

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

Fotografía correspondería quizás a la intrusión en nuestra sociedad moderna de una → Muerte asimbólica, al margen de la religión, al margen de lo ritual, como una especie de inmersión brusca en la Muerte literal. *Vida/Muerte*: el paradigma se reduce a un simple clic del disparador, el que separa la pose inicial del papel final. /

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

Sólo puedo transformar la Foto en

desecho: o el cajón, o la papelera. No tan sólo la Foto corre comúnmente la suerte del papel (perecedero), sino que, incluso si ha sido fijada sobre soportes más duros, no es por ello menos mortal: como un organismo viviente, nace a partir de los granos de plata que germinan, alcanza su pleno desarrollo durante un momento, luego envejece. Atacada por la luz, por la humedad, empalidece, se extenúa, desaparece; no queda más que tirarla. Las antiguas sociedades se las arreglaban para que el recuerdo, sustituto de la vida, fuese eterno y que por lo menos la cosa que decía la Muerte fuese ella misma inmortal: era el Monumento. Pero haciendo de la Fotografía, mortal, el testigo general y algo así como natural de «lo que ha sido», la sociedad moderna renunció al Monumento. Paradoja: el mismo siglo ha inventado la Historia y la Fotografía. Pero la Historia es una memoria fabricada según recetas positivas, un puro discurso intelectual que anula el Tiempo mítico; y la fotografía es un testimonio seguro, pero fugaz; de suerte que todo

→ prepara hoy a nuestra especie para esta impotencia: no poder ya, muy pronto, concebir, efectiva o simbólicamente, la *duración*: la era de la Fotografía es también la de las revoluciones, de las contestaciones, de los atentados, de las explosiones, en suma, de las impaciencias, de todo lo que niega la madurez. —Y, sin duda, el asombro del «Esto ha sido» desaparecerá a su vez—. Ha desaparecido ya. Yo soy, no sé por qué, uno de los últimos testigos de ello (testigo de lo Inactual), y este libro es su huella arcaica.

¿Qué es lo que va a abolirse con esa foto que amarillea, se descolora, se borra, y que será echada un día a la basura, si no por mí mismo —soy demasiado supersticioso para ello—, por lo menos a mi muerte? No tan sólo la «vida» (esto estuvo vivo, fue puesto vivo ante el objetivo), sino también, a veces, ¿cómo decirlo?, el amor. Ante la única foto en la que veo juntos a mi padre y a mi madre, de quienes sé que se amaban, pienso: es el amor como tesoro lo que va a desaparecer para siempre jamás; pues cuando yo ya no

esté aquí, nadie podrá testimoniar sobre aquel amor: no quedará más que la indiferente Naturaleza. Hay en ello una aflicción tan penetrante, tan intolerable, que Michelet, solo frente a su siglo, concibió la Historia como una Protesta de amor: perpetuar no tan sólo la vida, sino lo que él llamaba en su vocabulario, hoy pasado de moda, Bien, Justicia, Unidad, etc.

