

LA CAMARA CLARA

nota sobre la fotografía

ROLAND BARTHES

En homenaje a
Lo imaginario de Sartre

1

Un día, hace ya mucho tiempo, me encontré con una fotografía del último hermano de Napoleón, Jérôme (1852). Me dije entonces, con un asombro que nunca he podido atenuar: «Estoy viendo los ojos que vieron al emperador». A veces hablaba de ese asombro, pero como nadie parecía compartirlo, ni siquiera comprenderlo —la vida está hecha de esas pequeñas soledades—, lleve a olvidarlo. Mi interés por la fotografía tomó un aspecto más cultural. Decreté entonces que gustaba de la foto *contra* el cine, del cual, sin embargo, no llegaba a separarla. Pregunta insistente. Yo estaba, en relación a la fotografía, preso de un deseo «ontológico»: quería saber, costara lo que costara, lo que la foto era «en sí», gracias a qué trazo esencial se distinguía de la comunidad de las imágenes. Un desco tal quería decir que en el fondo, fuera de las evidencias debidas a la técnica y al uso y a pesar de su formidable expansión contemporánea, yo no estaba seguro de que la fotografía existiera, de que dispusiera de un «genio» propio.

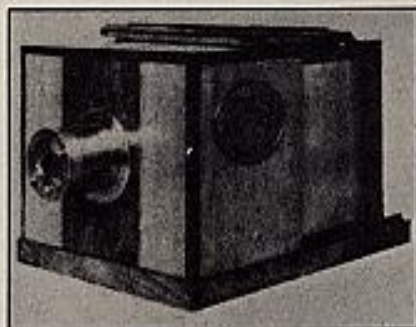
2

¿Quién podía guiarme?

Desde que se da el primer paso, que es el de la clasificación —si se quiere constituir un corpus es necesario clasificar, seleccionar—, la fotografía se oculta. Las diferencias a que se le somete son, en realidad, o bien empíricas —profesionales/aficionados— o bien retóricas —paisajes/objeto/retratos/desnudo o bien estéticas —realismo/plasticismo—, pero de todas maneras exteriores al objeto, sin relación con su esencia, que no puede ser —si esa esencia existe— más que lo nuevo

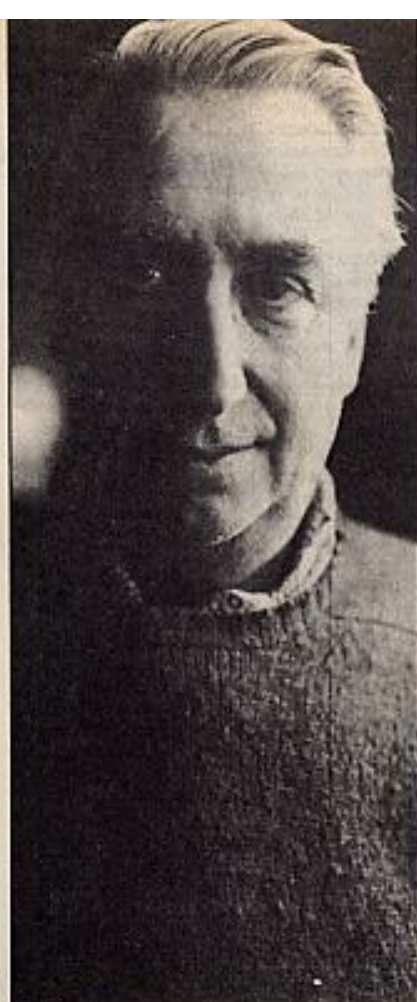
que ha surgido con ella, ya que esas clasificaciones muy bien podrían aplicarse a otras formas, más antiguas, de representación. Se diría que la fotografía es inclasificable. Me preguntaba entonces a qué se debía ese desorden.

