

GONZÁLEZ

Lo Radical que habita la Máquina Fotográfica

REQUENA

El surgimiento histórico de la fotografía

Es posible pensar el surgimiento histórico de la fotografía –y, tras ella, las imágenes filmicas y electrónicas– como un eslabón decisivo en el largo camino que se inauguró con la construcción del dispositivo –que es también un código de representación del espacio– perspectivo y que apuntaba a la consecución de representaciones que permitieran una apropiación objetiva de la realidad visual. Por eso su emergencia, en la primera mitad del siglo XIX, fue saludada como una más de las victorias de un siglo que, volcado al dominio de la naturaleza, había hecho del progreso científico su bandera.

“La burguesía fue la clase social ascendente que encontró en el daguerrotipo el más idóneo de los medios para perpetuar su satisfecha apariencia, pues el daguerrotipo colmaba la aspiración de realismo y de autenticidad que eran también las metas de la ciencia positiva y de las nuevas corrientes artísticas que se abrían camino especialmente en la cultura francesa de la primera mitad del siglo”.¹

¹ Gubern, Román: 1974: *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1974, p. 33-34.

La tecnología fotográfica podría atrapar, fijar y re-presentar la realidad visual con procedimientos mecánicos, y en esa misma medida totalmente

objetivados. Pero se yerra cuando se piensa que lo que con la fotografía había llegado había sido sin más aquello que enunciaban los discursos de los científicos y técnicos que hicieron posible la invención de la tecnología fotográfica. Pues no es menos cierto que la emergencia de la fotografía, tanto la que se quiere artística como la de los medios de comunicación de masas, se sitúa abiertamente en el ámbito de las pasiones del ojo². Pasiones que, por lo demás, sin duda anidaban ya en los discursos científicos y paracientíficos que precedieron y acompañaron al invento, pero como su cara oculta, como, por decirlo así, su latencia pulsional pues, como hiciera ver Freud³, la pasión de saber procede de la pasión de ver⁴.

Naturalismo

Sería ingenuo, por ello, plantear la cuestión como si lo que así se desencadenara fuera sin más el efecto de la aparición de una nueva tecnología. Pues, de hecho, aún antes de que la primera cámara fotográfica hubiera sido construida, el mundo de la representación plástica y literaria de Occidente se había introducido ya en el proceso de exacerbación realista que condujo al Naturalismo. Un proceso que, paradójicamente, alcanzó mayor intensidad en la literatura que en la pintura y para el que la palabra escogida para nombrarlo resulta en extremo apropiada: pues manifestándose con una intensidad propiamente pulsional, conducía a quebrar un resorte esencial interior a la literatura narrativa.

Pues la novela realista era, antes que cualquier otra cosa, un discurso generador de universos narrativos, de espacios-tiempos habitables y legibles, previsibles –bien sabemos que el arte de la novela realista, antes de su exacerbación naturalista, estribaba en buena medida en hacer ver venir lo inevitable. En suma: coherentes, bien tejidos por el lenguaje. Pues la lógica de esos universos –esa lógica sobre la que descansaba su verosimilitud– no podía ser otra que la de los propios discursos narrativos que los sustentaban.

Y bien, esa es la lógica que deviene rota en ese movimiento exacerbado hacia el verismo que cristaliza con el Naturalismo. Lo que, por lo demás, se manifiesta bien en como los textos naturalistas acusan la irrupción, en el ámbito de la literatura, de géneros discursivos nuevos y extraños a las tradiciones de la narrativa novelística. Nos referimos a los dos grandes modelos discursivos que cristalizan su dominio en esa época: el discurso periodístico –la crónica, la información de actualidad objetivista– y el discurso científico –las descripciones biológicas, médicas...–.

Dos discursos que, más allá de sus indudables diferencias, compartían un común interés por los hechos y una no menos común desconfianza

² Lo sabe bien cualquiera que ha oído hablar del deseo del fotógrafo, de las asperezas de su goce.

³ Cfr.: Freud, Sigmund: 1910: Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, en *Obras Completas*, tomo V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

⁴ Pero, en cierto modo, la estructura del discurso científico occidental posee su matiz paranoide: niega, proyectándolo, todo lo que tiene que ver con sus focos de goce.

hacia la filosofía y hacia las necesidades internas –que son simbólicas– de la narratividad. Los hechos, pero ya no los ligados causalmente por el relato en tanto sucesos narrativos –funciones, al decir de los estructuralistas–, sino los hechos objetivados, tanto más cuando –de acuerdo con el principio de objetividad científico/periodístico– anotados en independencia del sujeto –de sus creencias, de su ideología, de su deseo–.

Pintura, realismo, naturalismo

Una demanda radical de realismo, la del naturalismo, que, paradójicamente, habría de conducir en breve plazo a la pintura, desde el impresionismo, por el camino, cada vez más acentuado, de la abstracción. No es difícil por eso explicar el sólo aparentemente sorprendente hecho de que la literatura avanzara más lejos y más profundamente por la senda naturalista. Después de todo, el monólogo interior se hacía con palabras, y la literatura podía tratar de registrarlas: no sólo a ellas mismas, sino también a las quebras, a las incoherencias desgarradas que hienden ese monólogo: tal fue lo que alcanzó su máxima expresión en el Ulises de Joyce, acentuando la senda que había sido abierta por Dostoiewski, James y Proust.

Los pintores, en cambio, poco podían ofrecer en ese campo, o más bien nada frente a ese realismo radical que la cámara fotográfica, de un sólo plumazo, hacía posible. No, desde luego, porque no pudiera pintar de la manera más convincente cualesquiera tipos de objetos; en ese había alcanzado una indiscutida maestría, incluso superior, conviene señalarlo, a la fotografía misma: así se demostraba en el retocado pictórico del que tantas fotografías eran objeto y que hoy sigue presente, aun cuando por otros procedimientos, en el campo de la fotografía publicitaria⁵. Y por lo demás ¿no es un hecho evidente que cuando se exige de la imagen la mayor exactitud y eficacia comunicativa, como sucede en los manuales escolares, se sigue privilegiando el dibujo realista sobre la fotografía? Pues, como Arnheim ha señalado:

“La invención de la fotografía, por ejemplo, no ha eliminado la necesidad del dibujo en ilustraciones científicas, diseño arquitectónico y tecnológico, etcétera. No cabe duda de que una fotografía ofrece en muchos aspectos una reproducción más fiel de una preparación médica, un edificio o una máquina. Pero lo que se quiere que muestre la ilustración no es el objeto «mismo», sino alguna de sus características físicas, tales como forma, tamaño relativo de las partes, etcétera. Esta información sólo puede brindarse por medio de líneas, matices de color e iluminación, sombreados, etcétera, y cuanto más claramente aparezcan subrayados los factores visuales esenciales, mejor”.⁶

⁵ Cfr.: Gubern, Roman; 1974: Mensajes icónicos en la cultura de masas, Lumen, Barcelona, 1974, p. 35-40. Gubern atribuye ciertamente el hecho a factores de inercia estética y búsqueda del prestigio cultural del que disfrutaba la pintura. Sin embargo, ello no excluye el hecho de que esta pictorialización –como sigue sucediendo hoy en fotografía publicitaria, en la que tales factores han desaparecido totalmente– respondería también a la búsqueda de una mayor legibilidad y limpieza discursiva de una fotografía que, en este campo –y no solo en el del pedigrí cultural– era vivida como deficitaria frente a la pintura.

