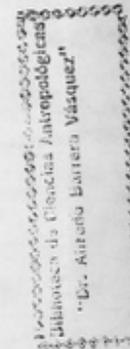


Paidós Comunicación/20

1. M. L. Knapp - *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*
2. M. L. De Fleur y S. J. Ball-Rokeach - *Teorías de la comunicación de masas*
3. E. H. Gombrich, J. Hochberg y M. Black - *Arte, percepción y realidad*
4. R. Williams - *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*
5. T. A. van Dijk - *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*
6. J. Lyons - *Lenguaje, significado y contexto*
7. A. J. Greimas - *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*
8. K. K. Reardon - *La persuasión en la comunicación. Teoría y contexto*
9. A. Mattelart y H. Schmucler - *América Latina en la encrucijada temática*
10. P. Pavis - *Diccionario del teatro*
11. L. Vilches - *La lectura de la imagen*
12. A. Kornblit - *Semiótica de las relaciones familiares*
13. G. Durandín - *La mentira en la propaganda política y en la publicidad*
14. C. Morris - *Fundamentos de la teoría de los signos*
15. R. Pierantoni - *El ojo y la idea*
16. G. Deleuze - *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*
17. J. Aumont y otros - *Estética del cine*
18. D. McQuail - *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*
19. V. Mosco - *Fantasías electrónicas*
20. P. Dubois - *El acto fotográfico*
21. R. Barthes - *Lo obvio y lo obtuso*
22. G. Kanizsa - *Gramática de la visión*
23. P.-O. Costa - *La crisis de la televisión pública*
24. O. Ducrot - *El decir y lo dicho*
25. L. Vilches - *Teoría de la imagen periodística*
26. G. Deleuze - *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*
27. Grupo μ - *Retórica general*
28. R. Barthes - *El susurro del lenguaje*
29. N. Chomsky - *La nueva sintaxis*
30. T. A. Sebeok y J. Umiker-Sebeok - *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce*
31. J. Martínez Abadía - *Introducción a la tecnología audiovisual*
32. A. Sohn, C. Ogan y J. Polich - *La dirección de la empresa periodística*
33. J. L. Rodríguez Illera - *Educación y comunicación*
34. M. Rodrigo Alsina - *La construcción de la noticia*
35. L. Vilches - *Manipulación de la información televisiva*
36. J. Tusón - *El lujo del lenguaje*
37. D. Cassany - *Describir el escribir*
38. N. Chomsky - *Barreras*
39. K. Krippendorff - *Metodología de análisis de contenido*
40. R. Barthes - *La aventura semiológica*
41. T. A. van Dijk - *La noticia como discurso*
42. J. Aumont y M. Marie - *Análisis del film*
43. R. Barthes - *La cámara lúcida*
44. L. Gomis - *Teoría del periodismo*
45. A. Mattelart - *La publicidad*
46. E. Goffman - *Los momentos y sus hombres*
47. J.-C. Carrière y P. Bonitzer - *Práctica del guión cinematográfico*
48. J. Aumont - *La imagen*
49. M. DiMaggio - *Escribir para televisión*
50. P. M. Lewis y J. Booth - *El medio invisible*
51. P. Weil - *La comunicación global*
52. J. M. Floch - *Semiótica, comunicación y marketing*
53. M. Chion - *La audiodivisión*
56. L. Vilches - *La televisión*

Philippe Dubois

El acto fotográfico De la Representación a la Recepción




ediciones
PAIDOS
Barcelona
Buenos Aires
México

1. De la verosimilitud al *index**

Pequeña retrospectiva histórica sobre la cuestión del realismo en la fotografía

Este capítulo ha sido escrito en colaboración con
Geneviève Van Cauwenberge

Biblioteca de Ciencias Antropológicas
"Dr. Alfredo Barrera Vásquez"

«Todo lo que he dicho proviene finalmente de esta particularidad fundamental del medio fotográfico: los objetos físicos imprimen su imagen por medio de la acción óptica y química de la luz. Este hecho ha sido reconocido pero tratado de maneras muy diferentes por quienes han escrito sobre el tema.»

Rudolf Arnheim, 1981¹

Toda reflexión sobre un medio cualquiera de expresión debe plantearse la cuestión fundamental de la relación específica que existe entre el referente externo y el mensaje producido por ese medio. Se trata de la cuestión de los modos de representación de lo real o, si se quiere, la cuestión del realismo. Pero esta cuestión, muy general en el fondo, si se dirige ya de modo particular a toda producción con pretensión documental —textos escritos (reportaje periodístico, diario de navegación, etc.), representaciones gráficas, cartográficas, pictóricas, etc.— se plantea con una agudeza todavía más clara cuando se trata de producciones que proceden de la fotografía (o del cine). Existe una suerte de consenso de principio que pretende que el verdadero documento fotográfico «rinda cuenta fiel del mundo». Se le ha atribuido una credibilidad, un peso real

* El autor utiliza *index* en el original. Aunque en castellano el equivalente sería *índice*, hemos optado por respetar la palabra del texto francés. [E.]

1. Rudolf Arnheim: «On the Nature of Photography» (texto inglés con traducción italiana) en *Rivista di storia e critica della fotografia*, II, 2, 1981, pág. 12. Traducción francesa por y en Philippe Dubois. *De la photographie. Anthologie*. Lieja, sección Información y Artes de difusión, 1982, 280 págs., págs. 107-125.

absolutamente singular. Y esta virtud irreductible del testimonio descansa principalmente en la conciencia que se tiene del proceso *mecánico* de producción de la imagen fotográfica, de su modo específico de constitución y de existencia: lo que se ha llamado *automatismo de su génesis técnica*. Si se admite a menudo con bastante facilidad que el explorador puede fabular relativamente al regreso de sus viajes y así elaborar, por ejemplo para impresionar a su auditorio, relatos más o menos hiperbólicos en los cuales la parte de fantasía y de imaginación son difícilmente despreciables, la fotografía, por el contrario al menos ante la *doxa* y el sentido común, *no puede mentir*. La necesidad de «ver para creer» se encuentra allí satisfecha. La foto es percibida como una especie de prueba, a la vez necesaria y suficiente, que atestigua indudablemente la existencia de lo que da a ver.

En el presente capítulo me propongo hacer un *recorrido histórico* de las diferentes posiciones sostenidas a lo largo de la historia por los críticos y teóricos de la fotografía respecto a este principio de realidad propio de la relación entre la imagen fotoquímica y su referente. Por cierto, sé muy bien que el problema es antiguo, al menos tan viejo como la fotografía misma; pero me parece que el debate toma hoy un nuevo giro, importante en el plano teórico. A fin de comprender bien esta nueva actitud, es conveniente al menos, observarla a través justamente de una retrospectiva de los puntos de vista acerca de esta antigua cuestión tantas veces debatida. Grosso modo, este recorrido se articulará en tres tiempos:

- 1) *la fotografía como espejo de lo real (el discurso de la mimesis)*. El efecto de realidad ligado a la imagen fotográfica se atribuyó de entrada a la *semejanza* existente entre la foto y su referente. La fotografía, al comienzo, es percibida por el ojo natural como un «análogo» objetivo de lo real. Es por esencia mimética;
- 2) *la fotografía como transformación de lo real (el discurso del código y la deconstrucción)*. Pronto se manifestó una reacción contra ese ilusionismo del espejo fotográfico. El principio de realidad fue designado entonces como una pura «impresión», un simple «efecto». La imagen fotográfica, se intentaba demostrar, no es un espejo neutro sino un útil de transposición, de análisis, de interpretación, incluso de transformación de lo real, en el mismo sentido que el lenguaje, por ejemplo, y, como él, culturalmente codificado;

- 3) *la fotografía como huella de un real (el discurso del index y la referencia)*. Este movimiento de deconstrucción (semiológica) y de denuncia (ideológica) de la impresión de realidad, por útil y necesario que haya sido, nos deja sin embargo un poco insatisfechos. Algo singular subsiste a pesar de todo en la imagen fotográfica, que la diferencia de los otros modos de representación: un sentimiento de realidad ineluctable del que uno no llega a desembarazarse a pesar de la conciencia de todos los códigos que allí están en juego y que han procedido a su elaboración. En la foto, dice R. Barthes en *La chambre claire*,² «el referente se adhiere», a pesar de todo. Frente a la imagen fotográfica, no se puede evitar lo que J. Derrida califica, en *La vérité en peinture*,³ de «proceso de atribución» por el cual inevitablemente se remite la imagen a su referente. Por eso es necesario proseguir el análisis, ir más allá de la simple denuncia del «efecto de real»: es necesario interrogar según otros términos la ontología de la imagen fotográfica.

En este estadio se sitúan ciertas investigaciones actuales postestructuralistas (y ésta misma, que han encontrado apoyo, por ejemplo, en ciertos conceptos de las teorías de Ch. S. Peirce, en particular en la noción de *index* (por oposición a *icono* y a *símbolo*),⁴ que algunos ven como una lógica, si no una epistemología, de la que la imagen fotográfica sería un modelo ejemplar.

Este recorrido, de la verosimilitud al index, es el que tengo intención de restituir en sus rasgos más generales.

1. La fotografía como espejo de lo real

Se trata aquí del discurso primero (y primario) sobre la fotografía. Este discurso empezó ya a plantearse íntegro desde comienzos del siglo XIX (se sabe que el nacimiento de la práctica fotográfica se vio acompañado de golpe por un séquito impresionante de discursos). El conjunto de todas esas declaraciones, de todo ese metalenguaje, si bien encerraba declaraciones con frecuencia contradictorias, incluso polémicas —tan pronto de un pesimismo oscuro,

2. Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, coedición Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980, pág. 18.

3. Jacques Derrida: *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, col. Champs, 1978.

4. Charles Sanders Peirce: *Ecrits sur le signe* (recopilados, traducidos y presentados por Gérard Deledalle), Paris, Seuil, Col. L'ordre philosophique, 1978, sobre todo págs. 138-165. Todo esto será desarrollado más adelante.

como francamente entusiastas— no dejaba de compartir una concepción general bastante común: la fotografía, ya se esté en favor o en contra, es considerada masivamente como *una imitación, y la más perfecta, de la realidad*. Y esa capacidad mimética, según los discursos de la época, la obtiene de su misma naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de forma «automática», «objetiva», casi «natural» (según las únicas leyes de la óptica y de la química) sin que intervenga directamente *la mano* del artista. En este sentido, esta imagen «ajeiro-poética» (*sine manu facta*, como el velo de Verónica)⁵ se opone siempre a la obra de arte, producto del trabajo, del genio, y del talento manual del artista.

