



Francisco Baena Díaz

***Nota a una nota pre-póstuma.
(A propósito de La cámara
lúcida).***

colgado en plena pausa, arrebatado

I.Z.

Preliminares

I

El artículo de González Requena que abre este primer número de *Trama y Fondo* presenta suficientemente la teoría que enmarca la lectura que sigue. Pero, con todo, nos permitimos insistir en el cuidado discernimiento que procura de los tres niveles de análisis pertinentes en el texto, pues la estructura que conforman de consuno puede ayudar a aclarar el estatuto de la imagen. Y para ello lo primero que se recomienda es que no se hable de la imagen. No conviene esa categoría por su extrema laxitud, que puede dar cobijo a los objetos más disímiles. Será más ventajoso hablar de imágenes. Y es excelente la taxonomía que de ellas cabe desprendida de la Teoría General del Texto que esgrimimos, que es la que

Nota a una nota pre-póstuma

advierte, desde su mismo título, el capítulo 8 de *El espectáculo informativo* (Akal, Madrid 1989, p.50): "La imagen: lo semiótico, lo real, lo imaginario".

Se distinguen en esas páginas tres tipos de imágenes, en función de su respectiva proximidad a cada uno de los registros textuales. Y se habla allí de imágenes "icónicas", "especulares" y "delirantes".

Las últimas, propias de lo imaginario, deben su nombre a que, aunque, como los signos, *mienten* en tanto *remiten a algo que no está ahí presente*, sobrepasan a los signos en tanto *mienten demasiado bien, hasta el extremo de crear la certeza de la presencia de lo ausente*. O sea, a que nos hacen delirar. Es una forma de decir que la imagen delirante (o, como la llamara después Requena para insistir en su carácter, "imaginaria") remite a algo que no existe, crea la ilusión de un objeto referencial que es falso, pues todo lo que despierta esa imagen se agota en ella. ¿Cómo puede ocurrir tal? Porque la imagen delirante nos cautiva, excita nuestro deseo y lo hace alucinar. De modo que a lo que mueve es a la identificación imaginaria.

Las imágenes *icónicas* por su parte, propias de lo semiótico, son las únicas que pueden en rigor considerarse signos: *mienten* en tanto remiten a algo que no está ahí presente, *pero a la vez, acreditan su ausencia*. O sea, *no presentan nada* [como harán los otros dos tipos, cada uno a un nivel diferente] *sino que representan...*, *nombran, generan realidad*. Ahora bien, para que de una imagen pueda decirse que es un signo, ha de cumplir las condiciones de posibilidad de éste, y por tanto ha de ser, en algún grado, arbitraria (1). A lo que mueve este tipo de imagen es a su descodificación, al procesamiento de la información que contiene, a su intelección, a la aprehensión de su significación. La diferencia de su economía con la de la imagen delirante es uno de los temas que más ha ocupado el trabajo de Requena, y una de sus aportaciones más celebradas por la Semiótica menos fundamentalista. El artículo "Los límites de lo visible" (2) puede citarse como un clásico en este sentido.

Las imágenes *especulares*, en fin, propias de lo real, no son todavía signos (pues no es su naturaleza la de re-presentar), pero tampoco son *imaginarias*. Lo que presentan: lo real. Probablemente lo que mejor las diga es la noción de huella. ¿Por qué, entonces, no servirse de este concepto para nombrarlas, y en vez de eso denominarlas *especulares*? Porque Requena tiene especialmente en mientes la *imagen retiniana*, ese *pequeño espejo que algo refleja aunque nadie lo mire*, tal como sucede en los ojos de los muertos. Nosotros, sin embargo, preferimos la idea de huella. Primero por diferenciar este plano del imaginario al que fatalmente remite el espejo desde su proclamación como emblema del narcisismo, y después porque este nivel se aleja al final de la idea de imagen, que en cambio tiende a impedir ver lo que en él se juega (3). Pues lo cierto es que, así como los otros dos

tipos de imagen son más o menos discernibles con cierta claridad, estas terceras resultan más difíciles de detectar. A decir verdad, más que predicar un tipo (tipo de imagen especular, habrá que hablar de un registro especular (real) en las (en algunas) imágenes (4) (en aquellas que testimonien de una cierta materialidad no reducible a lo icónico ni subsumible en lo imaginario, en aquellas que presenten la huella de una determinada singularidad). Pero, en todo caso, ¿a qué mueve este registro de la "imagen"? Pues bien, cuando tal se recibe (lo que no siempre ocurre aunque el texto lo manifieste con estridencia, pues de común somos, procuramos permanecer, indemnes a la insignificancia de las cosas (5)), cuando, como escribe Requena, *contra toda previsión, chocamos con ello*, lo que se moviliza es un cierto goce, un vértigo: el que produce acusar los límites de la red semiótica y las figuras que la pueblan (que además se viven entonces como inanes), un escozor, una llamada de la pulsión. Requena se refiere a este plano como el de *lo radical fotográfico*.

Y bien, damos, por abreviar, un signo a cada uno de los tres registros de la imagen: al delirante *i* (de imaginario), al icónico *s* (de semiótico) y al "especular" *h* (de huella).

II

Sería pertinente, por otra parte, poner en el horizonte de la lectura de *La cámara lúcida* un libro que no es citado sino acaso oblicuamente, *El placer del texto*, a la sazón la obra que sanciona la apuesta barthesiana en pos de una decidida subjetivización. Y de aquel libro convendría ante todo retener una oposición fundamental, la que será su matriz y de la que *La cámara lúcida* pareciera una aplicación al caso de la fotografía: la dualidad placer/goce. El placer dará, sobre todo, cuenta de lo semiótico-imaginario, y allí habrá que poner el *studium*. Pero el mayor valor del último Barthes hay que cifrarlo en su buceo en el goce de la fotografía, vale decir, más allá de lo

1. Esto abre el problema de la analogía, de su reducción a la arbitrariedad para lo icónico. Requena insiste en que ésta pierde consistencia si la relación no se establece entre signo y objeto, sino entre signo e *imágenes retinianas*. El tema de la imagen retiniana encierra una complejidad que aquí se aborra, mas la observemos por ahora. En definitiva, lo que sostiene Requena es que el signo icónico, en tanto signo, tiene algo de arbitrario, y en tanto icónico, algo de analógico: *si fuera del todo arbitrario, carecería de sentido hablar de signos icónicos, pues su a ningún nivel se diferenciaría de los signos de equivalencia lingüística o equivalentes, y si fuera del todo analógico ya no sería, a fin de cuentas, un signo.* (Diccionario de ciencias y técnicas de la comunicación (Ed. Paulinas, Madrid 1991)

2. Tenido a raíz de las I Jornadas Internacionales de Semiótica de Bilbao en 1990, o inédito (tanto en nuestros libros (trao año de estar en prensa) como en otros que iban a hacerse cargo de él: a pesar de la primera petición que hiciera la revista *Versus* para su publicación, finalmente se inhibieron.

3. En todo caso Requena, para justificar la ambivalencia de lo especular dentro de *El espectáculo informativo*, dedica el último apartado del cap.8 a subrayar la diferencia de los dos espejos, el real y el del narcisismo.

4. Pero eso mismo es aplicable a los otros registros. Más que hablar de tipos de imagen hubo que hablar, pensando la imagen como texto, de niveles de análisis distintos dentro de cada imagen.

5. De hecho son las nuevas técnicas de representación visual las que han posibilitado este tipo de "imágenes", ha sido la fotografía la que ha recuperado una huella por lo demás ignota, perdida completamente antes (la de la *imagen retiniana*). Pviamente a la irrupción del dispositivo fotográfico, los objetos que más se asemejarían a sus productos no se gestionaban como *imágenes*, sino como *textos*: de otras culturas, de otros Tiempos (así los fósiles).

semiótico-imaginario, en lo real (el *punctum*).

y III

Dice Joaquim Sala-Sanahuja en la introducción (6): *es necesario hacer mención de algo que en La cámara lúcida es inseparable de la muerte: el amor y la nostalgia. De cada página emana la nostalgia del amor materno.* Tal dato es una prueba del deseo que guía a Barthes. Mas tal deseo, como se irá evidenciando, es básicamente imaginario, de modo que evitará a la postre la pulsión, y desestimará el embate de h (7). A tal deseo lo que le interesará de la fotografía es la búsqueda que supuestamente permitiría del algo que ella ofrece del Objeto perdido. Y muy oportuna, entonces, se demuestra la elección de la foto que se toma como estrella en el camino. Pero el prologoista no lo advierte, como se nota cuando apunta: *La escritura curiosamente encuentra uno de sus polos en la foto de la madre de Roland Barthes.* En efecto, en vez de *curiosamente* debería haber anotado: "pero era necesario".

La introducción, por lo demás, acaba con ese fin: *someterse... al placer de la nostalgia.* Es así: finalmente se descubrirá que es éste el que se impone a lo que en principio se presentaba como una iniciación al goce. Lo iremos viendo.

En todo caso, tal deseo es fundamental para explicar la penetración de Barthes. Se trata de una vía de ingreso, de un método que resultó adecuado para acceder a la esencia de la fotografía: el melancólico. Pues la melancolía sucede a (o produce) la pérdida de Objeto. Y hay allí, en ese estado morbos, un goce, sí. En *El placer del texto* se decía que puede escribirse toda una tipología de la lectura atendiendo a la posición del sujeto lector. En el caso de la fotografía, acaso una histérica o un obsesivo no fuesen tan sensibles a eso que ella trae. Acaso el mejor lector de la fotografía es el melancólico. O, de todas formas, es el que, históricamente, se ha revelado más pertinente. Es muy probable que el método de acceso a lo que luego Requena llamó radical fotográfico no requiera para el lector una necesaria predisposición melancólica, ni que la precise el método en sí mismo. Pero, atendiendo a la Historia, es un tal enfoque contra otros el que ha permitido un avance más serio. Del Roland Barthes científico en un sentido más positivo (o sea, del Roland Barthes obsesivo) al segundo, al de la *ciencia del sujeto*, es éste último el que va más allá de las consecuencias del primero, que quedaba preso del registro semiótico las más de las veces, o en todo caso del *studium*, del placer, sin acceder al goce. La consecuencia que habrá de sacar una teoría de la fotografía de ese movimiento es la necesidad de ampliar el horizonte semiótico por intermedio de una ciencia del sujeto (y la más desarrollada es el psicoanálisis) para poder tratar el goce al que su objeto apunta.

De la cámara que arde de pura luz

1. (El arrebató)

El primer párrafo de *La cámara lúcida* compendia en una anécdota las coordenadas que ceñirán el discurso postrer. Comienza con un temprano recuerdo autobiográfico: la fotografía del último hermano de Napoleón, que marcó al autor con la intensidad del shock: *Me dije entonces, con un asombro que nunca he podido despejar: veo los ojos que han visto al emperador.* Barthes habló a los otros de su pasmo, pero obtuvo, por toda respuesta, un silencio, de modo que, no encontrando el espacio que albergarlo, se conminó a olvidar. En ello vemos un determinante epistémico: la época no daba para poder hacerse cargo de lo que le golpeó. Y ese sujeto, con el dolor presente que aquello le produjo, hubo de amoldarse a lo que el tiempo le permitía para explicar, y así hacer manejable, la dolencia: *Mi interés por la fotografía tomó un cariz más cultural.* Mas no bastaba: *La cuestión permanecía.*

Aquel asombro le marcó lo suficiente como para signar indeleblemente lo que sería su posterior apetito en este campo: *Me embargaba, con respecto a la Fotografía, un deseo ontológico: quería, costase lo que costase, saber lo que aquella era en sí, qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de las imágenes. Tal deseo quería decir que en el fondo... yo no estaba seguro de que la Fotografía existiese.* Esto es, tan sensible se nos presenta a aquella conmoción, a la intuición a la que le forzó y a su negación epocal, que Barthes declara que dudaba de lo que se llamaba "fotografía" si es que no permitía lo que él gozó de ella.