⁶ Arnheim, Rudolf: 1969: El pensamiento visual, Eudeba, Buenos Aires, 1976, p. 46.

Si es posible trazar una precisa línea diferenciadora entre el realismo y el naturalismo, nada la dibuja de manera tan neta como la posición de la pintura en ese proceso que surcó de manera decisiva el mundo de la representación literaria en el siglo XIX. Pues el realismo dio paso al naturalismo en el mismo punto en que la pintura cedió el lugar a la fotografía. Y es que, por lo que se refiere al realismo en tanto proyecto de construcción de mundos plenamente legibles, dotados de segura significación, donde las figuras de los objetos alcanzaban su más ejemplar visibilidad, su máxima reconocibilidad, en ese ámbito la pintura en nada perdió su soberanía frente a esas imágenes siempre más sucias, mas turbias, que realizaba la fotografía.

Pero el naturalismo, sin embargo, comenzó precisamente ahí: en esa suciedad, en esa turbiedad áspera de la fotografía donde los objetos devuelven los aspectos y los ángulos visuales más erráticos, manifestándose por eso menos reconocibles. A la vez que, desde luego, más inquietantes.

Si hablamos de exacerbación del realismo para nombrar esa transformación que dio paso al naturalismo, debe entenderse que esta palabra nombra no sólo un aumento de intensidad, sino sobre todo un cambio de registro: se trata de una aceleración que introduce un emergente desorden. Si el realismo atiende a la realidad para describirla como un mundo inteligible, todo lo duro y dramático que pueda imaginarse, pero siempre significativo, el naturalismo, en cambio, responde al reclamo de lo real: de eso real que se descubre en los pliegues y en las hendiduras de la realidad; es decir: allí donde emerge la aspereza de los hechos y de las cosas brutales en su singularidad y, por eso mismo, vacíos de sentido, focos de incoherencia, de entropía que amenaza al orden de la significación.

En el campo visual, por eso, si la pintura realizaba el ideal realista al representar los objetos en su plenitud significativa, resultaba a la vez incapaz de encontrar lugar en ese movimiento naturalista que se desocupaba de los objetos —de su significación— para atender a sus hendiduras, a su erosión, a la singularidad de las cosas que siempre, de una u otra manera se resisten al uso instrumental que, como objetos, queremos darles.

Y es que la pintura, mientras se mantiene figurativa, es necesariamente pintura de algo: de cosas, de objetos para los que hay signos, que pueden, por eso, ser nombrados. El pintor figurativo, por ello, configura el segmento del mundo que quiere representar con los códigos que rigen su percepción. El naturalismo, en cambio, exige otra cosa y, en cierto modo, todo lo contrario: no los objetos en su esplendor significante, sino

la aspereza de lo real allí donde se disuelve o quiebra toda significación y en esa misma medida, toda visibilidad.

Sería sin embargo falso afirmar que la pintura no se vio afectada a su manera por el impacto del naturalismo, por el contrario, este fue tan intenso que habría de saldarse, a medio plazo, con la entrada en crisis de la figuración. Demasiadas veces se ha llamado equívocamente abstracción a esa senda de la pintura que, tras la renuncia a la figuración convencional, se volcaba al examen de los materiales reales de su trabajo –la superficie, la tela, las manchas cromáticas–.

La fotografía

Rudolf Arnheim percibe con claridad la novedad que la fotografía, como manifestación radical del realismo, introduce en la historia de la representación. Tal es, precisamente, lo que rescata de Kracauer en la crítica que escribe de su Teoría del cine⁷:

⁷ Kracauer: 1960: *Theory of Film*, Nueva York, Oxford University Press, 1960.

⁸ Arnheim, Rudolf: 1953: *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (Ensayo sobre el desorden y el orden)*, Alianza, Madrid, 1966, p. 175.

“el núcleo de su tesis tiene una indudable validez e importancia: el medio fotográfico ha hecho su aportación más significativa al representar el mundo, con una intensidad nunca antes alcanzada, como un continuo ilimitado y débilmente hilvanado. Esta interpretación la hizo posible la invención de la fotografía; pero el grado en que las fotografías han llegado a ocupar el espacio y el tiempo de nuestra vida cotidiana no puede explicarse por el mero hecho de su disponibilidad técnica. Se permitió que la fotografía invadiera de manera tan completa la civilización occidental porque gracias a ella era factible que se manifestase del modo más radical una tendencia que se inició con la orientación hacia el realismo de las artes y las ciencias del Renacimiento y culminó en la concepción impresionista del ‘flujo de la vida’ transitorio”.⁸

⁹ *Ibidem*, p. 172.

¹⁰ Arnheim, Rudolf: 1969: *El pensamiento visual*, Eudeba, Buenos Aires, 1976, p. 137.

¹¹ *Ibidem*, p. 138.

¹² Arnheim, Rudolf: 1953: “La melancolía sin forma”, en *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (Ensayo sobre el desorden y el orden)*, Alianza, Madrid, 1966. P. 1953.

“(…) ¿qué es lo característico de la imagen fotográfica? Los objetos que en ella aparecen, nos sentimos tentados de decir, suelen ser tan complejos en su forma, su colorido y sus relaciones mutuas que al ojo le parecen irracionales, es decir, no relacionables con formas visuales definidas. En realidad, el mundo visual se nos presenta como un continuo sin interrupciones nítidas y que rebasa cualquier marco. Es, además, un mundo de individualidad. Muestra el espécimen o el caso particular en la unicidad de sus detalles: lo que le diferencia de otros seres de su especie. El resultado es un muestrario de variedad desconcertante”.⁹

“Imágenes extremadamente realistas, las fotografías constituyen material en bruto, réplicas de la realidad que por su individualidad no guían al entendimiento y dificultan la identificación¹⁰. El detalle realista y accidental, de carácter parcialmente amorfo no puede guiar a la percepción. Su parecido servil a la realidad no logra procurar al observador los rasgos esenciales de los objetos representados¹¹ y, así, distrae a la mente invitándola a perderse en el laberinto de lo particular”.¹²

Arnheim percibe con toda claridad que la reproducción puramente mecánica que emparenta a la fotografía con fenómenos del tipo de los moldes de y eso devuelve una imagen cuya forma es caótica e incomprensible¹³, del todo distante a la representación genuina del modelo como esquema de forma bien definida.