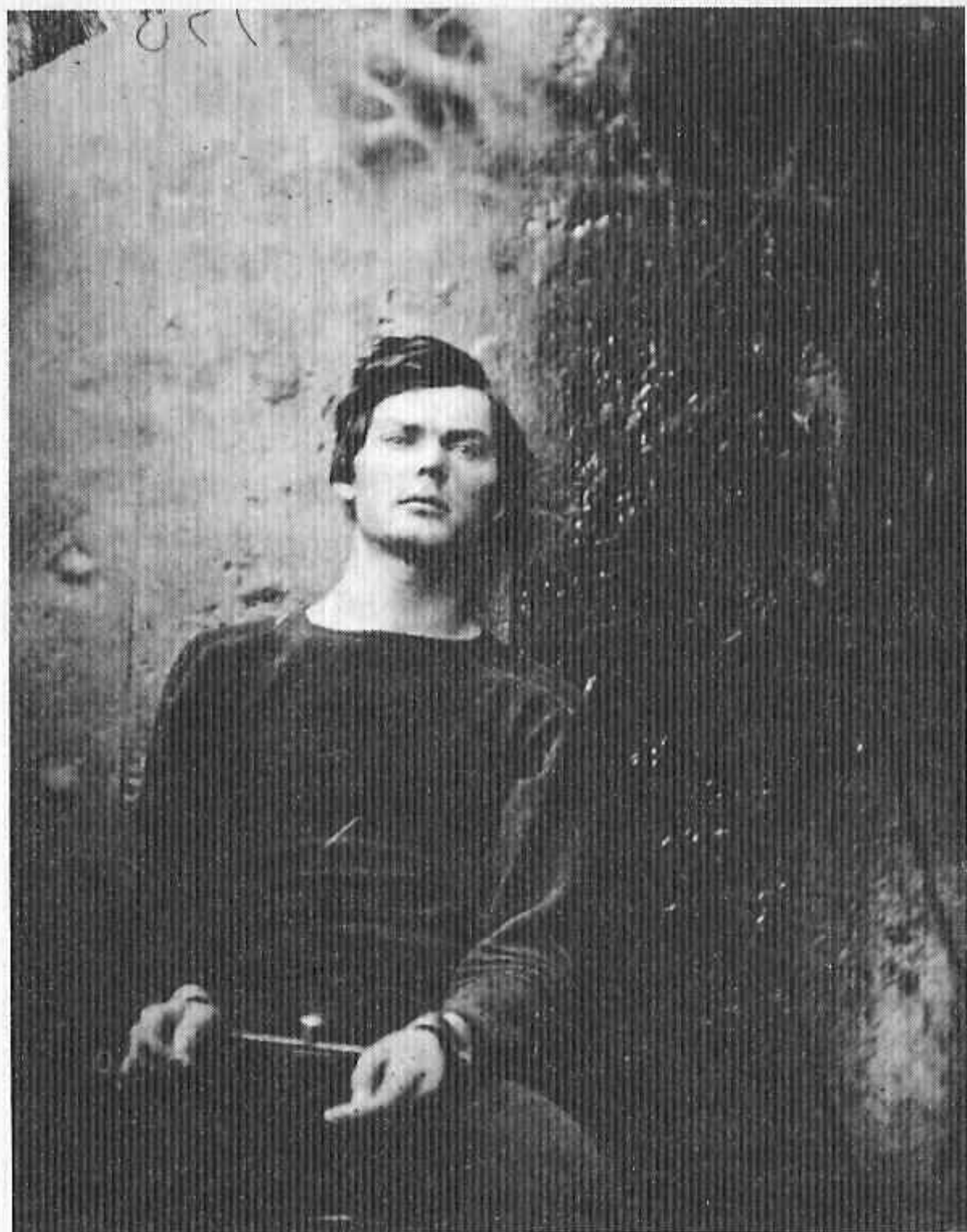
39

En el tiempo (al principio de este libro: qué lejos queda) en que me interrogaba sobre mi apego hacia ciertas fotos, había creído poder distinguir un campo de interés cultural (el *studium*) y ese rayado inesperado que acudía a veces a atravesar ese campo y que yo llamaba *punctum*. Ahora sé que existe otro *punctum* (otro «estigma») distinto del «detalle». Este nuevo *punctum*, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema

(«esto-ha-sido»), su representación pura

En 1865, el joven Lewis Payne intentó asesinar al secretario de Estado norteamericano, W. H. Seward. Alexander Gardner lo fotografió en su celda; en ella Payne espera la horca. La foto es bella, el muchacho también lo es: esto es el *studium*. Pero el *punctum* es: *va a morir*. Yo leo al mismo tiempo: *esto será y esto ha sido*; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte. Dándome el pasado absoluto de la pose (aoristo), la fotografía me expresa la muerte en futuro. Lo más punzante es el descubrimiento de esta equivalencia. Ante la foto de mi madre de niña me digo: ella va a morir: me estremezco, como el psicótico de Winnicott, a causa de *una catástrofe que ya ha tenido lugar*. Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe.

Ese *punctum*, más o menos borroso bajo la abundancia y la disparidad de las fotos de actualidad, se lee en carne viva en la fotografía histórica: en ella siempre hay un aplasta-



«Él ha muerto y él va a morir»

Alexander Gardner: *Retrato de Lewis Payne*, 1865

miento del Tiempo: esto ha muerto y esto va a morir. Esas dos niñas que miran un primitivo aeroplano volando sobre su pueblo (ambas van vestidas como mi madre de niña, juegan con un aro), ¡qué vivas están! Tienen todavía la vida ante sí; pero también están muertas (actualmente), están, pues, *ya* muertas (ayer). En último término, no es necesario que me represente un cuerpo para sentir ese vértigo del Tiempo anonadado. En 1850, August Salzmán fotografió, cerca de Jerusalén, el camino de Beith-Lehem (según la ortografía de la época): tan sólo un suelo pedregoso, unos olivos; pero tres tiempos dan vueltas en mi consciencia: mi presente, el tiempo de Jesús y el del fotógrafo, todo ello bajo la instancia de la «realidad» —y no ya a través de las elaboraciones del texto, ficcional o poético, el cual no es nunca creíble *hasta la raíz*.

Es porque hay siempre en ella ese signo imperioso de mi muerte futura por lo que cada foto, aunque esté aparentemente bien aferrada al mundo excitado de los vivos, nos interpela a cada uno de nosotros, por separado, al margen de toda generalidad (pero no al margen de toda trascendencia). Por lo demás, salvo en el molesto ceremonial de algunas veladas tediosas, las fotos las miramos solos. Soporto a duras penas la proyección privada de un film (no hay suficiente público), pero necesito estar solo ante las fotos que miro. Hacia finales de la Edad Media ciertos creyentes sustituyeron la lectura o la plegaria colectiva por una lectura, una plegaria individual, simple, interiorizada, meditativa (*devotio moderna*). Tal es, me parece, el régimen de la *spectatio*. La lectura de las fotografías públicas es siempre en el fondo una lectura privada. Esto es evidente en el caso de las fotos antiguas («históricas»), en las cuales leo un tiempo coetáneo de mi

juventud, o de mi madre, o —más allá— de mis abuelos, y sobre las cuales proyecto un ser inquietante, aquel cuyo linaje tiene su término en mí. Pero esto es válido también para las fotos que no tienen a primera vista ningún vínculo, ni siquiera metonímico, con mi existencia (por ejemplo, todas las fotos de reportaje). Cada foto es leída como la apariencia privada de su referente, la era de la Fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público, o más bien a la creación de un nuevo valor social como es la publicidad de lo privado: lo privado es consumido como tal, públicamente (las incesantes agresiones de la Prensa contra la vida privada de las estrellas y los apuros crecientes de la legislación constituyen una prueba de tal movimiento). Pero como lo privado no es solamente un bien (estando sujeto a las leyes históricas de la propiedad), como es también y más allá el lugar absolutamente precioso, inalienable, en que mi imagen es libre (libre de abolirse), como constituye la condición de una interiori-