A partir de esta divergencia (foto contra obra de arte) y de esta concepción mimética, todo el discurso sobre la foto de la época comienza a funcionar y a resaltar, tan pronto en la denuncia como en el elogio. Baudelaire, en su muy famosa diatriba, se coloca a la cabeza de los primeros:

«En materia de pintura y de estatuaria, el *Credo* actual de la gente de mundo, sobre todo en Francia (y no creo que nadie se atreva a afirmar lo contrario) es éste: "Creo en la naturaleza y sólo en la naturaleza (y hay buenas razones para ello). Creo que el arte es y no puede ser otra cosa que la reproducción exacta de la naturaleza (...). Así la actividad que nos proporcionara un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto". Un Dios vengador ha satisfecho los deseos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. Y entonces ella se dice: "Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (¡y se lo creen, los insensatos!), el arte es la fotografía". A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un único Narciso, para contemplar su imagen trivial sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol.»⁶

5. Recordemos que el velo de la Verónica (o si se prefiere, para ser más histórico, el Santo Sudario de Turín) puede ser considerado, con su «impresión en negativo», con su «efecto cautivante de realismo», con su valor de reliquia y de fetiche, como una especie de prototipo de la fotografía. Una imagen obtenida por impregnación directa del modelo sobre el soporte, sin ninguna intervención de la mano en la aparición de la representación. Se puede encontrar una elaboración literaria de este tema en la novela corta de Michel Tournier, *Les suites de Veronique* (en *Le Coq de Bruyère*, París, Gallimard, Col. Folio, 1982, págs. 153-172).

6. Charles Baudelaire: «Le public moderne et la photographie», en *Salon de 1859*. También en Ch. B., *Curiosités esthétiques*, París, Garnier, Col. Classiques Garnier, 1973.

Inútil glosar en extensión este texto tan conocido. Pero vale la pena señalar sólo hasta qué punto tiene valor de síntoma del verdadero traumatismo que la aparición de la fotografía provocó en los artistas y en toda la sociedad del siglo XIX. La mutación técnica es enorme. Despierta todo un fondo mitológico, hecho de temor y de atractivo a la vez (es la *ambivalencia* característica de Baudelaire quien, al mismo tiempo que denunciaba con virulencia el gusto de la multitud por la fotografía, no por ello dejó de retratarse varias veces, por Nadar y Carjat, con el éxito sabido, y manifestó reiteradamente el deseo —muy edípico— de tener el retrato fotográfico de su madre).⁷ En esta oscilación, la actitud de Baudelaire es ejemplar: el «nuevo sol» adorado por la multitud idólatra es sin duda la luz que entra en la caja oscura, imprime la imagen, sin que el fotógrafo esté allí para nada: él se contenta con *asistir a la escena*, no es más que el ayudante de la máquina. Una parte de la creación —su parte esencial, nodal, constitutiva— se le ha escapado. Todo el siglo XIX, bajo el impulso del romanticismo, es trabajado por las reacciones de los artistas contra el poder creciente de la industria técnica en el arte, contra el alejamiento entre la creación y el creador, contra la fijación sobre lo «siniestro visible» en detrimento de las «realidades interiores» y de las «riquezas de la imaginación» y esto, en un momento en que la perfección imitativa se encuentra acrecentada y objetivada.

Menos virulentas sin duda, pero inspiradas en la misma lógica, son estas declaraciones netamente discriminativas de un gran contemporáneo de Baudelaire. Hippolyte Taine:

«... la fotografía es el arte que, sobre una superficie plana, con líneas y tonos, imita con perfección y ninguna posibilidad de error la forma del objeto que debe reproducir. Sin duda alguna la fotografía es un instrumento útil para el arte pictórico. Es utilizada con frecuencia con gusto por personas cultas e inteligentes, pero, a fin de cuentas, por nada del mundo

7. Vale la pena citar la muy hermosa carta que Baudelaire escribió a su madre en 1865: «Me gustaría tener tu retrato. Es una idea que se ha apoderado de mí. Hay un excelente fotógrafo en El Havre. Pero temo que esto ahora no sea posible. Sería necesario que yo estuviera presente. Tú no entiendes de ello, todos los fotógrafos, aunque sean excelentes, tienen manías ridículas: consideran que es una buena imagen una imagen en que todas las verrugas, todas las arrugas, todos los defectos, todas las trivialidades del rostro se hacen visibles, muy exageradas: cuanto más dura es la imagen, más contentos se quedan. Además, yo querría que el rostro tuviera al menos la dimensión de una o dos puñadas. En París no hay nadie que sepa hacer lo que yo deseo, es decir, un retrato exacto, pero que tenga la indefinición de un dibujo. Bueno, ya pensaremos en esto ¿verdad?».

pretende compararse con la pintura.» (*Philosophie de l'Art*, 1865, t. 1, pág. 25.)

Con una ideología como ésta aparece en seguida la necesidad de separar las cosas, de marcar bien las diferencias, de denunciar las confusiones, reservando a cada práctica su campo propio: el arte aquí (la pintura), la industria allá (la foto). Baudelaire es aún más explícito:⁸

«Estoy convencido de que los procesos mal aplicados de la fotografía han contribuido en gran medida, al igual por otro lado que todos los progresos puramente materiales, al empobrecimiento del genio artístico francés, de por sí tan escaso (...). Digo esto en el sentido de que la industria, al hacer irrupción en el arte, se convierte en su enemiga mortal y la *confusión de funciones* impide que ninguna sea bien cumplida (...). Si se permite a la fotografía suplir el arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo, gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud. Es necesario pues que la fotografía cumpla con su *verdadero deber*, que consiste en ser la *servidora* de las ciencias y las artes, pero la servidora más humilde, como la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni han suplantado a la literatura. Que enriquezca con rapidez el álbum del viajero y preste a sus ojos la precisión que faltaría a su memoria, que adorne la biblioteca del *naturalista*, exagere los animales microscópicos, fortalezca incluso con algunas enseñanzas las hipótesis del astrónomo; *que sea, en fin, la secretaria y el archivo de quien necesite en su profesión de una exactitud material absoluta*; hasta ahí, no hay nada mejor. Si salva del olvido las ruinas correspondientes, los libros, las estampas y los manuscritos que devora el tiempo, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que exigen *un lugar en los archivos de nuestra memoria*; entonces se le agradecerá y aplaudirá. Pero si se le permite *avanzar* sobre el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, sobre todo aquello que sólo vale porque el hombre añade allí su alma, ¡entonces desdichados de nosotros!»

Este fragmento también es esclarecedor en lo que respecta a las circunstancias de aparición de una técnica.⁹ Es preciso señalar aquí

8. Charles Baudelaire: «Le public moderne et la photographie», *art. cit.*

9. De modo que, en realidad, no es por insignificante que sea en el momento

la división que Baudelaire establece con vigor entre la fotografía como *simple instrumento de una memoria documental de lo real* y el arte como *pura creación imaginaria*. El papel de la fotografía es conservar las huellas del pasado o ayudar a las ciencias en su esfuerzo por aprehender mejor la realidad del mundo. Baudelaire en otros términos, dentro de la ideología estética de su época, vuelve a poner claramente la fotografía en su sitio: es una ayudante (una «servidora») de la memoria, el simple testimonio de lo que ha sido. Sobre todo la fotografía no debe pretender «avanzar» sobre dominios reservados a la creación artística. Lo que sostiene semejante afirmación es evidentemente una concepción elitista e idealista del arte como finalidad sin fin, libre de toda función social y de todo anclaje en la realidad. Una obra no puede ser para Baudelaire, artística y documental a la vez, puesto que el arte es definido como eso mismo que permite escapar de lo real.

La aversión de Baudelaire frente a la corriente realista y naturalista y frente a la ideología científicista en auge, guía evidentemente su punto de vista. Su reacción ante la fotografía va unida al hecho de que reconoce en la mayoría de las producciones fotográficas de su época la fuerte imposición de la ideología naturalista (vuelvan a leer el final de la carta a su madre, citada en la nota 7). En el juego complejo de su ambivalencia, parece pues que lo que Baudelaire estigmatiza ante todo no es tanto el medio en sí mismo, como sus utilidades dominantes.

Contrariamente a las posiciones de un Baudelaire, es decir en el otro extremo del espectro de estos discursos del siglo XIX sobre la fotografía, hay toda clase de afirmaciones y de declaraciones, esta vez resueltamente optimistas, incluso entusiastas, que proclaman la *liberación del arte por la fotografía*. Estos discursos positivos, de hecho, descansan exactamente en la misma concepción de una *separación* radical entre el arte, creación imaginaria que tiene su propio fin en sí, y la técnica fotográfica, instrumento fiel de reproducción

mismo en que la corriente, realista luego naturalista, comienza a imponerse, que tiende a generalizarse la técnica fotográfica. La emergencia de una técnica nueva se inscribe siempre en un marco sociohistórico determinado, que responde a apuestas ideológicas relativamente precisas. Sobre este tema véase por ejemplo, de una manera general, la serie de artículos de Jean-Louis Comolli, titulada «Technique et idéologie», y aparecida en los *Cahiers du Cinéma*, n.º 229 (mayo 1971), 231 (agosto-septiembre 1971), 233 (noviembre 1971), 234-235 (diciembre 1971, enero-febrero 1972) y 241 (septiembre-octubre 1972). Para consideraciones más precisas sobre la emergencia y la expansión extraordinaria de la fotografía en el siglo XIX, véase André Rouille: *L'Empire de la Photographie. Photographie et pouvoir bourgeois 1839-1870*, Paris, Le Sycomore, 1982.

de lo real. Lo que ha cambiado es la connotación de los valores, pero la lógica sigue siendo la misma: por ser una técnica mejor adaptada que la pintura en la reproducción mimética del mundo, la fotografía se ve rápidamente designada para, en adelante, tomar a su cargo todas las funciones sociales y utilitarias hasta entonces ejercidas por el arte pictórico. Es así como veremos a los antiguos retratistas oficiales convertirse en fotógrafos profesionales. Walter Benjamin, en un ensayo histórico premonitorio sobre el cual volveré más adelante, señalaba por ejemplo:

«Desde el instante en que Daguerre tuvo la posibilidad de fijar las figuras en la cámara oscura, los pintores, en este punto, fueron desplazados por el técnico. La verdadera víctima de la fotografía no fue la pintura de paisajes, fue el retrato en miniatura. Las cosas fueron tan rápido que, desde 1840, la mayor parte de los innumerables miniaturistas se habían convertido en fotógrafos profesionales, primero de manera accesoría, luego exclusivamente.»¹⁰

En el mismo sentido se verá florecer, a lo largo de todo el siglo XIX, una argumentación según la cual, gracias a la fotografía, la práctica pictórica pueda en adelante conformarse a lo que constituye su misma esencia: la creación imaginaria desprendida de toda contingencia empírica. He ahí la pintura de alguna forma *liberada* de lo concreto, de lo real, de lo utilitario y de lo social. Se podrían citar muchas declaraciones en este sentido. Nos contentaremos con dos citas, una de Picasso, otra de André Bazin, que muestran que esta concepción ha perdurado efectivamente bastante más allá del siglo XIX. Picasso, en 1939, en un diálogo con Brassai:

«Cuando usted ve todo lo que podía expresar a través de la fotografía, descubre todo aquello que no puede permanecer por más tiempo en el horizonte de la representación pictórica. ¿Por qué el artista habría de seguir tratando temas que pueden ser logrados con tanta precisión por el objetivo de una máquina fotográfica? ¿Sería absurdo, verdad? La fotografía ha llegado justo a tiempo para liberar a la pintura de toda anécdota, de toda literatura e incluso del tema. En todo caso, hay un cierto aspecto del tema que hoy compete al campo de la fotografía.»