Por eso, en su reflexión sobre la fotografía Arnheim toca el núcleo de la contradicción: en sí misma, en tanto reproducción puramente mecánica, la fotografía no constituye una representación, sino material bruto, real. Y ese material bruto, accidental, individual, insignificante, amorfo, se resiste a la percepción en la misma medida en que se manifiesta como caos y por eso, salvo que artificios suplementarios intervengan sobre ella configurándola –esos instrumentos que son los conceptos representacionales–, resultará incomprensible:

“El orden y la comprensibilidad que la forma organizada introduce en el entorno visual no se ven necesariamente aumentados, sino por el contrario fácilmente puestos en peligro, si los esquemas formales se complican mediante una aproximación mayor al aspecto ‘fotográfico’ de las cosas”.¹⁴

“Puede forzarse a la mente humana para que produzca réplicas de las cosas, pero no está naturalmente preparada con respecto a ellas. Dado que a la percepción le concierne la captación de la forma significativa, a la mente le resulta difícil producir imágenes desprovistas de esa virtud formal. De hecho, incluso algunos deseos “materiales” se satisfacen de modo más adecuado por las propiedades estructurales de líneas y colores. Por ejemplo, la fidelidad mecánica de fotografías o pinturas en color vulgares no es el medio más seguro para despertar la estimulación sexual a través del sentido de la vista. La suavidad de las curvas crecientes, la tensión que anima la forma de los senos y muslos despierta con mayor eficacia el placer sensual. Sin el dominio de estas fuerzas expresivas, la figura queda reducida a la presentación de pura materia. Ofrecer materia desprovista de forma, que es la que perceptualmente transporta la significación, es pornografía en el único sentido válido de la palabra, a saber, el quebrantamiento del deber que tiene el hombre de percibir el mundo inteligentemente”.¹⁵

El momento de la Fotografía

Tal es en suma la paradoja del trayecto naturalista: si arrancaba –recordemos que reivindicaba como sus presupuestos filosóficos los del positivismo– de la exigencia enciclopedista de la supresión de todo velo –y por eso de todo tabú– y de la presuposición de que entonces el mundo real habría de descubrirse transparente, se vio de inmediato abocado, al mirar más intensamente, al querer verlo todo, a rasgar el velo mismo de

¹³ Arnheim, Rudolf: 1947: “La abstracción perceptual y el arte”, en *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (Ensayo sobre el desorden y el orden)*, Alianza, Madrid, 1966, p. 41.

¹⁴ *Ibidem*, p. 48.

¹⁵ Arnheim, Rudolf: 1969: *El pensamiento visual*, Eudeba, Buenos Aires, 1976, p. 138. Especialmente notables son estas consideraciones arnheimianas sobre la fotografía, pues entran en contradicción con los presupuestos filosóficos y psicológicos que configuran el conjunto de su teoría, según los cuales la realidad, en su esencia misma, estaría ya conformada, dispuesta para ser leída, de manera que el acto perceptivo supondría la convergencia natural entre sus formas puras –las categorías perceptivas– y las formas subyacentes en la realidad misma.

De ahí la dificultad radical con la que choca Arnheim cuanto intenta comprender el arte contemporáneo –y, especialmente el fenómeno fotográfico en el que, sin embargo, reconoce su expresión más radical– y que le conduce a un rechazo global de índole normativa.

Pues si a la mente humana le resulta difícil producir imágenes desprovistas de la tendencia, arraigada en su propia naturaleza, a la captación de la forma significativa y si, por otra parte, la realidad, cuando deja sus huellas –con fidelidad mecánica– en la imagen fotográfica o en el molde de yeso, se manifiesta como pura materia que por darse como mera presentación no llega a constituirse –a configurarse– como representación, entonces resulta obligado renunciar a la hipótesis de un mundo configurado.

Y de hecho, sin darse cuenta, Arnheim llega por un momento a dar ese paso cuando percibe con toda claridad los efectos del desgarramiento que la fotografía –lo radical fotográfico– introduce en el arte contemporáneo: la disgregación de la buena forma, el “anhelo de lo informe, una vuelta a la materia prima de la realidad”. (...) una reproducción cada vez más fiel de la naturaleza, de la naturaleza en lo que tiene de más amorfo y distante del impacto formativo del hombre, e igualmente distante de su propio potencial formativo”. (Arnheim, Rudolf: 1953: “La melancolía sin forma”, en *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (Ensayo sobre el desorden y el orden)*, Alianza, Madrid, 1966, 178.)

¹⁶ Barthes, Roland: *La cámara lúcida*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 16.

¹⁷ Bazin, André: “Ontología y lenguaje”, en *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1966.

la significación. A atisbar, en suma, lo real. Y desde entonces, el discurso literario es portador de rasgaduras bien semejantes a la raja que crece en la fachada de La Mansión de los User.

Así pues, la nueva tecnología fotográfica llegaba puntual a una cita que la historia de la tecnología no puede explicar, pues compete a la historia misma de la representación visual.

En todo caso, esa llegada posee sus propios efectos, esa huella que en la retina se traza y que, finalmente, por mor del proceso perceptivo, es tapada por un signo y por una gestalt es capturada y hecha visible por la fotografía. Pues éste es el insólito efecto de la fotografía –de lo radical fotográfico–: suspender por unos instantes la percepción e incluso, como Barthes supo percibir, agujerearla –el *punctum*–¹⁶.

Instantes de suspensión del procesamiento perceptivo, pero instantes que retornan por la fijez, por la congelación misma de la imagen fotográfica. La fotografía es el espejo de las cosas porque sólo ella es capaz de devolver su insondable estatismo, de congelar al infinito un instante del tiempo.

Frente al realismo de lo verosímil –que es el del realismo discursivo–, la fotografía, y tras ella el cinematógrafo, realizan el proyecto naturalista de un realismo radical: un realismo de lo real que da todo su sentido a la intuición que latía en el pensamiento de Bazin cuando afirmaba que la fotografía es ontológicamente realista¹⁷.

Ahora bien, este nuevo realismo, por situarse en los márgenes –mejor: en las hendiduras y en los desgarramientos– del discurso –de ese dispositivo del que depende toda inteligibilidad–, conduce necesariamente a la ilegibilidad y a la asignificancia. Como en la experiencia del psicótico –que es, en sentido fuerte, experiencia de lo real–, el encuentro con lo real no mediado por el orden del lenguaje es un encuentro con lo informe, es decir, con lo ininteligible.

