

ROLAND BARTHES



**LA
CÁMARA
LÚCIDA**

NOTA SOBRE LA FOTOGRAFÍA

PAIDÓS

Roland Barthes

**LA CÁMARA
LÚCIDA**

Nota sobre la fotografía

PAIDÓS

Título original: *La chambre claire. Note sur le photographie*, de Roland Barthes
Publicado originalmente en francés por Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil, París

1.ª edición en esta presentación, marzo de 2020

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal). Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

© Editions du Seuil, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980

© de la traducción, Joaquim Sala-Sanahuja

© de todas las ediciones en castellano,

Editorial Planeta, S. A., 2020

Paidós es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

Avda. Diagonal, 662-664

08034 Barcelona, España

www.paidos.com

www.planetadelibros.com

ISBN 978-84-493-3685-0

Depósito legal: B. 758-2020

El papel utilizado para la impresión de este libro es cien por cien libre de cloro y está calificado como papel ecológico.

Impreso en España – *Printed in Spain*

SUMARIO

Prólogo a la edición castellana, por <i>Joaquim Sala-Sanahuja</i>	13
--	----

I

1. Especialidad de la Foto.....	25
2. La Foto inclasificable	26
3. La emoción como principio.....	29
4. <i>Operator, Spectrum y Spectator</i>	30
5. Aquel que es fotografiado.....	31
6. El <i>Spectator</i> : desorden de los gustos	36
7. La Fotografía como aventura.....	38
8. Una fenomenología desenvuelta	40
9. Dualidad.....	42
10. <i>Studium y Punctum</i>	45
11. El <i>Studium</i>	46
12. Informar.....	47
13. Pintar	48
14. Sorprender	50
15. Significar.....	52
16. Dar ganas	56
17. La Fotografía unaria	58
18. Copresencia del <i>Studium</i> y del <i>Punctum</i>	59
19. El <i>Punctum</i> : rasgo parcial.....	60

20. Rasgo involuntario	65
21. <i>Satori</i>	66
22. Efecto retardado y silencio.	68
23. Campo ciego	72
24. Palinodia.	76

II

25. «Una tarde...».	79
26. La Historia como separación	80
27. Reconocer	81
28. La Fotografía del Invernadero	82
29. La niña	86
30. Ariadna.	87
31. La Familia, la Madre	88
32. «Esto ha sido»	90
33. La pose	92
34. Los rayos luminosos, el color.	94
35. La Sorpresa.	95
36. La autenticación	98
37. La estasis.	102
38. La muerte llana	104
39. El Tiempo como <i>Punctum</i>	107
40. Privado / Público.	109
41. Escrutar	111
42. El parecido.	112
43. El linaje.	114
44. La cámara lúcida	117
45. El «aire»	118
46. La Mirada	121
47. Locura, Piedad	125
48. La Fotografía domesticada	127

Bibliografía

I. Libros	131
II. Álbumes y revistas	133
<i>Agradecimientos</i>	135
<i>Fotógrafos citados</i>	137
Bibliografía en castellano y catalán sobre el autor ..	139

1

Un día, hace mucho tiempo, di con una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón (1852). Me dije entonces, con un asombro que después nunca he podido despejar: «Veo los ojos que han visto al Emperador». A veces hablaba de este asombro, pero como nadie parecía compartirlo, ni tan sólo comprenderlo (la vida está hecha así, a base de pequeñas soledades), lo olvidé. Mi interés por la Fotografía tomó un cariz más cultural. Decreté que me gustaba la fotografía *en detrimento* del cine, del cual, a pesar de ello, nunca llegué a separarla. La cuestión permanecía. Me embargaba, con respecto a la Fotografía, un deseo «ontológico»: quería, costase lo que costara, saber lo que aquélla era «en sí», qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de las imágenes. Tal deseo quería decir que en el fondo, al margen de las evidencias procedentes de la técnica y del uso, y a pesar de su formidable expansión contemporánea, yo no estaba seguro de que la Fotografía existiese, de que dispusiese de un «genio» propio.

¿Quién podía guiarme?