Primero, encontré lo siguiente. Lo que la fotografía reproduce al infinito no ha ocurrido más que una vez: repite mecánicamente lo que nunca



«La foto quisiera hacerse tan voluminosa, tan segura, tan noble como un signo.» Cámara construida por Daguerre hacia 1840.

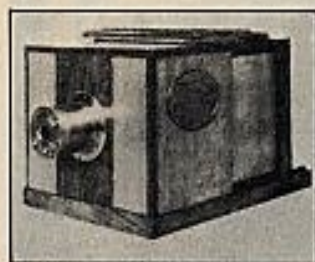
más podrá repetirse existencialmente. En ella, el evento no desborda jamás hacia otra cosa: la foto lleva siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el particular absoluto, la contingencia soberana, mate y como torpe, el *tal-tal* foto y no la foto—, en suma la *tuché*, la ocasión, el encuentro, lo real, en su expresión infatigable. Para designar la realidad, el budismo dice *sunya*, el vacío, y aún mejor, *tathata*, el hecho de ser tal y como se es, de ser así, de ser eso; *tal* quiere decir en sánscrito *eso* y haría pensar en el gesto del niño que designa algo con el dedo y dice: ¡Ta, da, eso! Una fotografía siempre se encuentra al final de ese gesto, dice: ¡eso, es eso, así es!, pero no dice nada más; una foto no puede ser transformada (enunciada) filosóficamente, está en su totalidad lastrada por la contingencia de que es la envoltura



«En la fotografía soy yo quien no coincido jamás con mi imagen, esa imagen resulta pesada, inmóvil. Yo soy ligero, disperso, como un duende.»

transparente y ligera. Enseñe sus fotos a alguien; enseguida sacará las suyas: «Mire, este es mi hermano; este es mi hijo», etc.; la fotografía no es nunca otra cosa: un canto alternado de «mire», «vea» y «éste...»; señala con el dedo una cierta contigüidad, un *vis-à-vis*, y no puede salir de ese puro lenguaje deíctico. Por esta razón, así como es lícito hablar de una foto, asimismo me parece improbable hablar de la fotografía.

Una foto dada, en efecto, no se distingue jamás de su referente —de eso que la foto representa— o al menos, no se distingue enseguida, o para todo el mundo— lo que hace cualquier otra imagen, cargada desde el principio y por su propio estatuto del modo en que el objeto es simulado—: percibir el significado fotográfico no es imposible —los profesionales lo hacen—, pero exigen un acto segundo de saber o de reflexión. Por su propia naturaleza, la fotografía —por comodidad hay que aceptar ese universal, que por el momento hace referencia sólo a la repetición infatigable de la contingencia— tiene algo de tautológico: una pipa en ella es siempre una



LA CAMARA CLARA

pipa, irreversiblemente. Se diría que la fotografía lleva siempre su referente con ella, los dos afectados por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados uno al otro, miembro con miembro, como el condenado que en ciertos suplicios se encadena a un cadáver, o parecidos a esas parejas de peces —según dice Michelet, los tiburones— que navegan inseparablemente como unidos por un coito eterno. La fotografía pertenece a esa clase de objetos hojaldrados cuyas dos hojas pueden separarse sin destruirlos: el cristal y el paisaje y, por qué no, el bien y el mal, el deseo y su objeto: dualidades que se pueden concebir pero no percibir —yo no sabía aún que de ese empecinamiento del referente por estar siempre allí iba a surgir la esencia que yo buscaba—.

Esa fatalidad —ya que no hay foto sin algo o sin alguien— arrastra a la fotografía hacia el desorden inmenso de los objetos, de todos los objetos del mundo: ¿por qué escoger —fotografiar— tal objeto, tal instante en lugar de otro? La fotografía es inclasificable porque no hay ningún motivo de marcar una de sus eventualidades más que otra, la foto quisiera, quizá, hacerse tan voluminosa, tan segura, tan noble como un signo, lo que le permitiría tener acceso a la dignidad de una lengua, pero para que haya signo tiene que haber marca; privadas de un principio de marca, las fotos son como signos que no cuajan bien, que se cortan, como la leche. No importa lo que haga ver ni de qué manera, una foto es siempre invisible: lo que se ve no es ella.