Fotografía / dispositivo perspectivo: la huella

La fotografía, por las características específicas de su dispositivo tecnológico de registro de huellas, se manifiesta independiente del ordenamiento perspectivo. Pues, recordémoslo, la perspectiva es un código de representación del espacio –un instrumento del que el hombre se sirve para formalizar el mundo visual– y, en esa misma medida, no forma parte de lo real: no puede, por ello, estar presente en la, muy real, huella fotográfica. De hecho, ni siquiera, como ya señalara Panofsky,

puede ser considerada presente en el procesamiento perceptivo, pues la estructura del espacio psicofisiológico es totalmente opuesta a la del espacio perspectivista, en tanto constante y homogéneo (es decir, un espacio matemático puro)¹⁸.

Como estableciera Cassirer:

“La percepción desconoce el concepto de lo infinito; se encuentra unida, ya desde un principio, a determinados límites de la facultad perceptiva, a la vez que a un campo limitado y definido del espacio. Y, puesto que no se puede hablar de la infinitud del espacio perceptivo, tampoco puede hablarse de su homogeneidad. La homogeneidad del espacio geométrico encuentra su último fundamento en que todos sus elementos, los “puntos” que en él se encierran, son simplemente señaladores de posición, los cuales, fuera de esta relación de “posición”, en la que se encuentran referidos unos a otros, no poseen contenido propio ni autónomo. Su ser se agota en la relación recíproca: es un ser puramente funcional y no sustancial. Puesto que, en el fondo, estos puntos están vacíos de todo contenido, por ser meras expresiones de relaciones ideales, no hay necesidad de preguntarse por diferencia alguna en cuanto al contenido. Su homogeneidad no es más que la identidad de su estructura, fundada en el conjunto de sus funciones lógicas, de su determinación ideal y de su sentido. El espacio homogéneo nunca es el espacio dado, sino el espacio construido, de modo que el concepto geométrico de homogeneidad puede ser expresado mediante el siguiente postulado: desde todos los puntos del espacio pueden crearse construcciones iguales en todas las direcciones y en todas las situaciones. En el espacio de la percepción inmediata este postulado no se realiza nunca. Aquí no existe identidad rigurosa de lugar y dirección, sino que cada lugar posee su peculiaridad y valor propio”.¹⁹

Como todo código, la perspectiva genera discursos, en su caso representativos. La fotografía, en cambio, produce huellas. La diferencia es importante: pues todo código formaliza una cierta dimensión de lo real y en tanto hay formalización –que es siempre un proceso de generalización, abstracción y categorización– lo real resulta tapado por la realidad, discursiva, que lo recubre.

La fotografía, en cambio, imprime huellas: quemaduras –pues la superficie del celuloide queda quemada por el impacto de la luz–, zarpazos de lo real sobre el celuloide que son, por ello mismo, reales. Y, en cuanto tales, en nada formalizados: ni abstractos, ni genéricos, ni categóricos: violenta, si no brutalmente, singulares. Y, por ello mismo, asignificantes.

La fotografía es propiamente, por eso, la impresión de una huella. Conviene anotar la bella ambivalencia de la palabra impresión: a la vez lo más fugaz –es sólo una impresión pasajera– y lo que más deja huella –¡qué impresión!–, tiene que ver, también, con el trabajo de imprimir. Nombra bien por ello la fugacidad y la densidad de lo real.

¹⁸ Panofsky, Erwin: 1927: *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1985, p. 10.

¹⁹ Cassirer, Ernst: 1925 *Filosofía de las formas simbólicas, II*, FCE, México, p. 107.

²⁰ Aquellos que, como Philippe Dubois (1983, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1986.) o Jean-Marie Schaeffer (1987: *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1990) han tratado de explicar la fotografía a través de la noción de signo fotográfico, inspirándose para ello en el concepto peirciano de signo indicial (Charles S. Peirce: *Obra Lógico Semiótica*, Armando Sercovich editor, Taurus, Madrid, 1987).

²¹ Schaeffer, Jean-Marie: 1987: *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 16. Y también, p.: 21: “cuando Becquerel descubre la relatividad del uranio gracias a la impregnación de una superficie sensible en contacto con un cuerpo físico, lo que descubre es del orden de una manifestación visual primera, puesto que la impresión no es la reproducción de alguna imagen “inmediata” previa, teniendo en cuenta que toda visibilidad humana del resplandor radioactivo es imposible por definición”.

Pero es necesario eliminar de la palabra huella las connotaciones que velan su densidad real. La huella no es huella de alguien –pues sería entonces un signo– sino huella de algo: yo dejo signos, es mi cuerpo el que deja huellas. La mejor prueba de ello es que todo deja huellas: el más leve roce o contacto de cualquier objeto con cualquier otro objeto. Otra cosa es que la mayor parte de las veces no lo percibamos –pero, sin embargo, hemos inventado dispositivos detectores, la fotografía entre ellos, pero también otros mucho más sofisticados, y discursos científicos capaces de hacerlas visibles–.

Ahora bien, esto es lo que escapa a los teóricos del índice fotográfico²⁰: lo que hace huella a una huella –por lo que toca a lo real– no es el ser huella de algo –y, en tanto tal, funcionar como signo–, sino ser en sí misma huella, huella real de algo real.

Fotografía, práctica científica, visión

La mejor prueba de ello podemos encontrarla en la práctica científica misma: en ella, la fotografía ha participado decididamente, junto a otras tecnologías de la visión –el telescopio, el microscopio, los rayos X, el radar...–, en la asombrosa expansión del campo visual que el desarrollo de la ciencia moderna ha hecho posible²¹. Y a la vez, esta ampliación del campo de lo visible ha mostrado al desnudo la lógica –y más exactamente la semiótica– que rige la visibilidad. Pues si el especialista logra ver algo –es decir: percibirlo como visible– en unas imágenes que para los no especialistas no contienen otra cosa que manchas amorfas e ininteligibles que se rebelan contra todos los patrones de visibilidad que rigen la percepción cotidiana es porque posee la teoría –es decir: el código– apropiado.

Pero, en muchas ocasiones, cuando logra obtener esas imágenes que, hechas posibles por estos nuevos dispositivos, abren el campo de la visión a ámbitos todavía desconocidos por la ciencia que las genera –donde, por ejemplo, el microscopio completado con un dispositivo fotográfico permite fijar esa imagen que se descubre con el valor inapreciable de constituir un nuevo, hasta entonces inexistente, material para la exploración científica–, incluso el propio científico debe reconocerlas incomprensibles: no más que un áspero conjunto de manchas opacas en su espesa rugosidad, un material absolutamente en bruto y por eso absolutamente real.