2. (El deslizamiento)

Pero si la apertura del libro es un pronunciamiento del sujeto ante su realidad (y aun ante lo real que acusa bajo ella), el punto 2 introduce una serie de nociones en cuyo desarrollo consistirá buena parte de la investigación, y, lo que es fundamental para nosotros, una serie de errores que autorizarán la maniobra dominante producida a continuación por otros en su nombre (o a partir de su ejemplo).

En página tan pronta como la tercera del texto desliza Barthes

6. Hemos usado la versión de Paidós, Barcelona 1987.
7. Para señalar la diferencia entre deseo imaginario y real, diremos que lo que en ambos casos lo articula es nuestra naturaleza de seres hablados, pues la articulación del deseo responde de la estructuración (del) signifiante; y lo que los contraponen es su fin, en un caso conocido en el Campo Freudiano como objeto del deseo y en el otro como objeto-causa. El deseo I se pierde en lo imaginario, no hace sino rebotar sin fin de reflejo en reflejo, en pos de una fusión sujeta en el espejo que no puede alcanzarse, pues no existe más que como ilusión. El deseo R atraviesa eso imaginario para buscar el fondo en el que disolverse. Pudiera parecer, entonces, el deseo R un nuevo nombre para la pulsión (en sentido freudiano). Pero así: si hablamos de él es para diferenciarlo: el deseo R se hace cargo de la pulsión articulándola en palabra. Ambos persiguen el encuentro con lo real. Pero la pulsión sin su tela simbólica o, aún mejor, a través de sus ritmos, lo ha de experimentar en (in)forma sinérgica, en tanto el deseo R, siguiendo y haciendo camino humano en lo real, podrá saberlo en forma sublime o mística.

una siembra de malentendidos que no tardarán en germinar, y que se resumen todos en la adscripción semiótica de la foto. Vamos a verlo.

Identificado el deseo ontológico, se pregunta quien lo padece dónde hallará una guía, y detecta un desorden grave en la teoría. Sensible como era, en relación con su goce, a la Novedad de la fotografía (8), se aperció en seguida de su pérdida en las diversas clasificaciones que se habían practicado, todas *exteriores al objeto, sin relación con su esencia*. Ahora bien, a despecho de esa laguna teórica en lo concerniente a lo buscado, Barthes puede cifrar para acceder a la esencia de la foto una primera evidencia: *La Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente*. Y más: *es el Particular absoluto, la Contingencia soberana... el Tal (tal foto, y no La Foto)... la Tyche, la Ocasión, el Encuentro, lo Real* (y por si hubiera dudas de a qué se refiere, anota la referencia al margen: Lacan). Hasta aquí, entonces, mantiene la indagación en los límites estrictos de nuestra huella. Pero a continuación inicia la siembra de confusión: *La fotografía dice: esto, es esto* (p.32). Basta esa frase. Todo el mal está ahí. Y no hay más que ver cómo la han prodigado los que "continuaron" a su autor (p.ej., Pierre Dubois en *El acto fotográfico*). Pues en efecto abre la tematización de la naturaleza indicial de la foto.

Es el *esto* lo que introduce la equivocación, ya que, como deíctico que es y se reivindica, se asimila al signo.

La frase, por lo demás, tiene una historia: ya se esgrimió en diversas ocasiones a lo largo de *El placer del texto* el *es esto*, allí como juicio crítico o mera reacción (de placer, que no de goce) ante los textos literarios. No en vano Barthes fue el que promulgó la translingüística, lo que explica no menos que sus logros sus limitaciones. Ante la foto, siendo tan sensible como a ella es, no logra, y lo vamos a ir viendo desde ahora, llegar a predicar lo suyo propio (*h*) sino es transido de lenguaje. De ahí la particular tensión de *La cámara lúcida*, que se condensa en ese grito: *¡es esto!*.

Barthes está forzado, por su posición (por su formación, por su herencia teórica), a poner *esto*, para ruina de la cabal comprensión de la huella de que se trata allí. Pero lo sorprendente es que alguien como Schaeffer, tan crítico respecto del dominio lingüístico y tan preciso como para distinguir, en el campo fotográfico, el dispositivo de la modalización (9), no separara ambos en la frase de Barthes. Lo que ocurre es que entre tanto se estableció sin discusión el sentido indicial que se desprendería de la propuesta.

Ahora bien, a renglón seguido de la infortunada proposición añade Barthes: *una foto no puede ser... dicha... está enteramente lavrada por la contingencia*. Es decir, no se oculta el sujeto, lo vemos preso de la contradicción que vertebró su libro aunque parezca que él no alcance a percibirla.

En rigor, el *es esto* lo que dice es, por utilizar los eficaces términos de Schaeffer, el dispositivo ya modalizado analógicamente. Pero si antes de esa cumplida realización distinguimos los dos momentos que la posibilitan, obtenemos: el dispositivo (*es*) + la modalización analógica (*esto*). Entre uno y otro media el trayecto que media entre lo real y la realidad.

De modo que para no perder de vista lo real que trae la foto hay que atender, en su desnudez, el ser *h* con independencia de su cristalización en el ente *i*, que es lo que no hacen ni Barthes ni sus comentaristas, y la razón por la que no pueden escapar a una tematización en términos semióticos de la naturaleza de su objeto de análisis. "Referente" será la palabra que no cesen de escribir; otro: "significante fotográfico".

Por lo tanto, de aquí en adelante habremos de leer estrápticamente para atender en el texto barthesiano a dos cosas distintas: una estructura descrita que es (más o menos) correcta, pero en unos términos descriptivos incorrectos, que producen confusión por no distinguir lo anterior. Además, en tal lectura habrá que estar atentos a las consecuencias, que se irán revelando capitales, de mantener ante la foto una escucha translingüística, no afrontándola, allí donde aquella escuce, fuera del significante.

3. (La perplejidad y el método)

Asíada entonces la primera evidencia (y el rosario de errores que su formulación contiene), Barthes retorna al punto precedente, el de la perplejidad ante el desorden en las clasificaciones comprendidas de las fotos. Y lo hace para concluir la imposibilidad de la empresa:

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 enajenan, que se cortan, como la leche.

Es, como ha quedado dicho, el movimiento característico de *La cámara lúcida*: tras asimilar la fotografía al deíctico, niega tal extremo. Y es, precisamente, lo interesante: observar la dialéctica barthesiana, constatar cómo no está firmemente establecida en su *Nota sobre la fotografía* la naturaleza indicial que sus encomiastas apuntalarían, sino que se niega en ocasiones. Por lo demás, tal es

8. *El placer del texto* (pp. 66-67): *Mi goce sólo puede llegar con lo nuevo absoluto, pues sólo lo nuevo transforma (enferma) la conciencia... Para escapar a la alienación de la sociedad presente no existe más que este medio: la fuga hacia adelante todo lenguaje antiguo está inmediatamente comprometido, y todo lenguaje deviene antiguo desde el momento en que es repetido. El lenguaje encrítico (el que se produce y se estanca bajo la protección del poder) es estancadamente un lenguaje de repetición... el entretanto es un hecho político, la figura mayor de la ideología. Por el contrario, lo Nuevo es el goce.*

9. *En la imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Citedra, Madrid 1990.

el objeto de la presente comunicación. No nos demoraremos por lo tanto en los ricos meandros de un discurso con muchos afluentes, sino que seguiremos ese curso.

En fin, así como una vez hubo de claudicar ante la época, eleva su protesta ahora a la teoría, que es la que no deja a su goce sitio: *yo persistía; otra voz, la más fuerte, me impulsaba a negar el comentario sociológico*. Sabemos que la voz más fuerte es, precisamente, la superyoica, es decir, aquella que grita "goza". Y es, en efecto, su goce lo que empuja a Barthes a superar el confinamiento en el que los distintos discursos tenían un objeto del que él sabía algo que les quedaba fuera.

A continuación pues, y sintiéndose arrinconado por las doctrinas de su tiempo, Barthes inicia en el punto 3 una serie de consideraciones metodológicas para ubicar su empeño subjetivo sin renunciar a la ciencia. Se trata de proseguir el camino que acabara de formular en *El placer del texto: convertir en razón mi protesta de singularidad*. Con lo que concluye partir de sí para, a través del movimiento de su subjetividad, formular la esencia de la Fotografía.

Método ese con gloriosos precedentes que entronca con una episteme radicalmente inactual, visto que el paradigma científico hoy en boga es el cognitivo o positivo o pansemiótico, es decir, el que apuesta por la anulación del sujeto que a Barthes interesa.

¿Qué es lo que sabe mi cuerpo de la fotografía? Esa es la pregunta que formula en el punto 4, a la que da respuesta distinguiendo la foto como objeto de tres prácticas: hacer, experimentar, mirar. Y descartado el estudio de la primera, se retienen las experiencias del sujeto mirado y del mirante.

Por lo que respecta al primero, Barthes narra tanto el deseo narcisista como su frustración por la foto. No puede ser de otra forma: lo real (es su condición) decepciona (las ilusiones imaginarias), y la fotografía (el propio autor lo dijo) tiene mucho que ver con lo real. Lo que hace entonces es poner en escena los "dos espejos" que diría Requena (el imaginario y el real) combatiendo de esta guisa: contrariando nuestras expectativas yoicas, siempre hallamos una "imagen" excesiva, que en el extremo perdemos como i para enfrentar como h: la huella densa del cuerpo. Barthes lo sabe: *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*. Efectivamente: la foto, en tanto huella de lo real, lo que hace es poner peso; mientras que lo que ha de quitarlo se juega en su polo opuesto, en el espejo amable que el Objeto es.

Ahora bien, a partir de estas evidencias Barthes se inquiera porqué no se ha

pasado en el trastorno (de civilización) que este acto nuevo anuncia... Pues la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la existencia de identidad. Pero para marcar con la potencia debida la circunstancia por que rectificar: como adviene el yo no es como otro sino como Otro (y no en el sentido de el Otro lacaniano -"el tesoro del significante"-; sino en el de Lo Otro tal como nosotros lo entendemos -el fondo, lo real-). Pero mejor: la foto es la desaparición del yo, que deja de comparecer fagocitado por lo Otro. Y es por el contrario antes de la foto cuando de uno había otros (en los retratos pintados).

Por lo demás, el mismo efecto descrito por Barthes se obtiene en ocasiones, como cuando Requena en *El espectáculo audiovisual*, mirándonos al espejo; pero es más fuerte la sensación que acusa Barthes, ya que definitivamente no son nuestros ojos (que sí son los que miran al espejo) quienes entonces nos "miraron".

Se refiere también de pasada al doble y habla de *la locura profunda de la fotografía*. Volverá sobre ella. Ahora basta indicar que tal locura se entiende no a la manera de la característica paranoia de la ciencia (el no querer saber de lo real, y en esa dirección el delirar), sino como los lacanianos la mixtifican (en tanto está en contacto con la "verdad" tal como la conciben: lo real para el sujeto).

Imaginarariamente, la Fotografía... representa en momento tan sutil en que, a decir verdad, no es ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vive entonces una solera experiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro. El fotógrafo lo sabe perfectamente y él mismo tiene miedo... el fotógrafo debe luchar tremendamente para que la fotografía no sea la Muerte.