Desde el primer paso, el de la clasificación (pues es necesario clasificar, contrastar, si se quiere constituir un corpus), la Fotografía se escapa. Las distribuciones a las que se la suele someter son, efectivamente, bien empíricas (Profesionales/Aficionados), bien retóricas (Paisajes/Objetos/Retratos/Desnudos), bien estéticas (Realismo/Pictorialismo), y en cualquier caso exteriores al objeto, sin relación con su esencia, la cual no puede ser (si es que existe) más que la Novedad de la que aquélla ha sido el advenimiento; pues tales clasificaciones podrían muy bien ser aplicadas a otras formas antiguas de representación. Diríase que la Fotografía es inclasificable. Me pregunté entonces cuál podía ser la causa de todo este desorden.

Y esto es lo que primeramente encontré. Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el *Tal* (tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable. Para designar la realidad el budismo emplea la palabra *sunya*, el vacío; y mejor todavía: *tathata*, el hecho de ser tal, de ser así, de ser esto; *tat* quiere decir en sánscrito *esto* y recuerda un poco el gesto del niño que señala algo con el dedo y dice: *iTa, Da, Sa!** Una fotografía se encuentra siempre en el límite de este gesto. La fotografía dice: *esto, es esto, es asá, es tal cual, y*

Lacan,
pp. 53 a 56

Watts,
p. 85

* En francés, es decir, esto. (*N. del t.*)

no dice otra cosa; una foto no puede ser transformada (dicha) filosóficamente, está enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera. Muestre sus fotos a alguien; ese alguien sacará inmediatamente las suyas: «Vea, éste de aquí es mi hermano; aquél de allá mi hijo», etcétera; la Fotografía nunca es más que un canto alternado de «Vea», «Ve», «Vea esto», señala con el dedo cierto *vis-à-vis** y no puede salirse de ese puro lenguaje déictico. Es por ello que, del mismo modo que es lícito hablar de *una* foto, me parecía improbable hablar de *la* Fotografía.

Tal foto, en efecto, jamás se distingue de su referente (de lo que ella representa), o por lo menos no se distingue en el acto o para todo el mundo (como ocurriría con cualquier otra imagen, sobrecargada de entrada y por estatuto por la forma de estar simulado el objeto): percibir el signifiante fotográfico no es imposible (hay profesionales que lo hacen), pero exige un acto secundario de saber o de reflexión. Por naturaleza, la Fotografía (hemos de aceptar por comodidad este universal, que por el momento sólo nos remite a la repetición incansable de la contingencia) tiene algo de tautológico: en la fotografía una pipa es siempre una pipa, irreductiblemente. Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios; o también como esas parejas de peces (los tiburones, creo, según dice Michelet) que navegan juntos, como unidos por un coito eterno. La Fotografía pertenece a aquella clase de objetos laminares

* *Vis-a-vis* significa en castellano: frente a frente, perdiéndose en la traducción la raíz arcaica del verbo *ver* del original francés. (*N. del t.*)

de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos: el cristal y el paisaje, y por qué no: el Bien y el Mal, el deseo y su objeto: dualidades que podemos concebir, pero no percibir (yo no sabía todavía que de esa obstinación del Referente en estar siempre ahí iba a surgir la esencia que buscaba).

Esta fatalidad (no hay foto sin *algo o alguien*) arrastra la Fotografía hacia el inmenso desorden de los objetos —de todos los objetos del mundo: ¿por qué escoger (fotografiar) tal objeto, tal instante, y no otro?—. La Fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para *marcar* una de sus circunstancias en concreto; quizá quisiera convertirse en tan grande, segura y noble como un signo, lo cual le permitiría acceder a la dignidad de una lengua; pero para que haya signo es necesario que haya marca; privadas de un principio de marcado, las fotos son signos que no cuajan, que se *cortan*, como la leche. Sea lo que fuere lo que ella ofrezca a la vista y sea cual fuere la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos.