Si el científico logrará finalmente entender esas huellas –percibir las como visibles–, sólo será a costa de ese considerable trabajo en el que se cifra el núcleo mismo del desafío científico: pues para hacerlas frente deberá reducirlas, suprimir la brutalidad opaca de sus manchas y de sus inesperadas texturas.

Lo hará quizás, como en el caso del químico, empleando pigmentos en sus muestras de laboratorio que le permitan introducir en ellas –más exactamente, en las imágenes que de ellas devolverá el microscopio electrónico y que a través de él serán fotografiadas– cierto orden de legibilidad. Pero lo hará, sobre todo, nombrando: introduciendo signos que identifiquen, ordenen y sometan a la lógica semiótica del discurso científico esos rasgos inesperados. Y a veces, como sucede en los llamados descubrimientos, inventando signos nuevos que obliguen a reestructurar el discurso de la ciencia en cuestión.

Y es que esas nuevas imágenes reclaman, para alcanzar cierta visibilidad, de la emergencia de una nueva teoría y con ella, seguramente, de algunos nuevos signos que permitan nombrar y, así, catalogar ciertos nuevos objetos. Ciertos nuevos objetos, decimos, y esto debe ser leído al pie de la letra, pues si eso que estos nuevos signos tratan de ceñir ha existido ahí seguramente desde hace varios miles de siglos, solo ahora, desde que han quedado fijados y nombrados, comienzan a existir como existen los objetos –es decir: para nosotros–.

De manera que, en su movimiento más esencial, la práctica científica se sirve de la fotografía no para ver lo ya conocido, sino para hacer irrumpir la visión de lo desconocido. Lo que le interesa, por eso, es lo que en ella violenta las expectativas perceptivas del observador. La teoría, entonces, debe llegar, pero su tarea no es otra que la de neutralizar, categorizando, la violencia de lo que ahí ha irrumpido como visión²².

Es necesario, entonces, que el signo, en este caso el concepto científico, haga algo visible, pero en ese mismo momento la visión ha desaparecido. Así avanza la ciencia en su trayecto de dominio.

22 Pues lo propio de una visión es irrumpir –recordemos a Pablo, que se cayó del caballo–, desordenando lo visible –es decir, lo que los códigos perceptivos pueden reconocer.

La huella fotográfica / proceso perceptivo

Sin duda, el dispositivo fotográfico replica en su configuración cierta fase del proceso perceptivo. Y por cierto que la más primitiva: la de la impresión de huellas lumínicas en esa superficie viva que es la retina. Pero, en esa misma medida, porque aísla esa fase, devuelve, al que la contempla, huellas totalmente desprovistas de la elaboración de la que serán objeto en las fases más complejas, propiamente cognitivas, del proceso perceptivo: el reconocimiento de figuras y su identificación a partir de ciertos códigos de reconocimiento icónico. Proceso en el que la singularidad –y la asignificancia– de esas huellas queda finalmente eclipsada por el trabajo de la percepción.

Así, lo que percibimos no es ya lo real bruto que constituye la huella retiniana, sino el resultado de su procesamiento –de su descodificación– en perceptos por los códigos de reconocimiento que rigen el proceso y que producen, a partir de esa huella, una imagen, es decir, una configuración sintácticamente ordenada a modo de un conjunto de perceptos que recubren nuestro campo visual y lo constituyen en espacio de inteligibilidad.

Frente al espejo retiniano, la percepción se nos descubre entonces como un proceso cognitivo que analiza y somete al orden del código el material estimular.

Sin duda, es posible modelizar la huella fotográfica sobre los patrones del buen orden perceptivo: la historia de la pintura ha construido los códigos apropiados para ello y la fotografía puede recogerlos y potenciarlos con las técnicas de iluminación exploradas por el teatro. Pero, en cualquier caso, la huella fotográfica tiende a conservar su autonomía. Veamos algunos ejemplos de ello.

Extrañeza fotográfica

Cuando alguien hace una fotografía del lugar que le es más próximo, que mejor cree conocer y dominar, así por ejemplo su propia habitación, se ve casi siempre sorprendido, cuando la observa, por algo que en ella no esperaba. Aunque reconoce todos los objetos y todos los espacios, experimenta ante ella la emergencia de algo en lo que no había reparado: una determinada densidad de los objetos, de sus relaciones espaciales, un aspecto –una angulación, un efecto de luz...– que le desconcierta. Y, necesariamente, una cierta extrañeza le invade.

Extrañeza que nace en ese mismo punto en que la contemplación de la fotografía se aparta de su percepción cotidiana y, seguramente, de toda la lógica perceptiva en cuanto activa, abstractiva y conceptualizadora. Pues, en la mayor parte de los casos, cuando alguien mira su entorno sólo ve en él lo que espera ver, es decir, lo que busca. La mirada se manifiesta así como un acto perceptivo siempre orientado. Orientado, después de todo, por un cierto relato de su acontecer concreto, aquel en el que piensa su cotidianeidad: levanta, por ejemplo, la cabeza de su mesa de trabajo para buscar el libro que necesita; mientras se dirige hacia él, si ninguna violencia externa se interpone en su trayecto, nada ve excepto el libro que le espera y, quizás, los objetos que se interponen en su llegada hasta él.

La fotografía, en cambio, lo acusa todo, de todo hace huella que reclama ser mirada. Por eso es siempre excesiva y, en esa misma medida,

desordenadora, inquietante –salvo que esté demasiado orientada, conquistada por los aparatos retóricos de la representación–.

Por eso, incluso cuando en ella puede aislarse la presencia de signos, en estos se hace visible lo que escapa a su ser signo, lo que, en su materialidad, se rebela contra el orden de la significación.

Así, por ejemplo, cuando se observa la fotografía de ese tipo de signo icónico que constituye el sistema de las señales de tráfico, aún cuando el signo icónico es descodificado en toda lo que constituye su valor significante, la mirada –salvo que en la foto se hayan realizado operaciones de estilización que, como el retocado de la imagen, lo neutralicen–, se verá abocada a constatar la radical singularidad de una –esa– señal de tráfico, quizás algo oxidada en uno de sus extremos, puede que desigual de color o ligeramente arañada: emerge así su extrema singularidad y, con ella, la resistencia de la materia a su ordenación significante, la aspereza, en suma, de lo real.

Se muestra en ello, no menos que en el ejemplo anterior, en qué medida la imagen fotográfica llega más lejos, demuestra poseer poderes diferentes de los de la retiniana. Pues esta última es, en lo que afecta a lo real en ella presente, esencialmente no vista: los procesos perceptivos la procesan activamente, seleccionan, abstraen, imponen el orden del signo, exigen un mundo significante, impidiendo por ello, casi siempre, ver lo real. De hecho, en nuestra vida cotidiana, podemos pasar múltiples veces delante de una determinada señal de prohibido adelantar –delante, por ejemplo, de la misma señal de la fotografía– sin percibir su singularidad, sólo viendo en ella el signo que contiene, sólo anotando de ella su significado denotativo –“se me prohíbe adelantar”– y quizás, algunos más vagos –pero no menos codificados– significados connotativos: urbanismo, modernidad, orden viario...