De nuevo se constata la distancia del yo al dispositivo. El dispositivo, por sí solo, nos devuelve lo real. El fotógrafo que opera con él, ya con una determinada neutralización a su favor, se esfuerza por filtrar cuanto h tiene de desestabilizador, tanto de, en vez de sucumbir al vértigo de lo real, edificar realidad. Eso en el caso del retrato es muy pertinentemente observado por Barthes. Pero en cambio no debemos olvidar que hay otros géneros en los que el hacer del fotógrafo es incluso opuesto al que aquí se propugna al trabajar para la Muerte, para su obscuro espectáculo, y esto lo quiera o no, lo sepa o no.

En lo concerniente al sujeto mirante, se detiene sólo en las fotos que le interesan, entre las que detecta algunas que provocaban en mí un júbilo contenido, como si se ocultasen a un centro oculto, a un caudal erótico o desgarrador escondido, en el fondo de mí, y otras que de suscitar la indiferencia progresaban hasta suscitar la excitación. El progreso en una u otra dirección no se regía por las categorías de la cultura. Pero entonces ¿cómo explicar la atracción? Barthes se vale provisionalmente de la palabra "aventura":

Tal foto me adriente, tal otra no. El principio de aventura me permite hacer existir la Fotografía. Inversamente, sin aventura no hay foto... Tal foto, de golpe, me llega a las manos; me animo y yo la animo. Es así, pues, como debo nombrar la atracción que la hace existir: una animación. La

foto, de por sí, no es animada..., pero me anima: es lo que hace toda aventura.

Goce latiendo cerca. Circuito pulsional. Pero este territorio se hurta de común a la teoría, que suele resbalar llegando a él, y confundir la realidad con lo real. Barthes, precavido, se acerca con sigilo, y enuncia en términos paradójicos que sabe y no reprime: *por una parte las ganas de poder nombrar al fin una esencia de la Fotografía y cabozar así el movimiento de una ciencia eidética de la Foto; y por otra parte el sentimiento irreductible de que la Fotografía, esencialmente, si así puede decirse (contradicción en los términos), no es más que contingencia, singularidad, aventura.* Habría que decir, hoy, que la ciencia, más que nombrar, matematiza (10). Pero habrá también que conceder que es legítima la paradoja a la base de la teoría de un objeto en sí mismo paradójico. La paradoja, de hecho, descubre la fotografía. Hay que partir de allí y ver en cambio cómo las diversas teorías tratan de reducir la aporía que es la foto, ese imposible en sentido lacaniano.

Barthes toma entonces términos prestados de la fenomenología, mas confesando su infidelidad: *aceptaba comprometerse con una fuerza, el afecto; el afecto era lo que yo no quería reducir.* Ahí radicó su fuerza, la que dió con el método que históricamente permitiría aprehender la anhelada esencia (porque daba acceso al goce, esto es, ponía en contacto con lo real que resistía al discurso sobre la fotografía): *sólo me interesaba por la Fotografía por sentimiento; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso.*

La cámara lúcida es, en este sentido, una obra de metodología. Metodología ensayada ya robustamente en *El placer del texto* que, una vez enunciada de nuevo, pone a prueba: desde allí comienza su autor a interrogar fotos de probada existencia para él como sujeto. Y encuentra una razón a su aventura: *la copresencia de dos elementos discontinuos.* Razón que es presentada como *una regla estructural (a la medida de mi propia mirada).* Barthes la verifica en otras fotos, comprueba su eficacia, y nombra los elementos concurrentes. El primero, *tiene la extensión de un campo, que yo percibo bastante familiarmente en función de mi saber, de mi cultura... Millones de fotos están hechas con este campo, y por estas fotos puedo sentir desde luego una especie de interés general, emocionado a veces, pero cuya emoción es impulsada racionalmente por una cultura moral y política. Lo que yo siento por esas fotos descuello de un afecto mediano, casi de un adiestramiento.* Barthes lo llama *studium* y a través de él, dice, *es culturalmente (esta connotación está presente en el studium) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones.*

El segundo elemento viene a dividir (o escandir) el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo..., es él quien sale de la escena como una flecha y viene a

pinzarme. En latín existe una palabra para denominar esta herida, este pinchazo, esta marca, es el *punctum*: *pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me pinza).*

4. (studium vs punctum)

La caracterización del *studium* permite asimilarlo (pero no superponerlo) al placer de *El placer del texto*.

Es cierto es que la mayoría de las fotos que existen para Barthes sólo provocan en él *un interés general y por decirlo así educado: ningún punctum en ellas: me gustan o me disgustan sin pinzarme... El studium es el campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente: me gusta/no me gusta.* Hallarlo es dar con las intenciones del autor, comprender, pues el *studium* depende de la cultura, reconocer los mitos del Fotógrafo. *Estos mitos tienden evidentemente (el mito sirve para esto) a reconciliar la Fotografía y la sociedad (¿es necesario? -Pues bien, sí: la Foto es peligrosa), dotándola de funciones, que son para el Fotógrafo otras tantas coartadas. Estas funciones son: informar, representar, sorprender, hacer significar, dar ganas. En cuanto a mí, Spectator, las reconozco con más o menos placer: dedico a ello mi studium (que nunca es mi goce o mi dolor).*

Nótese que, exceptuando una función dedicada a despertar el deseo (o sea, a la entrega a lo imaginario) y otra debida a la busca de "la sorpresa", el resto se refiere a la discursivización de las fotos, es decir, a su integración a lo semiótico. Es ilustrativo a este respecto anotar los verbos que se predicán en el punto 12 de la foto o su recepción: "revelar", "enseñar", "notar", "observar" y finalmente "la Fotografía puede decírmelo". En ese decir, hablar, comunicar de la fotografía, está el vasto campo del *studium*. La excepción, así pues, a la operación de poner la foto al servicio de la Realidad, es la función de "sorprender". Pero pronto retoma la cuestión el semiólogo, en el punto 14.

Esa finalidad sorpresiva asombra porque, lejos de parecer entregarse como las otras a reducir *el peligro* de la foto (h) ya sea a la significación (s) ya al deseo (i), más bien invita a declarar la guerra a la Realidad, a reclamar su subversión merced a la amenaza de la huella. Y, como intuyéndolo, discurre Barthes con

10. El problema del Nombre tiene un horizonte más vasto que el del *matema*. Básicamente, se trata de un horizonte simbólico, y, si bien lo posible, es rigor no incurrir en contradicción el Nombre con el ser de lo nombrado, ni lo tupo al modo del semblante lacaniano. Lo simbólico a lo que nos referimos se gobierna por una lógica distinta a la que Lacan remite, que al fin sólo es simbólica, y distinta, por lo mismo, a la de la ciencia positiva.

brevidad para discernir entre ese efecto y el punctum, del que semeja ser homólogo en principio. *El choque fotográfico (muy distinto del punctum) no consiste tanto en traumatizar como en revelar lo que tan bien escondido estaba que hasta el propio actor lo ignoraba o no tenía conciencia de ello.* Cabe toda una gama de "sorpresas". Pero lo importante para Barthes es diferenciar ambos fenómenos: el trauma del shock va asociado a un goce subjetivo, la revelación no (necesariamente). Más allá de él, nosotros tenemos que admitir que en ambos casos se trata de Encuentro con lo real.

Barthes enumera las "sorpresas": lo raro, el momento decisivo, la proeza, las contorsiones de la técnica, el hallazgo. Nosotros, después de su goce, debemos hacer un hueco a este campo como manifestación de *h* al igual que el punctum. Pero es que lo prueba el propio autor: *Todas estas sorpresas obedecen a un principio de desafío... el fotógrafo, como un acróbata, debe desafiar las leyes de lo probable e incluso de lo posible.*

Barthes sin embargo no sucumbe a ese tour de force, no le permite arrogarse idénticos derechos que el punctum. Y no porque no puede dejar de ejercer de crítico: *En un primer tiempo, la Fotografía, para sorprender, fotografía lo notable; pero muy pronto, por una reacción conocida, decreta notable lo que ella fotografía.* Cierto. Pero esto, que es así, debe decirnos algo, más allá de suscitar nuestra aversión, o justamente, y dando paso a la subjetividad, en tanto nos irrita. ¿Por qué? ¿A qué se debe la irritación que suscita esa operación (la de la banalización de los efectos de shock que permite la fotografía, la de la explotación indiscriminada de esos que culmina en efectismo reprochable, en retórica de la más baja ralea)? Esto tiene que ver con la conversión de la información en espectáculo: lo noticiable (lo notable) deja de ser el valor (en rigor) informativo para pasar a ser el valor espectacular: un suicidio de alguien sin importancia pública no tiene valor a no ser que de él se tenga la imagen-huella. Aunque más bien el crítico francés se refiere a otra cosa que, empero, no deja de estar relacionada con esto: a la trivialización, a la obscena asimilación que lleva a cabo la cultura de masas de todo en lo que se intuya beneficio, a su impúdica industrialización y perversión de todo cuanto alumbraba la posibilidad, la esperanza de "algo más". No se permite respirar a la inocencia o Novedad. Y hay que armarse contra la colonización del artificio y la de la ideología de la repetición, y hay que extender la sospecha. La foto garantiza, en razón de su naturaleza, el brillo (la posibilidad del brillo) de *h*... sí, pero... no es oro todo lo que reluce. Barthes alerta contra los impostores.

En el punto 15 introduce, se diría que al hilo de estas consideraciones, una interesante cuestión semiótica: *Puesto que toda fotografía es contingente (y por ello fuera de sentido), la fotografía sólo puede significar (tender a una generalidad) adoptando una máscara.* Debemos leer con literalidad, y remitirnos al semblante

laciano. *La máscara es el sentido, en tanto que absolutamente puro (tal como estaba en el teatro antiguo).* Es por ello que los grandes artistas son grandes mitólogos. Los que configuran la realidad (el sentido) a partir de lo real. Sin embargo conviene recordar, respecto al sentido, la diferencia entre el que por tal entienden los lacianos (básicamente imaginario) y el que en cambio, partiendo de ese sustrato, pero conquistando en lo simbólico un lugar distinto, no deja de inspirar Requena. No es cosa de regalarles la palabra a quienes, por no querer saber de él, lo imaginan, y por eso aquí se reivindica su usufructo, desmarcado radicalmente del rumbo que para el psicoanálisis ha tomado la voz. Barthes no busca tampoco la diferencia, por lo que oscilará su uso del término entre una concepción y la posibilidad de la otra, amén de una más obvia también diferente del uso que hacemos nosotros del término: la significación.

En todo caso es claro lo que supone mantener que la foto sólo signifique *adoptando una máscara*: que, como tal (en tanto *h*), está al margen del sentido, como del significado. Y que ha de trabajarse para, a partir de su naturaleza simple, enajar cualquiera de esas dos entidades -en primer lugar con la modalización, que ya es buena figura de la máscara, y después...

Pero Barthes encuentra también, en este polo en verdad ajeno al dispositivo como tal (del que antes predicó su peligrosidad, conjurada precisamente con *mitos, funciones, sentido*), en este velo, una capacidad subversiva: *la sociedad, según parece, desconfía del sentido puro: quiere sentido, pero quiere al mismo tiempo que este sentido esté rodeado por un ruido (como se dice en cibernética) que lo haga menos ligada.* Por ello, *si exceptuamos el ámbito de la Publicidad, en el que el sentido sólo debe ser claro y distinto en razón de su naturaleza mercantil, la semiología de la fotografía se limita pues a los resultados admirables de unos pocos retratistas.* Todo lo que podrá decirse del resto de buenas fotos es que induce, vagamente, a pensar. Pero *incluso esto corre el riesgo de ser olfateado como peligroso. En último término, nada de sentido en absoluto, es más seguro... En el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa.*

Operan, pues, dos niveles distintos: el peligro primero (que es el del dispositivo) es el de la irrupción de lo real conmoviendo la realidad, el segundo (que está ya no sólo en la modalización sino aun en un determinado investimento simbólico o semiótico de ésta), es un peligro subversivo para determinadas instituciones de la realidad, pero desde la realidad misma. Se trata en este segundo caso de una subversión revolucionaria como gustaba de decir Lacan, o sea, rescatando de este subjetivo su sentido etimológico: un movimiento en círculo, pero que no sale del tal (su mejor ilustración sigue siendo aquel ready-made que tanto irritó, y no sin razón, a Beuys).