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

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

Si una foto me gusta, si me trastorna, me entretengo contemplándola. ¿Qué hago durante todo el tiempo que permanezco ahí, ante ella? La miro, la escruto, como si quisiera saber más sobre la cosa o la persona que la foto representa. Perdido en el fondo del Invernadero, el rostro de mi madre, borroso, descolorido. En un primer movimiento exclamé: «¡Es ella! ¡Es ella misma! ¡Es ella por fin!» Ahora intento saber —y poder decir perfectamente— por qué, en qué es ella. Tengo ganas de delimitar con el pensamiento el rostro amado, de hacer de él el campo único de una observación intensa; tengo ganas de ampliar ese rostro para verlo mejor, para comprenderlo mejor, para conocer su verdad (y a veces, ingenuo, confío esta tarea a un laboratorio). Creo que ampliando el detalle gradualmente (de modo que cada cliché engendre detalles más pequeños que en el cliché precedente) lograré llegar hasta el ser de mi madre. Lo que Marey

y Muybridge han hecho como *operadores*, quiero hacerlo yo como *spectator*: descompongo, amplío y, si así puede decirse, voy más despacio con el fin de tener tiempo para *saber*. La Fotografía justifica tal deseo, incluso si no lo colma: sólo puedo tener la esperanza excesiva de descubrir la verdad por el hecho de que el noema de la Foto es precisamente que *esto ha sido* y porque vivo con la ilusión de que basta con limpiar la superficie de la imagen para acceder a *lo que hay detrás*: escrutar quiere decir volver del revés la foto, entrar en la profundidad del papel, alcanzar su cara inversa (lo que está oculto es para nosotros los occidentales más → «verdadero» que lo que es visible). Desgraciadamente, por mucho que escrute no descubro nada: si amplío, no aparece otra cosa que la rugosidad del papel: deshago la imagen en beneficio de su materia; y si no amplío, si me contento con escrutar, sólo obtengo la certeza poseída desde hace tiempo, desde el primer vistazo, de que esto ha sido efectivamente: el golpe de tornillo no ha ser-

vido para nada. Ante la Foto del Invernadero soy un mal soñador que tiende los brazos en vano hacia la posesión de la imagen; soy como Golaud exclamando «*¡Misericordia de vida!*», porque jamás conocerá la verdad de Melisanda. (Melisanda no oculta, pero tampoco habla. Así es la Foto: no sabe decir lo que da a ver).

Si mis esfuerzos son dolorosos, si estoy angustiado, es porque a veces me acerco, me quemo: en tal foto creo percibir los lineamientos de la verdad. Es lo que ocurre cuando juzgo tal o cual foto «parecida». Sin embargo, al reflexionar sobre ello, me veo obligado a preguntarme: ¿quién se parece a quién? El parecido es una conformidad, pero ¿con qué?, con una identidad. Ahora bien, esta identidad es imprecisa, incluso imaginaria, hasta el punto de que puedo seguir hablando de «parecido» sin haber visto jamás el

modelo. Así sucede con la mayor parte de los retratos de Nadar (o, actualmente, de Avedon): Guizot es «parecido» porque es conforme con su mito de hombre austero; Dumas, dilatado, henchido, porque conozco su suficiencia y su fecundidad; Offenbach, porque sé que su música tiene algo de espiritual (dicen); Rossini parece falso, malvado (parece, luego se parece); Marceline Desbordes-Valmore reproduce en su rostro la bondad algo necia de sus versos; Kropotkin tiene los ojos claros del idealismo anarquizante, etc. Los veo a todos, puedo decir espontáneamente de ellos que tienen «parecido» puesto que se hallan conformes a lo que espero de ellos. Prueba *a contrario*: yo, que me siento un sujeto incierto, amítico, ¿cómo podría encontrarme parecido? Sólo me parezco a otras fotos de mí, y esto hasta el infinito: nadie es jamás otra cosa que la copia de una copia, real o mental (a lo sumo puedo decir que en ciertas fotos *me soporto*, o no, según si me encuentro conforme a la imagen que quisiera dar de mí mismo). Bajo una



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

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

apariencia común (es lo primero que se dice de un retrato), esta analogía imaginaria está llena de extravagancia: X me muestra la foto de un amigo suyo de quien me ha hablado y que yo no he visto jamás; y, sin embargo, me digo a mí mismo (no sé por qué): «Estoy seguro de que Sylvain no es así». En el fondo, una foto se parece a cualquiera excepto a aquel a quien representa. Pues el parecido remite a la identidad del sujeto, lo cual es irrisorio, puramente civil, incluso penal; el parecido me lo ofrece «en tanto que es él mismo», mientras que yo quiero un sujeto «tal como él mismo». El parecido me deja insatisfecho y algo así como escéptico (es la misma triste decepción que experimento ante las fotos corrientes de mi madre; mientras que la única foto que me haya producido el deslumbramiento de su verdad es precisamente una foto perdida, lejana, que no se le parece, la de una niña que nunca conocí).