Total, que el referente se adhiere. Y esta singular adherencia hace que haya una gran dificultad en enfocar el tema de la Fotografía. Los libros que tratan del tema, por lo demás mucho menos numerosos que para otro arte, son víctimas de dicha dificultad. Los unos son técnicos; para «ver» el significante fotográfico están obligados a enfocar de muy cerca. Los otros son históricos o sociológicos; para observar el fenómeno global de la Fotografía éstos están obligados a enfocar de muy lejos. Yo constaté con enojo que ninguno me hablaba precisamente de las fotos que me interesan, de las que me producen placer o emoción. ¿Qué me importaban a mí las reglas de composición del paisaje fotográfico o, en el otro extremo, la Fotografía como rito familiar? Cada vez que leía algo sobre la Fotografía pensaba en tal o cual foto preferida, y ello me encolerizaba. Pues

yo no veía más que el referente, el objeto deseado, el cuerpo querido; pero una voz importuna (la voz de la ciencia) me decía entonces con tono severo: «Vuelve a la Fotografía. Lo que ves ahí y que te hace sufrir está comprendido en la categoría de “Fotografías de aficionados”, sobre la que ha tratado un equipo de sociólogos: no es más que la huella de un protocolo social de integración destinado a sacar a flote a la Familia, etcétera». Sin embargo, yo persistía; otra voz, la más fuerte, me impulsaba a negar el comentario sociológico; frente a ciertas fotos yo deseaba ser salvaje, inculto. Así iba yo, no osando reducir las innumerables fotos del mundo, ni tampoco hacer extensivas algunas de las mías a toda la Fotografía: en resumen, que me encontraba en un callejón sin salida y puede decirse que «científicamente» solo y desarmado.

3

Me dije entonces que ese desorden y ese dilema sacados a la luz por el deseo de escribir sobre la Fotografía reflejaban perfectamente una especie de incomodidad que siempre había experimentado: la de ser un sujeto que se bambolea entre dos lenguajes, expresivo el uno, crítico el otro; y en el seno de este último, entre varios discursos, los de la sociología, de la semiología y del psicoanálisis —pero que, por la insatisfacción en la que me encontraba finalmente de unos y de otros, yo evidenciaba lo único que había de seguro en mí (por ingenuo que fuese): la resistencia furibunda a todo sistema reductor—. Pues cada vez que, habiendo recurrido de algún modo a uno de ellos, sentía un lenguaje hacerse consistente y de este modo deslizarse hacia la reducción y la reprimenda, lo abandonaba poco a poco y buscaba en otra dirección: me ponía a hablar de otro modo.

Valía más, de una vez por todas, convertir en razón mi protesta de singularidad, e intentar hacer de la «antigua soberanía del yo» (Nietzsche) un principio heurístico. Resolví, pues, tomar como punto de partida para mi investigación apenas algunas fotos, aquellas de las que estaba seguro que existían *para mí*. Nada que tuviese que ver con un corpus: sólo algunos cuerpos. En este debate, convencional en suma, entre la subjetividad y la ciencia, yo llegaba a esta curiosa idea: ¿por qué no tendríamos, de algún modo, una nueva ciencia por objeto? ¿Una *Mathesis singularis* (y ya no *universalis*)? Acepté, por tanto, erigirme en mediador de toda la Fotografía: intentaría formular, a partir de algunos movimientos personales, el rasgo fundamental, el universal sin el cual no habría Fotografía.

4

Heme, pues, a mí mismo como medida del «saber» fotográfico. ¿Qué es lo que sabe mi cuerpo sobre la Fotografía? Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar. El *Operator* es el Fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto.

Una de esas prácticas me estaba prohibida y no podía tratar de interrogarla: yo no soy fotógrafo, ni tan sólo aficionado: demasiado impaciente para serlo: necesito ver enseguida