En suma, el referente adhiere. Y esa adherencia singular hace que sea muy difícil enfocar sobre la fotografía. Los libros que tratan de ese arte, mucho menos numerosos por cierto que los que tratan de otros, son víctimas de esa dificultad. Los hay técnicos; para «ver» el significativo fotográfico se ven obligados a enfocar de muy cerca. Los hay históricos o sociológicos; para observar el fenómeno global de la fotografía, estos últimos se ven obligados a enfocar de muy lejos. Comprobé con cierta molestia que ninguno me hablaba con justeza de las fotos que me interesan, las que me dan placer o emoción. ¿Qué tenía

yo que ver con las reglas de composición del paisaje fotográfico, o, en el otro extremo, con la fotografía como rito familiar? Cada vez que leía algo sobre la fotografía, pensaba en una foto determinada, amada, y me ponía furioso. Pues yo no veía más que el referente, el objeto deseado, el cuerpo querido; pero una voz inoportuna —la voz de la ciencia— me decía con un tono severo: «vuelve a la fotografía». Lo que estás viendo y que tanto te hace sufrir entra en la categoría «fotografía de aficionados», de que ha tratado un equipo de sociólogos: nada más que la traza de un protocolo social de integración destinado a poner a flote a la familia, etc. Yo, sin embargo, persistía; otra voz, la más fuerte, me incitaba a negar el comentario sociológico; frente a ciertas fotos, yo aspiraba a ser salvaje, sin cultura. De modo que no podía ni reducir las innumerables fotos del mundo, ni extender algunas de las mías a toda la fotografía: en resumen, me encontraba en un callejón sin salida y, si así puede decirse, «científicamente» solo y sin recursos.

3

Me dije entonces que ese desorden y ese dilema, actualizado por mi de-

seo de escribir sobre la fotografía reflejaban muy bien una especie de incomodidad que siempre había sentido: la de ser un sujeto indeciso entre dos lenguajes: uno expresivo y otro crítico, y en el interior de este último, entre varios discursos, el de la sociología, el de la semiología y el psicoanálisis —pero que, debido a la insatisfacción que finalmente me dejaban unos y otros, daba testimonio de la única cosa segura que había en mí —por ingenua que fuera—: la resistencia extrema a todo sistema reductor. Ya que cada vez que habiendo recurrido discretamente a él, sentía que un lenguaje tomaba consistencia, y así se deslizaba hacia la reducción o la reprimenda, lo abandonaba poco a poco y buscaba en otro lugar: empezaba a hablar de otra manera. Mejor valía pues que, de una vez por todas, mi protesta de singularidad se convirtiera en una razón e intentara hacer de «la antigua soberanía del yo» (Nietzsche) un principio heurístico. Resolví, pues, tomar como punto de partida de mi investigación sólo algunas fotos, esas de las que yo estaba seguro de que existían para mí. Nada que ver con un corpus: sólo algunos cuerpos. En ese debate, en definitiva convencional, entre la subjetividad y la ciencia, llegaba a esta idea extraña:

«Una foto puede ser objeto de tres prácticas —o de tres emociones o de tres intenciones—: hacer, soportar y mirar.»





«Lo que la fotografía reproduce al infinito no ha ocurrido más que una vez.»

¿por que no habría, de algún modo, una ciencia nueva para cada objeto? Una *Mathesis singularis* —y no ya *universalis*—. Acepté así tomarme como mediador de toda la fotografía: trataré de formular, a partir de algunos movimientos personales, el trazo fundamental, lo universal sin lo cual no habría fotografía.