Pero he aquí algo todavía más insidioso, más penetrante que el parecido: algunas veces la Fotografía hace aparecer lo que nunca se percibe de un rostro real (o reflejado en un espejo): un rasgo genético, el trozo de sí mismo o de un pariente que proviene de un ascendiente. En tal foto tengo el «morro» de la hermana de mi padre. La Fotografía ofrece un poco de verdad, con la condición de trocear el cuerpo. Pero dicha verdad no es la del individuo, que sigue siendo irreductible; es la del linaje. A veces me equivoco, o por lo menos dudo: un medallón representa los bustos de una mujer joven y de su hijo: se trata seguramente de mi madre y de mí; pero no, son su madre y su hijo (mi tío); no lo veo tanto por los vestidos (la foto, sublimada, apenas los muestra) como por la estructura del rostro; entre el de mi abuela y el de mi madre hubo la incidencia, la influencia del marido, del padre, el cual rehizo el rostro, y así sin interrupción hasta mí (¿el bebé?, no

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

El linaje revela una identidad más fuerte, más interesante que la identidad civil —y también más tranquilizadora, pues pensar en el origen nos sosiega, mientras que pensar en el futuro nos agita, nos angustia—; pero tal

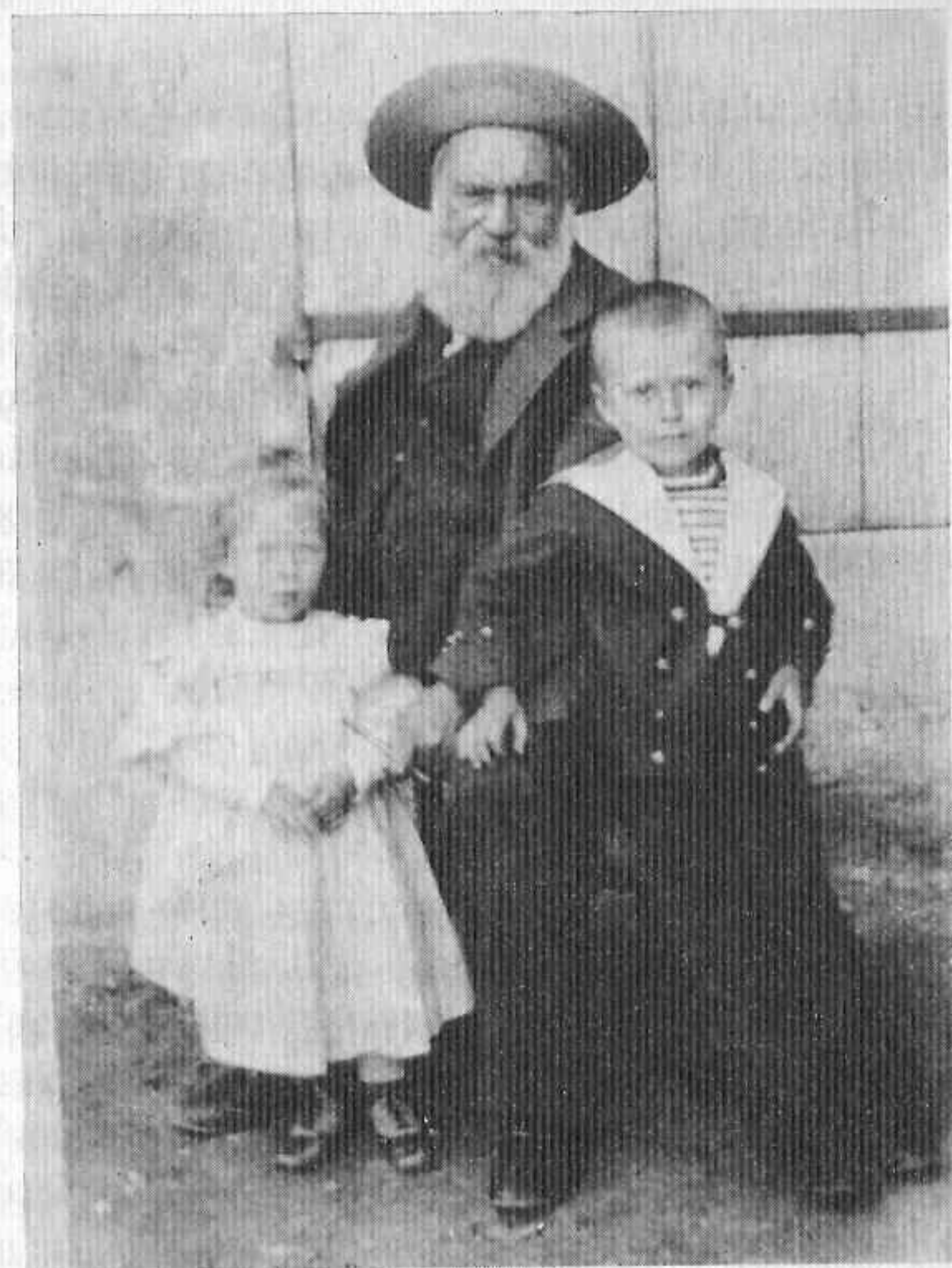
*El origen*

Foto privada: colección del autor

descubrimiento nos decepciona, ya que al mismo tiempo que afirma una permanencia (que es la verdad de la especie, no la mía) hace brillar la misteriosa diferencia de los seres salidos de una misma familia: ¿qué relación puede haber entre mi madre y su abuelo, un personaje formidable, monumental, salido de las páginas de Víctor Hugo, hasta tal punto encarna la distancia inhumana del Origen?