10. Walter Benjamin: «Petite histoire de la photographie» (1931), trad. francesa en W.B.: *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël/Gonthier, col. Méditations, 1971, pág. 65.

En cuanto a la cita de André Bazin, la hemos tomado de su texto (importante por otra parte) sobre «la ontología de la imagen fotográfica» (1945), donde parece prolongar también este tipo de discurso «liberador», pero que, como veremos más adelante, inaugura al mismo tiempo la problemática a otros datos muchos más actuales:

«La fotografía, al consumir lo barroco, ha liberado a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza. Pues la pintura, en el fondo, se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión bastaba al arte, mientras que la fotografía y el cine son descubrimientos que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo (...). Liberado del complejo de la semejanza, el pintor moderno —cuyo mito actual es Picasso— lo abandona al pueblo, que lo identifica desde ahora por una parte con la fotografía y por otra sólo con la pintura que se dedica a ello.»¹¹

La repartición queda clara: para la fotografía, la función documental, la referencia, lo concreto, el contenido; para la pintura, la investigación formal, el arte, lo imaginario.

Esta bipartición oculta claramente una oposición entre la técnica, por una parte, y la actividad humana, por otra. Desde este punto de vista, la fotografía sería el resultado objetivo de la neutralidad de un aparato, mientras que la pintura sería el producto subjetivo de la sensibilidad de un artista y de su habilidad. Lo quiera o no el pintor, la pintura transita inevitablemente por una individualidad. Por «objetivo» o «realista» que se considere, el sujeto pintor hace pasar la imagen por una visión, una interpretación, una manera, una estructuración, en resumen, por una presencia humana que marcará siempre el cuadro. Por el contrario, la foto, en lo que se refiere a la aparición misma de su imagen, opera en la *ausencia* del sujeto. Se ha deducido de ello que la foto no interpreta, no selecciona, no jerarquiza. Como máquina regida únicamente por las leyes de la óptica y de la química, sólo puede transmitir con precisión y exactitud el espectáculo de la naturaleza. Este es al menos el fundamento del punto de vista común, la *doxa*, el saber trivial sobre la fotografía.

Podrían añadirse una serie de datos históricos para confirmar todas estas consideraciones. Por ejemplo, hemos visto a la fotografía

11. André Bazin: «Ontologie de l'image photographique» (1945), en *Qu'est-ce que le cinéma?*, tomo I, Paris, Ed. du Cerf, 1975, págs. 11-19 (cit. pág. 14).

rápida mente investida con tareas de carácter científico o documental: Niepce sólo descubrió la fotografía por azar. Buscaba un medio para copiar grabados. William Henry Fox Talbot, desde 1839, con sus famosos «photogenic drawings», se pone a fotografiar plantas y flores para los botánicos. La tradición de los reportajes —sean documentos históricos (sobre la campaña de Crimea, la guerra de Secesión, etc.), sean álbumes de viajes en países más o menos lejanos y exóticos— se desarrolla a una velocidad y con una amplitud prodigiosas. Se trata casi siempre de ampliar al máximo las posibilidades de la mirada humana. Muy pronto se comienza a explorar el espacio (Nadar y su globo...), sea hacia lo infinitamente pequeño, sea hacia el cosmos (1840: primeros daguerrotipos con el microscopio solar de Donné. 1845: imagen del sol por Fizeau. 1851: soberbio daguerrotipo de la luna por John Adams Whipple con el telescopio del Observatorio de Harvard College).

Diversas investigaciones se dirigen hacia el dispositivo fotográfico mismo, a fin de mejorar sus «performances». Estas investigaciones estarán siempre orientadas en un perfeccionamiento de las capacidades de mimetismo del médium. Se trata de lograr algo cada vez más verdadero, de estar cada vez más cerca de la visión real que tenemos del mundo. 1862: primeras investigaciones sobre el color con los trabajos de Charles Cros y Ducos Du Hauron. En esta carrera hacia la *verosimilitud*, las investigaciones para lograr una *fotografía binocular*, tendiente a restituir lo mejor posible nuestra percepción del relieve, se desarrollaron también con rapidez e intensidad. Testimonio de ello son por ejemplo estas líneas de Olivier Wendell Holmes, de 1859, respecto de la invención del «*Estereoscopia*» por Ch. Wheatstone:

«El primer efecto que se experimenta al contemplar una buena fotografía a través de un estereoscopio es una sorpresa tal que jamás pintura alguna ha podido provocar. El espíritu avanza hacia el interior mismo de la profundidad de la imagen. Las ramas secas de un árbol en primer plano resaltan hacia nosotros como si quisieran arrancarnos los ojos. El codo de una figura se adelanta de tal forma que nos incomoda. Hay asimismo una cantidad impresionante de detalles, hasta el punto que *experimentamos la misma sensación de una complejidad infinita que ante la Naturaleza*. Un pintor sólo nos muestra masas; la figura estereoscópica no nos ahorra nada; todo debe estar allí, cada palo, cada brizna de paja, cada arañazo, tan auténtico y real como la catedral de San Pedro o la

cima del Mont Blanc, o la tranquilidad siempre en movimiento del Niágara. El sol no ahorra ni las personas ni las cosas.»¹²

Sería inútil alargar infinitamente esta lista de ejemplos. Simplemente, y para cerrar esta primera parte del trabajo sobre el discurso de la mimesis fotográfica, nos contentaremos con evocar una especie de prueba *a contrario*: cuando a finales del siglo XIX, algunos fotógrafos quisieron oponerse a toda la tradición que se acaba de evocar, es decir, cuando pretendieron, a pesar de todo, hacer de la fotografía *un arte*, el resultado fue, como por azar, lo que se ha denominado «el pictorialismo». Creyendo reaccionar contra el culto dominante de la foto como simple técnica de registro objetivo y fiel de la realidad, los pictorialistas no pudieron proponer otra cosa que una simple inversión: tratar la foto *exactamente como una pintura*, manipulando la imagen de todas las maneras: efectos sistemáticos de indefinición «como en un dibujo», puesta en escena y composición del tema y, sobre todo, intervenciones innumerables, a posteriori, sobre el negativo mismo y sobre las pruebas, con ayuda de pinceles, lápices, instrumentos y productos diversos. El pictorialismo no hace otra cosa, finalmente, que demostrar, *negativamente*, la omnipotencia de la verosimilitud en las concepciones de la fotografía en el siglo XIX.

..

Antes de entrar en el segundo aspecto de este panorama (la fotografía como transformación de lo real), quisiera desarrollar un paréntesis. El discurso de la mimesis, tal como lo acabamos de evocar a (muy) grandes rasgos, si bien caracteriza masivamente a las estéticas del siglo XIX, no se detiene sin embargo bruscamente en 1901. Tendrá numerosas repercusiones en el siglo XX, como ya se ha señalado. Ejemplos elegidos al azar: Roger Munier, en 1963, en *Contre l'image*: «La fotografía es una desaparición absoluta ante lo real con el cual coincide. Reproduce el mundo tal cual es, en su verdad inmediata, sobre el papel o la pantalla.» Y en la *Encyclopédie Française*: «Toda obra de arte refleja la personalidad de su autor. En cambio, la placa fotográfica no interpreta. Registra. Su exactitud y su fidelidad no pueden ser cuestionables.» Etcétera. Me gus-

12. Olivier Wendell Holmes: «The Stereoscope and the Stereograph», en *The Atlantic Monthly*, n.º 3, junio 1859, págs. 738-748. También en la antología de Beaumont Newhall: *Photography: Essays and Images, Illustrated Readings in the History of Photography*. Londres, Secker y Warburg, 1981, págs. 53-61. La traducción es mía.

taría presentar, muy rápidamente, dos casos particulares, por dos razones, primero porque tienen una gran importancia teórica y sobre todo porque mientras *parecen* inscribir la imagen fotográfica en la perspectiva de la semejanza, pueden también ser consideradas como los primeros jalones —si bien todavía implícitos, ambiguos y un poco confusos— de lo que constituirá nuestro tercer aspecto: un discurso de la referencia, más allá del discurso del código y de la deconstrucción.

Estos dos textos, que vienen pues a desplazar ligeramente la cuestión del realismo, son los textos célebres de André Bazin, por una parte (*Ontologie de l'image photographique*, 1945),¹³ y de Roland Barthes, por otra (*Le Message photographique*, 1961).¹⁴

Cuando quiere presentar lo que él considera como la esencia de la fotografía, Bazin, como ya se ha dicho, parece inscribirse directamente en las concepciones que acabamos de ver:

«La originalidad de la fotografía respecto de la pintura reside en su objetividad esencial. Además, el grupo de lentes que constituye el ojo fotográfico que sustituye al ojo humano se llama precisamente "el objetivo". Por primera vez, entre el objeto inicial y su representación no se interpone nada más que otro objeto. Por primera vez, una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora del hombre según un determinismo riguroso (...). Todas las artes están basadas en la presencia del hombre; sólo en la fotografía gozamos de su ausencia. Ella actúa sobre nosotros como fenómeno "natural", como una flor o un cristal de nieve cuya belleza es inseparable de los orígenes vegetales o telúricos.»

No puede pedirse una insistencia más clara sobre la naturalidad y la objetividad de la imagen fotográfica. Pero —y he aquí lo que hay de nuevo—, este automatismo en la constitución de la imagen *no es* designado como necesariamente productor de semejanza. Ciertamente, no se trata, para Bazin, de decir que no hay mimesis en la fotografía. Lejos de ello. Pero esto no es verdaderamente lo importante. La semejanza, para Bazin, no es más que un resultado, una característica del *producto* fotográfico. Pero lo que a él le interesa no es la imagen hecha sino más bien su *hacer* mismo, sus

13. Texto ya citado en la nota 11.

14. Roland Barthes: «Le message photographique», en *Communications*, n.º 1, París, Seuil, 1961.

modalidades de constitución. Esto es lo importante, y lo dice con todas sus letras: «La solución no está en el resultado sino en la *génesis*». Esta génesis es automática. La ontología de la foto está, en primer lugar, *allí*. No en el efecto de mimetismo sino en la relación de contigüidad instantánea entre la imagen y su referente, en el principio de una *transferencia* de las apariencias de lo real sobre la película sensible. La idea de la *huella*, de la marca, está implícitamente presente en este tipo de discurso. Para hablar en los términos de Ch. S. Peirce, hay, en el extremo de las concepciones de Bazin, esta idea de que la foto es *primero index* antes de ser *icono*. El realismo no está en absoluto negado, sino desplazado.

