



La Escritura de la Luz

Estefanía Dávila Martín

UCM

Resumen

El presente artículo se propone estudiar en qué sentido los poderes de la fotografía han desplatonizado nuestra comprensión de la realidad, imposibilitándonos cada vez más reflexionar acerca de nuestra experiencia de acuerdo con la distinción entre imágenes y cosas, entre copias y originales.

Fotografiar es un acontecimiento en sí mismo. *Evenement* contempla un cierto venir, formalización del desajuste que se produce en el acontecimiento (hay algo que no llega, que permanece vacante): “ven” no es sino la llamada del otro. La fotografía encierra un valor mesiánico y ritual, pretende siempre conjurar una ausencia que se sabe inevitable. Busca recuperar la presencia de lo ausente. La fotografía es una forma de visión profética, reveladora, promiscua, subversiva: lo que antes sólo veía un ojo privilegiado ahora lo puede ver cualquiera. Diane Arbus solía decir que una fotografía es un secreto acerca de un secreto. Arte como operación de un secreto.

Los medios se han erigido en sustitutos del mundo anterior. Podemos decir, como afirmó Moholy-Nagy en los años veinte, que hoy vemos el mundo con ojos enteramente diferentes. “Ver” introduce al otro en el ojo, introduce el ojo del otro: en un ojo siempre está la figura de otro. Ésa es la hipótesis de la vista, es algo estructural a ella. Todo nuestro ojo, de algún modo, no es nuestro ojo (siempre puede ser sacado por otro, o por Nadie). En nuestro ojo ya siempre hay otro, y esto es lo que las artes visuales vienen a decirnos. El ojo siempre nos puede engañar: para que algo se vea, algo queda oculto. Hay algo que no se deja ver –inadecuación de la vista –, lo que implica un cierto movimiento doble y un efecto de máscara. Hay que conjugar las apariencias, siempre se ve más de lo que se ve –efecto suplemento de la vista, carácter protésico. A la vez, lo que es visible puede no ser visto (cabe la invención). Subyace a esta retórica el deseo de presencia. Hablamos de simulacro en relación al desvío de una cierta rectitud, simulacro que suple absolutamente. Idea que causa terror: no hay origen; todo efecto de origen es un simulacro. Simulacro en el origen, que desplaza la jerarquía ser-apariencia, original-copia, significado-significante, alma-cuerpo... Peligro para el origen, pero que a la vez siempre puede hacer un efecto de origen: siempre puede añadir algo (suplemento sería, a la vez, lo que suple y lo que añade). Éste es el efecto que tiene la mirada. Máscara, simulacro en la mirada, efecto medusante de detención de la vida y de la muerte.

Toda imagen pone en marcha una deconstrucción, una imposibilidad, un desplazamiento. Una imagen puede funcionar en ausencia del sujeto: nos sobrepasa, siempre nos abandona, porque no nos pertenece. La presencia de la imagen nace de una interrupción del sujeto consigo mismo. “Lo Otro” no es, para Derrida, una entidad, sino una operación de fractura que interrumpe cualquier forma de mismidad (lo otro, el espectro, el fantasma). La experiencia del otro es la experiencia de la aporía, la experiencia de lo imposible. No se opone a lo Mismo, no es una simple negación de la identidad ni de la presencia, sino más bien una interrupción (interrupción de la identidad, de la donación del sentido). Se resiste a la apropiación: alteridad como falta

de propiedad. “Lo Otro”, al no tener forma, acepta cualquier forma(to). La interrupción, es, a la vez, condición de la repetitividad, implica una cierta reduplicación.

La fotografía, como figura de la interrupción, revela lo extraño. Tiene el poder de mirar directamente a los ojos (¿cómo mirar sin ver?, se pregunta Barthes¹); invoca la alteridad del otro, en cuyos ojos uno ve su propia alteridad. Efecto trópico de la mirada, en la que hay ya siempre una interrupción. Aquello que viene tiene siempre algo que no viene, y ése es su porvenir. En lo vivo siempre hay un cierto otro, una cierta extrañeza, lo muerto habita a distancia. Espectralidad. Todas las fotografías son *memento mori*, imágenes de la muerte. La fotografía es el inventario de la mortalidad, sobresaltan en el fluir de la película, pues transmutan de golpe el presente en pasado, la vida en muerte. La fotografía se convierte entonces en un curioso medium. Constituye una *epokhé* en la relación con el tiempo, la memoria y la muerte. Es el advenimiento de yo mismo como otro, transforma a las personas en objetos, convirtiéndolas verdaderamente en espectros (microexperiencia de la muerte²). El fotógrafo lo sabe perfectamente –yo misma como fotógrafa lo sé, y evito ponerme frente al “disparador” –, y tiene miedo de esta muerte en la cual su gesto va a embalsamarme. En el fondo, a lo que tiendo en la foto que toman de mí es a la Muerte: la muerte es el *eidos* de esa foto. Es la imagen viviente de una cosa muerte, una confusión perversa. “Yo” he muerto, y yo voy a morir.