aquello que he producido (¿y el *Polaroid*? Divertido, pero decepcionante, salvo cuando un gran fotógrafo se mezcla en ello). Podía suponer que la emoción del *Operator* (y por tanto la esencia de la Fotografía según-el-Fotógrafo) tenía alguna relación con el «agujerito» (*sténopé*) a través del cual mira, limita, encuadra y pone en perspectiva lo que quiere «coger» (sorprender). Técnicamente, la Fotografía se halla en la encrucijada de dos procedimientos completamente distintos; el uno es de orden químico: es la acción de la luz sobre ciertas sustancias; el otro es de orden físico: es la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico. Me parecía que la Fotografía del *Spectator* descendía esencialmente, si así se puede decir, de la revelación química del objeto (del que recibo, con efecto retardado, los rayos), y que la Fotografía del *Operator* iba ligada por el contrario a la visión recortada por el agujero de la cerradura de la *camera obscura*. Pero yo no podía hablar de aquella emoción (o de esa esencia), no habiéndola conocido jamás; no podía unirme a la cohorte de aquellos (los más) que tratan de la Foto-según-el-Fotógrafo. No tenía a mi disposición más que dos experiencias: la del sujeto mirado y la del sujeto mirante.

5

Puede ocurrir que yo sea mirado sin saberlo, y sobre esto todavía no puedo hablar puesto que he decidido tomar como guía la conciencia de mi emoción. Pero muy a menudo (demasiado a menudo, para mi gusto) he sido fotografiado a sabiendas. Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de «posar», me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: sien-

to que la Fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho (apólogo de este poder mortífero: ciertos partidarios de la Comuna pagaron con la vida su complacencia en posar junto a las barricadas: vencidos, fueron reconocidos por los policías de Thiers y casi todos fusilados).

Posando ante el objetivo (quiero decir: siendo consciente de posar, incluso de forma fugaz), yo no arriesgo tanto (al menos por ahora). Sin duda, mi existencia la extraigo metafóricamente del fotógrafo. Pero por más que esta dependencia sea imaginaria (y de lo más puro de lo Imaginario), la vivo con la angustia de una filiación incierta: una imagen —mi imagen— va a nacer: ¿me parirán como un individuo antipático o como un «buen tipo»? ¡Ah, si yo pudiese salir en el papel como en una tela clásica, dotado de un aire noble, pensativo, inteligente, etcétera! En suma, ¡si yo pudiese ser «pintado» (por Ticiano) o «dibujado» (por Clouett)! Pero lo que yo quisiera que se captase es una textura moral fina, y no una mímica, y como la fotografía es poco sutil, salvo en los grandes retratistas, no sé cómo intervenir desde el interior sobre mi piel. Decido «dejar flotar» sobre los labios y en los ojos una ligera sonrisa que yo quisiera «indefinible» y con la que yo haría leer, al mismo tiempo que las cualidades de mi naturaleza, la conciencia divertida que tengo de todo el ceremonial fotográfico: me presto al juego social, poso, lo sé, quiero que todos lo seáis, pero este suplemento del mensaje no debe alterar en nada (a decir verdad, cuadratura del círculo) la esencia preciosa de mi individuo: aquello que yo soy, al margen de toda efigie. Yo quisiera en suma que mi imagen, móvil, sometida al traqueteo de mil fotos cambiantes, a merced de las situaciones, de las edades, coincidiera siempre con mi «yo» (profundo, como es sabido); pero es lo contrario lo que se ha de decir: es «yo» lo que no coincide nunca con mi imagen; pues es la imagen la que es pesada, inmóvil, obstinada

(es la causa por la que la sociedad se apoya en ella), y soy «yo» quien soy ligero, dividido, disperso y que, como un ludió, no puedo estar quieto, agitándome en mi bocal: ¡ah, si por lo menos la Fotografía pudiese darme un cuerpo neutro, anatómico, un cuerpo que no significase nada! Por desgracia, estoy condenado por la Fotografía, que cree obrar bien, a tener siempre un aspecto: mi cuerpo jamás encuentra su grado cero, nadie se lo da (¿quizá tan sólo mi madre? Pues no es la indiferencia lo que quita peso a la imagen —no hay nada como una foto «objetiva», del tipo «Photomaton», para hacer de usted un individuo penal, acechado por la policía—, es el amor, el amor extremo).