En el punto 17 pasa revista de nuevo a su estructura:

el studium, mientras no sea atravesado, fustigado, rayado por un detalle (punctum) que me atrae o me lastima, engendraba un tipo de foto muy difundido... que podríamos llamar fotografía unaria... La Fotografía es unaria cuando transforma enfáticamente la "realidad" sin desdoblarse, sin hacerla vacilar (el énfasis es una fuerza de cohesión): ningún dual, ningún indirecto, ninguna disturbancia... Las fotos de reportaje son muy a menudo fotografías unarias... Nada de punctum en esas imágenes: choque sí -la letra puede traumatizar-, pero nada de trastorno; la foto puede gritar, nunca herir.

Mantiene así los términos de su anterior diferencia punctum/sorpresa. Y dice en fin de las fotos en la senda de la segunda: *Las hojas, no las recuerdo; jamás un detalle... acude a interrumpir mi lectura.* Predicará aquí la rememoración no es baladí, y en breve volverá Barthes a ello. Rememorar algo es representárselo. De modo que se requiere del lenguaje para leer el punctum. Poco a poco toma cuerpo la sospecha que enunciamos al inicio, lo que también se ve cuando, a continuación de la denuncia de la foto unaria (la del studium sin punctum) como la que no permite la rememoración, da otro ejemplo de foto unaria: la pornográfica. Para nosotros, en cambio, la foto porno es clara manifestación de h. Pero Barthes no lo alcanza, porque no hace sitio al goce de lo siniestro (es sintomático cómo en el punto anterior se esforzaba por conjurar su sombra, llegando a escribir en una misma frase, casi sin distancia entre una y otra expresión, lo mismo: *heimlich* y *en modo alguno inquietante*). Lo cual sin duda tendrá que ver con su anunciado pudor, o mejor, con lo que con el reconocimiento de éste se vela.

Dice de la foto porno que es unaria porque *está enteramente constituida por la presentación de una sola cosa, el sexo: jamás un objeto secundario, intempestivo, que aparezca tapando a medias, retrasando o distrayendo.* Así es, la foto unaria era la no atravesada por ninguna disturbancia, la que atendía a la unidad de la composición. Pero antes que eso la *foto unaria* es la que no atenta contra la realidad, mientras que la porno tiene en su *simplicidad* la virtualidad de lo real más peligroso, o, menos radicalmente, de la realidad más subversiva. La virtualidad. Pero ocurre que, contrariamente a lo que prescribe Barthes (*una foto siempre ingenua, sin intención y sin cálculo*), la foto porno está sometida a un cuidado guión que depurando las asperezas de lo real tiende cada vez más al fantasma (11).

En fin, algo aquí nos advierte de la limitación del francés respecto de la esencia de la foto. Se desarrolla en distinta forma lo que ya vimos en el punto 2, la incapacidad para dar cuenta de h como tal. Y eso porque de la fotografía cifra la esencia Barthes en el punctum, y predica de él que no tiene cabida en la *foto unaria* (a la que asimila el porno y de la que establece que impide la rememoración, circunstancia a la sazón característica de lo radical fotográfico que es la esencia real -dicho sea así, paradójicamente- de la fotografía). Por así decir, el punctum se va a ir revelando como uno de los accesos al ser de la foto, y un

acceso privilegiado pues por medio de la palabra, pero ni con mucho el único. Por el contrario, los más comunes a las gentes serán otros: los que recusan el lenguaje.

Pero es en el punto 18 cuando comienza propiamente a tratar el punctum. Dice Barthes: *No es posible establecer una regla de enlace entre el studium y el punctum... Se trata de una copresencia, es todo lo que se puede decir.* Pero no, se puede decir más, y el propio ejemplo que da el autor invita quizá a ello. Se puede enunciar una regla del punctum: es algo disturbando el discurso, el orden de la realidad.

Barthes no llega a tanto, pero se quema: *el detalle es dado por suerte y gratuitamente; el cuadro no tiene nada de compuesto.* Y escribe que, sin regla, *para percibir el punctum ningún análisis me serviría, pues, útil.* Pero con la nuestra, en realidad madurada en su texto, acaso pudiera decirse: reconocida la realidad representada en la foto, búscuese para gozarla si algo en ella la amenaza. Ahora bien, no puede decirse (o no es fácil) "búscuese lo real", ya lo hemos visto. Esto, más bien, ocurre. El punctum sería el encuentro. Y no hemos de olvidar que en todo caso tampoco es ésta la vía más adecuada, pues busca (y además) en i, cuando lo mejor para acceder a lo real será quedar (en h). Es por lo que el detalle al que Barthes remite aquí confunde.

Barthes sabe que dar ejemplos de punctum es entregarse. Pero está dispuesto a ello: se nos ofrece en pos de la ciencia subjetiva que pretende, ahora entregada a la Foto. No nos detendremos en sus ejemplos. Pero si rescataremos en cambio algunas expresiones con las que los comenta.

Escribe: *ese suplemento de vista que es algo así como el don, la gracia del punctum.* Tales dos atributos nos dicen bien la postura que vamos viendo que Barthes sostiene ante lo real que trae la foto: habla de lo amable, y no deja de adjetivar la h apenas asoma. También habla de lo heimlich, que no de lo unheimlich. Y además dice: *el punctum tiene, más o menos virtualmente, una fuerza de expansión. Esta fuerza es a menudo metonímica.*

El punctum tiene, entonces, *fuerza metonímica*. Pero ésta es la del significante. De modo que el punctum a él se debe. Estupefacción es lo que Derrida confesaba ante este "salto" según citaba Dubois. Lo que con él se obtiene es una suerte de goce débil (mejor decir: placer) que pasa por lo imaginario. "Goce", el

11. Así, el porno está en realidad muy codificado. En "El texto: tres registros y una dimensión", en estas mismas páginas, hemos visto cómo la posición se substraía primordialmente es l por ser si no insuperable. Ahora bien, en el acto sexual l se rebasa, se pierde la gestal, el deseo se eclipsa, etc. Pero no es ahí donde se instala realmente el porno, no donde quería Cilline, no en el accecho de la quiebra de l. Por el contrario: toda vez que se produce primordialmente para alimentar l, no deja de patrocinarse la pregnancia de las formas, tanto con el consumo de unos cuerpos entregados a su imagen, de los que trata de filtrarse en buena parte h, como con la evacuación de toda resistencia por parte de los personajes, siempre disponibles y entregados (cfr., para ver cómo se dispone ese "espacio" fantasmático, GUSTAV, R.: *Las imágenes pornográficas y otras perversiones ópticas*, Akal, Madrid 1989).

de Barthes, muy distinto al siniestro que anega toda operación significativa (p.ej. en la foto radical pornográfica). Barthes necesita al menos dos elementos (no hay punctum en la foto unaria). Para que se inaugure la metonimia. Para derivar, para perderse al fin en el mar de las ensoñaciones, para extraviarse en lo imaginario.

5. (Los límites del punctum)

Hay que distinguir la **h** (producto de la naturaleza del mecanismo -y empleamos conjuntamente dos términos que pueden connotarse antagónicos por mejor cifrar la aporía de la foto-) del punctum (producto de la metonimia). Distinción fundamental para informar de nuestra diferencia de partida con Barthes. La metonimia desde la que él se entrega al punctum está ganada para lo imaginario, y no deja posibilidad a lo Otro (en ninguno de sus sentidos: ni cobrando aspecto siniestro ni sublime). El mecanismo, en cambio, sí que trae (una huella de) lo Otro, sin perjuicio del cariz que tome su recepción.

Escribe Barthes del punctum: *este ojo que piensa y me hace añadir algo a la foto*. No "ojo que goza", aun cuando es la misma situación (el ojo ante lo real más allá del lenguaje y la cultura). Y no porque en definitiva en Barthes ese goce lo es de "pensamiento" (y habrá que entender más allá del studium, más allá de su realidad: en el delirio).

En el punto 20 nos advierte, retomando la cuestión, de la impostura del artificio: *Ciertos detalles podrían punzarme. Si no lo hacen, es sin duda porque han sido puestos allí intencionalmente por el fotógrafo*. Como decimos, esto tiene que ver con su anterior denuncia de la sorpresa (de lo notable a lo vulgar), con su Novedad de *El placer del texto*, y con el proceso de la incorporación a la realidad (bajo las especies del "estilo" o los "efectos") de lo radical fotográfico. Tema muy comentado por posmodernos en su vertiente baudrillardiana, en los que es común oír hablar de hiperrealismo y simulacro (de la sustitución de **h** por una falsa **h** merced al montaje, a la puesta en escena, a la imagen sintética, etc). Lo cual, aunque de hecho concurra, nada puede contra lo que moviliza **h**, sino que, al levantar una cortina de humo que dificulta saber si es **h** o no, sólo alcanza a atacar a las instituciones discursivas que se sirven del texto fotográfico, pero nunca al texto mismo, cuando lo es.

De modo que, predica Barthes, frente a lo intencional, el *detalle* que le interesa *aparece en el campo de la cosa fotografiada como un suplemento inevitable y a la vez gratuito; no testifica obligatoriamente sobre el arte del fotógrafo, dice tan sólo o bien que el fotógrafo se encontraba allí, o bien más pobremente aún, que no podía dejar de fotografiar el objeto parcial al mismo tiempo que el objeto total*. Es lo necesario, lo fatal. Pero claro, no hay que olvidar, en relación con la asimilación de lo radical fotográfico, que se puede hacer de la necesidad virtud. Y no por ello deja eso

necesario de ser tal, y de testimoniar entonces (hasta en las "peores" especies de efectismos) de lo que Barthes le niega a tales casos.

Seguindo su caracterización del punctum, ensaya ahora otra fórmula:

es algo... ha provocado en mí un pequeño estremecimiento, un tatori, el paso de un vacío... Esto asemeja la Fotografía... al Haiku... todo viene dado, sin provocar deseos o incluso la posibilidad de expansión retórica... una explosión deja una pequeña estrella en el cristal del texto o de la foto: ni el Haiku ni la Foto hacen soñar.

Es nuevamente el shock, lo que golpea y no puede asimilarse, la roca dura, lo no simbolizable, el ombligo del sueño (12). Y lo contrario a cuanto acababa de decir (la fuerza de expansión metonímica).

En el punto 22 leemos: *El studium está siempre en definitiva codificado, el punctum no lo está*. "Codificado" querrá decir retóricamente, por la connotación, y no lingüísticamente. Es decir, esto no autoriza a hablar en rigor de signos. Pero en todo caso sirve para subrayar, por diferencia con esa "comunicación sin código" sentada en sus anteriores trabajos sobre la foto, la Novedad de *La cámara lúcida*: el punctum, el goce de la fotografía, que es lo que siempre raptó a Barthes.

Para insistir en la cuestión, se vale de una foto en la que un determinado detalle pudiera ser susceptible de ser calificado como punctum. *Y, sin embargo, no lo es; pues cifra un cierto significado o sentido en él. Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme*. Y a la inversa: *La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno*.