En la fotografía el tacto se ausenta pero quiere volver, en su imposibilidad desespera y se vuelve espectral. El espectro es a la vez visible e invisible, sensible e insensible, es el presente de su ausencia. El espectro no es simplemente ese visible invisible que puedo ver, es “alguien que me mira sin reciprocidad posible y que por lo tanto hace la ley allí donde yo estoy ciego, ciego por situación”³. Quien me mira está antes de mí. La mirada del otro es la espectralidad misma. Si el “efecto de real”⁴ de la fotografía es ineluctable, es porque existe el otro y me mira; obedece a la irreductible alteridad de otro origen del mundo. La mirada del otro es otro mundo, abre un mundo. Es una apertura. Los ojos son la puerta a otro mundo, el vehículo-vínculo a otro grado cero del aparecer. (Eterno) retorno de los muertos. Todo Otro es una fisura en mí, una fuga, una inconmensurabilidad, una impotencia. Un in-reapropiable. Es a este espacio, afirma Derrida, a esta casa propia fuera de la propia casa, donde llega el espectro. La ley y el duelo tienen el mismo lugar de nacimiento: la muerte. Anagrama perfecto: *spectre* (“espectro”) – *respect* (“respeto”) – *sceptre* (“cetro”)⁵. ¿Es posible esta triada más allá de un juego de palabras?

Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento, y por lo tanto a poder. Un simulacro de conocimiento, un simulacro de posesión, un simulacro de violación (recordemos al fotógrafo de modas arqueándose convulsivamente sobre el cuerpo de Verushka mientras maneja la cámara, en la película de Antonioni)⁶. Fotografiar a

¹ Cf. Barthes, R., *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 105.

² Una de las películas más inquietantes que se han rodado, *La Jetée* (Francia, 1963) de Chris Marker, es la historia de un hombre que ve con antelación su propia muerte, narrada enteramente con fotografías fijas. Véase también al respecto *Arrebato* (Iván Zulueta, España, 1979).

³ Derrida, *Ecografías de la televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, p.151.

⁴ Término empleado por Barthes, en op. cit., p. 100.

⁵ Véase Derrida, J., op. cit., p. 145.

⁶ *Blow-up* (Italia, 1966). Hay una fantasía mucho más fuerte en la película de Michael Powell *El mirón* (Reino Unido, 1960), película que no trata de un simple *voyeur* sino de un psicópata que mata a las mujeres al fotografiarlas, con un arma escondida en la cámara. Jamás las toca. No desea sus cuerpos; quiere la presencia de esas mujeres en forma de imágenes fílmicas –aquellas que las muestran experimentando la muerte –que luego proyecta en su casa para su