Verse a sí mismo (de otro modo que en un espejo): a escala de la Historia este acto es reciente, por haber sido el retrato, pintado, dibujado o miniaturizado, hasta la difusión de la Fotografía, un bien restringido, destinado por otra parte a hacer alarde de un nivel financiero y social —y, de cualquier manera, un retrato pintado, por parecido que sea (esto es lo que intento probar), no es una fotografía—. Es curioso que no se haya pensado en el *trastorno* (de civilización) que este acto nuevo anuncia. Yo quisiera una Historia de las Miradas. Pues la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad. Algo aún más curioso: es *antes* de la Fotografía cuando los hombres hablaron más de la visión de doble. Se compara la heautoscopia a una alucinosis; durante siglos fue un gran tema mítico. Pero hoy ocurre como si desechásemos la locura profunda de la Fotografía: ésta sólo nos recuerda su herencia mítica por el ligero malestar que me embarga cuando «me» miro en un papel.

Ese trastorno es en el fondo un trastorno de propiedad. El Derecho ya lo ha dicho a su manera: ¿a quién pertenece la foto?, ¿al sujeto (fotografiado)?, ¿al fotógrafo? El paisaje mismo, ¿no es acaso algo más que una especie de présta-

Gayral,
p. 209

Chevrier-
Thibaudeau

mo hecho por el propietario del terreno? Innumerables procesos, según parece, han expresado esta incertidumbre de una sociedad para la cual era lógico que el ser fuese incierto. La Fotografía transformaba el sujeto en objeto e incluso, si cabe, en objeto de museo: para tomar los primeros retratos (hacia 1840) era necesario someter al sujeto a largas poses bajo una cristalera a pleno sol; devenir objeto hacía sufrir como una operación quirúrgica; se inventó entonces un aparato llamado apoyacabezas, especie de prótesis invisible al objetivo que sostenía y mantenía el cuerpo en su pasar a la inmovilidad: este apoyacabezas era el pedestal de la estatua en que yo me iba a convertir, el corsé de mi esencia imaginaria.

Freund,
p. 68

La Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. Dicho de otro modo, una acción curiosa: no ceso de imitarme, y es por ello por lo que cada vez que me hago (que me dejo) fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (tal como pueden producir ciertas pesadillas). Imaginariamente, la Fotografía (aquella que está en mi *intención*) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro. El Fotógrafo lo sabe perfectamente, y él mismo tiene miedo (aunque sólo sea por razones comerciales) de esta muerte en la cual su gesto va a embalsamarme. Nada sería más gracioso (si uno no fuese la víctima pasiva, el plastrón, como decía Sade) que las contriciones de los fotógrafos para «hacer vivo»: pobres ideas: me hacen sentar ante mis pinceles, me hacen salir («fuera» es más viviente que «dentro»), me hacen posar ante una es-