En otra foto percibe algo que le punza sin poder situarlo: *el efecto es seguro, pero ilocalizable, no encuentra su signo, su nombre; es tajante, y sin embargo recalca en una zona incierta de mí mismo; es agudo y reprimido, grita en silencio*. De donde infiere que a veces sólo aparece después, cuando estando la foto lejos de mí vista, *pienso en ella de nuevo... Puedo conocer mejor una foto que recuerdo que otra que estoy viendo*. Podríamos decir entonces que la vista a la que se refiere, y de la cual ha de

12. Cfr., para esto, su bonito libro del 73 sobre el Japón: *El imperio de los signos* (en Mondadori, Madrid 1991). Y compárense las tesis que en uno y otro volumen se sostienen del haiku: mientras en *La cámara lúcida* se evoca desde la constatación de la suspensión que provoca **h** de la cháchara (aunque vayamos viendo que nunca se alcanza en el libro la disolución del lenguaje a que a veces apunta, sino que por el contrario no cesa éste de reclamarse para por su medio lograr la experiencia del punctum), en *El imperio de los signos* no parece operar la intuición que en ciertos pasajes del texto sobre la fotografía se manifiesta de la diferencia entre real y realidad, por lo que no se trata de que lo real cortocircuite el signo o el lenguaje, sino del cumplimiento por parte de éste de un trabajo de desestimación del sentido, de una cura de adelgazamiento en aras a obtener el vaciado del significado, pero con el significante remanente. En definitiva, lo que se escribe a comienzos de los setenta era un tema muy de época, y heredado masivamente del formalismo ruso (lo que Kristeva explotó y popularizó con la noción de significancia). El haiku, desde esa perspectiva, es lo más cercano al puro significante (desligado tanto de referencia como de significado), sólo atento a otros significantes. No metáfora ni sentido: el imperio de la metonimia. Puro cambio. No es de extrañar, entonces, la rápida conversión en potencia capitalista mundial que protagonizó el Japón, donde, precisamente, habría de sentirse cómo parecía "el hombre" y hasta "el mundo" (productos o efectos más bien de la metáfora). Es la imagen estereotípica que se tiene de ellos (y véase al respecto nuestra nota 7), y a la que no escapa Barthes: perfectamente alienados en la tecnología y el trabajo no para lo escritura de lo humano, sino de lo semiótico.

estar lejos para localizar (en el pensamiento) el punctum, es la de la percepción, la de la realidad, a la que lo real como tal escapa. Y que puede en cambio éste grabarse como un shock (el “block maravilloso” de Freud, a pesar de las reticencias del propio Barthes ante el “choque”, pero ya vimos que distinguía dos, y admitía para el punctum el del trastorno), y despertarse eso después en el recuerdo. Pero, a partir de una palabra que introduce más abajo, sospechamos de la pertinencia en Barthes de esta dirección. Y es que de otra foto en la que creía haber localizado el punctum dice: *pero esa foto ha fermentado en mí* (por lo cual comprendió después que otro que el que primero creyó era el punctum que en la foto se jugaba). Entonces, ¿no será al revés de lo anterior? ¿no será que nos hemos dejado llevar por el autor a su camino, o sea, acallando o ignorando lo unheimlich? ¿No es la fermentación, como la supuración, una reacción a la herida, al fermento? Y el propio ejemplo escogido por Barthes prueba de algún modo esta sospecha, pues ¿no se trata ya en él de una discursivización, de una anámnese, de una construcción narrada, relatada, ante lo que le hería? O sea, cierto que la percepción informa lo real, y que lo radical fotográfico puede aflorar después, pero es que en Barthes sólo se da verbalizando. Así localiza (y evita, en fin) lo real en juego para él. El nuevo punctum fermentado en su pensamiento se explica en un detalle autobiográfico (y sabemos que la biografía lo es masivamente del yo), es una metonimia de otra cosa, la cual explica su “goce”. Esa es su vía, que se caracteriza por perder el lado oscuro de la cámara (y, programáticamente, desde el título). Barthes va tendiendo cada vez más a la mirada (como tal, siempre dirigida a objetos o signos), perdiendo la visión (del fondo). Aquella expresión, *ojo que piensa*, se nos va descubriendo más que premonitory. No *ojo que ve*, sino que *idea*:

*En el fondo -o en el límite- para ver bien una foto vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos
cerrar los ojos es hacer hablar la imagen en el silencio*

*La foto me commueve si la retiro de su charlotto ordinario...: no decir nada, cerrar los ojos, dejar
subir sólo el detalle hasta la conciencia afectiva.*

Usando un adjetivo harto elocuente de *El placer del texto*, diremos que lo que Barthes hace es acolchar lo que con **h** se cernía.

El punto 23 obsequia con una proposición muy ilustrativa de la diferencia entre la postura de Barthes y la nuestra. Habla del punctum como suplemento, y dice: *es lo que añadido a la foto y que sin embargo está ya en ella*. Barthes está en el *añadido* (en el punctum debido a la metonimia); nosotros, en el *está ya* (en la **h** como producto de la naturaleza del mecanismo).

El studium, dice, no le permite añadir, pues *la codificación lo expresa antes que yo, toma mi sitio, me impide hablar*. El punctum es, pues, lo que el sujeto agrega, *el detalle* (y ya vimos que eso lo terminará alejando vía **i** de **h**).

Pero para terminar de matizar la diferencia entre la **h** y el punctum, leamos la que predica Barthes entre la fotografía porno y la erótica: *La pornografía representa ordinariamente el sexo, hace de él un objeto inmóvil [y esto aquí quiere decir: irreductible al significante: **h**]... no hay punctum en la imagen pornográfica; a lo sumo me divierte (y aún: el tedio aparece pronto). La foto erótica, por el contrario... no hace del sexo un objeto central; puede perfectamente no mostrarlo; arrastra al espectador fuera de su marco, y es así como animo a la foto y ella me anima a mí.* Hará falta recordar que en *El placer del texto* se trata el aburrimiento como una de las manifestaciones del goce, de lo opuesto al placer, que es el del deseo, el del sentido imaginario, el de la metonimia, el del movimiento? Después, incluso, distingue Barthes *el deseo pesado, el de la pornografía, del deseo ligero, del buen deseo, el del erotismo*. Frente al cuerpo erótico, que se ofrece condescendiente, *el cuerpo pornográfico, compacto, se muestra, no se da, no hay ninguna generosidad en él*. El erotismo necesita *el buen momento, el kairós del deseo*. En la pornografía, y esto no lo dice Barthes pero se colige de su discurso, no hay ni siquiera “momento”, y en lo, digamos, radical pornográfico, tampoco hay deseo, sino puro goce. Para dar un ejemplo: lo radical porno sería el snuff. O las películas que toma Henry de sus crímenes (en el film *Henry, retrato de un asesino*): ningún deseo posible, ninguna identificación ni siquiera fantasmática posible, al contrario: repulsión; pero los ojos están magnetizados. No se moviliza entonces el deseo del fotógrafo sino llanamente la pulsión, como también hemos visto en su ciega actividad por el registro de la muerte en directo.

El punto 24 clausura la primera parte. Y lo hace con aire de frustración, más que de decepción, pues el fracaso no se debe al choque con lo real sino a un daño imaginario. Descubre en la base de su método una cierta carencia. Pero nosotros más bien la vemos no en su base tal como la enunció sino en su realización, dado que es necesario el sujeto reclamado, pero es que sólo ha movilizado de él el deseo al fin imaginario, y más, el placer: *había visto quizá cómo andaba mi deseo, pero no había descubierto la naturaleza (el eídos) de la Fotografía. Había de convenir en que mi placer era un mediador imperfecto, y que una subjetividad reducida a su proyecto hedonista no podía reconocer lo universal.*

Pues es que, desde que comenzó a ilustrar el punctum, pareció producirse un deslizamiento, una deriva del goce que anotó que habría de ser al placer en que se convirtió. Cuando dejó establecido el par, la oposición era clara, pero el goce como dolor anunciado en aquellas páginas se fue paulatinamente diluyendo. Lo cual acaso fuera inevitable desde que se le dió a lo metonímico el protagonismo. Y antes, no al *es*, sino al *esto*.

Con su *cerrar los ojos*, Barthes dejó de ver (otra cosa, o mejor, Otra cosa -lo radical fotográfico-). En este punto, entonces, hace pública su palinodia, que

creemos ha de referirse a esa realización "desviada", y trata (según el espíritu de su primera intención) de retomar las cosas como debieron desde el principio de haberlo sido. Lo cual se tratará de emprender en la segunda parte.

y 6. (De h a i)

Que empieza con la muerte de su madre, y la meditación acerca de la posibilidad o no de reencontrarla en la Fotografía.

En las varias fotos que de ella conservaba lo más que llegaba era a reconocerla *por fragmentos, pero no la reencontraba*. A decir verdad, las fotos le devolvían lo contrario de lo que él buscaba en ellas. Pues lo que buscaba era la *esencia de su identidad*. Y en cambio la *descubrió*. ¿Cómo? *Volviendo atrás poco a poco en el tiempo con ella, buscando la verdad del rostro que yo había amado*. Rememorando. Pero en una dirección particular. Su modelo es Proust allí donde éste más bien desnarrativiza -en sentido fuerte- la novela para inundar su texto con una escritura derivante. De modo que Barthes huye de lo que encuentra para entregarse a la pura ensoñación, se aleja de lo real que le golpea al negarle su objeto de deseo (mostrándole la ilusión en que se basa). Pero ¿cómo, si no, iba a acceder a la buscada "identidad" (entre comillas porque imaginaria)? A quien la quiere así sólo le queda fabular, fantasear, literaturizar. Y así, esa *verdad reencontrada* la nombra la afirmación de una dulzura. Ahora bien, sólo podrá decirlo con "palabras", pero jamás con una huella, jamás con una foto. Y si se empeña no obstante en servirse de ésta, sólo podrá esgrimir la de la bruma más lejana: ¿qué mejor imagen de ese espejismo que una de la madre-niña?

Nunca me hizo una sola observación. Esta circunstancia extrema y particular, tan abstracta en relación con una imagen [y cuánto más en relación con una huella], estaba no obstante presente en el rostro que tenía en la fotografía que yo acababa de encontrar. Es importante este punto, y es importante porque es en esa foto donde cifrará la buscada esencia, con lo que vemos que tal se juega en i, no en h (y ni siquiera en s). Y más: en una cierta relación con i, en la que Barthes llama la *pensatividad*. De modo que no escapa a lo que acusamos al final de la primera parte. Sigue, en suma, poniendo su "goce" del lado de lo imaginario. Y deja escapar la verdadera esencia de la foto (que no es la que buscaba sino h).

Tanto es así, tan necesario le es el lenguaje (pero en un uso básicamente narcisista), que de esa prueba fundamental de la esencia de la foto sólo tenemos el nombre y montañas de palabras (escritura proustiana que no ciñe la h, que por eso no acaba), pero no la huella misma. Lo cual no sería una prueba en contra si esa operación abstracta sirviera para incidir en h (que como tal es más fácil discernir con razonamientos, o sea por lógica, que buscando apoyo en i, la cual con su fuerza de seducción termina negando lo real), mas no es esa la razón que

esgrime Barthes, que en cambio justifica su postura asegurando que para nosotros toda significaría esa foto. Y en fin ve allí *una verdad*, que está muy lejos de la huella que es la foto: *esta fotografía reunía todos los predicados posibles que constituirían la esencia de mi madre*. No se trata tampoco pues de lo asignificante que caracteriza a la huella fotográfica, sino de lo imaginario.

