



Lo real imposible y los límites del ojo veedor en la fotografía.

José J. Rodríguez Vázquez
Programa de Estudios Iberoamericanos
Departamento de Ciencias Sociales
Universidad de Puerto Rico en Arecibo

Para Águila Negra, Charles, el Duende, la Samurai y la Filósofa, como excusa para seguir hablando. Para el fotógrafo Thomas J. Rosario Flores (Don Jimmy), como homenaje a su vida y profesión.

Heme, pues, a mí mismo como medida del saber fotográfico. Roland Barthes, *La cámara lúcida*.

La sombra es quien mejor conoce los secretos de la imagen. Félix Córdova, *Los hilos de la sombra*.

*Sometido: 31 de diciembre de 2009
Aprobado: 6 de enero de 2010*

La fotografía es un resultado de la combinación de diferentes elementos y cuatro de éstos me parecen centrales en su producción: el sujeto-fotógrafo, veedor-mirón-voyeurista-ligón; el objeto-imagen fotografiado, exterior-objetivo-real-otro; el instrumento-cámara, ese aparato tecnológico que revolucionó las formas de representación del mundo y, por último, pero no menos importante, el sujeto-espectador, el ausente deseado que habrá de presentarse y que es a quien está dirigida la foto. Toda foto es una mirada hacia algo que quiere ser mirada y su significado depende de un



desplazarse desde la intención del veedor y del “en sí” de lo representado hasta el archivo analítico del espectador.

Para hablar sobre la fotografía podemos comenzar relacionándola con la cámara y su ojo que mira, enfoca y atrapa eso allá, al frente, que es el mundo. Es importante reconocer que este deseo de ver-saber comienza desde los inicios de esa modernidad que arranca con el siglo XVI. Aunque parezca una generalización algo exagerada, es posible sostener que este afán de ver-saber es moderno porque la época premoderna quizás pueda definirse como el tiempo orientado por la fe. En éste, ni la experiencia sensorial ni la razón eran suficientes para fundar esa aceptación incondicional de una verdad querida y creída. Por eso, lo opuesto al paradigma del santo o del hombre de fe era el incrédulo que insistía en ver y tocar para creer. Su actitud se consideraba un pecado de soberbia; la conducta de un maniático que no aceptaba, sumiso, la ignorancia y las formas de acceder a una verdad, siempre oculta y misteriosa, que era propiedad exclusiva de Dios.

A partir del siglo XVI, el campo cultural se convirtió en zona de guerra y el discurso de la verdad revelada, producto de la intuición o de los caprichos de la divinidad, comenzó a ser desplazado por una mentalidad que consideraba el saber un resultado de la experiencia sensorial, sobre todo visual. No obstante, ese poder del aparato sensorial para descifrar el mundo estará siempre sometido a una perspectiva crítica que, entre curiosidad y sospecha, impedirá que la relación ver-saber se asuma ingenuamente. En este punto es posible decir que las epistemes empirista y racionalista han estado siempre marcadas por la duda y que la posibilidad de saber exigirá de un



método científico fundamentado en la observación rigurosamente organizada. En la modernidad, “la exploración y la investigación como atraco organizado a lo oculto” generan un debate sobre la relación ver-saber que tiene en una de sus esquinas a los que afirman la certeza de los sentidos y la experiencia y, en la otra, a los que sostienen que éstos son incapaces de descorrer el velo de la ilusión y necesitan, para superar sus insuficiencias, completarse con la razón, el método y la técnica. Pero esta ansiedad de viajar y mirar, hacia el interior del cuerpo y hacia el mundo exterior, serán partes esenciales del deseo de aventura/saber moderno.¹

Empiristas y racionalistas entablan un debate epistemológico que puede servir de base para analizar cómo se piensa la fotografía y esa imagen que recoge con su poder mágico-técnico. ¿La foto reproduce lo que “es” o, por el contrario, lo real y su significado trascienden siempre esa forma fenoménica? ¿Está en la imagen lo real o existe sólo un ángulo y una perspectiva? ¿La foto es “copia” o “reflejo” de lo real o un intento siempre fracasado de fijar el mundo? Lo importante aquí es que ambas perspectivas quedan atrapadas en el supuesto de que existe “la verdad” en el objeto y se limitan a discrepar sobre la forma de descifrarla. Para hablar de la fotografía me gustaría ir en otra dirección, una que me permita recorrer los secretos de múltiples miradas y los límites de lo objetivo.

Si enfocamos al sujeto-fotógrafo resulta interesante discutir dos puntos: cómo se puede pensar este veedor y cómo se piensa a sí mismo. El sujeto-fotógrafo puede considerarse, aunque no lo quiera, un imprudente, un perturbador que irrumpe en lo dado-

¹ Véase: Peter Sloterdijk, *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid, Siruela, 2007, pp. 74-122.



fugaz con el deseo de fijarlo. Creo que es posible reconocer su ansiedad con la palabra ligón. Sin embargo, este significante no aparece en el diccionario de María Moliner con ese significado tan insinuante del lenguaje criollo boricua.² Ligón es más ligarse o flirtear con otro u otra; mientras que para nosotros es ese husmeador de lo erótico en el cuerpo femenino, ese impertinente transgresor de la privacidad de lo mirado que pone de manifiesto en su actitud lo descarado. Si seguimos a Moliner estamos hablando más bien de voyeurista, aunque éste es entendido como ese mirón de actos sexuales. También se podría pensar en ese flaneur, del que habla Walter Benjamin, que transita por las calles de la ciudad moderna en busca de la aventura y lo asombroso para superar la abulia que dejan esas formas de encierro que son el hogar y el lugar de trabajo.³

Roland Barthes dice imaginarse que “el gesto esencial del *Operator* consiste en sorprender algo o alguien”. Ese gesto es el “choque” que busca “revelar lo que tan bien escondido estaba que hasta el propio actor lo ignoraba o no tenía conciencia de ello”.⁴ Este deseo de ligón-voyeur del sujeto-fotógrafo es el que identifica Edgardo Rodríguez Julia cuando reconoce que la foto erótica pretende sorprender al objeto en “estado de abandono, de entrega, de descuido”.⁵ El fotógrafo, alerta, busca atrapar lo esencial velado, el secreto tras el cuerpo real y su imagen. Lo que incita su acto es el supuesto de que lo real es forma de una “esencia” o “espiritualidad”. En el caso de la foto erótica, que el cuerpo es la forma material de la Belleza; en el caso de la foto de guerra, que ese

² María Moliner, *Diccionario de uso del Español*. Madrid, Gredos, 2 vols., 2001.

³ Walter Benjamín, *Poesía y capitalismo*. Madrid, Taurus, 1991.

⁴ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós, 2008, pp. 65-66.

⁵ Edgardo Rodríguez Julia, *Cámara secreta*. Caracas, Monte Ávila 1994, p. 33.



cuerpo inerte o esos escombros son las expresiones del sufrimiento y del miedo que fabrica la Muerte. En este punto, se me ocurre pensar al fotógrafo como un platónico enamorado de las mayúsculas metafísicas, un aventurero que anda en busca del “alma”, que supone subyace en las cosas, y para él, esos cuerpos no son otra cosa que lo Bello y la Muerte. Desde esta ansiedad, el fotógrafo no se piensa como un empirista vulgar, sino como un exorcista que extrae de lo aparente los Absolutos.

