

Version



Roland Barthes

Tiempo y fotografía en La cámara lúcida

BA

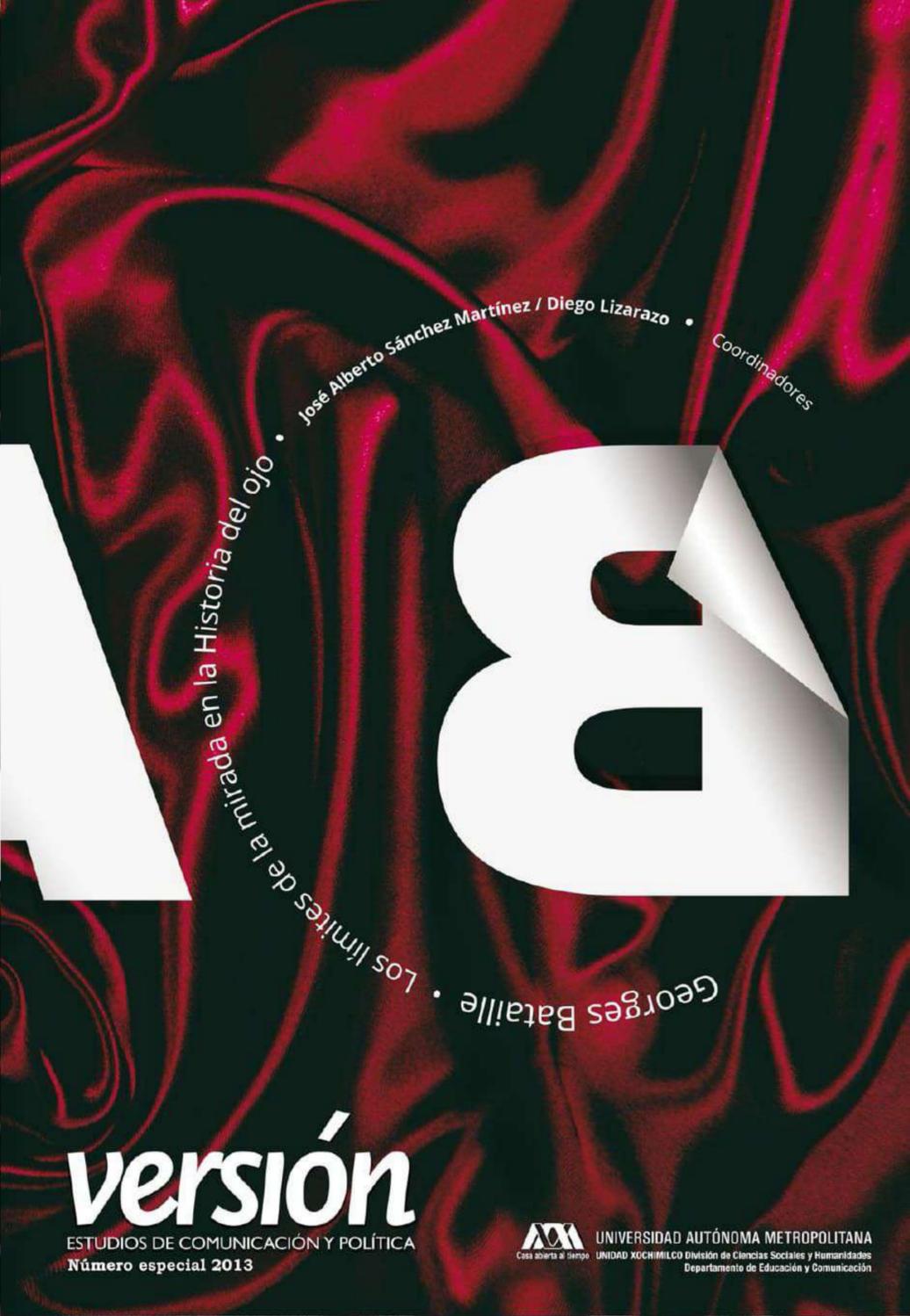
Coordinadores

José Alberto Sánchez Martínez / Diego Lizarazo

versión

ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA
Número especial 2013

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Educación y Comunicación
Casa abierta al tiempo