En frente a aquella foto, las demás le dejaban *insatisfecho*. Pero la pregunta que tenemos de hacernos es demasiado obvia: ¿no habrá más bien que buscar en esas otras la fotografía? La decepción es una buena prueba, pues propio de lo real es buscarla. ¿No será esta búsqueda de la "verdad" que en cambio protagoniza Barthes (y que es más la de su madre en tanto Objeto perdido que la de la foto) a borrar las huellas? Es su deseo. Pero la dificultad que le depara el campo escogido para llevarlo a cabo ¿no testimonia más bien de que es más propio de él lo Otro? ¿Es, en definitiva, serio cifrar la esencia de la fotografía en una sola que más que foto es un nombre o, aún mejor, una ensoñación, en vez de en las miles, en los millones de fotos que *decepcionan*? Para justificar su renuncia a mostrarla dice: *Esta Foto sólo existe para mí solo. Para vosotros sólo sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo cualquiera*. Hagamos al paso una observación: si el *para mí* había venido sirviendo para abrir el campo de la fotografía al goce, ¿no lo empezamos a oír, no lo oímos ya como lo opuesto al *para sí*, que tendría la virtud de caracterizar mejor lo real? Lo real, en tanto que no-para-mí, para mí sería indistinto, esto es, asignificante.

La vía de Barthes, dijimos, es fundamental, porque pone en escena al sujeto con su goce. Y lo que la fotografía trae de Nuevo ha de estar por ahí. Pero la conclusión que hay que hacer de su periplo es negativa: la foto, por sí misma, no atañe a la verdad ni al sentido ni al discurso. Estuvo más acertado Barthes escribiendo que sólo como máscara podía significar.

Sin embargo, aunque su trayecto no alcanza la esencia de la foto en tanto es h, si que permite, superándolo, tematizar su posibilidad simbólica, pues de lo que se trata es de leer tal h (no interpretarla ni reconocerla, ni tampoco, como hará él, perderse en su evocación, fantasearla). Es lo que quiso desde el principio: no tanto establecer h cuanto leerla desde su subjetividad. Aunque no alcanzara a una lectura como la que proponemos, pues no movilizaba para ella, finalmente y aunque él no lo aceptase, sino la cháchara, el rumor, el murmullo, el chapoteo en lo imaginario. Por eso prima el punctum (en tanto metonimia): porque es de su "lectura" de lo que se trata, aunque eso implique alejarse de todo un campo tan evidente en h como el del porno: no es lo que le interesa. Barthes se limita a su subjetividad. Y ésta excluye lo siniestro (no menos que lo simbólico). Es su opción. Y no deja de saberse por demás acaso completamente excepcional.

Sin embargo, a partir del punto 30 parece cambiar el rumbo según anunció al

final de la primera parte: *Había comprendido que de ahora en adelante sería preciso interrogar lo evidente de la Fotografía no ya desde el punto de vista del placer, sino en relación con lo que llamaríamos románticamente el amor y la muerte.* Y ahora, por fin, logra expresar con todo rigor su hallazgo. Llamo referente fotográfico no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía... Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Allí cifra, en el punto 32, la esencia misma, el noema de la Fotografía.

Lo que intencionalizo en una foto... no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía.

Se trata del giro existencial en la teoría de la foto que a propósito de Barthes han comentado los estudiosos. No obstante, debemos insistir en la improcedencia de usar esos términos semióticos (lingüísticos), pues permiten un desplazamiento hacia lo sígnico que termina "olvidando el ser", y que ya ha sido consumado en la noción de índice. *El nombre del noema de la Fotografía será pues: Esto ha sido, o también: lo Intratable.*

Ahora, al margen del error referencialista, Barthes comienza a ser sensible a h como no lo había sido antes: *jamás puedo ver o volver a ver en un film a unos actores que sé que están muertos sin una especie de melancolía: la misma melancolía de la Fotografía (Experimento este mismo sentimiento al escuchar la voz de los cantantes desaparecidos).* Da más ejemplos de esta índole, en los que asistimos a la verdadera aprehensión de la naturaleza de la foto. *Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la Fotografía (transmitiéndole el encuadre, la perspectiva albertiana y la óptica de la cámara oscura).* Yo afirmo: no, fueron los químicos. "La foto es literalmente una emanación" de un cuerpo real. La palabra clave es esta vez la justa: *impresión.*

Pero notamos también que en la idea de emanación asoma una vía de escape, que además gana presencia a manos llenas: *si la Fotografía perteneciese a un mundo que fuese todavía algo sensible al mito, no podríamos dejar de exultar ante la riqueza del símbolo: el cuerpo amado es inmortalizado por mediación de un metal precioso, la plata (monumento y lujo); a lo cual habría que añadir la idea de que este metal, como todos los metales de la Alquimia, es viviente.*

He aquí la trampa barthesiana: promete un símbolo, pero lo que da se antoja demasiado mixtificador, demasiado defensivo. Es decir, en el preciso momento en que se acerca a h como nunca y se desentendiende por primera vez de i, e incluso del referente, encuentra algo así como un emblema. Pero todo es una argucia de su deseo. Pues en la pluma ya madura del autor las palabras "mito", "símbolo" o "sentido" no alcanzan el significado que les cabe. En definitiva, lo que hace es literaturizar, dejarse seducir por la deriva de una escritura manierista y entregarse

complacientemente a la ensoñación de la imagen de su madre. Es eso lo que sigue vivo, quizá más que nunca, un fantasma, y por eso exulta Barthes con la metáfora descrita (13).

Barthes dejó claro en *El placer del texto* que es proustiano. Pero lo interesante de la elección de Proust es lo que a ella se sacrifica. Decía Paco Jarauta, comentando una carta de Benjamin a Scholem, que la modernidad del primero se contrasta en su conciencia de la necesidad de Kafka ante el dilema que la época escribía entre éste y Proust. Benjamin amaba al francés, y añoraba su tiempo. Pero lo sabía tan perdido como lo enunciara el escritor, por lo que era menester optar por el vienés. Barthes entonces, con su elección, se equivoca de época. Y no dejará de dar testimonio de la conciencia de su inactualidad. Que es la que *La cámara lúcida* dibuja nitidamente, con su incapacidad para ver lo siniestro que ya anunciara Kafka y se ha realizado, así como con su facilidad para la rememoración al estilo de Proust. Y sin embargo, cuando más parecía inclinarse por ésta en tanto custodia del punctum, se aleja de ella: *La Fotografía no rememora el pasado... El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido... sino el testimonio de que lo que veo ha sido.* Y lo hace por su proximidad a h.

Pero, así como en el punto anterior (en las páginas más sensibles a este campo) inventaba un "símbolo", aquí prosigue una orientación similar: *no hay nada que hacer: la Fotografía tiene algo que ver con la resurrección: ¿no podemos acaso decir de ella lo mismo que los bizantinos decían de la imagen de Cristo impresa en el Sudario de Turín, que no estaba hecha por la mano del hombre, acheiropoietos?*

La comparación es antigua, y al menos André Bazin ya hizo uso de ella (14). Pero es que esa recurrencia, esa repetición, ese continuo retorno a tal evidencia no es en balde. Hay que decir esto desmarcándonos de Barthes y más bien atendiendo a la globalidad de cuanto, a lo largo de la Historia, se ha escrito, sobre todo desde terrenos estéticos, de la foto. Y bien, este lugar común, este punto de eterno retorno, es la puerta privilegiada a lo simbólico del texto fotográfico. Barthes, en tanto inscrito en la Historia de esa repetición, e incluso aunque la posición que ante ella tome no exceda la que es común en él (para debilidad de sus hallazgos), está en lo cierto en estas páginas, más que nunca: *no*

13. También en estas páginas desarrolla una imagen que toma de la Sontag, la del cordón umbilical que une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada. Y ahí se ve bien el rumbo al que obedecen los pasos del redactor: el de la seducción de *lalengua* más galante.

14. En "La ontología de la imagen fotográfica", en *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid 1966.

veo un recuerdo, una imaginación, una reconstitución, un trozo de la Maya, como el arte acostumbra a prodigar, sino lo real en el pasado: lo pasado y lo real al mismo tiempo. Lo real (de lo pasado).

Así es. Y la originalidad que la foto puede aportar al campo de la estética ha de hacerse cargo de ello. No limitarse a *í ó a s* como era común (así no aporta Novedad alguna), sino partir de *h*. Para lo cual dispone de un privilegiado precedente en la conquista tenida en Bizancio de la especificidad de la imagen artística. Ahora bien, el valor modélico del velo de Verónica está en la estricta naturaleza material de la huella. Lo demás es exterior, significados de alguna forma postizos, e incluso, en esa senda, lo contrario a lo que señala *h*. La idea de la continuidad de la vida que Barthes propusiera en la alegoría de la plata es en rigor extraña a *h*, que más bien resta en la asunción radical de la muerte, sólo que una muerte, en el caso del *vero-icono*, que da sentido a la vida. Esa es la enseñanza, y lo otro débil ilusión que en el caso de Barthes es patética, pues no la cree en ningún momento.

Un breve acto cuya sacudida no puede derivar hacia el sueño (esta es quizá la definición del satori). Algo que no puede simbolizarse. El Despertar del último Lacan. Pero todo el empeño de Barthes va en cambio en pos de la supuesta simbolización: *La fecha forma parte de la foto: no tanto porque denota un estilo (ello no me concierne), sino porque hace pensar, obliga a sopesar la vida, la muerte, la inexorable extinción de las generaciones*. Así logra capear lo radical fotográfico, con la "pensatividad". La debilidad que ésta comporta es la que dicen "mental" los lacanianos: el lenguaje oficia, sí, como semblante. Así es: vemos en estas páginas el esfuerzo de Barthes por poner en *h* algo que evite, para poder habitarlo, el *peligro* que intuyó desde el principio. Mas, como quiera que le falta la dimensión de lo simbólico, no puede poner una Palabra. Y aunque acude a los términos que en textos donde opera lo simbólico hacen las veces de ella ("mito", "símbolo", "resurrección", etc.), éstos están en el vacío del sentido que les es propio en esos textos.

Ahora bien, a pesar del sufrimiento que le impone, persiste contumaz en preservar de su hallazgo la estricta materialidad: *La Fotografía no dice (forzosamente) lo que ya no es, sino tan sólo y sin duda alguna lo que ha sido. Tal sutileza es decisiva. Ante una foto, la conciencia no toma necesariamente la vía nostálgica del recuerdo... sino, para toda foto existente en el mundo, la vía de la certidumbre: la esencia de la Fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa*. Frente a esta certidumbre que es la de *h*, y que aquí se sostiene incluso contra su deseo, el lenguaje es desdichado si es que quiere autoautenticarse, pues es *ficcional por naturaleza*. Y es que en efecto son naturalezas opuestas las del Lenguaje y la foto (ésta no es signica): *para intentar convertir el lenguaje en inficcional es necesario*

un enorme dispositivo de medidas, como atestigua el tormento de tantos filósofos y lógicos, pero con la Fotografía es al revés: *es la autentificación misma*, y para escapar a ésta tiene que tomar medidas. De ahí esa hermosa frase barthesiana: *la fotografía sólo es laboriosa cuando engaña*. Ella por sí misma, el dispositivo, es (*h*). Y sobre lo que a eso se añade (todo tipo de operaciones) es sobre lo que postulan los semióticos: sobre lo añadido a su naturaleza, sobre lo postizo, sobre la máscara.