Para analizar cómo se ha pensado la fotografía y definir otra característica del sujeto-fotógrafo puede ser de utilidad el estudio que Mary Louise Pratt ha realizado de las transformaciones que han experimentado los ojos imperiales en la literatura de viajes que se produce a partir de los siglos XVIII-XIX.⁶ Quisiera enfocarme en dos puntos. Primero, que la mirada imperial es esa apetencia de espiar que va cambiando de propósitos, objetos, técnicas y narrativas. Se puede pasar de las costas al interior, del registro religioso al afán racionalista-naturalista, de la mirada sentimental a la utilitaria o la rencorosa. Es posible dibujar, pintar, fotografiar, narrar. Segundo, que estas transformaciones no cuestionan la cualidad compartida de ser ojos imperiales; es decir, la mirada de un sujeto colocado en una posición de poder material y cultural para ver lo exterior o lo diferente a su mundo y a sí. Esto significa que un mismo acto -el de fotografiar- dado en el contexto de la ecuación moderna ver-saber, experimenta cambios de significado. No sólo hay distintos tipos de fotos, fotógrafos y objetos fotografiados, sino que la razón de fotografiar y, por lo tanto, el quiénes toman fotos y para qué, varía

⁶ Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997. Véase también: Sloterdijk, *En el mundo interior del capital*, pp. 169-312.



en el tiempo. La foto es esa inquietud de ver-saber que va cambiando de propósitos, objetos, técnicas y narrativas. Además, la foto es poder. Poder del observador y poder técnico-material de su cámara. El que mira ejerce su autoridad sobre lo mirado y se puede decir que sus ojos son también “ojos imperiales”.

Si ya hemos historizado la fotografía y sugerido tres aspectos que identifican al sujeto-fotógrafo corresponde preguntarse cómo se define y se siente el que mira: si respira la confianza que da seguridad, la duda que produce escepticismo o la frustración que lleva al desengaño. Estas tres condiciones, tan distintas, siguen siendo miradas de poder, ansiedad de atisbar lo extraño. Ya dijimos que la fotografía surge del ojo de la cámara que mira y reproduce el mundo que tiene frente a sí. Ahora quisiera sostener que una de las formas de pensar(se) el sujeto-fotógrafo es como mirada oculta. La fotografía surge de una mirada que no ve al que mira. El sujeto-fotógrafo se esconde tras el instrumento para proponer que la imagen recogida es un producto técnico y aséptico. Si la fotografía tiene que ver, por un lado, con la ilusión de poder reproducir lo real; por el otro se sostiene en la creencia de que estamos ante lo real no manchado por el ojo que mira y la mano que actúa. El sujeto ejecuta una acción que, si bien supone la selección de qué fotografiar, parece estar circunscrita a la máquina: enmarcar, enfocar y hundir el operador.⁷ Los sueños de la verdad objetiva del positivismo encontrarían en la estadística y la foto sus dos grandes aciertos. El sujeto-fotógrafo cree estar colocado en ese “punto cero” que reclamaba el racionalismo ilustrado occidental como lugar que hace posible la

⁷ Hablando sobre los efectos de ser fotografiado, Barthes reconocía que lo fascinaba el sonido que acompaña la acción de fotografiar. Véase: Barthes, *La cámara lúcida*, p. 44.



verdad de lo real.⁸ Es otra manera de pensar(se) al sujeto-fotógrafo: ya no el exorcista, sino el realista que refleja o describe lo incuestionable. Es el paradigma del confiado en su tarea y en la seguridad de sus logros.

Susan Sontag ha visto muy bien la tensión que existe entre pensar la fotografía como representación de la realidad objetiva y considerar la misma como un punto de vista, entre la fotografía como registro de lo real o como testimonio de una persona.⁹ Desde la perspectiva realista, la fotografía se piensa como expresión de la técnica y del trabajo de un testigo imparcial. El significado de la fotografía está dado en un modelo epistémico que cree que la verdad puede ser reconocida por un sujeto, pero sólo existe como propiedad del objeto. La objetividad es un sujeto que se anula y se convierte en voz del objeto. No hay foto sin el fotógrafo y su cámara, pero la imagen no habla de él, sino del objeto. El sujeto y el instrumento son simples medios que hacen posible la imagen y su verdad. Ahí está lo real, “esto, es esto, es así, es tal cual”.¹⁰ Es posible destacar que muchos creyeron encontrar en la foto esa precisión de la matemática que hacía posible deshacerse de la inestabilidad del lenguaje y de la forma. La foto presentaría exactamente el mundo como es. Por fin, la tecnología nos permitía deshacernos de las limitaciones del sujeto.

⁸ Santiago Castro Gómez, *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2005, pp. 11-42.

⁹ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*. Argentina, Alfaguara, 2005, pp. 35-36.

¹⁰ Barthes considera que la foto demuestra lo que “ha estado allí”. Para él, “toda fotografía es un certificado de presencia”. En este punto su trabajo se centra más en los efectos de la imagen que en la cuestión de la representación de lo real y su teoría del reflejo da por resuelto el problema de la representación. Véase: Barthes, *La cámara lúcida*, pp. 29, 120-135. Para una crítica de algunas de las tesis barthianas véase: Raúl Beceyro, *Ensayos sobre fotografía*. Buenos Aires, Paidós, 2005; Clément Rosset, *Fantasmagorías. Lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid, Abada Editores, 2008, pp. 16-51.



Barthes piensa que la imagen o el “referente fotográfico” constituye la esencia de la fotografía. La foto se le antoja una imitación de “la cosa que ha estado allí” y vive en ella la realidad y el pasado. Por eso concluye que “el nombre del noema de la Fotografía sería pues: <<Esto ha sido>>”. El espectador, y Barthes quiere serlo, mira en la foto lo que fue y frente a eso acontecido fijado puede actuar como un analista o quedar “arrebatao por la verdad de la imagen”.¹¹ Lo interesante es que desde esta perspectiva queda borrado el acto mismo de la producción fotográfica y los propósitos y estrategias del sujeto-fotógrafo. A Barthes no le interesa qué propone el fotógrafo, sino qué efectos produce el referente en el cuadro. La fotografía es eso real que ha pasado allí y ha quedado para siempre y por eso es más “el testimonio de que lo que veo ha sido” que un recordar el pasado.¹² En la ecuación de Barthes sólo hay imagen que prueba con certeza que “esto ha sido” y el espectador con su mirada, que constata lo que fue y se ha desvanecido.

Esta posición parece a primera vista irrefutable. La foto fija y está en ella la imagen de lo real. Entonces, se me antoja una serie de preguntas para perturbar la confianza de esta “creencia”. ¿No hay tras la fotografía un afán y un trabajo? ¿La foto reproduce lo real en su simple estar ahí visible? ¿Logra la fotografía demostrar lo real no visto por el discurso y lo hecho por la mano (la pintura-retrato-dibujo)? ¿No estamos privándonos, con esta creencia ingenua y rápida, de discutir su producción y sus límites? ¿No es fotografiar una búsqueda de lo fantasmagórico o de una imposibilidad? La tesis es

¹¹ Barthes, *La cámara lúcida*, pp. 120-122.