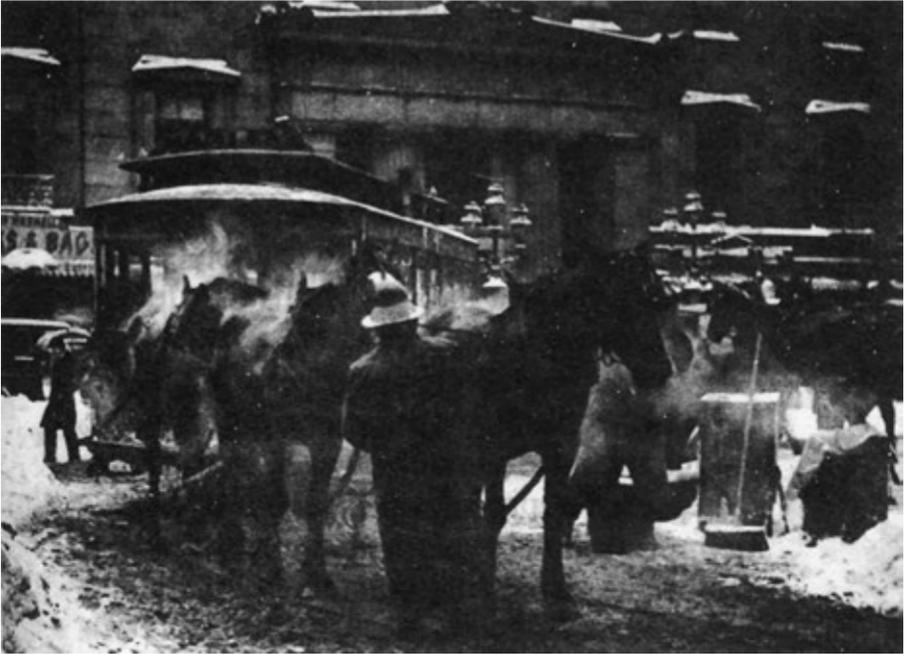
calera porque hay un grupo de niños que juega detrás de mí, divisan un banco y enseguida (vaya ganga) me hacen sentar en él. Diríase que, aterrado, el Fotógrafo debe luchar tremendamente para que la Fotografía no sea la Muerte. Pero yo, objeto ya, no lucho. Presiento que de esta pesadilla habré de ser despertado más duramente aún; pues no sé lo que la sociedad hace de mi foto, lo que lee en ella (de todos modos, hay tantas lecturas de un mismo rostro); pero, cuando me descubro en el producto de esta operación, lo que veo es que me he convertido en Todo-Imagen, es decir, en la Muerte en persona; los otros —el Otro— me despojan de mí mismo, hacen de mí, ferozmente, un objeto, me tienen a su merced, a su disposición, clasificado en un fichero, preparado para todos los sutiles trucajes: un excelente fotógrafo, un día, me fotografió; creí leer en esa imagen la pesadumbre de un reciente duelo: por una vez la Fotografía me reproducía a mí mismo; pero algo más tarde encontré esta misma foto en la tapa de un libelo; mediante el artificio de un tiraje, yo tenía sólo un horrible rostro desinteriorizado, siniestro e ingrato como la imagen que los autores del libro querían dar de mi lenguaje. (La «vida privada» no es más que esa zona del espacio, del tiempo, en la que no soy una imagen, un objeto. Es mi derecho político a ser un sujeto lo que he de defender.) En el fondo, a lo que tiendo en la foto que toman de mí (la «intención» con que la miro), es a la Muerte: la Muerte es el *eidós* de esa Foto. También, curiosamente, lo único que soporto, que me gusta, que me es familiar cuando me fotografían es el ruido del aparato. Para mí, el órgano del Fotógrafo no es el ojo (que me aterrará), es el dedo: lo que va ligado al disparador del objetivo, al deslizarse metálico de las placas (en los casos en que el aparato consta todavía de ellas). Gusto de esos ruidos mecánicos de una manera casi voluptuosa, como si, en la fotografía, fuesen aquello —y nada más que aquello— a

lo que mi deseo se aferra, rompiendo con su breve chasquido la capa mortífera de la Pose. Para mí, el ruido del Tiempo no es triste: me gustan las campanas, los relojes... —y recuerdo que originariamente el material fotográfico utilizaba las técnicas de ebanistería y de la mecánica de precisión: los aparatos, en el fondo, eran relojes para ser contemplados y quizás alguien de muy antiguo en mí oye todavía en el aparato fotográfico el ruido viviente de la madera.

6

El desorden que desde el primer paso encontré en la Fotografía, con todas las prácticas y todos los temas mezclados, lo volví a encontrar en las fotos del *Spectator* que yo era y que me disponía ahora a interrogar.

Veo fotos por todas partes, como cada uno de nosotros hoy en día; provienen de mi mundo, sin que yo las solicite; no son más que «imágenes», aparecen de improviso. Sin embargo, entre aquellas que habían sido escogidas, evaluadas, apreciadas, reunidas en álbumes o en revistas y que por consiguiente habían pasado por el filtro de la cultura, constaté que había algunas que provocaban en mí un júbilo contenido, como si remitiesen a un centro oculto, a un caudal erótico o desgarrador escondido en el fondo de mí (por serio que fuese el tema); y que otras, por el contrario, me eran tan indiferentes que, a fuerza de verlas multiplicarse como la mala hierba, experimentaba hacia ellas una especie de aversión, de irritación incluso: hay momentos en que detesto la Foto: ¿qué me importan a mí los viejos troncos de árboles de Eugene Atget, los desnudos de Pierre Boucher, las sobreimpresiones de Germaine Krull (por citar sólo nombres antiguos)? Más aún: constataba que en el fondo nunca me gustaban *todas* las fotos de un mismo



