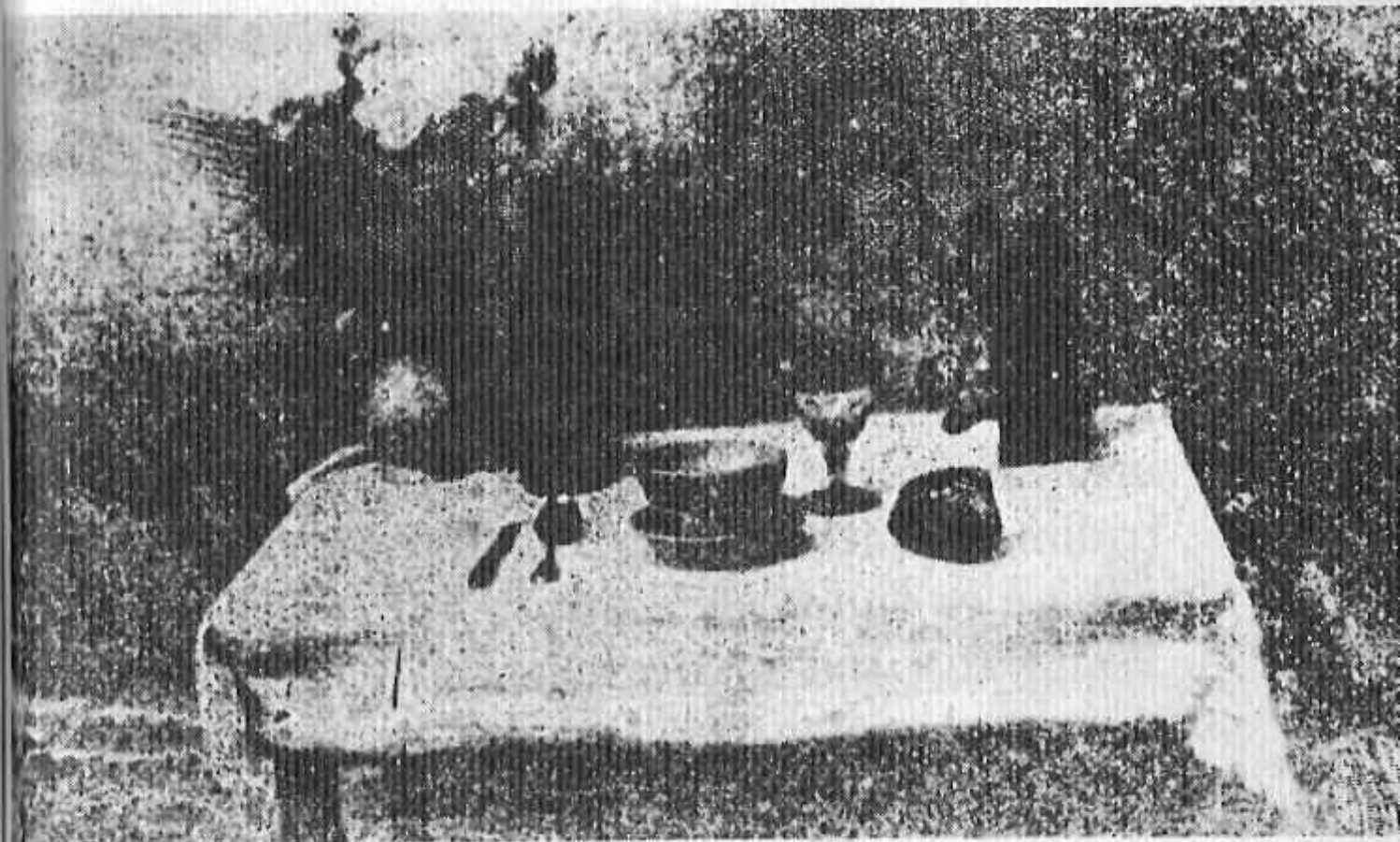
misma; los artificios, raros, que permite no son probatorios; son, por el contrario, trucajes: la fotografía sólo es laboriosa cuando engaña. Se trata de una profecía al revés: como Casandra, pero con los ojos mirando hacia el pasado, la fotografía jamás miente: o mejor, puede mentir sobre el sentido 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 consciencia 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



La primera fotografía

Nicéphore Niepce: *La mesa puesta*, ca. 1822 (Musée Nicéphore Niepce)

de «real» (perfecto desprecio por los «realistas», que no ven que la foto está siempre codificada), tan sólo artificio: *Thésis*, y no *Physis*; la Fotografía, 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 transcurriendo 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 escu-

chando 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 contrarrecurso. 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).