«Esta génesis automática ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le confiere un poder de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Cualesquiera sean las objeciones de nuestro espíritu crítico, estamos obligados a creer en la *existencia* del objeto representado, es decir, vuelto presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía tiene el beneficio de una transferencia de realidad de la cosa sobre su reproducción.»

La fotografía, por su génesis automática, manifiesta irreductiblemente la existencia del referente pero esto no implica *a priori* que se le parezca. El peso de lo real que la caracteriza proviene de su naturaleza de huella y no de su carácter mimético.

En cuanto al texto de R. Barthes, éste también, a primera vista, y más aún que el anterior, parece inscribirse en la prolongación de las concepciones sobre la esencia mimética de la fotografía:

«¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico? ¿Qué es lo que transmite la fotografía? Por definición, la escena misma, lo real *literal*. Del objeto a su imagen hay ciertamente reducción: de proporción, de perspectiva y de color. Pero esta reducción no es en ningún momento una *transformación* (en el sentido matemático del término). Para pasar de lo real a su fotografía no hace falta cortar este real en unidades y constituir esas unidades como signos sustancialmente diferentes del objeto que nos dan a leer; entre este objeto y su imagen, no hace falta disponer de un relevo, es decir un código; ciertamente la imagen no es lo real; pero ella es su *analogon perfecto* y es precisamente esta perfección analógica la que, ante el sentido común, define a la fotografía. Así aparece el esta-

tuto particular de la imagen fotográfica: es un *mensaje sin código*.»

Este pasaje famoso ha hecho correr mucha tinta, sobre todo en pleno período semio-estructuralista. Tal cual, el texto es seguramente muy ambiguo, y su formulación sin duda no es muy feliz (en particular la palabra «analogon» y la noción misma de analogía, que no deja de ser fluctuante e indefinida). Sin embargo, si se toman estas declaraciones a la luz de consideraciones ulteriores de Barthes sobre la fotografía (en particular en *La chambre claire*), nos damos cuenta de que, tras las ambigüedades de la formulación, trabaja de forma subterránea una concepción menos mimética de lo que parece. Lo importante no es allí la idea de la «perfección analógica», sino justamente la de «mensaje sin código», que corresponde de hecho bastante bien a la noción de «génesis automática» de Bazin. El problema en Barthes es que él ha *absolutizado* esa noción. Pero yo desarrollaré todo esto más adelante, en el tercer apartado de este estudio, sobre el discurso de la referencia. Antes de ello, es necesario presentar lo que he denominado los discursos del código y de la deconstrucción.

2. La fotografía como transformación de lo real

Si generalmente el discurso del siglo XIX sobre la imagen fotográfica es el de la semejanza, se podría decir, siempre globalmente, que el siglo XX insiste sobre todo en la idea de la transformación de lo real por la fotografía. Sin duda la gran corriente estructuralista constituye una especie de punto culminante de todo ese vasto movimiento crítico de denuncia del «efecto de realidad» (véanse, por ejemplo, los análisis semiológicos de un Christian Metz sobre lo que él denomina «la impresión de realidad» en el cine).¹⁵ No insistiré aquí sobre estos discursos semióticos típicos, con frecuencia bastante conocidos y cuyos efectos analíticos ya han desarrollado su papel (véanse, además de Metz, los trabajos de Umberto Eco, Roland Barthes, René Lindekens, Grupo μ , etcétera).¹⁶

15. Christian Metz: *Essais sur la signification au cinéma* (especialmente el tomo I). París, Klincksieck, col. Esthétique, 1968 (tomo II, 1972).

16. Umberto Eco: «Sémiologie des messages visuels», en *Communications*, n.º 15 (*L'analyse des images*), París, Seuil, 1970 (también, con correcciones, de un capítulo de *La Struttura assenta*, Milán, Bompiani, 1968); «Pour une reformulation

Evocaré más bien, para mostrar cuánto llegó a extenderse este nuevo punto de vista de constructor sobre la imagen, la imposición de este discurso en otros tres sectores del saber: en primer lugar, en los textos de teoría de la imagen que se inspiran en la psicología de la percepción y que son muy anteriores al estructuralismo francés de los años 65 (Arnheim, Kracauer); luego, en estudios más bien posteriores a éste, o contemporáneos, y que tienen un carácter explícitamente ideológico (Damisch, Bourdieu, Baudry y los *Cahiers du Cinéma*); por último, en los discursos que se refieren a la utilización antropológica de la foto. En todos estos casos, se tratará de textos que se levantan contra el discurso de la mimesis y de la transparencia y subrayan que la foto es eminentemente codificada (desde todos los puntos de vista: técnico, cultural, sociológico, estético, etcétera). Se verá para terminar que esta codificación desplaza la noción de realismo de su anclaje empírico hacia lo que se podría llamar el principio de una *verdad interior* (Diane Arbus).

Primero es conveniente señalar que, de esta posición teórica que insiste sobre la parte de transformación de lo real necesariamente efectuada por el médium fotográfico, ya hallamos huellas desde el siglo XIX, en menor grado, ciertamente, y a menudo desdibujada, pero sin embargo explícita. Así por ejemplo, en este texto de Lady Elizabeth Eastlake, publicado en 1857:

«Por consiguiente, es evidente que, cualquiera que fuere el éxito que la fotografía pueda tener en cuanto a una estricta imitación de los juegos de luz y sombra, no es por ello menos contumaz en la captación de un verdadero *chiaroscuro*, o en la verdadera imitación de la luz y la oscuridad. E incluso si el mundo en el que nos encontramos, en lugar de extenderse ante nuestros ojos con todas las variedades de una paleta co-

du concept de signe iconique», en *Communications* n.º 28 (*Images et culture(s)*), París, Seuil, 1978.

— Roland Barthes: «Rhétorique de l'image», en *Communications* n.º 4, París, Seuil, 1964.

— René Lindekens: *Éléments pour une sémiotique de la photographie*, París, Didier, 1971 y *Essai de sémiotique visuelle*, París, Klincksieck, col. Semiosis, 1976.

— Grupo μ (Jacques Dubois, Philippe Dubois, Francis Edeline, Jean Marie Klinckenberg, Philippe Minguet): «La chafetière est sur la table... Éléments pour une rhétorique de l'image», en *Communication et langage*, n.º 29, 1976, págs. 37-50; *Trois fragments d'une rhétorique de l'image*, prepublicación n.º 82-83 del Centro Internacional de Semiótica y Lingüística de la Universidad de Urbino, 1979; «Iconique et plastique: un fondement de la rhétorique visuelle», en *Revue d'esthétique (especial Rhétoriques, sémiotiques)*, n.º 1-2, París, 10/18, 1979, págs. 173-192; «Plan d'une rhétorique de l'image», en *Kodikas/codé*, n.º 3, Tübingen, Narr Verlag, 1980, págs. 249-268.

tuto particular de la imagen fotográfica: es un *mensaje sin código*.»

Este pasaje famoso ha hecho correr mucha tinta, sobre todo en pleno período semio-estructuralista. Tal cual, el texto es seguramente muy ambiguo, y su formulación sin duda no es muy feliz (en particular la palabra «analogon» y la noción misma de analogía, que no deja de ser fluctuante e indefinida). Sin embargo, si se toman estas declaraciones a la luz de consideraciones ulteriores de Barthes sobre la fotografía (en particular en *La chambre claire*), nos damos cuenta de que, tras las ambigüedades de la formulación, trabaja de forma subterránea una concepción menos mimética de lo que parece. Lo importante no es allí la idea de la «perfección analógica», sino justamente la de «mensaje sin código», que corresponde de hecho bastante bien a la noción de «génesis automática» de Bazin. El problema en Barthes es que él ha *absolutizado* esa noción. Pero yo desarrollaré todo esto más adelante, en el tercer apartado de este estudio, sobre el discurso de la referencia. Antes de ello, es necesario presentar lo que he denominado los discursos del código y de la deconstrucción.

2. La fotografía como transformación de lo real

Si generalmente el discurso del siglo XIX sobre la imagen fotográfica es el de la semejanza, se podría decir, siempre globalmente, que el siglo XX insiste sobre todo en la idea de la transformación de lo real por la fotografía. Sin duda la gran corriente estructuralista constituye una especie de punto culminante de todo ese vasto movimiento crítico de denuncia del «efecto de realidad» (véanse, por ejemplo, los análisis semiológicos de un Christian Metz sobre lo que él denomina «la impresión de realidad» en el cine).¹⁵ No insistiré aquí sobre estos discursos semióticos típicos, con frecuencia bastante conocidos y cuyos efectos analíticos ya han desarrollado su papel (véanse, además de Metz, los trabajos de Umberto Eco, Roland Barthes, René Lindekens, Grupo μ , etcétera).¹⁶

15. Christian Metz: *Essais sur la signification au cinéma* (especialmente el tomo I). Paris, Klincksieck, col. Esthétique, 1968 (tomo II, 1972).

16. Umberto Eco: «Sémiologie des messages visuels», en *Communications*, n.º 15 (*L'analyse des images*), Paris, Seuil, 1970 (también, con correcciones, de un capítulo de *La Struttura assenta*, Milán, Bompiani, 1968); «Pour une reformulation

Evocaré más bien, para mostrar cuánto llegó a extenderse este nuevo punto de vista de constructor sobre la imagen, la imposición de este discurso en otros tres sectores del saber: en primer lugar, en los textos de teoría de la imagen que se inspiran en la psicología de la percepción y que son muy anteriores al estructuralismo francés de los años 65 (Arnheim, Kracauer); luego, en estudios más bien posteriores a éste, o contemporáneos, y que tienen un carácter explícitamente ideológico (Damisch, Bourdieu, Baudry y los *Cahiers du Cinéma*); por último, en los discursos que se refieren a la utilización antropológica de la foto. En todos estos casos, se tratará de textos que se levantan contra el discurso de la mimesis y de la transparencia y subrayan que la foto es eminentemente codificada (desde todos los puntos de vista: técnico, cultural, sociológico, estético, etcétera). Se verá para terminar que esta codificación desplaza la noción de realismo de su anclaje empírico hacia lo que se podría llamar el principio de una *verdad interior* (Diane Arbus).

Primero es conveniente señalar que, de esta posición teórica que insiste sobre la parte de transformación de lo real necesariamente efectuada por el médium fotográfico, ya hallamos huellas desde el siglo XIX, en menor grado, ciertamente, y a menudo desdibujada, pero sin embargo explícita. Así por ejemplo, en este texto de Lady Elizabeth Eastlake, publicado en 1857:

«Por consiguiente, es evidente que, cualquiera que fuere el éxito que la fotografía pueda tener en cuanto a una estricta imitación de los juegos de luz y sombra, no es por ello menos contumaz en la captación de un verdadero *chiaroscuro*, o en la verdadera imitación de la luz y la oscuridad. E incluso si el mundo en el que nos encontramos, en lugar de extenderse ante nuestros ojos con todas las variedades de una paleta co-

du concept de signe iconique», en *Communications* n.º 28 (*Images et cultures*), Paris, Seuil, 1978.

— Roland Barthes: «Rhétorique de l'image», en *Communications* n.º 4, Paris, Seuil, 1964.