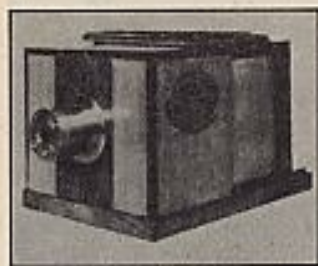
4

Heme aquí, pues, yo mismo convertido en medida del «saber» fotográfico. ¿Qué sabe mi cuerpo de la fotografía? Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas —o de tres emociones, o de tres intenciones: hacer, soportar, mirar. El *operator* es el fotógrafo. El *spectator* somos nosotros, que consumimos fotos en diarios, libros, álbumes, colecciones y archivos. Y ese, o esa que es fotografiado es el blanco, el referente, una

especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que con gusto yo llamaría el *spectrum* de la fotografía, ya que esa palabra conserva, por su raíz, una relación con «espectáculo» y añade a esa relación algo, un poco terrible, que hay en toda fotografía: el regreso del muerto.

Una de esas prácticas me estaba vedada y no debía tratar de interrogarla: no soy fotógrafo, ni siquiera aficionado: demasiado impaciente para ello: tengo que ver enseguida lo que he producido. ¿El polaroide?, divertido, pero decepcionante, salvo cuando un gran fotógrafo interviene—. Podía suponer que la emoción del *operator* —y partiendo de allí la esencia de la fotografía—según-el-fotógrafo— tenía algo que ver con el «huequito» —*stenopé*— por el que mira, limita, enmarca y pone en perspectiva

lo que quiera «captar» —sorprender—. Técnicamente, la fotografía está en el cruce de dos procedimientos completamente distintos; uno es de orden químico: la acción de la luz sobre ciertas sustancias; el otro es de orden físico: la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico. Me parecía que la fotografía del *spectator* derivaba esencialmente, si así puede decirse, de la revelación química del objeto —del cual percibo, con retraso, los rayos—, y que la fotografía del *operator* estaba ligada, al contrario, a la visión recortada por el hueco de cerradura de la *camera obscura*. Pero de esa emoción —o de esa esencia— no podía unirme al coro de los que —son los más numerosos— tratan de la foto—según-el-fotógrafo. No tenía a mi disposición más que dos experiencias: la del sujeto mirado y la del sujeto mirante.



LA CAMARA CLARA

5

Puede suceder que sea mirado sin saberlo, de eso no puedo aún hablar, ya que he decidido no guiarme más que por la consciencia de mi emoción. Pero con frecuencia —con demasiada frecuencia, a mi modo de ver— he sido fotografiado sabiéndolo. Pues bien, desde que me siento mirado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de «posar», me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me convierto por anticipado en imagen.

Esa transformación es activa: siento que la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho —apólogo de ese poder mortífero: ciertos comuneros pagaron con la vida la satisfacción de posar ante las barricadas: vencidos, fueron reconocidos por los policías de Thiers y casi fusilados—.

Posando ante el objetivo —quiero decir: sabiéndome posar, aun fugitivamente—, no corro un riesgo tal —o al menos por el momento—. De modo que es sólo metafóricamente que debo mi existencia al fotógrafo. Pero aunque esa dependencia sea imaginaria —y se deba al imaginario más puro—, la vivo con la angustia de una filiación incierta: una imagen —mi propia imagen— va a nacer: ¿me van a dar a luz como un individuo antipático o como un «buen tipo»? ¿Si pudiera «salir» en el papel como en un cuadro clásico, dotado de un aspecto noble, pensativo, inteligente, etc! En suma, ¿si pudiera quedar «pintado» —por Ticiano— o «dibujado» —por Clouet! Pero como lo que yo quisiera que se captara es una textura moral final, y no una mímica, y como la fotografía es poco sutil, salvo en manos de los grandes retratistas, no sé cómo actuar desde el interior de mi piel. Decido entonces «dejar flotar» sobre mis labios y en los ojos una ligera sonrisa que quisiera «indefinible» y en la cual daría a leer, al mismo tiempo que las cualidades de mi naturaleza, la consciencia amena que tengo de todo el ceremonial fotográfico: me presto a ese juego social, poso, lo sé, quiero que ustedes lo sepan, pero ese suplemento de mensaje no debe alterar en nada —lo que a decir verdad es una