*«De Stieglitz sólo me gusta
su fotografía más conocida...»*

Alfred Stieglitz: *La terminal de tranvías de caballos*,
Nueva York, 1893 (© Museum of Modern Art, Nueva York).

fotógrafo: de Stieglitz sólo me gusta (pero con locura) su foto más conocida (*La terminal de tranvías de caballos*, Nueva York, 1893); otra foto de Mapplethorpe me inducía a creer que había encontrado «mi» fotógrafo; pero no, no me gusta en absoluto Mapplethorpe. No podía, pues, acceder a aquella cómoda noción, cuando se quiere hablar sobre historia, cultura, estética, llamada estilo de un artista. Sentía a través de la fuerza de mis reacciones, de su desorden, de su azar, de su enigma, que la Fotografía es un arte *poco seguro*, tal como lo sería (si nos empeñáramos en establecerla) una ciencia de los cuerpos objeto de deseo o de odio.

Veía perfectamente que se trataba de movimientos de una subjetividad fácil que se malogra tan pronto como ha sido expresada: *me gusta/no me gusta*: ¿quién de nosotros no tiene una tabla interior de preferencias, de repugnancias, de indiferencias? Pero precisamente: siempre he tenido ganas de *argumentar* mis humores; no para justificarlos; y menos aún para llenar con mi individualidad el escenario del texto; sino al contrario, para ofrecer tal individualidad, para ofrendarla a una ciencia del sujeto, cuyo nombre importa poco, con tal de que llegue (está dicho muy pronto) a una generalidad que no me reduzca ni me aplaste. Era necesario verlo.

7

Decidí entonces tomar como guía de mi nuevo análisis la atracción que sentía hacia ciertas fotos. Pues, por lo menos, de lo que estaba seguro era de esta atracción. ¿Cómo llamarla? ¿Fascinación? No, la fotografía que distingo de las otras y que me gusta no tiene nada del punto seductor que se balancea ante los ojos y nos hace mecer la cabeza; lo

que aquélla produce en mí es lo contrario mismo del entorpecimiento; es más bien una agitación interior, una fiesta, o también una actividad, la presión de lo indecible que quiere ser dicho. ¿Y entonces? ¿Es acaso interés? No, interés es demasiado poco; no tengo necesidad de interrogar mi emoción para enumerar las distintas razones que hacen interesarse por una foto; se puede: ya sea desear el objeto, el paisaje, el cuerpo que la foto representa; ya sea amar o haber amado el ser que nos muestra para que lo reconozcamos; ya sea asombrarse de lo que se ve en ella; ya sea admirar o discutir la técnica empleada por el fotógrafo, etcétera; pero todos estos intereses son flojos, heterogéneos; tal foto puede satisfacer uno de ellos e interesarme débilmente; y si tal otra me interesa fuertemente, quisiera saber qué es lo que en esta foto me hace vibrar. Asimismo, me parecía que la palabra más adecuada para designar (provisionalmente) la atracción que determinadas fotos ejercen sobre mí era *aventura*. Tal foto me *adviene*, tal otra no.

El principio de aventura me permite hacer existir la Fotografía. Inversamente, sin aventura no hay foto. Cito a Sartre: «Las fotos de un periódico pueden muy bien no decirme nada», es decir, las miro sin hacer posición de existencia. Las personas cuya fotografía veo entonces son efectivamente alcanzadas a través de esta fotografía, pero sin posición existencial, justamente igual que el Caballero y la Muerte, los cuales son alcanzados a través del grabado de Durero, pero sin que yo los establezca. Podemos, por otra parte, encontrar casos en que la fotografía me deja en tal estado de indiferencia que ni tan siquiera efectuó la «puesta en imagen». La fotografía está vagamente constituida en objeto, y los personajes que figuran en ella están en efecto constituidos en personajes, pero sólo a causa de su parecido con seres humanos, sin intencionalidad particular.

Sartre,
p. 39