— René Lindekens: *Éléments pour une sémiotique de la photographie*, Paris, Didier, 1971 y *Essai de sémiotique visuelle*, Paris, Klincksieck, col. Semiosis, 1976.

— Grupo μ (Jacques Dubois, Philippe Dubois, Francis Edeline, Jean Marie Klinckenberg, Philippe Minguet): «La chafetière est sur la table... Éléments pour une rhétorique de l'image», en *Communication et langage*, n.º 29, 1976, págs. 37-50; *Trois fragments d'une rhétorique de l'image*, prepublicación n.º 82-83 del Centro Internacional de Semiótica y Lingüística de la Universidad de Urbino, 1979; «Iconique et plastique: un fondement de la rhétorique visuelle», en *Revue d'esthétique (especial Rhétoriques, sémiotiques)*, n.º 1-2, Paris, 10/18, 1979, págs. 173-192; «Plan d'une rhétorique de l'image», en *Kodikas/code*, n.º 3, Tübingen, Narr Verlag, 1980, págs. 249-268.

loreada, sólo estuviera constituido por dos colores —el negro y el blanco con todos sus matices intermedios— y si viéramos todas las figuras de un solo color, como las observadas por Berlin Nicolai con sus perturbaciones de la visión, incluso entonces, la fotografía no podría todavía copiarlos correctamente. La Naturaleza, debemos recordarlo, no está sólo hecha de luces y de sombras verdaderas, directas; detrás de esas masas muy elementales, posee innumerables luces y semitintes reflejados, que juegan alrededor de cada objeto, redondean las aristas más cortantes, iluminan las zonas más oscuras, llenan de sol los lugares sombríos, aquello que el pintor experimentado nos entrega con delicia.¹⁷

Lo que este texto indica, muy fragmentariamente, es pues la incapacidad de la fotografía para dar cuenta de toda la sutileza de los matices luminosos, y no sólo reduciendo el espectro de los colores a un simple juego de degradados del negro al blanco.

De hecho, como se sabe, la imagen fotográfica, si se la mira concretamente, presenta muchas otras «fallas» en su representación pretendidamente perfecta del mundo real. Señalaremos por otra parte, para terminar con el siglo XIX, que en las vivas polémicas acerca de la cuestión de la fotografía como arte, los defensores de su vocación «artística», y en particular los pictorialistas, ya mencionados, no dejaron de sentar estas lagunas, estas carencias, estas debilidades del «espejo» fotográfico, para atacar e invalidar la idea según la cual la esencia de la fotografía consistiría en ser únicamente una reproducción mecánica fiel y objetiva de la realidad.¹⁸

En el siglo XX, toda esta argumentación será reactivada con vigor, sistematizada, amplificada en sus diversos sentidos. Como ya lo anunciara, comenzaré evocando ese discurso a través de estudios que se inspiran en las teorías de la percepción, y en particular a partir de los escritos de Rudolf Arnheim en su obra *Film as Art*.¹⁹ En

17. Lady Elizabeth Eastlake: «Photography», en *Quarterly Review* n.º 101. Londres, Abril 1857, págs. 442-468. También en la antología de Beaumont Newhall. *Photography: Essays and Images...*, op. cit. (véase nota 12), pág. 90. La traducción es mía.

18. Véase, por ejemplo, la obra de Charles H. Caffin: *Photography as a Fine Art*. Nueva York, Doubleday, 1901.

19. El capítulo «Film and Reality» —que figura en la recopilación *Film as Art*, publicado en 1957 por R. Arnheim (University of California Press)— es el que me interesa particularmente aquí. Este texto es en realidad bastante antiguo, puesto que ya había sido publicado en 1932 en Berlín en su obra *Film als Kunst*. (Hay traduc-

ese libro, Arnheim propone una enumeración sintética de las diferencias aparentes que la imagen presenta respecto de lo real: en primer lugar la fotografía ofrece al mundo una imagen determinada a la vez por el ángulo de visión elegido, por su distancia respecto del objeto y por el encuadre; a continuación, la fotografía reduce, por una parte, la tridimensionalidad del objeto a una imagen bidimensional y, por otra parte, todo el campo de las variaciones cromáticas a un contraste entre blanco y negro; por fin, la fotografía aísla un punto preciso del espacio-tiempo y es puramente visual (a veces sonora en el caso del cine sonoro), con exclusión de toda otra sensación, olfativa o táctil. Como se ve, esta deconstrucción del realismo fotográfico está basada totalmente en una observación de la técnica fotográfica y de sus efectos perceptivos. En este sentido, se podría ver en este tipo de consideraciones una especie de prefiguración del punto de vista que ha guiado a André Bazin en su texto ya citado (recordemos que para Bazin no es el resultado lo que cuenta —la imagen hecha— sino la *génesis*, el modo de constitución de ésta). Sólo que la diferencia que separa estas dos posiciones —que es importante y sintomática— es que Arnheim, en su texto, se mantiene en una actitud puramente *negativa* del proceso (para él se trata de reaccionar *contra* el discurso del mimetismo, todavía dominante en la época), mientras que Bazin, como ya lo he sugerido, testimonia ya una actitud más *positiva* en cuanto a las consecuencias teóricas de estos datos técnicos, lo que anuncia a los actuales «discursos de la referencia», que comentaré más adelante y que por fin se han desembarazado de la obsesión por el mimetismo, por el efecto de realidad a deconstruir. El mismo Arnheim, en uno de sus textos más recientes (1981), ha vuelto sobre el tema y declara explícitamente a propósito de sus concepciones en el libro de 1932:

«En este libro ya antiguo, yo intentaba refutar la acusación según la cual la fotografía no era otra cosa que una copia mecánica de la naturaleza. Este enfoque era una reacción contra esa concepción estrecha que prevalecía desde Baudelaire (...). En un sentido, se trataba de un enfoque negativo (...). Entonces sólo estaba interesado secundariamente en las virtudes

ción castellana: *El cine como arte*, Barcelona, Editorial Paidós, 1986; ed. revisada y con nuevo prólogo.) [E.] En una vía semejante, pero relativamente contraria a la de Arnheim se podrían evocar también las teorías sobre el realismo de Siegfried Krauer en *Theory of Film*, Nueva York, Oxford University Press, 1968.

positivas que se derivaban de la cualidad mecánica de sus imágenes.»²⁰

Más comprometidos y más radicales en la vía de esta denuncia del realismo fotográfico, llegan a continuación los análisis de carácter más o menos francamente ideológico, que discutirán la pretendida neutralidad de la cámara oscura y la pseudo-objetividad de la imagen fotográfica. Uno de los textos teóricos más famosos en este sentido es sin duda el artículo de Jean-Louis Baudry, producido bajo el impulso del post-mayo del 68 y titulado: «*Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*».²¹ No insistiré sobre este texto demasiado conocido. Sólo señalaré que otros trabajos le precedieron más o menos sobre este punto, en particular los de Hubert Damisch (en 1963) y de Pierre Bourdieu (en 1965) que, desde perspectivas diferentes, insisten uno y otro sobre el hecho de que la cámara oscura no es neutra ni inocente sino que la concepción del espacio que implica es convencional y está guiada por los principios de la perspectiva renacentista. Hubert Damisch:

«La aventura de la fotografía comienza con los primeros intentos del hombre por retener una imagen que había aprendido a formar de muy antiguo (y sin duda los astrónomos árabes utilizaban la *camera obscura* desde el siglo XI para observar los eclipses de sol). Esta larga familiaridad con la imagen así obtenida, y el aspecto totalmente objetivo, y por así decir automático, estrictamente mecánico en todo caso, del proceso de registro explica que la representación fotográfica parezca generalmente *natural* y que no se preste atención a su carácter arbitrario, altamente elaborado (...). Se olvida que la imagen que pretendieron tomar los primeros fotógrafos, y la misma *imagen latente* que supieron revelar y desarrollar, estas imágenes *no tienen una base natural*: pues los principios que dirigen la construcción de una máquina fotográfica —y en primer lugar la de la cámara oscura— están ligados a una *noción convencional del espacio y de la objetividad*, que ha sido elaborada antes de la invención de la fotografía y a la

20. Rudolf Arnheim: «On the Nature of Photography», *art. cit.* (véase nota 1), pág. 12. Traducción mía.

21. Jean-Louis Baudry: «Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base», en *Cinématique*, n.º 7-8, París, s.d., págs. 1-8. Véase también, del mismo autor: «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité» en *Communications* n.º 23, (*Psychanalyse et cinéma*), París, Seuil, págs. 56-72. Estos artículos se encuentran también en J.-L. B., *L'effet-cinéma*, París, ed. Albatros, col. ça-cinéma, 1978.

cual los fotógrafos, en su inmensa mayoría, no han hecho otra cosa que adaptarse. El objetivo mismo, cuyas "aberraciones" se han corregido cuidadosamente y cuyos "errores" se han rectificado, este *objetivo* no lo es tanto como parece: digamos que responde, por su estructura y por la imagen ordenada del mundo que permite obtener, a un sistema de construcción del espacio particularmente familiar, pero ya muy antiguo y carcomido, al cual la fotografía habrá conferido tardíamente un renuevo de actualidad inesperada.»²²

Pierre Bourdieu en *Un art moyen* apunta en el mismo sentido:

«Por lo general se está de acuerdo en que la fotografía es el modelo de la veracidad y la objetividad (...). Es demasiado fácil mostrar que esta representación social tiene la falsa evidencia de los preconceptos; de hecho, la fotografía fija un aspecto de lo real que no es otra cosa que el resultado de una selección arbitraria, y, en ese sentido, una transcripción: entre todas las cualidades del objeto, sólo se retienen las cualidades visuales que se dan en el instante y a partir de un punto de vista único; éstas son transcritas en blanco y negro, generalmente reducidas y proyectadas en el plano. Dicho de otra forma *la fotografía es un sistema convencional* que expresa el espacio según las leyes de la perspectiva (habría que decir, de una perspectiva) y los volúmenes y los colores por medio de degradados del negro y del blanco. Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos *usos sociales* considerados "realistas" y "objetivos". Y si se ha presentado inmediatamente con las apariencias de un "lenguaje sin código ni sintaxis", en resumen de un "lenguaje natural", es ante todo porque la selección que opera en el mundo visible es totalmente apropiada a su lógica, a la representación del mundo que se impuso en Europa desde el Quattrocento.» (París, Minuit, 1965, págs. 108-109.)

Esta es la concepción de la «naturalidad» de la imagen fotográfica claramente desnaturalizada. La caja oscura fotográfica no es un agente reproductor neutro sino una máquina que produce efectos

22. Hubert Damisch: «Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique», en *L'Arc*, n.º 21 (*La Photographie*), Aix-en-Provence, primavera 1963, págs. 34-37. Traducción inglesa por Rosalind Krauss en *October* n.º 5 (*Photography: a special issue*), Nueva York, MIT Press, 1978.

deliberados. Es, lo mismo que la lengua, un asunto de convención y un instrumento de análisis y de interpretación de lo real.