¹² Barthes, *La cámara lúcida*, pp. 128-129.



que esta visión de la fotografía es equivocada porque parte de falsos fundamentos y propósitos: la de creer que en ese estar-hacer –estar del objeto y hacer del fotógrafo- se atrapa lo real en su verdad. Clément Rosset se sorprendía del realismo simplista con que se ha pensado la fotografía y ha señalado que el fracaso de la fotografía está en que lo real es movimiento y cambio y no puede ser fijado “tal como es”.¹³ La imagen o la representación nunca es lo real porque existir no es estar ahí posando inmóvil en el silencio. A toda foto le falta, para ser la reproducción de la realidad, la dinámica compleja y multifacética de la vida: ruidos y movimientos, olores y colores, temperaturas y viento, estados de ánimo y sueños. La fotografía es un arte que produce imágenes y, como apunta Rosset, a lo más que puede aspirar es a provocar “un intenso <<sentimiento de lo real>>” en el que falta el flujo del tiempo.¹⁴

Este nexo de la fotografía con el arte me parece fundamental porque permite salir de la foto-imagen y trasladarse a su producción. Obviamente, a Barthes esto le parecería equivocado. Hablar sobre el tema de la producción fotográfica y sobre la representación le resultan un desconocer que en la foto lo importante es su autenticidad. Para él, no hay que discutir si la foto es “copia” de lo real, sino reconocer que en la foto hay una “emanación de lo real en el pasado: una magia no un arte”. Pero esto, insisto, es olvidar su aparición: que es subjetiva y tecnológica y conlleva, pues, al fotógrafo y su cámara. En la perspectiva de la fotografía como arte el sujeto-fotógrafo aparece no sólo como portador de deseos y una visión de mundo, sino como un creador de la fotografía. Si nos

¹³ Rosset, *Fantasmagorías*, pp. 11, 32-37, 47-51.

¹⁴ Rosset, *Fantasmagorías*, pp. 34-35.



desplazamos desde la foto-objeto y nos colocamos en lo que la hace posible, descubrimos que la cámara es un instrumento cuya utilidad depende del ojo y de la mano humana, depende de ciertos secretos, destrezas y elecciones. Raúl Beceyro ha cuestionado con agudeza la tesis de Barthes que considera a la fotografía como “un análogo mecánico de lo real” que carece de connotación o de mensajes secundarios.¹⁵ Por el contrario, para él, toda foto supone una serie de elementos que la hacen posible y ese sujeto-fotógrafo que mira, piensa, busca el lugar, encuadra (incluye y excluye), enfoca y organiza esa parte del mundo que desea fijar. El significado de la fotografía no puede reducirse a su referencia a lo real y hay que buscarlo también recorriendo el camino de su productor y su producción. Me parece importante su planteamiento de que para analizar una foto hay que abandonar la idea de analogía de lo real y “comenzar a movernos en el campo de la estética”. En la foto no hay sólo, como cree Barthes, ese “referente fotográfico” que es “la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía”, sino un trabajo artístico organizado, un encuadre que trastoca con su voluntad lo real y lo puebla de mensajes o connotaciones.¹⁶ La fotografía, dice Beceyro, “por ella misma, es decir, mediante su propia estructura, aclara el hecho real, lo vuelve comprensible y, al mismo tiempo, pone de manifiesto la visión de mundo que expresa, mediante esa imagen, el fotógrafo”.¹⁷

De aquí que tomar fotos en África o mirar fotos de ese continente no sea ver lo africano “real” para contrastarlo con lo africano creído hasta hoy, algo así como descifrar

¹⁵ Beceyro, *Ensayos sobre fotografía*, pp. 13-35.

¹⁶ Barthes, *La cámara lúcida*, pp. 120-121.

¹⁷ Beceyro, *Ensayos sobre fotografía*, pp. 35, 128.



la “esencia” de lo africano que habita en esas formas fenoménicas. La foto no contiene en sí un ejercicio de corrección epistémica y política que haga posible alcanzar la verdad que se había escapado en la mirada prejuiciada y la imprecisión de la palabra. La imagen no dice nada, es sólo un “hecho” y sólo significa algo cuando es apropiada por la palabra que la interpreta para decir “lo que hay ahí”. El álbum de fotos, como el Archivo Histórico, es un cementerio de objetos en el limbo esperando ser historizado por el narrador. Claro que este significar las fotos no es el ejercicio racionalista de descorder el velo de la ilusión para revelar mediante el ejercicio iluminador de la conciencia la verdad oculta en la cosa. Lo que sostenemos es que el significado de la foto no está en la imagen, sino en el lenguaje y la cultura, y que a todo álbum lo acompañan, invisibles, sus palabras.¹⁸

Para distinguir entre el resultado de un instrumento técnico y el sujeto-fotógrafo, Benjamin analiza cómo lo que habla a la cámara es distinto a lo que habla al ojo y la conciencia.¹⁹ Aquí hay que tener presente que todo ver humano significa también una forma de pensar. “Esta es mi forma de ver” refiere ahora a un acto consciente en el que sobresalen mis creencias. Por eso es posible decir que el veedor, mira, percibe y piensa, se relaciona con los ojos y la conciencia. Si ver es también una forma de pensar entonces el fotógrafo veedor afirma en la foto su ver, su “darse cuenta” del mundo. El fotógrafo ve quiere decir el fotógrafo es el que encuentra y examina algo. Toda mirada es analítica y hermenéutica y supone un archivo cultural. El significado de la foto no está sólo en la

¹⁸ De esas tretas se vale Rodríguez Julia en: *Puertorriqueños. Álbum de la Sagrada Familia puertorriqueña a partir de 1898*. Río Piedras, Plaza Mayor, 1998.

¹⁹ Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Sobre la fotografía*, pp. 21-53.



imagen y también hay que buscarlo en las intenciones que subyacen en el acto de fotografiar. Fuerzas conscientes e inconscientes hacen que ese “sentido” sea inestable y que al fotógrafo lo invada una sensación de insatisfacción. Ahora, los supuestos de la fotografía y del fotógrafo están en duda y producen escepticismo. Ya no dice: “tal cual es”. Curioso, insiste en preguntarse: “Esto que está ahí, ¿qué es?” Dice ver allí, como la inquietud irónica de Jean Genet, un negro y procede a preguntarse “de qué color es”.²⁰ No hay que decir que este escéptico puede convertirse fácilmente en el decepcionado con su afán de veedor y el poder de conservación de su instrumento.²¹

Analizando la foto “París, las provisiones el domingo a la mañana, calle Mouffetard” de Henri Cartier-Bresson, Beceyro ha planteado que el propio fotógrafo está consciente del tiempo y del movimiento y trata de demostrar que la carrera tras lo real para fijarlo está condenada al fracaso. El fotógrafo siempre llega tarde porque el tiempo y la vida se le escapan. Pero de este problema, el fotógrafo no sale decepcionado; todo lo contrario, lo incorpora como parte de su trabajo. Cartier-Bresson es el fotógrafo que ha trascendido el realismo y sus supuestos y prosigue entusiasta su tarea artística. Busca, organiza, trabaja, produce la foto y construye significados a lo real acontecido. Para él, no existe semejanza entre la imagen y lo real, ni armonía entre lo real y lo artístico. No las

²⁰ Tomo este planteamiento de Genet de un comentario de Badiou. Véase: Alain Badiou, *El siglo*. Buenos Aires, Manantial, 2005, p. 11. Analizando la foto de su madre que autentifica su existencia, Barthes reconoce que como espectador asumió dos momentos. El primero constata –“¡Es ella! ¡Es ella misma! ¡Es ella por fin!”- y el segundo pregunta: “Ahora intento saber –y poder decir perfectamente- por qué, en qué es ella”. Su conclusión es que ese tiempo para saber es un fracaso, que no se descubre nada y que “la foto no sabe decir lo que da a ver”. Véase: Barthes, *La cámara lúcida*, pp. 151-153.