Toda fotografía es un certificado de presencia. Tal es la Novedad que ha conmovido el mundo de las representaciones. Como el *ectoplasma de lo que había sido*. La fotografía aporta, con su imagen-huella, la seguridad existencial del referente. Y convencido de esta certeza, Barthes critica la semiótica: *La moda actual entre los comentaristas de Fotografía (sociólogos y semiólogos) tiende a la relatividad semántica: nada de real..., tan sólo artificio: Thesis y no Physis*. Impugna, pues, la maniobra dominante de cifrar su esencia en el análogo, en el sometimiento a las leyes de la perspectiva albertiana, en la codificación: *tal debate es vano: nada puede impedir que la fotografía sea analógica...* Después de Schaeffer hay que decir que eso no es cosa del dispositivo sino de su modalización, pero, una vez cumplida ésta siguiendo los patrones de la visión, la analogía es ciertamente necesaria, o sea, no dependiente de convención alguna como la perspectiva (que al fin es una ordenación simbólica), sino de las leyes de la óptica. ... *pero al mismo tiempo el noema de la fotografía no reside en modo alguno en la analogía (rasgo que comparte con toda suerte de representaciones)... Interrogarse sobre si la fotografía es analógica o codificada no es una vía adecuada para el análisis. Lo importante es que la foto posea una fuerza constatativa, y que lo constatativo de la Fotografía atañe no al objeto sino al tiempo. Desde un punto de vista fenomenológico, en la Fotografía el poder de autentificación prima sobre el poder de representación*. Formulación precisa del comentado y ya canónico giro existencial que protagonizaría esta obrita por lo que hace a la teoría de la foto.

Cuando Barthes oscila hacia este lado, cuando se agarra ferozmente a la evidencia de que la huella constituye la esencia de la foto, llega a arremeter, como hemos visto, contra las tesis que le inspira el lado que la (in)viste de lenguaje y que la adorna. Otra vez aquí, en el punto 37: distinguiendo la fotografía del cine, en la primera constata que la imagen *está llena, abarrotada: no hay sitio, nada le puede ser añadido*. Ahora, ante la desnudez de *h*, la agregación que lleva a efecto el sujeto en el *punctum* se sabe exterior. El cine, en cambio, *no posee esta completud... Presa en un fluir la foto es empujada, estirada sin cesar hacia otras vistas*. Su referente fotográfico *se escurre, no reivindica su realidad, no protesta por su antigua existencia; no se agarra a mí: no es ningún espectro*. El mundo fílmico, como la realidad (pues está más cerca de ésta que de lo real) *se encuentra sostenido por la presunción de que la experiencia seguirá transcurriendo constantemente en el*

mismo estilo constitutivo; mientras que la Fotografía rompe con el estilo constitutivo... no hay futuro en ella (de ahí su patetismo, su melancolía). La foto escapa al relato, al tiempo, a las normales condiciones de la percepción, a la realidad. El cine, por el contrario, trabaja para ello: ¿qué es, pues, el cine entonces? Pues bien, el cine es simplemente normal, como la vida.

Barthes lo dice aún de otra forma, ante Su Foto: *no puedo transformar mi dolor, no puedo dejar vagar la mirada; ninguna cultura acude a ayudarme... es por ello por lo que, a pesar de sus códigos, yo no puedo leer una foto.* Y sin embargo lo hace, como quedó claro en pasajes anteriores. Lo intenta al menos. Pero no logra hacer espacio entonces, más allá de la debilidad que le concede al lenguaje, al registro de lo real. Por lo que, viendo el déficit de la foto a ese nivel, concluye su ilegibilidad. *Nada en ella podrá transformar el dolor en duelo.* No cabe simbolizar ese goce. Y sin embargo, no es otro su esfuerzo sino justamente "simbolizarlo" pero mejor, narrativizarlo (más que narrarlo).

La Fotografía es indialéctica... es un Teatro dematuralizado en el que la muerte no puede contemplarse a sí misma, pensarse e interiorizarse... la prescripción de lo Trágico; la Fotografía excluye toda purificación, toda catharsis. La prescripción de lo Trágico. Si traemos a memoria *El placer del texto* hemos de relacionar esa imputación con el consumo masivo de *dramáticas*: en vez de desaparición del placer y progresión del goce, la cultura actual procura lo contrario. Pero no se refiere Barthes a eso aquí. Está, vacilante pero firme, entrando, a través de su convicción de que h es la naturaleza de la foto, a lo real que allí se apunta. Y la prescripción de lo trágico quiere decir tener que vérselas con ello en ausencia de marco, enfrentarlo experimentando la inanidad de los signos, descubriéndolos semblantes para la propia desgracia). El goce nos es fatal. Empuja. Y si la cultura no está a la altura requerida para poder asumirlo, o sea, a falta de la posibilidad de incorporarlo de una u otra forma, sólo queda un acceso a su llamado inevitable: el siniestro. Es lo que empieza a verse con la prescripción de lo Trágico, pues lo Trágico era (una) disposición simbólica. Barthes está adentrándose en esa cueva, y en breve lo encontraremos declarando al respecto. Lo que hoy se explota espectacularmente son las huellas descarnadas de lo real.

Y en fin, el que se ha arriesgado en esa senda toca fondo, pues, llegando a lo radical fotográfico, va allende y contra su deseo. Aparece éste como vencido, y Barthes cede ante la evidencia de lo real que le resiste, ante *su plenitud insuportable*. Ahora sí está propiamente en h. Y de hecho escribe: *Me siento capaz de adorar una Imagen..., pero ¿y una foto?*

Eso, h, es lo que le sobrepasa, lo que no puede mirar. Ahora la descubre, más allá de i: *Sólo puedo situarla en un ritual... si de algún modo evito mirarla (o evito que ella me mire).* Roland Barthes se quema.

Seguendo con la tematización a este respecto del Tiempo, proclama: *En la Fotografía, la inmovilización del tiempo sólo se da de un modo excesivo, monstruoso: el tiempo se encuentra atascado.* No fluye lo que constituye la vida, pero no es que quede trascendido simbólicamente, a la manera p.ej. de la pintura, que a su vez tiene su tiempo, sino que lo congela (recordemos a André Bazin: no eternidad estética, sino embalsamamiento).

En estas páginas se escribe más clara que nunca la esencia de la foto, y ello violentando el deseo de quien la acusa: la propia guía se siente sobrepasada. Digamos que atraviesa su fantasma, que está cumpliendo el fin de ese trayecto y encuentra, despierta a lo real. *No tan sólo la Foto no es jamás, en esencia, un recuerdo... sino que además lo bloquea, se convierte muy pronto en un contrarrecuerdo.* Es shock que conmueve los propios cimientos y nos enfrenta de golpe a un vacío. Barthes lo ilustra con una anécdota en la que contrapone esta h, esto real que ha hallado de golpe con toda su contundencia, al relato, a la historia, a la propia memoria. Así es: la Foto le roba la memoria. Lo desnuda y queda desamparado, sin consuelo. Y en vano en ella lo buscará, puesto que no es nada más que la cosa exorbitada. Barthes se resiente del choque: *La Fotografía es violenta... porque cada vez llena a la fuerza la vista y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado.*

Muy lejos está en este momento, en esta suspensión de su deseo, de aquellas páginas en las que reclamaba como propio del punctum (en el que creía ver la ausencia de la Foto) la fuerza de expansión metonímica, la invitación a la rememoración.

Y profundiza aún en este giro por lo que hace a la descripción de su objeto, y comienza también alejándose de cuanto postulara en otras páginas (aquellas en las que describía al fotógrafo como el que lucha para que la foto no sea la muerte). Ahora escribe: *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.* Ciertamente se trata de distintos actores, por más que ambos se sirvan de idéntico utensilio en su labor, pero en el punto 5 hablaba del Fotógrafo en general, no del retratista, y ya indicamos entonces que al menos faltaba algo muy característico de la fotografía. Aquí retoma Barthes lo que callaba allí. Pero es que ahora se ve abocado a hacerlo a tenor de su periplo, y entonces aún estaba sujeto a su deseo y no alcanzaba a ver más allá de él.

Y en este momento de lucidez Barthes descubre la verdad de la foto, lo que ella trajo, que no es sino el advenimiento de lo real con una contundencia inédita antes en las representaciones. Ya lo había entrevisto cuando se apercebía de que h se manifiesta irreductible a la memoria, contraria a la realidad, desestabilizadora de lo simbólico. Ahora añade: *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. Recordemos que sin embargo en el punto 34 imaginaba al respecto, y contra el abandono a la potencia de destrucción de esta evidencia, la posibilidad de un símbolo (el de la plata), y que aunque él no lo fraguara realmente como tal sí podría admitirse para quien supiera verlo. Pero en estas líneas Barthes escribe desde el infierno.

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.

Se impone, ahora sí, la huella del fondo. Y no hay manera de situarla. Esa es la angustia que vive Barthes.

Y desde ella, la subversión de los "símbolos". Si antes cantó las virtudes de la foto para rescatar de forma "sublime" los cuerpos que dejaron en la plata su huella, y que en ella todavía sobrevivían, ahora nos dirá que, por lo mismo, no dejan de estar condenados a muerte. La fotografía, 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 extenua, desaparece; no queda más que tirarla. Ahí se ve cómo desestima, cómo se le escapa a Barthes, la posibilidad de apuntaba su metáfora. De ella sólo le queda, vista su incapacidad para restituírle su ilusión, el resto. Del sudario turinés, un trapo sucio y viejo. Todo/nada.

Y por contra, evoca los tiempos verdaderamente simbólicos en los que 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 por la fotografía, sustituta de éste, y mortal, la sociedad moderna renunció a aquél. Está en estas líneas Barthes entregado a su déficit, que se refleja doquiera posa la vista: 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 impaciencias, de todo lo que niega la madurez. Cierzo. Ahora bien, Barthes se apercebe de la inactualidad de su queja, y no deja de ponerse a sí mismo como constituyendo una excepción, una suerte de proustiano anacronismo. Y juega a hacer aquí el duelo de lo que marcha, de lo que acaso solo él ve que se va, y que no es sino el sentido. No quedará más que la indiferente Naturaleza. Por más que la celebración del fin del sentido y el gozo de la pura escritura sean constantes de su obra (basta con remitimos a nuestra nota 12), aquí toma la pose decadente Roland Barthes, la de quien ve hundirse su mundo, la de quien, lastimeramente, se aqueja de ello. ¿O es que por primera vez se cae en la

muerte de lo que significa mantener como dos campos absolutamente irreductibles el lenguaje y lo real, postular la hiancia insalvable entre ellos, no permitir la Palabra como surco en lo real? Eso era lo que toda su generación luchó por imponer. Y ahora parece rendirse melancólicamente a los indeseados efectos de sus logros.

Revisando una vez más la distinción punctum/studium, postula en el punto 39 otro punctum (otro estigma) distinto del detalle. Ya señalamos la dificultad que el último entrañaba para la teoría, pues entregado masivamente a i, podía perder de vista h, la verdadera esencia de la foto. Y bien, ahora, cuando tan presente se hace h, rectifica Barthes. Este nuevo punctum, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo... Es un modo de nombrar lo que se juega. Pero no logrará a pesar de todo superar sus limitaciones: ...es el degarrador énfasis del noema (esto-ha-sido), su representación pura. No logra desembarazarse del esto, ni por tanto cifrar el noema en el dispositivo antes de su modalización. Pero al menos sí que insiste en la naturaleza de la huella, bien vinculada ahora a lo que sobrepasa la imagen, lo que permite concebirla mejor, lejos de espejismos.

De lo que se trata a continuación es de relatar el fenómeno por el que se descubre que el tiempo está en (es) la Realidad, que no en lo real. Y de concluir que, en tanto la fotografía es huella de lo real, trasciende el tiempo de la realidad. Barthes lo ve en la foto de un reo condenado a muerte y hace mucho ejecutado: futuro y pasado se equivalen, vale decir, borran sus diferencias, con lo cual no hay Tiempo en la foto: ésta lo subvierte.

Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe. Eso sí es el punctum en tanto diciendo la esencia del dispositivo: la aprehensión escandalosa de una suspensión de la realidad. Y a ello se accede mejor por medio de la lógica de la huella que a partir de cualquier detalle de la imagen. 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 aplastamiento del Tiempo. Eso es lo que significaba el embalsamamiento o congelación del tiempo tantas veces comentados respecto de la foto: ese vértigo del tiempo anonadado.