44

Así pues, deberé rendirme ante esta ley: no puedo profundizar, horadar la Fotografía. Sólo puedo barrerla con la mirada, como una superficie quieta. La Fotografía es *llana* en todos los sentidos del término, esto es lo que debo admitir. Es injusto que, en razón de su origen técnico, se la asocie a la idea de un pasaje oscuro (*camera obscura*). Debería llamarse *camera lucida* (tal era el nombre de aquel aparato anterior a la Fotografía que

180

permitía dibujar un objeto a través de un prisma, teniendo un ojo sobre el modelo y el otro sobre el papel); pues, desde el punto de vista de la mirada, «lo esencial de la imagen consiste en encontrarse todo fuera, sin intimidad, y —no obstante— más inaccesible y misteriosa que el pensamiento del fuero interno; sin significación, pero apelando a la profundidad de todo sentido posible; irreve- lada y, no obstante, manifiesta, teniendo esa presencia-ausencia que constituye el atractivo y la fascinación de las Sirenas» (Blanchot).✓

Si no se puede profundizar en la Fotografía, es a causa de su fuerza de evidencia. En la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la *certeza* de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que me dan el objeto de manera borrosa, discutible, y me incitan de este modo a desconfiar de lo que creo ver. Dicha certeza es suprema porque tengo oportunidad de observar la fotografía con intensidad; pero al mismo tiempo, por mucho que prolongue esta observación, no

Sartre.
p. 21

181

me enseña nada. Es precisamente en esta detención de la interpretación donde reside la certeza de la Foto: me consumo constatando que *esto ha sido*; para cualquiera que tenga una foto en la mano ésta es una «creencia fundamental», una *Urdoxa* que nada podrá deshacer, salvo si se me prueba que esta imagen *no es* una fotografía. Pero al mismo tiempo, por desgracia, y proporcionalmente a esta certeza, no puedo decir nada sobre esta foto.

45

Sin embargo, desde el momento en que se trata de un ser —y no ya de una cosa— lo evidente de la fotografía tiene un meollo muy distinto. Ver fotografiados una botella, un ramo de lirios, una gallina o un palacio sólo concierne a la realidad. Pero, ¿y un cuerpo, un rostro, y lo que es más, los de un ser amado? Puesto que la Fotografía (éste es su noema) *autentifica* la existencia de tal ser,

quiero volverle a encontrar enteramente, es decir, en esencia, «tal como él mismo», más allá de un simple parecido, civil o hereditario. Aquí la insipidez de la foto se hace más dolorosa; pues sólo puede responder a mi deseo excesivo mediante algo indecible: evidente (es la ley de la Fotografía) y sin embargo improbable (no puedo probarlo). Ese algo es el aire.

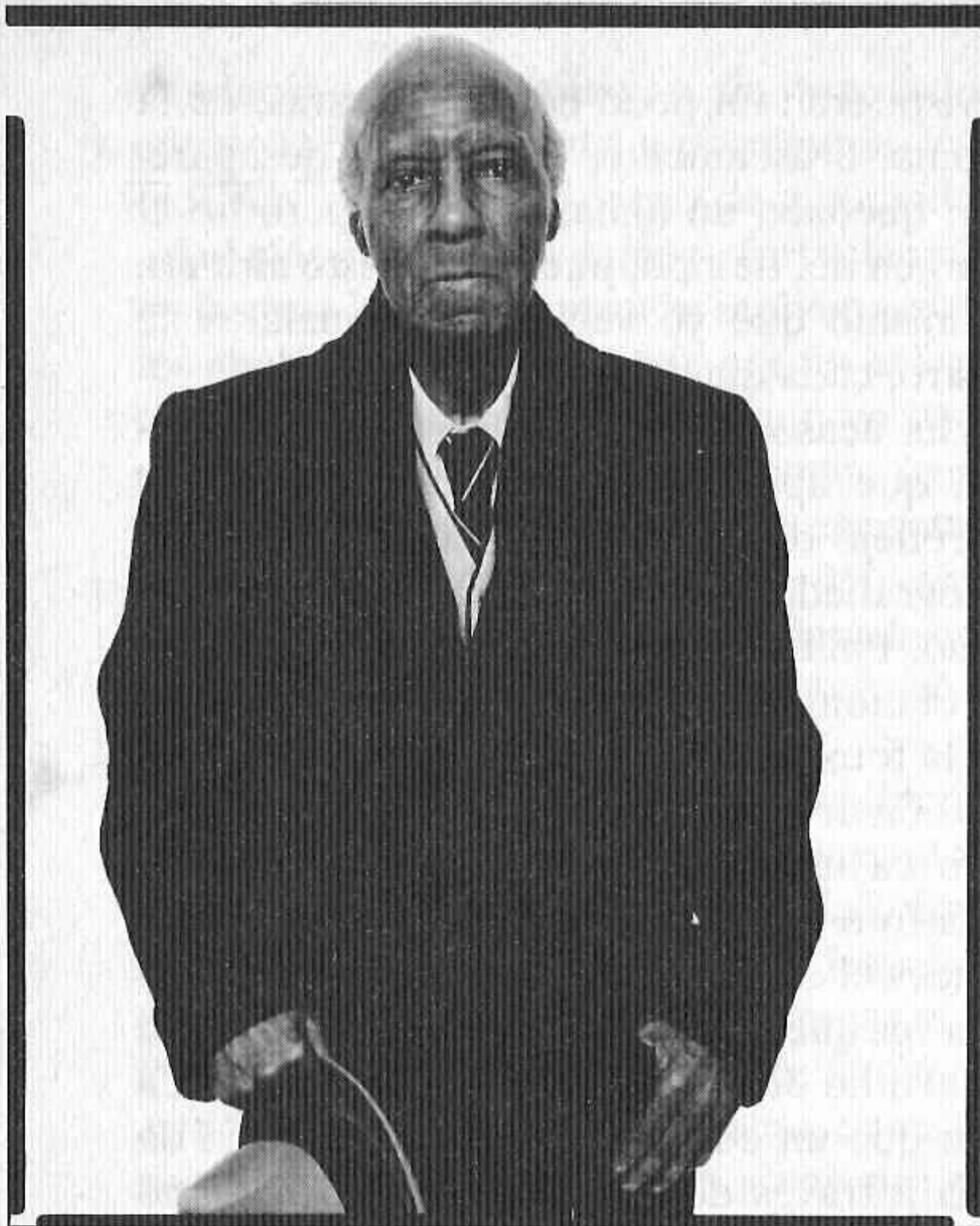
El *aire* de un rostro es indescomponible (desde el momento en que lo puedo descomponer, pruebo o recuso, en resumidas cuentas: dudo, me desvío de la Fotografía, la cual es por naturaleza toda evidencia: lo evidente es lo que no *quiere* ser descompuesto). El aire no es solamente un dato esquemático, intelectual, como lo es la silueta. El aire no es tampoco una simple analogía —por extrema que sea—, como lo es el «parecido». No, el aire es esa cosa exorbitante que hace inducir el alma bajo el cuerpo —*animula*, pequeña alma individual, buena en unos, mala en otros—. Así iba yo recorriendo las fotos de mi madre según un camino iniciático que me