cuadratura del círculo— la esencia preciosa de mi individuo: lo que soy, fuera de toda efigie. Quisiera en definitiva que mi imagen, móvil, sacudida entre mil fotos cambiantes según las situaciones y las edades, coincidiera con mi «yo» —profundo, como se sabe—; pero tengo que afirmar lo contrario: soy «yo» quien no coincido jamás con mi imagen, ya que es la imagen la que resulta pesada, inmóvil, empecinada —por eso la sociedad se apoya en ella—, y soy «yo» el ligero, el dividido, el disperso que, como un duende, no se está quieto, agitando en mi bocal: ah, ¡si al menos la fotografía pudiera darme un cuerpo neutro, anatómico, un cuerpo que no significara nada! Pero estoy condenado por la fotografía, que cree actuar bien, a tener siempre un semblante: mi cuerpo no llega a encontrar su grado cero, nadie se lo da —sólo, quizá, mi madre, ya que no es la indiferencia lo que libra de su peso a la imagen—, nada como una foto «objetiva», del tipo de las fotos de identidad tomadas en cabinas públicas para hacer de uno un individuo penal, observado por la Policía —sino el amor, el amor extremo—.

Verse así mismo —no como uno se ve en el espejo—: a escala de la Historia, ese acto es reciente, el retrato, pintado, dibujado o miniaturizado, fue, hasta la difusión de la fotografía, un bien limitado, destinado, por cierto, a señalar un nivel económico y social; de todos modos, un retrato pintado, por muy parecido que sea —es lo que trato de demostrar—, no es una fotografía. Es curioso que no se haya pensado en la crisis (de civilización) que ese acto nuevo conlleva. Desearía una Historia de las Miradas.

Ya que la fotografía es el advenimiento de mí mismo en tanto que otro: una disociación tortuosa de la consciencia de identidad. Y lo que es más curioso aún: fue antes de la fotografía cuando los hombres hablaron más de la visión del doble. Se relaciona a la heurística de una alucinación; ésta fue, durante siglos, un gran tema mítico. Pero hoy, es como si reprimiéramos la locura profunda de la fotografía: no queda de su herencia mítica más que ese ligero malestar que me invade cuando «me miro en un papel».

Esa inquietud es en el fondo un problema de propiedad. El derecho lo ha enunciado a su manera: ¿a quién pertenece la foto?; ¿al sujeto —fotografiado—, al fotógrafo?; ¿el paisaje mismo no es como un préstamo que se hace al propietario del terreno?

Numerosos procesos, según parece, dieron cuenta de esa incertidumbre: la de una sociedad para la que el ser estaba fundada en el tener. La fotografía transformaba al sujeto en objeto, y aún más, si así puede decirse, en objeto de museo: para tomar los primeros retratos —hacia 1840— había que obligar al sujeto a mantenerse en largas poses bajo una vidriera en pleno sol, a convertirse en objeto, y eso lo hacía sufrir como una operación quirúrgica, se inventó entonces un aparato, llamado cabecero, una especie de prótesis, invisible para el objetivo, que sostenía y mantenía al cuerpo en su paso a la inmovilidad: ese cabecero era como el zócalo de la estatua en que me iba a convertir, el corpiño de mi esencia imaginaria.