Por lo mismo, en la fotografía está cifrado el destino: el fondo con el que tenemos cita. Es porque hay siempre en ella ese signo [sería mejor decir "anuncio"] imperioso de mi muerte futura por lo que cada foto... nos interpela a cada uno de nosotros, por separado, al margen de toda generalidad (pero no al margen de toda trascendencia).

Pero de nuevo retrocede, pues entrevisto el límite trata de negarlo. Y así, cuando una foto le atrapa la escruta obsesivamente, pretendiendo delimitar con el pensamiento el rostro amado, no conformándose con la mera huella, queriendo

profundizarla, e incluso ampliándola *para conocer su verdad* confiando ingenuamente la tarea a un laboratorio. A eso le empuja su neurosis: *vivo con la ilusión de que basta con limpiar la superficie de la imagen para acceder a lo que hay detrás*. Pero tan delirante anhelo se resuelve con su necesaria frustración, ya que merced a la maniobra emprendida en su afán *desbago la imagen en beneficio de su materia*. Es el efecto Blow up, que, si es movilizado por un deseo que apunte a lo real, puede vivirse con júbilo, excitadamente, pero si es movilizado por un espejismo sólo con gran dolor, pues muestra la ilusión a la que se limita i, su ser semblante de h -que es lo que resta siempre.

Así es la Foto: no sabe decir lo que da a ver.

Si se duele, si se angustia en sus esfuerzos, *es porque a veces me acerco, me quemo*. Goza. Pero otras veces se aleja. Titubea en fin. Y así prosigue, tambaleante, en ocasiones con una vecindad extrema para él a lo real, en otras emprendiendo la fuga. Le quedan aún distintas discusiones, pero nuestro paseo ha sido ya excesivo, y hemos de darlo ya por acabado. Al cabo del suyo Barthes sólo retiene la certeza material, existencial, de la huella. Pero no sabe qué hacer con ella. No sabe leerla. *Así pues, deberé redimirme ante esta ley: no puedo profundizar, horadar la Fotografía*. Es la barrera contra la que periódicamente ha chocado. La necesaria a este objeto. Pero la que no cesó de tratar de superar. Ahora quiere reconocer su fracaso. *La Fotografía es llana... esto es lo que debo admitir*. Como la Muerte en su horror, como la pornografía. Contra lo que él quería. Es que *si no se puede profundizar en la Fotografía, es a causa de su fuerza de evidencia*. Ya no de expansión, sino de evidencia; ya no movimiento, dinamismo, metonimia signifiante, sino estancamiento, quietud, persistencia del fondo. Es el en sí o para sí, no ya el previamente tan movilizado para mí: *el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la certeza de ello, certeza suprema porque tengo oportunidad de observar la fotografía con intensidad*. Aunque por más que la observe "no me enseña nada". *Es precisamente en esta detención de la interpretación donde reside la certeza de la Foto: me consumo constatando que esto [sic] ha sido*. Y punto. Es lo único que revela toda fotografía. Lo real. Es lo que había escrito ya Bazin. Y la potencia extraordinaria de tal certeza es inversamente proporcional a cuanto Barthes estima que puede postularse de ella: *no puedo decir nada*.

Sin embargo escribe todo un libro. A continuación de tocar fondo recobra el suspendido anhelo mixtificador (como por mejor huir de ese infierno): dado que la Fotografía autentifica la existencia del ser amado, *quiero volverle a encontrar enteramente, es decir, en esencia*. Es lo que parecía que no podía ser: reencontrar el Objeto Todo. Mas la búsqueda terca, constante, obsesiva (en sentido clínico, vale decir, en tanto mecanismo que se defiende de lo que lo desborda) da a Barthes su preciado fruto: obtiene un signo, una significación que allí poner (mas no un sentido o una Palabra), nombra esa ilusoria circunstancia en la que lo más

material queda taponado. No afronta lo real del ser amado, su h, para encontrar su verdad, sino que escapa a esa vía entregándose, dejándose absorber completamente por i, pasando no al otro lado sino al espejo mismo. Es lo que llama *el aire*, del que dice que no es *un dato esquemático, intelectual* (cognoscitivo, semiótico), ni tampoco una simple analogía... *como lo es el parecido* (imaginario), *sino esa cosa exorbitante que hace inducir el alma bajo el cuerpo*. Querrá decir lo simbólico, pero ya advertimos de la devaluación en Barthes de algunos términos que en otros textos cotizaban como oro puro. No es sino una ensoñación lo que plantea ahora, una fantasía. Tal el solo tributo, novelesco, con que puede honrar la memoria de la madre: le inventa un "nombre", por lo demás harto ilustrativo: nada tan evanescente, tan liviano, tan exquisito y sofisticado. Nada tan débil. El donaire: la fuga imaginaria de lo real.

Y Barthes recapitula, concluido así, lo que reconoce como *camino iniciático*, y obtiene en su clausura el *fin de todo lenguaje*: *¡Es esto [sic]!*. Así, en su Foto, su madre era *mucho más* que reconocida (término que se le antoja burdo en este punto, pues no en vano él no desconoce su condición imaginaria): en ella *vuelve a encontrarla*. Es lo imposible, ¿lo real mismo? No: el delirio. Pues a él ha llegado al fin por la deriva narcisista.

El aire, así llama, pues, *la expresión de la verdad*. En la foto en que lo encuentra, *el ser que amo, que amé, no se encuentra separado de sí mismo: por fin coincide*. Frenesí imaginario: no aceptación de la división, de la "falta" constitutiva del sujeto; por el contrario: plena fusión, etc (15). Barthes lo anota en una exclamación: *oh misterio*. Pues si en otras fotos lograba ver máscaras (cuando aún estaba vigente el juicio crítico capaz de discernir i de s), en aquella *la máscara desaparecía: quedaba un alma*.

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... un cuerpo estéril.

Es el fotógrafo, claro, el que ha de dar esa *vida*. Y si no lo logra, *el sujeto muere para siempre*. Es el fotógrafo el que ha de alumbrar el sujeto que habita el cuerpo, lo simbólico en h. Y si lo logra, si consigue fijar lo que confusamente llama Barthes *el aire* (pero mejor decir: si fija su identidad), salva ese ser, que de lo contrario se pierde en lo real. El fotógrafo o un azar, es decir, un milagro.

15. Antes, también instalado en el narcisismo, no alcanzaba su comprensión, ni su relación con la fotografía, cuando escribía: *a lo sumo puedo decir que en ciertas fotos me reporto, a mi, según si me encuentro conforme a la imagen que quisiera dar de mí mismo*. Como nos lo ilustra Roquentin (en comunicación poersonal), la decepción no depende de la imagen que yo quisiera dar de mí mismo. Pues yo es, precisamente, esa imagen: la decepción depende de que no comparezca en la fotografía.

Pero como ya anotamos, todo esto tiene más que ver con el arte del retrato que con la fotografía, y así, sería más factible predicarlo igual del retrato pictórico que de, p.ej., una foto policial. Ello es así porque Barthes se empeña en lograr una estética fotográfica. La posibilidad de que en **h** se engendre el “símbolo”, admitida la pura **h** como garantizada por la esencia misma del dispositivo. Es esto lo que acaso quisiera Barthes, por más que se le escapara entre las manos. Tal, en efecto, la lección de su lectura. *La cámara lúcida*, sobre todo, indicará el camino para una estética fotográfica. Será a su vez, como su objeto mismo, solo déictico, indicador. Incapaz de andar ese camino al menos permite intuirlo, señala por dónde ha de ir. Eso es *La cámara lúcida*: no el “texto fotográfico” que dijera Dubois, sino el anuncio, desde los límites de **s**, de que tal ha de venir.

Ya vimos que el punctum hay que estudiarlo como modelo, pero no para seguirlo ciegamente, sino para aprender de él y de sus limitaciones. De lo que hay que partir no es del punctum (que es **h** tutelada por la significación, la metonimia, y que por esa vía pudiera acaso alcanzar el sentido), sino de la **h** misma. Y una estética fotográfica tendrá que saber conducirla simbólicamente, mas estando al tanto de que esa conducción no está asegurada, estando avisada de que más bien es lo común que triunfe de su ruina, la ruina de su genio, lo real, o la más inocua realidad. Lo real o el sentido imaginario de nuestros lacanianos, pero no ese sentido simbólico del que hasta Barthes predicó que nada quiere hoy saber la sociedad.

Creí comprender que existía una especie de vínculo (de nudo) entre la Fotografía, la locura y algo cuyo nombre yo desconocía. Algo que comienza llamando sufrimiento de amor y concluye denominando Piedad.

Locura, ya sabemos, en el sentido de vreal (16). En el punto final, precisamente, describe lo que la sociedad hace con esa locura que la foto trae aparejada. Y que básicamente es domesticarla, hacerle sentar la cabeza, *templar la demencia que amenaza sin cesar con estallar en el rostro de quien la mira*. Para ello discrimina dos medios: *hacer de la Fotografía un arte y generalizarla, ... gregarizarla, ... 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*. O sea, sublimar **h** o bien filtrarla para imaginarizarla y quedar con **i** o codificarla y quedar con **s**, elevándola en ambos casos a patrón respecto de todas las imágenes. Por lo que respecta al primer mecanismo de domesticación, sorprende la escasa confianza que a Barthes le despierta a estas alturas el arte: piensa que la fotografía ingresa en él si *no hay en ella ya demencia alguna*, o si *su noema es olvidado y por consiguiente su esencia no actúa más sobre mí*. El arte, así, ha dejado de ser para él modo (privilegiado) de procurar eficacia simbólica, y más bien se le antoja ornamento o dictado del mercado del ocio. Prejuicio con el que carga que por

supuesto extiende al cine, y que informa bien de su camino desde *Crítica y verdad*. Y por lo que respecta al segundo, se trata de reprimir lo radical fotográfico poniendo la foto en continuidad con la comunidad entera de las representaciones visuales. Como dice Barthes, *el gozar pasa por la imagen: esta es la gran mutación*. Y sí, porque no por **h**, no por lo real, sino en lo imaginario. A decir verdad lo que se pierde es el goce. Pero éste, fatalmente, retorna. Y, a falta de marco para ubicarlo, de forma siniestra. Eso, empero, lo ignora Barthes, que sólo ve de la desquiciada economía de nuestra cultura actual la parte más paranoica, la que nada quiere saber de lo real y se entrega al puro delirio: *como si la imagen [que no la **h**], al universalizarse, produjese un mundo sin diferencias (indiferente)*. Así es: no hay diferencias en lo imaginario, donde todo es intercambiable; las diferencias sólo lo son en y por el lenguaje.

En fin, se pregunta *¿loca o cuerda?* Y contesta: cuerda si **h**, lo real, *no deja de ser relativo* [y por tanto de ser], *temperado*, y así, asumido por la realidad; loca si **h** se muestra como tal, absoluta, irreductible a la realidad, *movimiento propiamente revulsivo, que trastoca el curso de la cosa y que yo llamaré, para acabar, éxtasis fotográfico*.

Y Piedad. Pero es claro: ésta no puede venir de **h** (a no ser... a no ser que sea fruto de Dios mismo, o que a El se atribuya la “autoría” del mecanismo -tal acaso, o algo por el estilo, pudiera hacer un místico, y no falta quien de hecho lo asumirá-) sino de su lector, como la verdad que a ella se concede. Es el sujeto el que, en su travesía por la lectura de **h**, alcanza a ingresar, siquiera pun(c)tualmente, en lo sublime, que es el goce gobernado por lo simbólico, eso que ilustra el *genio* de la Fotografía: lo real + la verdad.

16. KRISTEVA, J., *Lo vreal, en Loca verdad*, Fundamentos, Madrid 1985.