²¹ Rosset reconoce el desencanto que produce el fracaso de captar lo real o la esencia que se supone que lo habita: “¿Debo añadir que la misma angustia oprime al *voyeur* y al fotógrafo, la de saber que eso que se quiere captar no se captará nunca? Quien dice fotógrafo dice *voyeur*, con el mismo fracaso asegurado.” Véase: Rosset, *Fantasmagorías*, p. 37.



hay ni hay que aspirar a lograrlas²² La foto no es tanto una imagen donde emana lo real como una mirada que lucha con lo real y el movimiento para fijar y significar. Hay en la fotografía una “tenacidad por ver lo que desaparece, la inmensa paradoja de darle presencia a la actividad de irse”.²³

Sobre la relación ver-saber en la imagen fotográfica ha reflexionado con agudeza Georges Didi-Huberman.²⁴ Sus posiciones me parecen pertinentes porque permiten repensar el tema del objeto-imagen fotografiado y corregir esa torcedura exagerada que asumí anteriormente cuando sostuve que “la imagen no dice nada”. Se trata de una interpretación sobre fotos tomadas en Auschwitz que hacen posible “ver” lo indecible, la barbarie cuyo sentido parece escaparse en lo impensable. Y “pese a todo”, pese a la imposibilidad de sustituir a lo real y pese a las prácticas del nazismo de destruir todo documento sobre la masacre, ahí están esas imágenes rescatadas por las víctimas para que sirvieran de testimonio. En la fotografía, la imagen presenta un “pedazo” de vida fijado contra la fugacidad y “lo ignorado”. En el caso de las imágenes que recogen la incineración de los cuerpos de los prisioneros de Auschwitz, las fotos quieren ser testimonios que prueban que existió lo abominable o, para volver a Barthes, que “esto ha sido”.²⁵ En ellas descubrimos que lo ominoso no es la muerte y los cadáveres, sino la naturalización del crimen bajo una lógica. Lo monstruoso es lo inhumano del humano.

²² Beceyro, *Ensayos sobre fotografía*, pp. 41-54.

²³ Félix Córdova Iturregui, *Los hilos de la sombra*. Bogotá, Huracán, 2009, p. 57.

²⁴ Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004.

²⁵ Barthes, *La cámara lúcida*, pp. 120-121.



Sin lugar a dudas, las fotos pueden tener distintos propósitos. Pero estas sobre el asesinato de judíos y el deseo de borrar sus huellas que analiza Didi-Huberman resultan de un riesgo que es un acto heroico para salvar la dimensión humana de la memoria en un fragmento-imagen. Los fotógrafos –para que estas fotos llegaran a ser posibles se tuvo que organizar todo un equipo de trabajo- arriesgaron sus vidas para dejar este testimonio del genocidio. Frente a la destructividad, las víctimas apostaron a la memoria. De aquí el peligro asumido y las cuidadosas acciones llevadas a cabo para burlar la amenaza y la vigilancia. Estas fotos son “instante de verdad” de lo real-acontecido.²⁶ No se trata –y sería ridículo hacerlo- de pedirles que sean la verdad de lo real. No obstante, están las imágenes de algo que estaba aconteciendo. La imagen “no es ni nada, ni unívoca, ni total”.²⁷ Por el contrario, ofrece pistas, deja ver aspectos de lo sucedido, es un silencio insinuante de algo que debe y puede ser visto e interpretado. Didi-Huberman reflexiona esa zona de contacto de la imagen con lo real señalando que “todo acto de imagen es arrancado de la imposible descripción de una realidad” y constituye un esfuerzo humano por “mostrar lo que no puede ser visto” para “dar a pensar” o “dar a conocer pese a todo” lo imposible.²⁸ Este estudioso nos invita a reflexionar la fotografía, a tocarla racional y emocionalmente, a rescatar no solamente el “hecho”, sino el esfuerzo y el riesgo.

Desplacémonos al siguiente nivel -es decir, del sujeto-fotógrafo y la imagen-fotografía al sujeto que mira la foto o al espectador- y retomemos el tema del significado

²⁶ Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, p. 57.

²⁷ Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, pp. 180-181.

²⁸ Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, pp. 185, 197, 203. En una línea muy similar Badiou ha señalado que el nazismo es una política y un pensamiento y que considerarlo impensable es un “procedimiento solapado de absolución”. Véase: Alain Badiou, *El siglo*. Buenos Aires, Manantial, 2005, p. 15-16.



de la imagen. La imagen en la foto es una mirada, una perspectiva que reclama ser interpretada. Didi-Huberman asume una posición: quiere ver “para saber mejor” y para saber debe elaborar una hermenéutica de la imagen. Ver es también pensar, hablar en silencio y testimoniar. Cuando alguien dice “Mira”, invita a un reconocimiento y a un diálogo. En otras palabras, que desde el lugar del espectador no es absoluto el propósito del sujeto-fotógrafo y que el significado de la imagen, ese fragmento de lo real, queda abierto a las palabras y las emociones que provoca en el que estuvo ausente ese día en ese lugar. No hay, subraya Beceyro, “lecturas naturales, sino exclusivamente lecturas culturales, donde cada espectador pone sobre el tapete sistemas de valores, opiniones políticas, prejuicios y convicciones”.²⁹ Qué dice la foto no es otra cosa que plantearse qué quiere decirme su creador y qué me dice esa imagen; diálogo y discrepancias ente esos dos momentos y miradas. O para seguir apoyándonos en la reflexión de Beceyro: “Al mismo tiempo compulsiva (tendiendo a imponerse al espectador) e impotente (chocando contra la ideología de cada espectador, ideología cuya solidez sólo puede conmover parcialmente), la fotografía abre así un campo de significaciones posibles, campo que nosotros, sus espectadores, tenemos que tratar de delimitar y comenzar a recorrer”.³⁰

La posibilidad de una exégesis de la imagen nos devuelve a la discusión de su relación con lo real. Ninguna imagen es analogía de lo real, pero tampoco esto la convierte en fantasía y mentira. Didi-Huberman reconoce que lo que hay que apuntar aquí es a ese “contacto” de la imagen y lo real que hace de la foto un “síntoma histórico”

²⁹ Beceyro, *Ensayos sobre fotografía*, p. 77.

³⁰ Beceyro, *Ensayos sobre fotografía*, p. 77.



que se torna un “síntoma teórico” sobre lo que hablamos. La imagen no enseña todo lo real y su verdad, pero permite acercarse a un hecho y significarlo. La imagen en la foto es eso que está ahí “pese a todo”, pese a que lo real no puede ser fijado o puede ser lo inimaginable. De aquí que la clave en el acercamiento a la imagen de la foto sea, según este estudioso, reconocer las “potencias de la imagen”: sin palabras, provoca e insinúa.³¹ La fotografía es una “imagen-jirón” que deja que surja lo real, un “momento de ver” que lleva a la “apertura al saber” y en este punto habría que conceder que la imagen, en su mutismo, también es y dice.³²

Tomemos el tema de las fotografías de guerra para replantear la relación sujeto-fotógrafo, imagen y espectador en la formación de sus significados. Alain Badiou considera que las mismas pueden diferenciarse tomando en consideración sus emisores. Desde este punto es posible reconocer tres tipos: las mostradas por los dos campos en lucha, las mostradas por sólo uno de éstos y las que nadie muestra.³³ Esto hace de la foto -Badiou no se refiere necesariamente a la foto- un triple lugar: el del sujeto que la toma, el del objeto recogido y el de la mirada del espectador. Además, esto significa que las relaciones de poder que se producen son de dos tipos: las del sujeto frente a su objeto y

³¹ Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, pp. 94-99, 116-122. Rosset apunta que “ninguna verdad fotográfica puede autofundamentarse” y que a toda foto le falta siempre “el apoyo de un elemento exterior que la valide”. De aquí que “del carácter fantasmagórico de las fotografías trucadas no se deduce necesariamente que toda fotografía sea engañosa, sino solamente que no hay ninguna fotografía cuya autenticidad pueda garantizarse”. Véase: Rosset, *Fantasmagorías*, p. 31.

³² Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, pp. 124-129.