alguien es cometer un asesinato sublimado, un “asesinato blando”, porque la cámara no mata. No obstante, hay algo de predatorio en el acto de registrar una imagen. *Fiat ars, pereat mundus*. Las fotografías satisfacen muchos de los criterios aprobados por el Surrealismo. Desde tiempos inmemoriales, la mirada se ha considerado peligrosa, e incluso sacrílega. Se ha desplegado bajo la sombra de la sospecha. La mirada tiene confines, límites que no se deben transgredir. Pero, a pesar de todas las prohibiciones, no se ha dejado de mirar aquello que no se debía ver... Recordemos, entre otras, las trágicas muertes de Acteón y Penteo en la mitología griega. ¿Qué es lo que vieron, que les hizo merecedores de tal condena? Lo que hace sacrílega su mirada no es lo que vieron, sino que fueron conscientes de que mirar es una forma de poseer, de hacerse con lo mirado, y este hecho es imperdonable. Toda mirada es furtiva, roba algo de las cosas. Toda mirada tiene un precio. Mirar es una forma de poseer, y a la vez de perder aquello que vemos. Mirada que llega a enfrentarse incluso a la muerte. Sólo el que viene de mirar a la muerte a la cara tiene algo que decir sobre la vida. Esta mirada extrema, de umbral, que nos lleva al confín de lo visible y nos deja ante lo invisible o ante el vacío, es la mirada de Medusa. Imagen que devuelve la mirada que nosotros le lanzamos, nos escruta (como los ojos de Picasso, o los autorretratos de Rembrandt o Van Gogh). Nos interpela, es la expresión de la alteridad. Pero también nos despoja de lo que somos, nos deja más expuestos, no nos permite ocultarnos. Mirada que se ciega, que debe morir para dar a ver de un modo distinto: nueva forma de pensar lo que vemos (esa nueva mirada que nos proponen Buñuel y Dalí en *Un perro andaluz*, España-Francia, 1929). Se nos da a ver algo que no vemos, nos hacemos videntes.

“En la primavera de 1921, se instalaron en Praga dos máquinas fotográficas automáticas recientemente inventadas en el extranjero que reproducían seis o diez o más exposiciones de la misma persona en la misma placa. Cuando le llevé a Kafka una serie semejante de fotografías le dije de buen humor:

- Por un par de coronas uno puede hacerse fotografiar desde todos los ángulos. Este aparato es un Conócete a ti mismo mecánico.

- Un Desconócete a ti mismo, querrá decir –dijo Kafka.

- ¿A qué se refiere? –protesté – ¡La cámara no miente!

- ¿Quién se lo dijo? –Kafka ladeó la cabeza –. La fotografía concentra nuestra mirada en la superficie. Por esa razón enturbia la vida oculta que trasluce a través de los contornos de las cosas como un juego de luces y sombras. Eso no se puede captar siquiera con las lentes más penetrantes. Hay que buscarlo a tientas con el sentimiento⁷.”

La historia de la fotografía podría recapitularse como la lucha entre dos imperativos diferentes: la belleza, que proviene del arte, y la verdad. Los fotógrafos hicieron de la visión una nueva clase de proyecto, como si la visión en sí, cultivada con suficiente avidez y obstinación, pudiera en verdad conciliar las exigencias de la verdad con la necesidad de encontrar el mundo bello. Objeto antes admirado por su capacidad para verter fielmente la realidad y también despreciado por su grosera exactitud, la cámara ha terminado por promover enérgicamente el valor de las apariencias. El momento oportuno llega cuando se pueden ver las cosas (especialmente lo que todo el mundo ha visto) de un modo nuevo. La pintura sigue ampliamente dominada por un cierto recelo ante lo que Duchamp llamó lo meramente

placer solitario. Picasso insistía en el elemento letal de la mirada: existe una íntima relación entre la pulsión de mirar y la pulsión de muerte (*Thánatos*).

⁷ Fragmento de *Conversaciones con Kafka*, de Gustav Janouch (citado por S. Sontag en su libro *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, p. 215).

retinal. El *éthos* de la fotografía –educarnos, según la expresión de Moholy-Nagy, en “visión intensiva” – parece más próximo al de la poesía que al de la pintura moderna. Así como la pintura se ha vuelto cada vez más conceptual, la poesía (desde Apollinaire, Eliot o Pound) se ha definido cada vez más por su interés en lo visual. “No hay verdad salvo en las cosas”, declaró Williams. No obstante las manifiestas pretensiones de una fotografía indiscreta, improvisada, con frecuencia cruda, de revelar la verdad y no la belleza, la fotografía todavía embellece. En el poder de las cosas lo real tiene un *pathos*. Y ese *pathos* es la belleza, que es en sí subversiva. ¿No hay ninguna decisión estética importante entre el esfuerzo por embellecer el mundo y el esfuerzo contrario por arrancarle la máscara?