Y es que, por ello mismo, lo real no puede ser buscado –en la búsqueda, la percepción estructura siempre nuestras operaciones en términos narrativos; es decir: toda búsqueda posee su trama narrativa, responde, por ello, a un plan semántico que la estructura. Lo real sólo puede ser encontrado precisamente cuando no es buscado, es decir, cuando, contra toda previsión, se choca con ello.

Este es el poder esencial de lo radical fotográfico: todo en la fotografía –salvo, insistamos en ello, que excesivas operaciones retóricas lo amordacen; así sucedía, por ejemplo, en los primeros tiempos de la fotografía, en la que los códigos pictóricos la colonizaban casi totalmente– se hace visible en su más rabiosa singularidad, vale decir, también, en su más radical asignificancia y azarosidad.

La fotografía y el espejo

Cuando alguien se mira en un espejo encuentra su propia imagen absolutamente centrada sobre el eje de su mirada. Si quiere, en el espejo, ver cualquier objeto que no sea él mismo, lo encontrará necesariamente descentrado, perfilado lateralmente con respecto a su imagen –a ese eje perpendicular y perspectivo que va de sus ojos que miran a sus ojos reflejados. Deberá, además, focalizar su visión, buscar el objeto en la profundidad necesaria.

La fotografía es en cierto modo también un espejo, pero uno que desplaza al Yo del lugar desde el que mira. Refleja las cosas, marca sus huellas especulares con la precisión de lo mecánico, sin que sea necesario que medie en el proceso gesto de búsqueda alguno. Y así, al poder actuar independientemente del proceso perceptivo, se manifiesta como un espejo que despoja al yo que lo mira. Sería posible enunciarlo así: la fotografía es el espejo de las cosas.

La densidad de los objetos que emergen en la fotografía –cuando ésta se manifiesta en toda su pureza mecánica, en su ser rabiosamente extrapictórico, extrarepresentacional, extrasimbólico– es la densidad de lo real. Lo podemos leer en una de las experiencias de Henri Michaux con la mezcalina –y que recuerdan, anotémoslo desde ahora, ese instante de angustia de los primeros espectadores del cinematógrafo cuando una tremenda locomotora amenazaba con aplastarles–:

“Cojo una revista ilustrada y observo la fotografía de un hombre. No tarda en importunarme. Existe demasiado. Posee una existencia creciente. Existe con repetición. Está existiendo de manera interminable. Ya ni siquiera hay filtro entre su existencia y la mía. Está existiendo de forma totalmente desproporcionada para su importancia real y para el interés que pueda inspirarme. Basta. No puedo más. ¡Qué cese nuestra confrontación!”²³

²³ Michaux, Henri: *El infinito turbulento, Experiencias con la mezcalina*, Premio, México, 1979, p. 15.

La densidad que cobra el hombre fotografiado es estrictamente inhumana, es la densidad de la cosa absoluta, no mediada, la densidad vertiginosa de lo real.

El fondo fotográfico y violencia

La fotografía se descubre así como el espejo de las cosas: un siempre inquietante espejo porque el dispositivo que la genera ignora las prioridades de nuestro aparato perceptivo para congelar un instante del tiempo y devolver el insondable estatismo de las cosas. Por eso, en ella, no

existe *per se* el privilegio de la figura: en ella, el fondo, con toda su rugosidad, se hace visible, a la vez que confronta al espectador con la visión de sus huellas. Tal es el insólito efecto del dispositivo fotográfico: aún cuando el que mira una fotografía la procesa perceptivamente reconociendo en ella figuras significativas, las huellas que han quedado ahí impresas, congeladas, retornan una y otra vez a modo de un suplemento que permanece siempre irreducible a ese procesamiento perceptivo.

Por eso, cuanto menos sometida al orden de las formas y los signos, cuanto menos compuesta, ordenada por los códigos, más intensamente violenta nuestra percepción. La huella fotográfica se impone así como una materia bruta que nada privilegia: todos sus elementos se hacen visibles en su singularidad. Y su contemplador, sin embargo, no retira por ello la mirada, sino que permanece frente a ella, inquieto. Pues la fotografía se descubre inquietante, perturbadora y, a la postre, inhumana en la misma medida en que no se pliega a nuestros usos perceptivos. En suma: la fotográfica es una máquina que genera una visión que no responde a la lógica de la mirada humana.

Por eso cierta violencia acompaña siempre a la fotografía: esas huellas crudas, brutas, de ciertos instantes y de ciertos cuerpos impermeables, en su singularidad, se manifiestan refractarias a todo signo que pretenda nombrarlas y, así, dotarlas de significación.

Y, en ese mismo sentido, a la vez que se manifiestan refractarias a la lógica del procesamiento perceptivo, se descubren sorprendentemente próximas, en cambio, a esas experiencias visuales límite que caracterizan a los shocks traumáticos. En su novela *Torquemada* y *San Pedro*, Benito Pérez Galdós intuye con toda precisión esa semejanza, hasta el extremo de nombrar como fotografía en el cerebro, la última visión que su protagonista, Don Francisco de Torquemada, tuvo de su esposa enferma antes de su muerte y que le persigue como una imagen obsesionante:

“Volvió a pasearse, transido de pena y terror, atormentado por la imagen de su esposa moribunda, fija en su mente con los rasgos y matices de la pura realidad. La veía, la estaba viendo cual si delante la tuviera. ¡Cuánto mejor para él no haber entrado en la alcoba, haberse quedado fuera..., evitando el mal rato de verla agonizante y el tormento de quedarse con aquella imagen, con aquella fotografía en el cerebro, la cual no se borraría en mil años que viviese!... Perdido el conocimiento, sin ver a nadie ya, columbrando quizá las cosas del Cielo, la pobrecita Fidela se iba muriendo sin sentirlo, los ojos hundidos, las pupilas sin brillo ni viveza, vueltas hacia arriba, como si quisieran mirar al interior del cráneo; la boca anhelante, distendiendo y contrayendo los labios... al modo de los pececillos de redoma...; en derredor de la boca, un cerco violado, que le desfiguraba horrorosamente el rostro...; la piel húmeda, del sudor frío que la cubría; el cabello pegado a las sienes, y también con aspecto de cosa muerta

²⁴ Benito Pérez Galdós: *Torquemada y San Pedro*, en *Las novelas de Torquemada*, Alianza, Madrid, 1993, pp. 536-537.

postiza, como peluca desencajada y fuera de su lugar... y, por fin, el cuerpo inmóvil, vencido ya por la inercia, sin contracciones. Sólo en los dedos la vida muscular se manifestaba expirante en ligeras críspaduras... Tal era la imagen lastimosa que había visto don Francisco y que en su mente quedó estampada con fuerza bastante para transportarse de la mente a la realidad".²⁴

La figura cesa, se fragmenta en una serie de irreductibles rasgos y matices que son ya todos ellos elementos del fondo, de esa pura realidad –la de lo real– que golpea al sujeto con la violencia aterradorante de lo siniestro. No puede por ello sorprendernos que el contemporáneo espectáculo cinematográfico del terror se alimente en lo esencial de esa violencia escópica que anida en la huella fotográfica.