La foto-retrato es un campo saturado de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan en él, se afrontan y se deforman. Ante el objetivo, soy a la vez: el que me creo ser, el que quisiera que me crean, el que el fotógrafo me cree, y ese que utiliza para exhibir su arte. Dicho de otro modo, acción extraña: no ceso de imitarme, y eso por eso que cada vez que me hago —o que me dejo— fotografiar, me siento invariablemente rozado por una sensación de inautenticidad, a veces de impostura —como la que dan ciertas pesadillas—. Imaginariamente, la fotografía —ésta de que tengo la intención— representa ese momento sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto: vivo entonces una micro-experiencia de la muerte —del paréntesis—: me convierto en un verdadero espectro. El fotógrafo lo sabe muy bien, y también él tiene miedo —aunque sea por motivos comerciales— a esa muerte en que su gesto me va a embalsamar. Nada sería más cómico —si uno no fuera la víctima pasiva, el hazmerreir, como decía Sade— que las contorsiones a que se entregan los fotógrafos para «dar vida»: pobres ideas: me sientan ante mis pinceles, me sacan a la calle —parece que «afuera» resulta más vivo que «adentro»—, me hacen posar delante de una escalera porque un grupo de niños juega detrás de mí, se descubre un banco y enseguida —qué suerte— me sientan encima. Se diría que, aterrorizado, el fotógrafo tiene que luchar enormemente para que la fotografía no sea la muerte. Pero yo, ya objeto, ya no lucho. Presiento que de ese mal sueño tendré que despertar en otro peor; ya que lo que la sociedad hace de mí foto, lo que lee en ella, eso no lo sé —de todos modos, hay tantas lecturas de un mismo rostro—: cuando

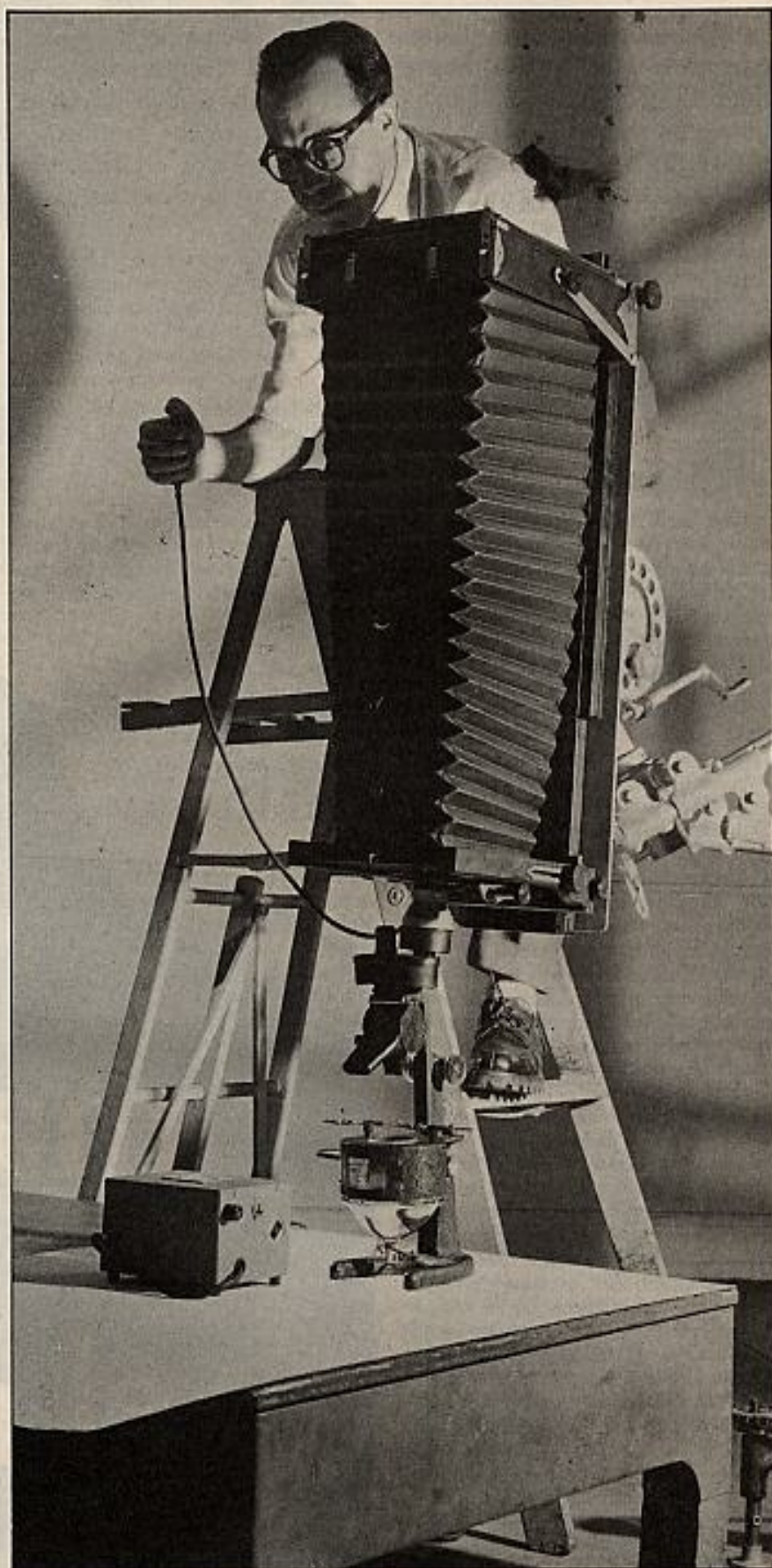
me descubro en el producto de esa operación, lo que veo es que me he convertido en todo-imagen, es decir, la muerte en persona; los otros, el otro, me desapproprian de mí mismo, hacen de mí, con ferocidad, un objeto, me tienen a su merced, a su disposición, clasificado en un fichero, preparado para todos los trucos sutiles: un día, una excelente fotografía me retrató; en esa imagen me pareció leer la pena de un duelo reciente: por una vez, la fotografía me devolvía a mí mismo; pero poco después encontré esa misma fotografía en la portada de un libelo: gracias al artificio de un revelado, no tenía más que un horrible rostro desinteriorizado, siniestro y hosco, como la imagen que los autores del libro querían dar de mi lenguaje. (La «vida privada» no es más que esa zona de espacio, de tiempo, en que no soy una imagen, un objeto. El derecho político que tengo que defender es el de ser un sujeto).