Barthes sostiene que el *noema* de la fotografía sería “Esto ha sido” (o también: lo Intratable)⁸. Bazin lo ha denominado “la objetividad del objetivo” de la fotografía analógica. En latín se expresaría *interfuit*: lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (*operator* o *spectator*), ha estado allí y sin embargo ha sido inmediatamente separado. Ha estado absolutamente, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya. La luz de la fotografía nos viene dada desde la noche de un pasado no vivido, pero en algún momento esa noche fue el día. Se convirtió irreversiblemente en noche: eso es el pasado (y el fantasma)⁹. La novedad, la amenaza y la oportunidad de esta nueva fantomaquia es la discretización –la descomposición, la noche en que, analizado, “lo que ha sido” se vuelve discontinuo. La exploración y duplicación fotográfica del mundo fragmenta continuidades. Ruptura de la continuidad, condición de posibilidad del “esto ha sido” barthesiano. La fotografía no es sólo una fracción de tiempo, sino de espacio. En un mundo gobernado por imágenes fotográficas, todas las fronteras (encuadres) parecen arbitrarias. Cualquier cosa puede volverse discontinua. Mediante las fotografías, el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes: la cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Confiere a cada momento el carácter de un misterio. La realidad misma empieza a ser comprendida como una suerte de escritura que hay que decodificar¹⁰.

Toda fotografía es un certificado de presencia, no sólo de orden político (por ejemplo, en el documento nacional de identidad o en la ficha policial) sino incluso de orden metafísico. La fotografía no dice (forzosamente) lo que ya no es, sino tan sólo y sin duda alguna lo que ha sido (vía de la certidumbre). La fotografía realiza la inaudita confusión de la realidad (“Esto ha sido”) con la verdad (“¡Es esto!”): se convierte al mismo tiempo en constatativa y exclamativa, se acerca entonces a la locura, alcanza - en palabras de Barthes- “la loca verdad”. Quizá tengamos una resistencia invencible a creer en el pasado, en la historia (como no sea en forma de mito). La fotografía, por vez primera, hace cesar tal resistencia. El pasado es desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca. Ningún texto u obra de arte fue nunca creíble de este modo, *hasta la raíz*. Nada puede impedir que la fotografía sea analógica, pero al mismo tiempo el *noema* de la fotografía no reside en modo alguno en la analogía; el poder de autenticación prima sobre el poder de representación. La fotografía es violenta porque llena a la fuerza la vista, y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado. Es la manera como nuestro tiempo asume la muerte (frente a los antiguos monumentos, eternos, la fotografía, mortal). Tal vez la muerte resida en esa imagen que se produce al querer conservar la vida, en la

⁸ Véase Barthes, op. cit., p. 136.

⁹ Heráclito: “La noche es la verdad del día y el día la verdad de la noche” (cf. Kirk-Raven-Schonfield, *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos, 1987, p. 295).

¹⁰ Las imágenes fotográficas fueron primeramente comparadas con la escritura. El nombre que Niepce dio al proceso mediante el cual se imprime en la placa era “heliografía”, escritura solar. Fox Talbot llamó a la cámara “el lápiz de la naturaleza”.

detención. Dándome el pasado absoluto de la pose o el gesto (aoristo), la fotografía me expresa la muerte en futuro. Lo más punzante –el *punctum*¹¹ – es el descubrimiento de esta equivalencia. En el mundo real algo está sucediendo y nadie sabe qué va a suceder. En el mundo de las imágenes, algo ha sucedido, y siempre seguirá sucediendo así.

Los poderes de la fotografía han desplatonizado nuestra comprensión de la realidad, imposibilitándonos cada vez más reflexionar acerca de nuestra experiencia de acuerdo con la distinción entre imágenes y cosas, entre copias y originales. La realidad se asemeja cada vez más a lo que muestran las cámaras. Las gentes de los países industrializados procuran hacerse fotografiar porque sienten que son imágenes, que las fotografías les confieren realidad. La razón última de la necesidad de fotografiarlo todo reside en la lógica misma del consumo: consumir significa quemar, gastar, y, por lo tanto, necesidad de reabastecimiento. Como hacemos imágenes y las consumimos, necesitamos aún más imágenes, y más. La posesión de una cámara puede inspirar algo parecido a la lujuria. Las imágenes son más reales de lo que cualquiera pudo haber imaginado.

¹¹ El *punctum* aparece en el campo de la cosa fotografiada como un suplemento inevitable y a la vez gratuito; es lo que añadido a la foto, y que sin embargo está ya en ella. La foto no sabe decir lo que da a ver (presión de lo indecible que quiere ser dicho): lo que pueda nombrar no puede realmente punzarme. Véase al respecto Barthes, op. cit., p. 87.