conducía a esa exclamación, fin de todo lenguaje: «¡Es esto!»: ante todo algunas fotos indignas, que sólo me daban de ella su identidad más grosera, civil; luego fotos, las más, en las que leía su «expresión individual» (fotos analógicas, «parecidas»); por fin la Fotografía del Invernadero, en la que yo hacía mucho más que reconocerla (término demasiado burdo): en la que vuelvo a encontrarla: brusco despertar, al margen del «parecido», *satori* en que las palabras desfallecen, evidencia rara, quizás única, del «*Así, sí, así y nada más*».

El aire (llamo así, a falta de otro término mejor, la expresión de la verdad) es como el suplemento inflexible de la identidad, aquello que nos es dado gratuitamente, despojado de toda «importancia»: el aire expresa el sujeto en tanto que no se da importancia. En esta foto de verdad el ser que amo, que amé, no se encuentra separado de sí mismo: por fin coincide. Y, oh misterio, dicha coincidencia es algo así como una metamorfosis. Todas las fotos de mi madre a las que pasaba

revista eran un poco como máscaras; en la última, bruscamente, la máscara desaparecía: quedaba un alma, sin edad pero no al margen del tiempo, puesto que este aire era el mismo que yo veía, consustancial a su rostro, cada día de su larga vida.

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



«Ninguna pulsión de poder»

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

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

46

Queriendo obligarme a comentar las fotos de un reportaje sobre las «urgencias», rompo las notas a medida que las voy tomando. Entonces, ¿es que no hay nada que decir de la muerte, del suicidio, de las heridas, del

187

accidente? No, nada que decir de esas fotos en las que veo batas blancas, camillas, cuerpos extendidos en el suelo, trozos de cristal, etc. ¡Ah, si por lo menos hubiese una mirada, la mirada de un sujeto, si alguien en la foto me mirase! Pues la Fotografía tiene el poder —que va perdiendo cada vez más, al ser juzgada ordinariamente la pose central como arcaica— de mirarme *directamente a los ojos* (he aquí por lo demás una nueva diferencia: en el film nadie me mira nunca: está prohibido —por la Ficción).

La mirada fotográfica tiene algo de paradójico que encontramos también algunas veces en la vida: el otro día, en el café, un adolescente, solo, reseguía con la vista toda la sala; a veces su mirada se posaba en mí; tenía yo entonces la certeza de que me *miraba* sin que por ello estuviese seguro de que me *viere*: distorsión inconcebible: ¿cómo mirar sin ver? Diríase que la Fotografía separa la atención de la percepción, y que sólo muestra la primera, a pesar de ser imposible sin la segunda; se trata, lo que es aberrante,



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

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



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

André Kertész: *El perrito*, París, 1928

de una noesis sin noema, de un acto de pensamiento sin pensamiento, de un apuntar sin blanco. Y es sin embargo este movimiento escandaloso lo que da lugar a la más rara cualidad de un aire. He aquí la paradoja: ¿cómo puede tenerse el aire inteligente sin pensar en nada inteligente, mirando ese pedazo de Baquelita negra? Lo que ocurre es que, ahorrándose la visión, la mirada parece estar retenida por algo interior. Ese muchachito pobre que tiene un cachorro acabado de nacer entre las manos y que acerca su mejilla hacia él (Kertész, 1928) mira al objetivo con sus ojos tristes, ansiosos, asustados: ¡qué pensatividad tan lastimosa, tan desgarradora! De hecho, no mira nada; *retiene* hacia adentro su amor y su miedo: la Mirada es esto.

Ahora bien, la mirada, si insiste (y con más razón si dura, si atraviesa con la fotografía el Tiempo), la mirada es siempre virtualmente loca: es al mismo tiempo efecto de verdad y efecto de locura. En 1881, movidos por un bello espíritu científico y procediendo a una

investigación sobre la fisiognomía de los enfermos, Galton y Mohamed publicaron unas láminas de rostros. Se concluye de ello, claro, que la enfermedad no podía ser leída en aquellos rostros. Pero como que todos aquellos enfermos me miran todavía hoy, cerca de cien años más tarde, tengo por cierta la idea inversa: que todo aquel que mira fijamente a los ojos está loco.