Otro ejemplo, más acentuado y más virulento en el plano ideológico, de estos discursos deconstructores del efecto de real: todo el trabajo del equipo de los *Cahiers du cinéma* en los años 70. En particular el famoso número especial «Images de marque» (n.º 268-269, 1976), que contiene una sección sobre la fotografía, esencialmente sobre la foto periodística: la foto-scoop, histórica, espectacular, convertida en símbolo de los grandes acontecimientos mundiales. Los autores se esfuerzan por desmontar y denunciar justamente este tipo de foto dada como el colmo de lo real captado en vivo, en su intensidad bruta y natural. Así Alain Bergala en su texto «Le Pendule», combate las «fotos históricas estereotipadas», de las cuales afirma que son «fotos enteramente dominadas, controladas —cualquiera que fuera su lugar de origen—, señuelo de un consenso universal facticio, simulacro de una memoria colectiva en la que imprimen una imagen relevante del acontecimiento histórico, la del poder que las ha seleccionado para hacer callar todas las demás». Sigue entonces un análisis de fotos tan conocidas como la de Robert Capa (el republicano español que muere en plena acción en 1938), la del pequeño judío con gorra levantando los brazos en el ghetto de Varsovia, la del monje budista que se inmola por el fuego en 1963, la del vietnamita que llora bajo su paraguas arrastrando en un saco el cuerpo de su hijo muerto, etcétera. Bergala denuncia toda la parte de «puesta en escena» de estas imágenes, toda la dimensión ideológica de sus dispositivos de enunciación siempre ocultados; insiste en los modos de integración del fotógrafo en la acción, en el efecto de detención sobre la imagen, en el papel del gran angular etcétera:

«Ante todo, el espacio de la representación fotográfica no debe dejarse entrever como espacio de enunciación. Se construye por medio del gran angular como un espacio envolvente en el cual uno se encuentra brutalmente apesado, pero siempre como por azar, por accidente (...). El gran angular trabaja masivamente en beneficio del humanismo plañidero: aísla el personaje, la víctima, en su soledad y su dolor...»²³

Por fin, la cuarta y última categoría de estos discursos sobre la

23. Alain Bergala: «Le Pendule (La photo historique stéréotypée)», en *Cahiers du cinéma*, n.º 268-269 (especial *Images de marque*), París, julio-agosto 1976, págs. 40-46.

codificación de la imagen fotográfica: después de los análisis semióticos, las consideraciones técnicas ligadas a la percepción y las deconstrucciones ideológicas, tenemos las declaraciones determinadas por los usos antropológicos de la foto y que muestran que la significación de los mensajes fotográficos está de hecho culturalmente determinada, que no se impone como una evidencia para todo receptor, que su recepción necesita un aprendizaje de los códigos de lectura. Todos los hombres no son iguales ante la fotografía, esto es lo que nos dice, a su manera, la anécdota siguiente relatada por Alan Sekulla en su artículo «On the invention of photographic meaning»:

«El antropólogo Melville Herskóvits mostró un día a una aborigen una foto de su hijo. Ella es incapaz de reconocer esta imagen hasta que el antropólogo llama su atención sobre algunos detalles de la foto (...). La fotografía no emite ningún mensaje para esta mujer hasta que el antropólogo se la describe. Una proposición como "esto es un mensaje" y "esto ocupa el lugar de su hijo" es necesaria para la lectura de la foto. Para que la aborigen comprenda la foto es necesario una expresión verbal que haga explícitos los códigos que proceden a la composición de la foto. El dispositivo fotográfico es por tanto un dispositivo culturalmente codificado.»²⁴

A partir de aquí se encuentra cuestionado el valor de espejo, de documento exacto, de semejanza infalible reconocido a la fotografía. La fotografía deja de aparecer como transparente, inocente, realista por esencia. No es más el vehículo incontestable de una *verdad empírica*. La cuestión es particularmente pertinente en relación con el campo *antropológico* o *científico*: ¿es posible elaborar un análisis científico sobre la base de documentos fotográficos (o filmicos)? ¿No constituyen éstos más bien la ilustración de un concepto establecido por el científico? Etcétera.

..

Antes de abordar el último apartado de este primer capítulo (el discurso de la huella y de la referencia), querría terminar esta segunda parte destacando lo que me parece una consecuencia importante de estos discursos de deconstrucción de los códigos de la

24. Alan Sekulla: «On the Invention of Photographic Meaning», en *Photography in Print*, antología editada por Vicky Goldberg, Nueva York, Simon y Schuster, 1981, pág. 454.

2122054 -5526224-301

imagen fotográfica y que nos mostrará cómo han desplazado, de manera notable, la cuestión del realismo.

En efecto, puesto que de ahora en adelante se negará a la fotografía toda posibilidad de ser simplemente un espejo transparente del mundo, puesto que ya no puede, por esencia, revelar la verdad empírica, veremos desarrollarse diversas actitudes que van todas en el sentido de un desplazamiento de esta capacidad de verdad, de su anclaje en la realidad hacia un anclaje en el mensaje mismo: por el trabajo (la codificación) que implica, sobre todo en el plano artístico, la foto se va a convertir en reveladora de la *verdad interior* (no empírica). *Es en el artificio mismo que la foto se volverá verdadera* y alcanzará su propia realidad interna. La ficción alcanza e incluso supera la realidad.

Sintomático de esta actitud, de este desplazamiento, es el trabajo fotográfico de Diane Arbus, por ejemplo, que, según el análisis que propone Susan Sontag, haciendo *posar* deliberadamente a sus modelos, los lleva de hecho, *por y en el código*, a revelar su verdad auténtica. Es a través del artefacto, asumido como tal, de la pose, como los sujetos alcanzan su realidad intrínseca, «más auténtica que la natural»:

«Al igual que Brassai, Arbus quería que sus modelos estuvieran enterados y fueran conscientes, en la medida de lo posible, de la acción a la que estaban invitados a participar. En lugar de intentar que adoptasen una postura "natural" o típica, les incitaba a mostrarse confusos —dicho de otro modo, a posar. (La expresión reveladora de la personalidad va a confundirse así con lo que hay de extraño, raro, falseado.) Sentados o de pie, con un aire de afectación, estos personajes se nos aparecen así como la imagen misma de lo que son.»²⁵

Esta es la antítesis de la foto-tomada-en-vivo, de la foto-tajada-de-vida, de la foto tomada de improviso o a espaldas del modelo. Contra la imagen cazada, Arbus actúa la imagen convocada y construida. Contra la espontaneidad, la pose. Contra el azar, la voluntad y la elección. A través de la imagen «plástica» que quieren dar de sí mismos y que el artista los lleva a producir, se revela la «verdad», la «autenticidad» de los personajes de Arbus. Este es el des-

25. Susan Sontag: «De l'Amérique, à travers ses photographies, sombrement», en *La Photographie*, Paris, Seuil, col. Fiction & Cie, 1979, págs. 48-49. (Traducido del americano por G. H. et G. Durand.)

plazamiento: la interiorización del realismo por trascendencia del código mismo.

Este tipo de posición teórica, bajo formas muy variables, ha conocido un gran número de defensores, en todas las épocas y un poco en todos los campos, pero especialmente, por supuesto, entre los retratistas. En cierto modo, es la apuesta misma de la práctica del *retrato* fotográfico reposar sobre este principio de una realidad o de una verdad interior *revelada* por la foto. Se encuentran afirmaciones que van en este sentido en casi todo los fotógrafos de retratos (e incluso en las declaraciones de los modelos que miran su imagen). Así, por ejemplo, del gran retratista Richard Avedon, que llega a invertir prácticamente la relación de la imagen con lo real:

«Las fotos tienen para mí una realidad que la gente no tiene. Sólo por intermedio de las fotos conozco a esta gente.»²⁶

En este mismo sentido, pero justo al contrario que Avedon, y visto con el pesimismo y la negatividad que siempre le han caracterizado, se encuentra esta conversación de Franz Kafka con Janouch, que presupone también una realidad-verdad *interior* más allá de las apariencias y los códigos de la representación, pero plantea aquí justamente como inaccesible al ojo fotográfico:

«Le mostré a Kafka una serie de estos clichés y le dije bromeando: "Por menos de dos coronas uno puede hacerse fotografiar en todos los aspectos. Es el *conócete a ti mismo automático*". "Querrá Ud. decir el *engánate a ti mismo automático*" replicó Kafka con una leve sonrisa. Yo protesté: "¿Qué dice? ¡la máquina no puede mentir!" Kafka inclinó la cabeza sobre su hombro: "¿De dónde ha sacado usted eso? La fotografía concentra la mirada sobre lo superficial. De esa forma oscurece la *vida secreta* que brilla a través de los contornos de las cosas en un juego de luces y sombras. Eso no puede captarse, ni siquiera con la ayuda de las lentes más poderosas. Es necesario acercarse interiormente de puntillas..."»²⁷

26. Citado por Jean-François Chevrier dans «Richard Balthus: une ressemblance exemplaire», en obra colectiva, *Anthologie de la critique: 15 critiques, 15 photographes*, Paris, Ed. Créatis, 1982, pág. 72.

27. Extraído de *Conversation avec Kafka* de Gustav Janouch, citado por Susan Sontag, *La Photographie*, op. cit. (véase nota 25), pág. 220.

Podríamos multiplicar fácilmente los ejemplos de este tipo de discurso. En todos los casos, se trata de marcar su desconfianza en cuanto a la objetividad, la neutralidad y la naturalidad del médium fotográfico en su reproducción de la realidad empírica. Esta desconfianza se funda sobre (o engendra) una creencia en una verdad propiamente interna, interiorizada, que no se confunde con las apariencias de lo real mismo. El caso de Diane Arbus sigue siendo seguramente el más ejemplar, porque en cierto modo cambia por completo esta concepción de una verdad interior sobre el médium mismo, haciéndole alcanzar un más allá de la verdad en la artificialidad misma de la representación.

En resumen, lo que se expresa a través de estos textos es la concepción de una fuerte dicotomía entre realidad aparente y realidad interna, o verdaderamente, una concepción que remonta, hay que recordarlo, hasta el mito platónico de la caverna. Esta posición ideológica ha adquirido una amplitud particular durante estos últimos años. Es la consecuencia lógica de todo ese vasto movimiento crítico de denuncia del efecto de realidad en fotografía, que ha desembocado en un retorno en favor del artefacto, de una intervención deliberada y exhibida del artista en los procesos mediáticos (tanto en la fotografía como en el cine). Así, todo el movimiento de reintroducción de la ficción en el documental. Así, sobre todo, la obra de un Jean-Luc Godard, que jamás ha dejado, en el fondo, de actuar de esa manera.