³³ Alain Badiou, *Filosofía del presente*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006, pp. 30-35. Didi-Huberman también reconoce que las fotos de guerra pueden proceder de los distintos bandos y que una misma foto puede tener por lo menos dos perspectivas. Las fotos de Auschwitz podían formar parte, pues, de esa “pornografía de la matanza” o de la memoria de los humillados. Véase: Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, p. 45.



las del sujeto que las toma frente al sujeto que las mira. Detengámonos en esta segunda relación.

Parte del significado de la imagen está en el discurso del que la toma, en su elección del acontecimiento, en que el fotógrafo no está nunca, aunque pretenda estarlo, en el punto cero. Es decir, la foto es una imagen acompañada de sus supuestos e intenciones. Su aparente neutralidad –la de su objeto y la del punto cero del sujeto-fotógrafo- es falsa porque lo real sin lenguaje es el “hecho” que debe significarse. Eso que está “ahí” no dice nada “en sí” y requiere la existencia de un lenguaje, un saber y una cultura para encontrar su sentido. El problema es entonces el del “efecto de verdad” de la foto. Este, plantea Badiou, está en su contexto de producción-circulación; en ese por quién, acerca de qué, para qué y para quiénes.

Desde su “naturalidad”, la imagen busca servirle de testigo al acontecimiento. Su trabajo es informarnos. Pero, ¿desde dónde y quiénes han decidido que esto debe ser informado o recogido para alguien que no está allí? La foto tiene entonces un “propósito”. Intenta provocar apoyo o rechazo, confirmar una idea previa o corregirla. ¿Qué significan ese balcón, ese edificio, esa comunidad, ese pedazo de ciudad, ese puente, ese rostro, esas ruinas? Badiou ha señalado que las fotos-imágenes mostradas por un sólo lado del conflicto son las que están totalmente impregnadas del deseo de poder. Son, si se quiere, fotos ideológicas que están marcadas por el discurso que las precede. Al demostrar, quieren convencer, portan la realidad de la creencia. En medio de la lucha, éstas son un arma más en el combate.



Sin embargo, toda foto o imagen también puede producir un efecto imprevisible. Por estar expuestas a una pluralidad de miradas en diferentes tiempos-espacios posibles y desde registros ideológico-políticos múltiples, las fotos-imágenes están abiertas y pueden ver cambiar sus “mensajes”. Sus significados resultan ahora parte de sus interpretaciones. En otras palabras, las fotos-imágenes de cualquier acontecimiento deben completarse con los pensamientos de sus espectadores.³⁴ A esto le teme el poder, a esa brecha entre su intención y las lecturas posibles, a esa dimensión incontrolable de lo ambiguo y la pluralidad de miradas. Por eso, dice Badiou, las imágenes de guerra se exponen y se desechan. No deben permanecer para ser revisitadas por la mirada. Son, o buscan ser, escenas de un drama que, reconociéndose, debe tornarse inconsciente. De esta manera se pretende contrarrestar su efecto de incertidumbre. Se proponen para luego seleccionar aquellas que logran su “efecto de verdad” y desechar las demasiado abiertas y polivalentes. De aquí también que desde el lado del espectador sea importante que se produzca una actitud de escepticismo que le permita distanciarse del mensaje latente que acompaña la imagen. Esa actitud crítica permite distanciarse de las pretensiones del poder revelando sus estrategias de “naturalizar” la violencia objetivando sus actos.

Desde el poder, como bien ha visto Sontag, toda foto-imagen es un instrumento articulador de la hegemonía. El poder quiere legitimar sus formas ante los otros y ante sí y obtener el consentimiento de su público. Sontag advierte que “no debería suponerse un “nosotros” cuando el tema es la mirada al dolor de los demás”.³⁵ Su postura nos devuelve

³⁴ Badiou, *Filosofía del presente*; Sontag, *Ante el dolor de los demás*, pp. 49-50.

³⁵ Sontag, *Ante el dolor de los demás*, p. 15.



a los contextos ideológico-políticos de la foto y del fotógrafo. Nada de neutralidad o de inocencia de amateur, siempre hay juicio y ese debe ser revelado. La idea de neutralidad sostiene que el artista “hace” y el fotógrafo “toma”; que el fotógrafo, contrario al artista que “evoca”, debería limitar su tarea a “mostrar” lo que está ahí. No obstante, señala, “la imagen fotográfica no puede ser la mera transparencia de lo sucedido”: “Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir”.³⁶

Siguiendo a Sontag podemos preguntarnos por el placer que produce una foto de un hecho inesperado. Si apuntamos al sujeto-fotógrafo reconocemos al mirón alerta que escudriña el mundo y su goce está en su proeza de “tomar” la foto. Si apuntamos al objeto debemos encontrar su fuerza en la rareza o su insinuar lo excepcional. Si vamos al espectador debemos apuntar a su quedar atrapado. Para discutir este último punto podemos seguir la reflexión que elabora Barthes para precisar esa fuerza de atracción que tiene un efecto de animación en el “Spectator”. A Barthes le interesa lo que llama la unidad ver/sentir que precede y establece el notar, mirar y pensar, y cree posible distinguir aquí dos momentos y dos actitudes.³⁷ Una primera actitud sería el *studium*. Este lleva a interesarse por una cosa basándose en “el gusto por alguien o dedicación sin agudeza especial”. Desde esta postura, el placer está relacionado con el pensar, o lo que podríamos considerar la mirada analítica, y refiere al segundo momento de notar, mirar y pensar. La otra actitud es el *punctum*. El mismo refiere a lo que trasciende el gusto

³⁶ Sontag, *Ante el dolor de los demás*, pp. 57-58.

³⁷ Barthes, *La cámara lúcida*, p. 52.



porque hiere o lastima, a eso que fascina o embelesa.³⁸ Del *studium* al *punctum* creo que hay una transformación que refiere a las formas de estar frente a la foto. El primero es la forma de posicionarse como estudioso y es la cultura la que mira la foto. El segundo es una forma emocional individual de quedar sujetado por la foto y es la sensibilidad la que asiste a la mirada. Barthes se interesa en distinguir entre esas fotos que llaman nuestra atención como estudiosos y las que nos conmueven o hieren. Si una foto cautiva y conmueve es porque contiene algo que toca el lado emotivo y no sólo la dimensión racional. El *studium* tiene que ver con lo que gusta y el *punctum* con lo que se ama. En este punto, y para hacer justicia a su lectura de la fotografía, hay que destacar que para el semiólogo, las fotos verdaderamente importantes son las que perturban la razón y no las que pueden analizarse.³⁹

Pero quizás no hay que optar por una actitud u otra frente a distintos tipos de foto. Sontag plantea un asunto central cuando sostiene que “la fotografía ofrece señales encontradas” y se me ocurre que esto significa que la misma puede servir para pensar y emocionar. En el caso de las fotografías de guerra, pero creo que esto puede generalizarse, pretenden concienciarlos y, al mismo tiempo, excitarnos.⁴⁰ Este punto, como ya hemos visto, permite reconocer las diferencias entre “sus propósitos” y “sus efectos”. Desde la dimensión del espectador podemos visualizar que la foto-imagen es también lo real “vacío” -la Cosa asombrosa- que debe interpretarse sujetándose al orden

³⁸ Barthes, *La cámara lúcida*, pp. 58-60.

³⁹ Esta distinción que realiza Barthes me parece fundamental para pensar la relación que se establece con el arte y la literatura. Por ejemplo, la poesía puede ser estudiada y existen muchos poemas que gustan, pero sólo algunos hieren. Barthes, *La cámara lúcida*, pp. 59-61, 78-85.