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

El noema de la Fotografía es simple, trivial; no tiene profundidad alguna: «*Esto ha sido.*» Conozco a nuestros críticos: ¡qué es esto! ¿todo un libro (aunque sea corto) para descubrir lo que ya sabía desde el primer vistazo? —Sí, pero tal evidencia puede ser hermana de la locura. La Fotografía es una evidencia extrema, cargada, como si caricaturizase no ya la figura de lo que ella representa (es todo lo contrario), sino su propia existencia. La imagen, dice la fenomenología, es la nada del objeto. Ahora bien, en la Fotografía, lo que yo establezco no es solamente la ausencia del objeto; es también a través del mismo movimiento, a igualdad con la ausencia, que este objeto ha existido y que ha estado allí donde yo lo veo. Es ahí donde reside la locura; pues hasta ese día ninguna representación podía darme como seguro el pasado de la cosa si no era por etapas; pero con la Fotografía mi certeza es inmediata: nadie en el mundo puede desen-

gañarme. La Fotografía se convierte entonces para mí en un curioso *medium*, en una nueva forma de alucinación: falsa a nivel de la percepción, verdadera a nivel del tiempo: una alucinación templada de algún modo, modesta, *dividida* (por un lado «no está ahí», por el otro «sin embargo ha sido efectivamente»): imagen demente, *barnizada* de realidad.

Intento mostrar la especialidad de dicha alucinación y encuentro lo siguiente: la misma noche de un día en que había mirado una vez más las fotos de mi madre, fui a ver con unos amigos el *Casanova* de Federico Fellini*: me encontraba triste, el film me aburría; pero cuando Casanova se puso a bailar con la joven autómatas, mis ojos fueron impresionados por una especie de agudeza atroz y deliciosa, como si experimentase de pronto los efectos de una extraña droga; cada detalle, que yo veía con precisión saboreándolo, si así puede decirse, hasta el fin del mismo, me trastornaba: la delgadez, la tenuidad de la silueta, como si no hubiese más que

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

un poco de cuerpo bajo el vestido aplanado; los guantes arrugados de filadiz blanco; la ligera ridiculez (pero que a mí me emocionaba) del plumero que llevaba en el peinado, ese rostro pintado y sin embargo individual, inocente: algo desesperadamente inerte y sin embargo disponible, algo ofrecido, amante, mediante un angélico movimiento de «buena voluntad». Pensé entonces irresistiblemente en la Fotografía: pues todo esto es lo que yo podía decir de las fotos que me impresionaban (de las cuales yo había hecho, por método, la Fotografía misma).

Creí comprender que existía una especie de vínculo (de nudo) entre la Fotografía, la Locura y algo cuyo nombre yo desconocía. Empecé llamándolo sufrimiento de amor. ¿No estaba yo, en suma, enamorado del autómatas felliniano? ¿No estamos enamorados de ciertas fotografías? (Mirando fotos del mundo proustiano, me siento enamorado de Julia Bartet, del duque de Guiche.) Sin embargo, no se trataba exactamente de esto. Era una ola más amplia que el sentimiento

amoroso. En el amor desencadenado por la Fotografía (por ciertas fotos) otra música se hacía oír, de nombre estrafalariamente anticuado: Piedad. Reuní en un último pensamiento las imágenes que me habían «punzado» (pues tal es la acción del *punctum*), como aquella de la negra del fino collar, de los zapatos con tiras. Infaliblemente, a través de cada una de ellas yo iba más allá de la irrealidad de la cosa representada, entraba demencialmente en el espectáculo, en la imagen, rodeando con los brazos lo que está muerto, lo que va a morir, tal como hizo Nietzsche cuando, el 3 de enero de 1889, se echó al cuello de un caballo martirizado: se había vuelto loco por Piedad.

48

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

196

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

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

197

El otro medio para hacer sentar cabeza a la Fotografía consiste en generalizarla, en gregarizarla, en trivializarla hasta el punto de que no haya frente a ella otra imagen con relación a la cual pueda acentuar su excepcionalidad, su escándalo, su demencia. Es lo que ocurre en nuestra sociedad, en la cual la Fotografía aplasta con su tiranía a las otras imágenes: no más grabados, no más pintura figurativa que no esté de ahora en adelante sumisamente fascinada (y sea fascinante) por el modelo fotográfico. Ante los clientes de un café, alguien me dijo justamente: «Mire qué mates son; en nuestros días las imágenes son más vivientes que la gente.» Una de las marcas de nuestro mundo es quizás este cambio: vivimos según un imaginario generalizado. Ved lo que ocurre en Estados Unidos: todo se transforma allí en imágenes: no existe, se produce y se consume más que imágenes. Un ejemplo extremo: entrad en una sala porno de Nueva York; no encontraréis el vicio, sino sólo sus cuadros vivientes (de los que Mapplethorpe ha sacado lúcidamente

algunas de sus fotos); diríase que el individuo anónimo (y en modo alguno actor) que en ellas se hace encadenar y flagelar sólo concibe su placer cuando ese placer adopta la imagen estereotipada (gastada) del sadomasoquista: el gozar pasa por la imagen: ésta es la gran mutación. Un cambio tal suscita forzosamente la cuestión ética: no porque la imagen sea inmoral, irreligiosa o diabólica (como ciertas personas declararon cuando el advenimiento de la Fotografía), sino porque, generalizada, desrealiza completamente el mundo humano de los conflictos y los deseos con la excusa de ilustrarlo. Lo que caracteriza a las sociedades llamadas avanzadas es que tales sociedades consumen en la actualidad imágenes y ya no, como las de antaño, creencias; son, pues, más liberales, menos fanáticas, pero son también más «falsas» (menos «auténticas») —cosa que nosotros traducimos, en la consciencia corriente, por la confesión de un tedio nauseabundo, como si la imagen, al universalizarse, produjese un mundo sin diferencias (indiferente) del que

sólo puede surgir aquí y allí el grito de los anarquismos, marginalismos e individualismos: eliminemos las imágenes, salvemos el Deseo inmediato (sin mediación). |