Lo radical fotográfico / la fotografía

Es necesario, por tanto, diferenciar lo fotográfico de la fotografía. O, si se prefiere, la huella fotográfica de esos discursos fotográficos que llamamos fotografías. En éstos mucho se ordena, es decir, se formaliza, se somete a los códigos de la representación del espacio que constituyen el bagaje de la pintura perspectiva. Se controla la luz, se escoge posición, ángulo y encuadre para la cámara. Y, además, se compone, incluso se somete a determinados patrones de orden a los objetos que han de ser fotografiados. Todo conduce, así, a convertir a la fotografía en un espacio descodificable, legible.

Pero tanto más discursivizadas, estas fotografías, aún cuando pueden responder al deseo de ciertos fotógrafos, se alejan más de lo que alimenta su goce. De eso mismo –el *punctum* barthesiano– que, al margen de toda significación, constituye también el goce de sus espectadores.

Es necesario, por ello, prestar atención a esa emergencia radical que habita la fotografía –y para la que proponemos la denominación de lo radical fotográfico–: esa huella de lo real que, por mor del automatismo de la máquina fotográfica, emerge independiente de cualquier voluntad significante, y que por su absoluta singularidad, por su carácter siempre gratuito, azaroso y asignificante, se manifiesta resistente a todo orden discursivo y refractario a todo investimento deseante.

Lo radical fotográfico es, entonces, la huella que constituye tales imágenes en su manifestación más primaria y bruta, independiente de todos los procedimientos retóricos o estilísticos que intenten someter la fotografía al orden del signo –y del sentido: perspectiva, composición, angulación, encuadre, iluminación, gradación de la definición en profundidad, etc.–;

una huella que emerge como efecto de cierta maquinaria tecnológica capaz de producir imágenes dotadas de una neta profundidad de campo de manera aleatoria –la cámara puede haber sido dejada ahí, en cualquier sitio, dotada de un mecanismo que la accione periódicamente–, sin criterio de angulación, de composición ni de encuadre, sin control alguno de la luz... Sin ninguno de aquellos procedimientos, en suma, que tratan de ordenar discursivamente el espacio visual.

Pero no debe considerarse lo radical fotográfico como un concepto de carácter especulativo, pues resulta fácil imaginar el diseño experimental que permitiría aislarlo. Constaría de una cámara fotográfica equipada con un objetivo de gran profundidad de campo y que sería lanzada al aire por un dispositivo semejante a una catapulta, y gobernados ambos, cámara y catapulta, por un ordenador que determine al azar –a través de una función random– tanto el trayecto del lanzamiento como el instante en que se dispare la fotografía. Quedaría así neutralizada toda presencia de un sujeto en el desarrollo del experimento mismo. Nadie habría elegido el espacio a fotografiar, el encuadre que lo delimita, ni el instante cuya huella fotográfica habría de resultar congelada.

El resultado más notable de un experimento como ese estribaría en que, en un porcentaje altísimo de los casos, la fotografía así obtenida resultaría irreconocible –y por cierto que, en esa medida, nada del orden de la perspectiva sería perceptible en ella–. De manera que nos resistiríamos a identificarla como una imagen. Pero se trataría, en cualquier caso, de una fotografía. Una, eso sí, que sería caracterizada como mala. ¿Quién puede dudar, por lo demás, que un amplio espectro de los resultados de nuestro experimento se aproximaría notablemente a esas malas fotografías que tenemos la costumbre de desechar?

Es un hecho que el experimento que proponemos, dejadas al margen sus virtudes heurísticas, resulta prácticamente innecesario. La industria misma del revelado fotográfico ha aislado y conceptualizado económicamente la magnitud de lo radical fotográfico: ese sector de fotografías desechadas que deben ser descontadas de los beneficios en el mercado del revelado. Fotografías, para decirlo en términos comunicativos, en exceso ruidosas, pues ningún mensaje, ningún discurso visual resultaría en ellas reconocible. Todo, en suma, en esas fotografías, se hallaría dominado por la huella fotográfica en su matericidad más radical, y en esa misma medida del todo refractaria tanto al orden del signo icónico como al de la imagen deseable.

Y he aquí algo notable: muchas de esas fotografías erráticas serían muy próximas a las que produjo el surrealismo fotográfico de la mano de Man Ray en sus célebres fotografías sin objetivo y en las que, por ello mismo, ninguna forma analógica podía ser reconocida.

25 Missika y Wolton se han aproximado a ello: “Hay siempre (...) simultáneamente en la imagen una reproducción de la realidad y una significación intencional, introducida por el autor. Pero (...) la reproducción desborda siempre la significación intencional y ofrece una pluralidad de significaciones aleatorias que son la manifestación de la presencia de lo real.” J.L. Missika y D. Wolton: *La folle du ligis. La télévision dans les sociétés démocratiques*, Gallimard, Paris, 1983. Sin embargo, ciertos enfoques teóricos velan la cuestión en lo esencial. Al diferenciar significación intencional

—la significación y la intencionalidad son dos conceptos que se llevan especialmente mal— de significaciones aleatorias: lo real tiene que ver, sin duda, con lo que en la reproducción —especular— desborda toda significación, independientemente de que en algunas ocasiones ese exceso pueda ser recuperado a través de descodificaciones —aberrantes las ha llamado Eco— “¿El público perjudica a la televisión?”, en M. Moragas: Sociología de la comunicación de masas, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, preferiríamos llamarlas transversales) que no respeten el contrato comunicativo. En todo caso, como veremos en el capítulo diez, lo que alimenta el espectáculo televisivo es algo bien diferente a esas descodificaciones transversales y juguetonas: el encuentro, fuera de toda economía descodificadora, con lo real.