⁴⁰ Sontag, *Ante el dolor de los demás*, p. 90.



de lo simbólico y lo imaginario. No tiene, pues, su sentido “en sí”, no depende sólo del fotógrafo y del objeto, sino de sus formas de estar en relación con el espectador.

¿Qué tenemos cuando miramos una foto? Sontag apunta que “las fotografías objetivan: convierten un hecho o una persona en algo que puede ser poseído”.⁴¹ Sin embargo, creo que aquí sería bueno distinguir el objeto de su significado. Si el cuerpo desnudo en la foto erótica puede convocar al deseo representando la belleza, o si el tigre es las rayas multicolores de una fuerza que mira amenazante entonces, ¿qué es lo que se posee? Es prácticamente imposible poseer sin el orden simbólico (cultura) y lo imaginario (la fantasía).⁴² No hay nada propiamente objetivo que pueda ser apropiado porque ser objetivado es ser significado y esto implica quedar abierto al pensamiento y la sensibilidad. De lo que me apropio, obviamente, no es de la cosa real, sino de sus significados. Pero me los apropio inventándolos. La fotografía no convierte a una persona en algo que puede ser poseído porque en ella no está nunca lo real. La apropiación es imponer sobre la foto lo simbólico y lo imaginario. Lo real no está allí y lo que tenemos es la relación de apropiación de su fantasma.

Por eso creo que debería aclararse un planteamiento de Sontag que de momento me resulta un lapsus en su lectura. La escritora sostiene que “una fotografía sólo tiene un lenguaje y está destinada en potencia a todos”.⁴³ Quizás habría que reescribir esta tesis para decir que como una fotografía está destinada en potencia a todos no puede tener un sólo lenguaje. Una fotografía es siempre polisémica y me parece que Sontag estaría de

⁴¹ Sontag, *Ante el dolor de los demás*, p. 94.

⁴² Rosset, *Fantasmagorías*, pp. 90-116.

⁴³ Sontag, *Ante el dolor de los demás*, p. 29.



acuerdo con esto.⁴⁴ El tiempo y los espectadores construyen y modifican su sentido. Las torres se derrumban: unos sienten pánico, otros ira y otros felicidad. Una foto de una mujer africana en una aldea trabajando: unos ven la sociedad tradicional, otros la pobreza antimoderna, otros una personalidad nacional o racial y otros esa abstracción que llaman humanidad.

Podemos intentar relacionarnos con esta polifonía jugando con las diferencias que se generan cuando se dice “vea” y cuando se dice “veo”. “Vea esta foto” quiere decir que existe ahí un objeto con su significado. Este es el supuesto que sostiene el sujeto que produce la foto y que invita al otro a posar su mirada. Por su parte, veo es siempre subjetivo y es interpretar lo que hay ahí, construyendo “su sentido” en mi lenguaje. *Veo* apunta a los diversos sujetos que hacen posible la foto. *Veo* es la mirada que fija en la foto al objeto. Su conclusión es: “esto es lo que he visto”. *Veo* es también pose y mirar la cámara. *Veo* es aquí ver fotografiarme. Finalmente, está el *veo* del espectador que dice: “lo que yo veo”, que es una forma de decir “lo que yo opino”. *Veo*, desde el espectador, puede ser también un ejercicio de mirar con los ojos cerrados, apunta a una “conciencia afectiva” o a un “instalarse en la ilusión del corazón y habitar su flujo”.⁴⁵ El significado de la foto saldría sólo de esta combinación de miradas. “Hay que ver cuál es el significado” quiere decir ahora: “Hay que discutir qué ven todos los que miran”.

¿Qué fundamenta la fotografía? ¿Es una cuestión estética o social? Esta distinción que realiza Benjamin resulta fundamental porque tiene que ver con el propósito y los

⁴⁴ Sontag, *Ante el dolor de los demás*, p. 23.

⁴⁵ Sobre este mirar con los ojos cerrados o “la conciencia afectiva” véase: Barthes, *La cámara lúcida*, pp. 93-94; Córdova, *Los hilos de la sombra*, pp. 66-67.



supuestos que hacen posible la existencia de la foto.⁴⁶ Siguiendo al filósofo tendríamos que decir que este objeto sin aura que es la fotografía sólo podría fundamentarse en la política. Sin embargo, algo en esta lectura me parece exagerado y, por lo tanto, descuidado. Se me ocurre que se puede responder a la inquietud de Benjamin afirmando la bidimensionalidad –estética y social- de la fotografía y precisar lo político y lo artístico que la generan y la hacen circular. Lo político, leído en un registro foucaultiano, permite sostener que el fundamento de la fotografía sólo puede estar en los efectos de saber-poder que produce; es decir, que este objeto de la reproducción técnica encuentra parte de su sentido en el ámbito político-cultural de una comunidad en un determinado momento histórico. Su desde dónde y su para qué tienen aquí raíces poderosas. Por su parte, lo estético nos coloca en la relación de esos tres lugares que la hacen posible. La fotografía habla de él (sujeto-fotógrafo) y de eso (cosa/imagen), pero también habla, a través de mí, de “nosotros” y de “yo”. Como producto histórico-social y como obra de arte portadora de fantasías, la foto tiene hilos que la relacionan con la mano, las miradas y lo político. Hay en ella una época, un artista, un objeto y las miradas que la abren a la exégesis.

Trabajemos un poco más la cuestión de los efectos que puede provocar una foto. Volvamos a recorrer a esos tres sujetos que la tocan: el sujeto-fotógrafo, el sujeto-imagen y el sujeto-espectador. El primer efecto de la foto podríamos decir que es confirmar el silencio que la sustenta. La foto sirve de apoyo objetivo a los deseos-creencias del poder emisor. Esta es la intención del que la produce. Un segundo efecto, que puede darse en el

⁴⁶ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*. España, Pre-Textos, 2008.



sujeto-fotógrafo o en el sujeto-espectador, sería el asombro. Esto, no por lo que ilustra, sino por el imaginario que deshace. Su expresión sería en tono alarmante: “¡Qué es eso!” Un tercer efecto, que se produce a partir de los efectos anteriores, estaría formado por la indignación y la rebeldía. Aquí lo importante es que este puede ser querido o no querido por su emisor y, por lo tanto, refieren a esa ambigüedad de la foto que se debate entre la intención de su productor y la “sensibilidad” ideológica de sus posibles receptores. Hablando sobre las fotos de guerra, Badiou ha reconocido como un cuarto efecto posible el provocar indiferencia y animar la misma como una forma de neutralización. Esto es lo que sucede con esas fotos e imágenes de guerra que el poder divulga con la intención de “informar” generando hastío e insensibilidad. Se trata de las fotografías que están destinadas, por comunes, a desvanecerse. Más lo que me parece interesante es que hablar de los efectos de la fotografía es acercarla a otras formas de arte y deslizarse desde la intención que la produce a la mirada del espectador. En una foto conviven muchos mensajes y desde ella se producen múltiples efectos. Sirve para confirmar o cuestionar pero, sobre todo, conmover. Puede incitar, entristecer, regocijar, llamar al recuerdo, herir, atemorizar y hasta cultivar nuestra indiferencia.