En el fondo, lo que persigo en la foto que me toman —la intención con que la miro—, es la muerte: la muerte es el *esdas* de esa foto. De modo que, curiosamente, lo único que soporto, que me gusta, que me resulta familiar cuando me retratan, es el ruido de la cámara. Para mí, el órgano del fotógrafo no es el ojo —que me aterroriza—, sino el dedo: lo que está relacionado con el ruido del objetivo, con el deslizamiento metálico de las placas —cuando el aparato aún tiene—. Gusto de los ruidos mecánicos de un modo casi voluptuoso, como si de la fotografía, fueran exactamente eso —y sólo eso— a que mi deseo se agarra, rompiendo con su castañeteo breve la capa mortífera de la pose. Para mí, el ruido del tiempo no es triste: me gustan las campanas, los relojes de pared y los otros; me acuerdo que, en sus orígenes, el material fotográfico estaba cerca de la ebanistería y de la mecánica de precisión: las cámaras, en el fondo, eran como relojes para ver, y puede ser que en mí, alguien muy antiguo escucha aún, en el aparato fotográfico, el ruido vivo de la madera. ■ R. B.

Traducción de Severo Sarduy.

REFERENCIAS:

- Calvino (I), «L'apprenti photographe», *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo*, N.º 5, junio 1978.
Gayral (L.F.), «Les retours au passé», *La folie, le temps, la folie*, París, U.G.E. 10-18, 1979.
Chevrier (J.F.) et Thibaudaux (J.), «Une inquiétante étrangeté», *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo*, N.º 5, junio 1978.
Freund (G.) *Photographie et Société*, París, Seuil, 1974.



En 1947 el sistema para obtener una microfotografía consistía en sustituir la lente por un microscopio.