3. La fotografía como huella de una realidad

De hecho, los dos grandes tipos de concepción que hemos considerado hasta aquí —la foto como espejo del mundo y la foto como operación de codificación de las apariencias— tienen en común el hecho de considerar la imagen fotográfica como portadora de un valor absoluto, o al menos general, sea por semejanza, sea por convención. Anticipándome un poco a algunas nociones que voy a tratar dentro de un instante, podría decir que hasta aquí las teorías de la fotografía han situado sucesivamente su objetivo en lo que Ch. S. Peirce llamaría en primer lugar el orden del *icono* (representación por semejanza) y a continuación el orden del *símbolo* (representación por convención general). Pero lo que trataremos en esta tercera parte del trabajo son justamente las teorías que consideran la foto como perteneciente al orden del *index* (representación por contigüidad física del signo con su referente). Y esta concepción se distingue claramente de las dos precedentes, especialmente porque

implica que la imagen indicial está dotada de un valor absolutamente singular, o particular, puesto que está determinada únicamente por su referente, y sólo por éste: huella de una realidad.

Este discurso, que en ocasiones no carece de peligros, ha adquirido en los últimos años un vigor totalmente nuevo y caracterizado, tanto en los Estados Unidos como en Europa, en particular redescubriendo a Peirce y sus teorizaciones sobre el index, o apoyándose en los últimos escritos de Roland Barthes (sobre todo *La chambre claire*). De hecho, este impulso en las reflexiones actuales puede comprenderse, fundamentalmente, por la evolución de las concepciones cuyo recorrido hemos trazado hasta aquí: se hubiera debido pasar por la fase *negativa* de la deconstrucción del efecto de realidad y de la mimesis de la imposición de lo real en la fotografía. En este sentido, los discursos que denuncian las ilusiones de la foto-espejo, ya sea a través de la moda semio-estructuralista o por la ola de críticas ideológicas, hubieran permitido, habiendo agotado ya su tiempo y su obra, volver a la cuestión del realismo referencial sin la obsesión de verse atrapado por el analogismo mimético, liberado de la angustia del ilusionismo.

Cuando digo que estos discursos de la huella, del index y de la referencialización caracterizan las reflexiones más recientes, hablo una vez más *tendenciosamente*. Es evidente que pueden encontrarse ejemplos de esta actitud en reflexiones anteriores. Ya he evocado el texto de André Bazin sobre la «Ontologie de l'image photographique» (1945) que es como la bisagra del discurso de la mimesis y del discurso de la huella (véase más arriba). Anterior a él, y de forma mucho más clara, hay que citar también los trabajos premonitorios de Walter Benjamin, en particular, desde 1931, su «Pequeña historia de la fotografía», en la que insiste ya, como lo hará Barthes medio siglo después, sobre el hecho de que en la fotografía (es toda la diferencia con la pintura y el dibujo), quiérase o no, más allá de todos los códigos y todos los artificios de la representación, el «modelo», el objeto referencial captado, irresistiblemente, *retorna*:

«Pero, con la fotografía, se asiste a algo nuevo y singular: en esta pescadora de New Haven, cuyos ojos entornados tienen un pudor tan indolente y seductor, queda algo que no se reduce a un testimonio en favor del arte del fotógrafo (se trata de David Octavius Hill), algo que es imposible de reducir al silencio y que reclama con insistencia el nombre de la que ha

vivido allí, que ahí es todavía real y que no entrará nunca del todo en el *arte* (...). La técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que no podría tener para nosotros ninguna imagen pintada. A pesar de la maestría técnica del fotógrafo, a pesar del carácter concertado de la actitud impuesta al modelo, el espectador, sin quererlo, se ve forzado a buscar en esta imagen una pequeña chispa de azar, de aquí y ahora, gracias a la cual lo real, por así decirlo, ha *quemado* el carácter de imagen; y le hace falta encontrar el lugar imperceptible donde, en la forma de ser singular de ese minuto pasado hace ya tiempo, se esconde aún el porvenir, y tan elocuente que, con una mirada retrospectiva, podemos reencontrarlo.»²⁸

Este pasaje, asombrosamente barthesiano, tanto en su tono como en su fondo (prefigura ya literalmente el «ha sido» y la «metonimia del *punctum*»), anuncia todo un tipo de reflexiones actuales sobre el «realismo» fotográfico. Para ir de prisa, diremos que si la fase de deconstrucción de los códigos se había estructurado, grosso modo, en dos ejes —uno más bien semiótico (Metz, Eco, etc.), otro más bien ideológico (Baudry, los *Cahiers du cinéma*, etc.)—, de la misma forma el retorno de la referencia singular en la foto se manifestará más claramente en estos dos campos.

Comenzaré por el campo «ideológico». Poco tiempo después del famoso número especial de «Images de marque» de los *Cahiers du cinéma* mencionado anteriormente, se vio nacer, en el seno mismo de la redacción de la revista, si no una polémica, al menos una discusión sobre el peso de lo real, más allá de los códigos, en la fotografía. Así, en el n.º 270 (sept.-oct. 1976), Pascal Bonitzer, con un artículo titulado «La surimage», vuelve sobre los análisis dirigidos por Alain Bergala. Ciertamente, reconoce la legitimidad del proceder de este último, dice comprender «la necesidad y la importancia» de las deconstrucciones del efecto de real, sostiene las apuestas ideológicas que llevan a demostrar los dispositivos de enunciación de los mensajes visuales (¡no en vano se pertenece a la redacción de los *Cahiers*!), pero al mismo tiempo —y esto es muy sintomático— dice no poder evitar, ante la vista de esas fotos-documentos, experimentar «una molestia», un «malestar persistente», que se esfuerza por analizar:

28. Walter Benjamin: «Petite histoire de la photographie», *art. cit.* (véase nota 10), págs. 60-61.

«Tenemos pues esta foto del vietnamita llorando, bajo un paraguas (...). Y es verdad que «el gran ángular trabaja aquí en beneficio del humanismo plañidero: aísla el personaje, la víctima, en su soledad y su dolor» (Bergala)... Sin embargo, en esta foto, queda algo, algo que resiste al análisis, indefectiblemente. Y es que al lado, por encima de esas palabras «humanismo plañidero», está el hecho de que *sin embargo* el vietnamita llora: a pesar de la puesta en escena, a pesar del encuadre, de la enunciación fotográfica y periodística (¡basura de periodista!), está el enunciado de las lágrimas (...). Indefectiblemente, el enunciado mudo de la foto retorna, enigmático, el acontecimiento oscuro de este dolor captado por un objetivo mercantil, la *singularidad* de las lágrimas vuelve a ofrecerse sin ruido a la meditación. Otro texto comienza entonces a surgir de la misma imagen (...). Por eso, a pesar de que sea fruto de los mismos códigos de representación (cámara oscura, etc.), la fotografía no tiene nada que ver con la pintura: la forma en que el objeto es capturado es totalmente diferente. El objeto no *grita* de la misma forma sobre una tela que sobre una foto (...). (La fotografía), es en primer lugar una muestra directa de lo real que la química hace aparecer. Eso lo cambia todo...»²⁹

Esta clase de consideraciones, que afirman la trascendencia de la referencia —única, singular, literalmente inolvidable— más allá de los códigos y más acá de todo efecto simplista de mimesis, se ve bien que aquí procede todavía, casi intuitivamente, de reacciones inmediatas del espectador frente a la foto. En ese sentido, antes de ver cómo ese retorno de la referencia ha podido ser teorizado por análisis más semiológicos, querría aún evocar, una última vez, la obra última de R. Barthes, quien, se sabe, asume y afirma muy claramente en *La chambre claire*³⁰ este punto de vista subjetivo de la reacción inmediata del espectador delante de una foto. A lo largo de todo el libro, en efecto, el espectador Barthes no deja de asombrarse por la imposición y la presencia del referente en y por la foto:

«Tal foto no se distingue nunca de su referente» (pág. 16).
«Se diría que la foto lleva siempre su referente con ella» (pág. 17).

29. Pascal Bonitzer: «La surimage», en *Cahiers du cinéma*, n.º 270, septiembre-octubre 1976, págs. 30-31.

30. Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, *op. cit.* (véase nota 2).

«Pues yo, yo no veía sino el referente, el objeto deseado, el cuerpo querido» (pág. 19).
 «La fotografía es literalmente una emanación del referente» (pág. 126).
 «Yo no sabía aún que de esta obstinación del referente por estar siempre allí, iba a surgir la esencia que buscaba» (pág. 18).

Y cuando Barthes, esforzándose por conceptualizar de algún modo ese sentimiento de extrema referencialización propio de la imagen fotográfica, presenta su famosa definición ontológica, sólo puede repetir de nuevo lo mismo:

«Necesito en primer lugar concebir correctamente, y luego, si fuera posible, decir correctamente en qué sentido el referente de la fotografía no es el mismo que el de los otros sistemas de representación. Llamo "referente fotográfico" no a la cosa *facultativamente real* a la cual remite una imagen o un signo sino a la cosa *necesariamente real* que ha sido colocada ante el objetivo y a falta de la cual no hubiera habido fotografía. La pintura puede fingir la realidad sin haberla visto jamás (...). Por el contrario, en la fotografía, no puedo negar nunca que la cosa ha estado allí. Hay una doble posición conjunta: de *realidad* y de *pasado*. Y puesto que esta obligación no parece existir más que para ella, debe considerársela, por reducción, como la esencia misma, como el noema de la fotografía (...). El nombre del noema de la fotografía será pues: *eso ha sido*» (pág. 119).

Sin duda alguna Barthes, con su pasado semiótico, es el primero en saber que la imagen fotográfica está atravesada por todo tipo de códigos (ya lo decía en su primer artículo de 1961 sobre el «mensaje fotográfico», cuando señalaba los seis códigos principales de connotación —trucaje, pose, objeto, fotogenia, estética y sintaxis. Y lo repetirá todavía en *La chambre claire*: «es evidente que hay códigos que influyen en la lectura de la foto» (pág. 138). Por otra parte, durante toda su vida, Barthes no ha dejado de perseguir los clichés, los estereotipos, los modelos culturales (véase las *Mythologies*, el *Système de la mode*, el *Discours amoureux* mismo). Pero justamente porque ha pasado por ese conocimiento de los códigos Barthes puede insistir así sobre el realismo. Pues en su *esencia*, es decir, más allá de todos esos códigos, o más acá, la foto está, para él, marcada como inscripción referencial: en la «pureza» de su de-

notación, por su «génesis automática», la declara «mensaje sin código».

Evidentemente, presentando las cosas de esta manera, Barthes cae en una trampa, ya no de la mimesis, sino del referencialismo. Pues es ese el peligro que acecha a este tipo de concepción, el de generalizar, o más bien de *absolutizar*, el principio de la «transferencia de realidad», desde el momento en que se adopta una actitud exclusivamente subjetiva con pretensión ontológica. Barthes está lejos de haber escapado a ese culto —a esa locura— de la *referencia por la referencia*.