Si se quiere entender la perspectiva realista que Barthes sostiene sobre la fotografía es necesario tener presente que su análisis se desplaza de la cuestión de lo real al efecto que produce “eso que ha sido”. El estudioso, que no es fotógrafo, quiere comprender la fotografía colocándose a sí mismo “como medida del saber fotográfico” o



como “punto de referencia de toda fotografía”.⁴⁷ En otras palabras, en *La cámara lúcida* la discusión sobre la fotografía se convierte en una reflexión sobre sus efectos. Más allá de los diferentes tipos de foto y de fotógrafos, lo importante es qué atrae la atención del espectador en la imagen mirada. Ya hemos señalado que el efecto que cautiva es lo que el autor denomina el *punctum*. Pero a un *punctum* que está en la forma añade Barthes el *punctum* del tiempo que hace que la “fotografía exprese la muerte en futuro”.⁴⁸ Otro efecto, la foto atrapa porque refiere a lo perdido, a eso que “está ahí” y ya no es. Su esencia apunta a esta relación con la Muerte y, por consiguiente, con el amor y la nostalgia.⁴⁹ El secreto de la fotografía sería que su ser punzante hiera, conmueve y obsesiona, y nos coloca ante lo irrecuperable en un estado de añoranza. Una foto que nos deje indiferentes sería baladí, aunque su presencia sólo es la certeza de una imagen inexplicable.

La fotografía puede producir otros estados anímicos. La foto puede excitar nuestro sadismo y sus muecas macabras –he ahí las expresiones y poses de los militares norteamericanos fotografiándose mientras torturaban a los prisioneros en una cárcel en Irak- pero también puede mover a la compasión, la solidaridad y el amor. Así, un espectador enfrentado a las fotos que alegremente se tomaron una pandilla de sádicos puede resignificar las imágenes y tomar conciencia de lo fácil que los “buenos y

⁴⁷ Barthes, *La cámara lúcida*, p. 130.

⁴⁸ Barthes, *La cámara lúcida*, p. 146-151.

⁴⁹ El desplazamiento provoca tensiones en el análisis de Barthes. En un primer momento, le interesa destacar el papel de testimonio y no de memoria de la foto. La foto dice “lo que ha sido” y “no lo que ya no es”, no evoca a la memoria y la nostalgia, sino que contiene una certeza. Luego, su análisis del *punctum* es precisamente un discutir los efectos que tiene la foto en la memoria y en la sensibilidad del espectador. Véase: Barthes, *La cámara lúcida*, pp. 35-36, 57-65, 128-135.



civilizados” devienen un grupo de perversos asquerosos. Y lo que aquí hay que destacar es este efecto posible más allá o fuera del registro del poder. Por eso, una foto hecha para celebrar puede producir exactamente un efecto contrario, indignación y rechazo. Esto permite sostener que el sentido de la fotografía, además de un asunto emocional, es histórico, cultural y, sobre todo, un posicionamiento ético.

Cámaras, fotografías, la revolución tecnológica ha convertido el tomar fotos en una manía. Hasta los celulares vienen equipados para fotografiar, guardar, enviar imágenes. Fotografiar, cuando es posible para todos, es un relajo. Claro, es un acto económico, produce inmediatamente a un consumidor de instrumentos e imágenes. Pero como expresión de los adelantos tecnológicos, las fotografías, producidas en masa para las masas, son objetos sin aura que sólo tienen un momento de atención de corta duración. A esto apuntaba Benjamin cuando hablaba de la pérdida del aura en la “época de la reproducción técnica”. El filósofo piensa el aura como “una trama muy especial de espacio y tiempo: la irrepitible aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse”.⁵⁰ El aura tiene que ver con la autenticidad, con el aquí y el ahora de una obra, y con su duración material y su valor como testimonio histórico. La reproducción técnica rompe con el aura, “desvincula las reproducciones del ámbito de la tradición” y “al multiplicar las reproducciones, sustituye la ocurrencia irrepitible de lo reproducido por su ocurrencia masiva.”⁵¹ La reproducción técnica destruye el aura de la fotografía al

⁵⁰ Benjamin, *Sobre la fotografía*, p. 40.

⁵¹ Benjamin, *Sobre la fotografía*, p. 97.



convertirla en un objeto que puede producirse por cualquier persona en cualquier lugar. La singularidad y la perduración de la imagen son hechas trizas por la repetición.⁵²

Es imposible olvidar que la fotografía tiene un inconsciente que la activa: el deseo de perdurar, la obsesión narcisista de un permanecer ahí-así frente al tiempo. Pero precisemos de quién es ese deseo. Por el lado del fotógrafo, el propósito es durar haciendo durar. Lo que aspira conservarse es, más que el objeto, la actitud sagaz y decidida del voyeur-ligón. Por el lado del sujeto fotografiado parece obvio su deseo inconsciente de hacerse eterno o de vivir después de la muerte objetivado para el recuerdo. Claro está, ambos asumen un deseo y un supuesto porque ninguno de los dos sabe a ciencia cierta si la foto durará o se desvanecerá con el tiempo. Por el lado del espectador, la fotografía recoge y archiva y es indudable su relación con la memoria y el pasado. Rodríguez Julia percibe muy bien que existen distintas formas de recordar y cree que frente a la fotografía siempre se produce una sensación de distancia temporal y espacial que llevan a la nostalgia y la melancolía. La nostalgia es la añoranza de un pasado perdido idealizado. La melancolía, por su parte, es ese estado de duelo permanente por lo que es imposible recuperar. La nostalgia valora, la melancolía sumerge e inhibe. El espectador busca permanecer activando continuamente estas formas del recuerdo, sentando el principio de que el que no olvida será recordado. La fotografía es entonces una paradójica forma de perdurar porque ella también es objeto del tiempo,

⁵² Benjamin, *Sobre la fotografía*, pp. 102-103.



envejece apresuradamente y, sin lugar a dudas, su forma de memoria principal es la nostalgia.

Hablar del significado de la fotografía no es sólo discutir las intenciones y miradas del fotógrafo y del espectador. También la imagen contiene sus supuestos y significados, sobre todo, la imagen de un sujeto que posa para la foto. La pose es la conciencia del fotografiado. Barthes señala que es “fabricarse de antemano como imagen”.⁵³ Por su parte, Rodríguez Julia apunta que posar para un retrato “es plantarse en la propia dignidad, asumir una postura para los otros que no desmerezca mi valía, reflejar la personalidad, o la intimidad, quizás el alma, indicar un oficio lo mismo que una condición, ejemplarizar la conciencia de una determinada clase”.⁵⁴ En el diccionario de Moliner se define el posar como un “dejarse ver”, como un “mostrarse para ser conocido”.⁵⁵ De aquí que tengamos que concluir que posar refiere a un doble contexto: ese de ser visto para verse y ese yo que se constituye desde la opinión del otro.

Posar es también una forma de asegurar lo falso de la foto, es un detener la vida que será inmovilizada como imagen. Posar es entonces asumir para la fotografía una realidad que es ya de antemano fabricada. Demuestra que esa imagen no es “lo real” y que la presencia de la cámara y el fotógrafo han alterado la realidad.⁵⁶ ¿No le exige el fotógrafo al otro fotografiado precisamente que pose, que mire el ojo que lo mira, que se prepare para perdurar como desea o como debe ser? A esto hay que añadir que posar es

⁵³ Barthes, *La cámara lúcida*, p. 37.

⁵⁴ Rodríguez Julia, *Puertorriqueños*, p. 15.

⁵⁵ Moliner, *Diccionario*, pp. 1375-1377.

⁵⁶ Beceyro, *Ensayos sobre fotografía*, pp. 41-42.



siempre un acto humano. Sólo la naturaleza, que es lo real ahí-dado, no posa. Por eso, pretender que el sujeto no pose es pedirle que actúe con naturalidad, que se convierta en parte del paisaje para que el fotógrafo pueda recoger lo natural desprevenido como signo de su originalidad. Aquí es posible reconocer lo que distingue las fotos familiares de las fotos de paisajes y lo que parece ser el principio de la gran foto: la que sorprende al mundo en su estado natural. En las primeras décadas de la fotografía, el sujeto moderno quería verse como héroe y representar los estilos de una clase. En la pose era posible encontrar las pretensiones de seriedad de ese advenedizo que llega con la modernidad y busca desplazar a la aristocracia decadente retratada (pintada): el sujeto burgués. Ahora, quizás estamos comenzando a cansarnos de tanta pose y hasta la publicidad quiere naturalizar su sujeto, convertirlo en una pieza más del paisaje de la ciudad para proyectar la idea de que estamos ante un hombre libre y espontáneo y no ante los papeles y máscaras de un histrión.