¿Loca o cuerda? La Fotografía puede ser lo uno o lo otro: cuerda si su realismo no deja de ser relativo, temperado por unos hábitos estéticos o empíricos (hojear una revista en la peluquería, en casa del dentista); loca si ese realismo es absoluto y, si así puede decirse, original, haciendo volver hasta la conciencia amorosa y asustada la carta misma del Tiempo: movimiento propiamente revulsivo, que trastoca el curso de la cosa y que yo llamaré, para acabar, *éxtasis* fotográfico.

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

15 de abril a 3 de junio de 1979

Referencias

I. libros

- Beceyro, Raúl, *Ensayos sobre fotografía*, Arte y Libros, México, D.F., 1978.
- Bourdieu, Pierre (comp.), *Un art moyen*, Les Éditions de Minuit, París, 1965, (versión castellana: *La fotografía, un arte intermedio*, Editorial Nueva Imagen, S.A., México, D.F., 1980).
- Calvino, Italo, «*L'Apprenti photographe*», narración traducida por Danièle Sallenave, en *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo*, n.º 3, junio de 1978.
- Chevrier, J.-F./J. Thibaudeau, «*Une inquiétante étrangeté*», en *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo*, n.º 3, junio de 1978.
- Encyclopaedia Universalis*, artículo «Photographie».
- Freund, Gisèle, *Photographie et Société*, Éditions du Seuil, París, 1974 (versión castellana: *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1976).
- Gayral, L.-F., «*Les retours au passé*», en *La folie, le temps, la folie*, U.G.E., «10 x 18», París, 1979.
- Goux, J.-J., *Les Iconoclastes*, Éditions du Seuil, París, 1978.
- Husserl, Edmund, citado por A. Tatossian, «*Aspects phénoménologiques du temps humain en psychiatrie*», en *La folie, le temps, la folie*, cit.
- Kristeva, Julia, *Folle vérité...*, seminario de la autora editado por J.-M. Ribettes, Éditions du Seuil, París, 1979.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire, Livre XI*, Éditions du Seuil, París, 1973 (existe versión castellana).

- Lacoue-Labarthe, Ph., «La césure du spéculatif», en *Hölderlin: l'Antigone de Sophocle*, Christian Bourgois, Éditeur, París, 1978.
- Legendre, Pierre, «Où sont nos droits poétiques?», en *Cahiers du Cinéma*, n.º 297, febrero de 1979, pp. 5 a 15.
- Lyotard, Jean-François, *La Phénoménologie*, P.U.F., «Que sais-je?», París, 1976 (versión castellana: *La Fenomenología*, Editorial Universitaria de Buenos Aires—EUDEBA, Buenos Aires, 1962⁴).
- Morin, Edgar, *L'homme et la mort*, Éditions du Seuil, París, 1970 (versión castellana: *El hombre y la muerte*, Editorial Kairós, S.A., Barcelona, 1974).
- Painter, George, D., *Marcel Proust*, Mercure de France, París, 1966 (versión castellana: *Marcel Proust. Biografía: 1871-1922*, 2 vols., Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1972).
- Podach, E.-F., *L'Effondrement de Nietzsche*, Gallimard, París, 1931, 1978.
- Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, N.R.F., «Pléiade», París. (versión castellana: *En busca del tiempo perdido*, 7 vols., Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1975⁵).
- Quint, L.-P., *Marcel Proust*, Sagittaire, París, 1925.
- Sartre, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Gallimard, París, 1940 (versión castellana: *La imaginación*, Editorial Sudamericana, S.A., Buenos Aires, 1978).
- Sontag, Susan, *La Photographie*, Editions du Seuil, París, 1979 (versión castellana: *Sobre la Fotografía*, Editorial Sudamericana, S.A., Buenos Aires, 1980).
- Trungpa, Chögyam, *Pratique de la voie tibétaine*, Éditions du Seuil, París, 1976.
- Valéry, Paul, *Oeuvres*, tomo I: Introducción biográfica, N.R.F., «Pléiade», París.
- Watts, Alan W., *Le Bouddhisme Zen*, Payot, París, 1960 (versión castellana: *El camino del Zen*, Editorial Sudamericana, S.A., Buenos Aires, 1977³).

II. Albums y revistas

- Berl, Emmanuel, *Cent ans d'Histoire de France*, Arthaud, París, 1962.
- Newhall, Beaumont, *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1964.
- Creatis*, n.º 7, 1978.
- Histoire de la Photographie française des origines à 1920*, Creatis, París, 1978.
- André Kertész, *Nouvel Observateur*, Delpire, París, 1976.
- André Kertész, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, «Contre-Jour», París, 1977.
- Nadar, Einaudi, Turín, 1973.
- Photo*, n.º 124 (enero de 1978) y n.º 138 (marzo de 1979).
- Photo-Journalisme*, Fondation Nationale de la Photographie (exposición, Musée Galliera, noviembre-diciembre de 1977).
- Rolling Stone*, U.S.A., n.º 224, 21 de octubre de 1976.
- August Sander, *Nouvel Observateur*, Delpire, París, 1978.
- Spécial Photo*, *Nouvel Observateur*, n.º 2, noviembre de 1977.