Sin duda, para evitar ser prisionero de este círculo peligroso, hay que relativizar antes el campo y el alcance de la referencia, aunque sea inevitable y nodal («noemática»). Respecto a eso, quienes han elaborado por esta vía los análisis que me parecen actualmente los más hábiles y más serios, son probablemente los teóricos que se inspiran en las concepciones semióticas de Ch. S. Peirce, y más particularmente en su famosa noción de *index*. Terminaré este estudio evocando brevemente los trabajos de algunos de esos teóricos.³¹

Recordemos en primer lugar que Peirce mismo, entre las diversas notas que dejó para ilustrar sus numerosas clasificaciones de los signos, ya había señalado, desde 1895 (!), el estatuto indicial de la fotografía:

«Las fotografías, y en particular las fotografías instantáneas, son muy instructivas porque sabemos que, en ciertos aspectos, se parecen exactamente a los objetos que representan. Pero esta semejanza se debe en realidad al hecho de que esas fotografías han sido producidas en circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza. Desde este punto de vista, pues, pertenecen a nuestra segunda clase de signos, los signos por conexión física [index].»³²

31. Véanse, por ejemplo, los trabajos de Rosalind Krauss: «Notes on the Index: Seventies Art in America», en *October*, n.º 3 (parte I) y n.º 4 (parte II), Nueva York. MIT Press, 1977 (traducción francesa en *Macula*, n.º 5-6, París, 1979), así como «Marcel Duchamp, ou le champ de l'imaginaire», en *Degrés*, n.º 26-27 (*Langage et ex-communication*), Bruselas, primavera-verano 1981. Véase por otra parte, pero con grandes reservas, el trabajo de Herni Van Lies, *Philosophie de la photographie*, prepublicación de Jeunesses et Arts Plastiques, Bruselas, 1981. Por último véase aquí mismo el capítulo 2 totalmente consagrado a este problema.

32. Charles Sanders Peirce: *The Art of Reasoning*, cap. II, en *Collected Papers*,

Peirce prepara aquí el terreno para una aproximación teórica del realismo fotográfico superando el obstáculo epistemológico que plantea la mimesis. Se ve que, para fundamentar su definición, toma en cuenta no el producto icónico acabado sino el proceso de producción del mismo, anticipándose así a Bazin y su «génesis automática». Sin embargo, a diferencia de este último, no insistirá tanto en las consecuencias ético-estéticas de esta génesis (la naturalidad, la neutralidad, la objetividad, etcétera) como sobre sus consecuencias lógico-semióticas, que corresponden a las implicaciones generales de la noción de *index*. Más que fijarse únicamente en la referencia, en el solo hecho de que «para que haya foto, es preciso que el objeto mostrado *haya estado allí en un momento dado del tiempo*» (véase Barthes), Peirce por medio de sus consideraciones sobre el *index* abrirá el camino a un verdadero *análisis* del estatuto de la imagen fotográfica, que será considerablemente desarrollado y especificado por las investigaciones actuales aun cuando éstas no se refieran siempre explícitamente a la terminología de Peirce.

El punto de partida es pues la naturaleza técnica del procedimiento fotográfico, el principio elemental de la *huella luminosa* regida por las leyes de la física y de la química. En primer lugar la huella, la marca, el depósito («un depósito de saber y de técnica» según la expresión de Denis Roche).³³ En términos tipológicos, eso significa que la fotografía está emparentada con esa categoría de «signos» entre los que se encuentra también el humo (indicio de un fuego), la sombra (indicio de una presencia), la cicatriz (marca de una herida), la ruina (vestigio de lo que ha estado ahí), el síntoma (de una enfermedad), la huella de un paso, etc. Todos estos signos tienen en común «el hecho de ser realmente afectado por su objeto» (Peirce, 2.248), de mantener con él «una relación de *conexión física*» (3.361). En este sentido, se diferencian radicalmente de los *iconos* (que se definen sólo por una relación de *semejanza*) y de los *simbolos* (que, como las palabras de la lengua, definen su objeto por una *convención general*).

Se observará que esta definición mínima de la foto, en primer lugar como simple *huella luminosa*, no implica a priori ni que se pase por un aparato de toma de vista, ni que la imagen obtenida se *asemeje* al objeto del cual constituye la huella. La mimesis y la

vol. 2 & 281, Harvard University Press. Traducción francesa por Gérard Deledalle en *Écrits sur le signe*, op. cit. (véase nota 4), pág. 151.

33. Véase Denis Roche: *Dépôt de savoir & de technique*, Paris, Seuil, col. Fiction & Cie, 1980.

codificación perceptual de la *camera obscura* no constituyen tampoco sus principios. Pueden intervenir, ciertamente, pero por así decirlo secundariamente. En ese sentido, se ha podido pensar por ejemplo, que lo que se designa como fotografía, desde Moholy-Nagy, el «fotograma» (que no tiene nada que ver con el fotograma del cine), constituye de algún modo una ilustración histórica de esta definición mínima: el fotograma es una imagen fotoquímica obtenida sin cámara, por el simple depósito de objetos opacos o translúcidos directamente sobre el papel sensible que se expone a la luz y luego se revela normalmente. Resultado: una composición de luces y sombras puramente plástica, sin apenas semejanza (con frecuencia es difícil identificar los objetos utilizados), donde sólo cuenta el principio del depósito, de la huella, de la materia luminosa.

Por otra parte, se observará también que el principio de la huella, por esencial que sea, sólo marca un *momento* en el conjunto del proceso fotográfico. En efecto, antes y después de ese momento del registro «natural» del mundo sobre la superficie sensible hay, de una y otra parte, gestos absolutamente «culturales», codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas (*antes*: elección del tema, del tipo de aparato, de la película, del tiempo de exposición, del ángulo de visión, etcétera —todo lo que prepara y culmina en la decisión última del disparo—; *después*: todas las elecciones se repiten en ocasión del revelado y del tiraje; la foto entra en los circuitos de difusión, siempre codificados y culturales —prensa, arte, moda, porno, ciencia, justicia, familia...). Es por tanto sólo *entre* dos series de códigos, únicamente durante el instante de la exposición propiamente dicha, que la foto puede ser considerada como un puro acto-huella (un «mensaje sin código»). Es ahí, *pero ahí solamente*, que el hombre no interviene y no puede intervenir so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía. Hay ahí una falla, un instante de olvido de los códigos, un *index* casi puro. Este instante, por cierto, no habrá durado más que una fracción de segundo y será en seguida tomado y recuperado por los códigos, que ya no lo soltarán (esto para relativizar el poder de la Referencia en fotografía), pero al mismo tiempo, este instante de «pura indicialidad», por ser constitutivo, no carecerá de consecuencias teóricas.

Son algunas de estas consecuencias generales las que querría evocar muy rápidamente para terminar (serán recogidas en detalle y sistematizadas en el capítulo siguiente). El estatuto de *index* de la imagen fotográfica implica, si se quiere sistematizar en este sentido las

adquisiciones de Peirce, que la relación que los signos indiciales mantienen con su objeto referencial esté siempre marcada por un principio cuádruple de *conexión física*, de *singularidad*, de *designación* y de *atestiguamiento*.

Ya se ha mencionado el principio básico de la *conexión física* entre la imagen foto y el referente que ella denota: es todo lo que la convierte en una *huella*. La consecuencia de este estado de hecho es que la imagen indicial únicamente remite a un *solo* referente determinado: el mismo que la ha causado y del cual es resultado físico y químico. De ahí la *singularidad* extrema de esta relación. Al mismo tiempo, por el hecho de que una foto está ligada dinámicamente a un objeto único, y sólo a él, esta foto adquiere un poder de *designación* muy característico (véase Barthes: «Una fotografía se encuentra siempre al final de este gesto; ella dice: *¡esto, es esto, es así!* pero no dice nada más (...). La fotografía nunca es más que un campo alternado de "Vean", "Ve", "He aquí"; señala con el dedo.»³⁴ Ella es *index* también en este sentido digital). Por último, en virtud de este mismo principio, la foto llega a funcionar también como testimonio; ella *atestigua* la existencia (pero no el sentido) de una realidad (véase todo el debate jurídico sobre su estatuto de testimonio, legal o no, en materia judicial).

A través de estas cualidades de la imagen indicial se desprende finalmente la dimensión esencialmente *pragmática* de la fotografía (por oposición a *semántica*); pertenece a la lógica de estas concepciones considerar que las fotografías, propiamente hablando, no tienen significación en sí mismas: su sentido es exterior a ellas, está esencialmente determinado por su relación efectiva con su objeto y con su situación de enunciación (véase los deicticos y los «shifters» en lingüística). ¿Y no es acaso por esta razón que Barthes no nos muestra la foto de su madre niña en el Jardín d'Hiver, foto que motiva toda *La chambre claire*, pero que, para nosotros, lectores anónimos, no tendría literalmente ningún *sentido*?

Esta observación nos permite comprender que la lógica del *index* que hoy reconocemos en el interior del mensaje fotográfico goza plenamente de la distinción entre *sentido* y *existencia*: la foto-*index* afirma ante nuestros ojos la *existencia* de aquello que representa (el «eso ha sido» de Barthes), pero no nos dice nada sobre el *sentido* de esta representación; no nos dice «esto quiere decir tal

34. Roland Barthes: *La chambre claire*, op. cit. (véase nota 2), pág. 16.

cosa». El referente es presentado por la foto como una realidad empírica, pero «blanca»: su significación permanece enigmática para nosotros, a menos que formemos parte activa de la situación de enunciación de donde proviene la imagen. Como *index*, la imagen fotográfica no tendría otra semántica que su propia pragmática. Este es el gran problema. Se ve que estamos muy lejos, a pesar de lo que algunas malas lenguas querrían hacernos creer, que hoy estamos casi en las antípodas de los discursos de la mimesis.

Conclusión

Este panorama de las teorías sobre la foto nos ha permitido identificar, a grandes rasgos, tres posiciones epistemológicas en cuanto a la cuestión del realismo y del valor documental de la imagen fotográfica.

- 1) La primera de estas posiciones ve en la foto una reproducción mimética de lo real. *Verosimilitud*: las nociones de semejanza y de realidad, de verdad y de autenticidad se recubren y se superponen exactamente según esta perspectiva: la foto es concebida como espejo del mundo, es un *icono* en el sentido de Ch. S. Peirce.
- 2) La segunda actitud consiste en denunciar esta facultad de la imagen para convertirse en copia exacta de lo real. Toda imagen es analizada como una interpretación-transformación de lo real, como una creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada. Según esta concepción la imagen no puede representar lo real empírico (cuya misma existencia por otra parte es cuestionada por el presupuesto que subtiende dicha concepción: No habría realidad fuera de los discursos que la hablan), sino sólo una suerte de realidad interna trascendente. La foto es aquí un conjunto de códigos, un *símbolo* en la terminología peirciana.
- 3) Por último, la tercera manera de abordar la cuestión del realismo fotográfico señala un cierto retorno hacia el referente, pero desembarazado ya de la obsesión del ilusionismo mimético. Esta referencialización de la fotografía inscribe al médium en el campo de una pragmática irreductible: la imagen foto se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda. Su realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia. La foto es *ante todo index*. Es sólo a *continuación* que *puede* llegar a ser semejanza (icono) y adquirir sentido (símbolo).