Para el fotografiado, la foto es siempre un misterio y un peligro. Como vivir privado del espejo y su reflejo es fundamentalmente un ser visto por otros y la imposibilidad de autoreconocerse, entonces la foto es una transacción, más allá de la conciencia, que me permite mirarme. El misterio y el peligro es ese: “¿Qué se descubre ahí en esa imagen que es mi yo representado?” La foto puede servir para confirmar el imaginario de Narciso o puede resultar un golpe brutal a mi autoestima. “Quedar bien” o “esa foto no me ha favorecido” son los dos polos de una inquietud: la del autodescubrimiento. Eso hace que el posar sea siempre angustioso, pues existe la



incertidumbre del cómo me veré en la imagen. Todavía más, se cree que más allá del mostrarse existe la posibilidad del revelarse, del dejar ver en la imagen mi esencia. El fotografiado siempre le pregunta al espectador ausente: “He ahí mi imagen. ¿Puedes ver mi ser?” Y es este paso de la apariencia a la esencia el que termina aterrándolo. Si me dejo fotografiar, ¿podré ser descubierto? ¿No expone esa imagen mi “alma”? Entonces me niego a exhibirme, rechazo el ser fotografiado, y si resulta inevitable, opto por no mirar las fotos, las desecho, las relego a la insignificancia.

Pero el miedo a la foto se supera con el deseo de afirmarse. “Al posar fundamos nuestra presencia en el mundo, validamos, a través de la imagen, nuestra particular parcela en la sociedad.”⁵⁷ Posar en la foto es una forma de superar el “cogito”. No existo porque pienso; existo porque estoy ahí. Una verdad ha quedado verificada: existo, he ahí mi imagen. Es una actitud moderna, pero un Dios sin imagen es ridículo, se agota entre palabras y fantasías. Para existir de verdad el demiurgo debe ser visto. La tradición judeocristiana está condenada a traicionarse a sí misma: Dios debe hacerse hombre, la idea tiene que hacer sus apariciones. Para refutar a todos los que dudan están “los milagros” y esos encuentros visuales con lo divino. Por fin el espíritu y sus deseos se han materializado. “¡Qué alivio!”

De aquí “ese soy yo” que confirma. El ser se ha objetivado. Ahora, la foto me enfrenta con el tiempo y lo percedero. Con la muerte, dice Barthes. Y es verdad. ¿No son las fotos de los ausentes las que más se aman y atesoran? ¿No punzan ellas al

⁵⁷ Rodríguez Julia, *Puertorriqueños*, p. 15.



recuerdo y el amor que habitan en el silencio? Enfrentadas con la fugacidad, son ellas las que me ayudan a conservar algo o alguien que miro cuando ando en busca de lo significativo. La foto-retrato supone, dice Barthes, cuatro imaginarios: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel que le sirve al fotógrafo para exhibir su arte.⁵⁸ La pose se mueve en esos dos primeros imaginarios -lo que creo ser y lo que quiero dejar saber- pues posar es la paradoja de intentar proyectarse convirtiéndose en espectro, en sujeto despojada de su ser al que asedia la muerte o es ya el muerto.

Viajar hacia el interior (anatomistas) o el exterior (navegación) abre revolucionariamente lo moderno en el siglo XVI.⁵⁹ Lo interesante es que estos proyectos de viajar encontraron una de sus causas en el deseo de mirar para saber. El último espécimen histórico que ha producido esta obsesión de viajar y mirar para saber es quizás el fotógrafo por antonomasia: el turista. Aburrido, quiere escaparse al exterior y va con su mirada y su cámara hacia la aventura tratando de descubrir o experimentar lo asombroso en lo ya programado, repetido y compartido con otros. Como no hay nada especial y los objetos han perdido sus auras y perecen en su fugacidad, entonces hay que fotografiarlos a todos para intentar otorgarles ese toque de importancia del que carecen. Bautismos, graduaciones escolares, matrimonios, viajes y cualquier situación cotidiana se tornan objetos de la cámara, no ya oscura ni lúcida, sino de la cámara loca, descontrolada, insatisfecha y compulsiva. La revolución tecnológica ha permitido que cualquier persona

⁵⁸ Barthes, *La cámara lúcida*, pp. 41-42.

⁵⁹ Sloterdijk, *En el mundo interior del capital*.



pueda convertirse en fotógrafo real o potencial y en sujeto fotografiado. Pero este gusto narcisista de intentar hacer perdurar y de mirarse en la foto-espejo no es otra cosa que el síntoma de un miedo a la soledad y el anonimato, y, más aún, a lo efímero. En la era del individualismo, cuando ya cada vez importan menos los otros y el consumo y el turismo se han convertido en ideales, los avances tecnológicos parecen posibilitar que una humanidad viajera se consuele acompañada con la repetición insignificante de sus imágenes y de los lugares donde ha estado.

O tal vez no hay que ser tan severo y dejar abierta otra posibilidad, otro posible uso de la fotografía que se me antoja descaradamente caprichoso. Entre las desgracias que conlleva la mentalidad religiosa está la de producir devotos de una ilusión y sus imágenes. Hemos aceptado perder a los “nuestros” para adorar las proyecciones de nuestras ansiedades y temores disfrazadas de amor y compasión. Así hemos dejado de temblar frente al absurdo y nos hemos convertido en sometidos a lo ilusorio. Pero quizás la fotografía y el álbum nos permitan edificar un nuevo espacio y defender la memoria, un lugar de imágenes para la puesta en práctica de una gratitud, alejada de la nostalgia y la melancolía, que haga posible superar el duelo y significar la vida. En los pueblos que practican el culto a los ancestros se conservan signos-fetiches que los representan. Ahora, la revolución tecnológica puede hacer más fácil esa tarea de conservación y de respeto. Tomo fotografías, las conservo, las reúno y organizo como un álbum, construyo una casa con algunos restos y dejo que se pueble de sueños y de besos, y aunque es obvio que esas fotos no son “ellos”, son sus espectros los que quedan, miro y me dan alegría.



Pero eso es sólo un capricho condenado a esfumarse. La realidad es que estoy de viaje, he salido de la cotidianidad, experimento sensaciones de extrañeza y algo llama mi atención, me conmueve. Moderno o posmoderno, poco importa, agarro mi cámara y comienzo a fotografiar. ¿Soy el etnógrafo o el turista? ¿Soy el funcionario gubernamental o el intelectual? ¿Soy el artista o uno más de los atrapados en las redes del consumo y la publicidad? He tomado las fotos, las he llevado a revelar y ahora las contemplo. Las fotos son una forma de aprehender y de aprender. Me sirven para conservar, recordar, conocer. Parece que immortalizan, que son una más de las acciones frente a la fugacidad y el olvido. Estoy convencido de su importancia. Pero al poco tiempo, no necesito explicar por qué, esa convicción se debilita y descubro que ellas también envejecen y pierden sus supuestos sentidos. Entonces, miro a la cámara, me hundo en las fotos y los recuerdos y me perturba esa falsa salvación amarillosa, esa siempre amenazada y hasta fracasada estrategia de sobrevivencia.