Otra aproximación a esta problemática se encuentra en Balestrini, Luca: *L'Informazione audiovisiva. Problemi di linguaggio*, ERI, Turín, 1984, p. 13-14. Este autor afirma que: “El acontecimiento real es comprensible y narrable sólo en cuanto es reconocible en el interior de un orden semántico que define cada unidad cultural (los significantes). Pero el acontecimiento real escapa a una completa semantización y es portador de desorden y crisis semántica (...) su irreductibilidad a la semiosis se representa como huella, como un “exceso” (“di-piu”) depositado en la materialidad del significante (...) la puesta en escena [de la información televisiva] es un conflicto entre la voluntad de decir y la indecibilidad de lo real (...)” Balestrini plantea correctamente la cuestión de la información: sin duda, la comprensión y la narración del acontecimiento depende de su sometimiento al orden del signo. Acusa, además, la presencia, en la imagen informativa televisiva, de algo que “escapa al orden semántico”, “que se resiste a la semiosis”. Sin embargo, al haber optado —siguiendo a Eco— por pensar la imagen televisiva en términos de signo —de “texto icónico”—, se encuentra atrapado por un marco teórico que le impide formular con precisión la cuestión. Así, Balestrini, en la medida en que atribuye ese “di-piu” al acontecimiento real mismo y no a la imagen televisiva entendida como texto icónico, no puede explicar por qué constituye un

Podríamos, igualmente, revisar desde este punto de vista la historia del cinematógrafo primitivo. En las primeras cintas cinematográficas, y en el contexto de la feria popular tal y como se manifestaba en las grandes ciudades industriales, lo radical fotográfico, la radicalidad de la huella fotográfica reinó durante cierto tiempo fuera de todo ordenamiento representativo. Y esta vez amplificada en ese registro que le era inalcanzable a la fotografía misma: el del devenir temporal. De manera que, ahora, se trataba de la huella misma del tiempo. Las huellas, pues, de los objetos y los cuerpos dotados de movimiento, visibles así en el proceso de su erosión. Las condiciones idóneas, pues, para que el cinematógrafo se convierta en un nuevo y poderoso espectáculo para el goce del ojo.

Pero no se trata de algo cuya relevancia social pueda ser ceñida tan sólo al campo de las fotografías desechadas o del arte, ya sea en el campo del cine primitivo o de la experimentación estética vanguardista. Pues es un hecho que la aspereza real de la huella audiovisual constituye el elemento nuclear del espectáculo informativo tal y como se manifiesta en ese amplio abanico que va de la foto de la prensa del corazón al informativo televisivo. Baste, para confirmarlo, con un solo ejemplo: las imágenes más celebres de la historia de la televisión informativa han sido aquellas que, como los atentados contra Kennedy y Juan Pablo II o el directo del 23-F, son las menos visibles e inteligibles: sucias, azarosas, de baja calidad informativa, y en esa misma medida manifestando toda la potencia bruta de la huella del suceso real.

La terquedad de la fotografía

Lo radical fotográfico —y, en general, audiovisual— es pues, en suma, lo que en las imágenes fotográficas —y audiovisuales— hay de huella especular de lo real, de singularidad extrema y azarosa, opaca y refractaria a todo significado²⁵.

Pues la huella es terca, muy terca: rabiosamente singular, extremadamente azarosa. Por eso acaba siempre imponiéndose incluso en aquellas fotografías que, como las publicitarias, pretenden excluirla para configurar un orden representativo plenamente comunicativo y deseable; es cuestión de tiempo: en menos de una década, aún si su significación y su deseabilidad perviven, ya nada invisibiliza las asperezas y rugosidades de los cuerpos que en ella han dejado sus huellas.

Lo radical fotográfico es pues esa terquedad de la fotografía: eso que en ella se resiste a ser entendido y a ser reconocido. Lo que se resiste a ser entendido: eso que, por su singularidad y por su azarosidad, no puede

ser nombrado por signo alguno, en la medida en que todo signo es siempre necesariamente genérico y categórico: nombra una clase de objetos y, sólo en esa medida, construye un significado que puede ser transmitido. Así, si en castellano, sólo existe un signo «casa», son innumerables las fotografías posibles de casas –en el límite, tantas como casas hay o pueden ser construidas. Buena parte de esas fotografías –pues no hay garantía de que todas– pueden ser reconocidas como casas –interpretadas, descodificadas, sometidas, en suma, a un código de signos visuales–; pero en cada una de esas fotografías hay algo –su singularidad en el espacio y en el tiempo, vale decir, su azarosidad, su asignificancia– de la que ningún signo puede rendir cuentas.

Y lo que se resiste a ser reconocido: aquello que se sitúa al margen de toda identificación y de todo afecto, aquello que no se somete a ningún patrón de lo ya visto y de lo deseable. Lo que se sitúa, en suma, fuera de toda economía deseante –innumerables, también, las fotos rotas: esas ante las cuales quien las mira no logra reconocerse o no logra reconocer a su ser amado–.

Formulémoslo en términos teóricos: lo radical fotográfico es lo que en la fotografía escapa tanto al orden semiótico como al orden imaginario: lo que hace de ella huella real de lo real. Lo radical fotográfico es, en suma, lo Real en la fotografía²⁶.

problema específico de la información televisiva, y no de todo discurso informativo. Sólo en un momento, tras un salto en el vacío que le separa del marco teórico escogido, se aproxima de manera titubeante al meollo de la cuestión al hablar de una “huella” presente “como un di-piu depositado en la materialidad del significante (...)” Algo hay pues, de lo real, de lo que no pertenece al orden del discurso, que se inscribe en la imagen televisiva. Pero no es apropiado hablar de algo “depositado en la materialidad del significante”: el significante carece de materialidad y ese “di-piu” está ahí antes y con total independencia del significante mismo; su misma visibilidad es producto de la incapacidad del significante para reducirlo. En todo caso, ese “di-piu” ha estado siempre en lo real –lo real es, en su totalidad, del orden del “di-piu”–: lo interesante –de ello depende, como tendremos ocasión de argumentar en el próximo capítulo, la reconversión espectacular del discurso informativo televisivo– es anotar cómo lo real era excluido por la información escrita y cómo, en cambio, se hace radicalmente presente en el interior mismo de las imágenes audiovisuales.

²⁶ La teoría de la fotografía que aquí presentamos retoma y elabora argumentaciones presentadas en una serie de publicaciones anteriores: “Del lado de la fotografía. Una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico”, en Julio Pérez Perucha (Ed.): *Los años que conmovieron el cine*, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1988; *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real*, Akal, Madrid, 1989; “En el eje de lo real: carnaval, fotografía, cinematógrafo”, en *El siglo que viene*, Revista de cultura, n.º 24/25, diciembre, Sevilla: 1995; “Occidente. Lo Transparente y lo Sinistro”, en *Trama&Fondo*, n.º 4, Madrid, 1998. Por otra parte, puede encontrarse una revisión crítica sistemática de sus fundamentos teóricos y epistemológicos, en el trabajo de Francisco Baena Díaz: *La huella de la luz (Una teoría para el texto fotográfico)*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1996.