José Alberto Sánchez Martínez / Diego Lizarazo

Coordinadores

Los límites de la mirada en la Historia del ojo

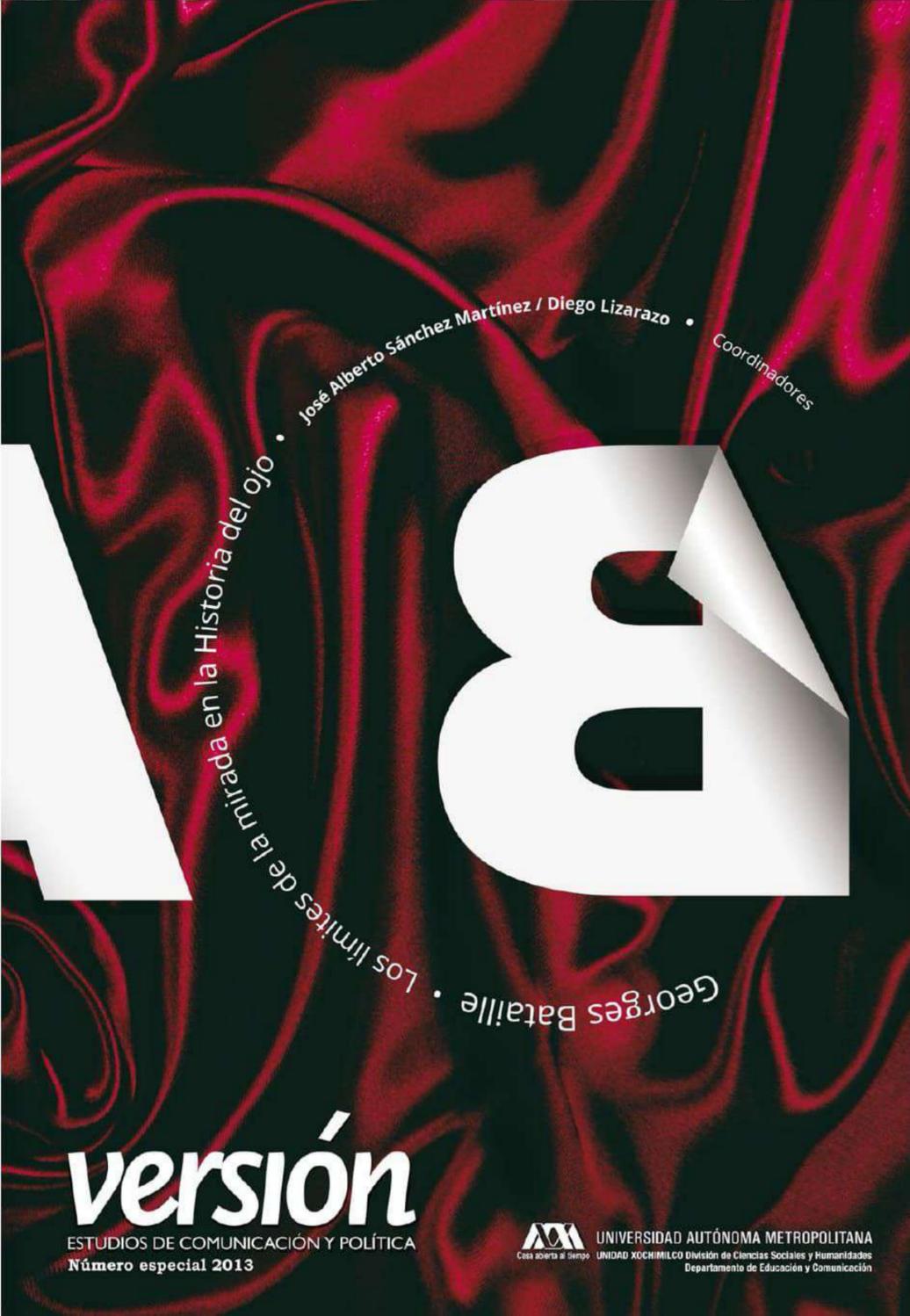
BA

Georges Bataille

versión

ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA
Número especial 2013

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Educación y Comunicación
Casa abierta al tiempo



Los límites de la mirada en la Historia del ojo

José Alberto Sánchez Martínez / Diego Lizarazo

Coordinadores

BA

Georges Bataille

versión

ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA
Número especial 2013

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Educación y Comunicación
Casa abierta al tiempo



Version



Roland Barthes

Tiempo y fotografía en La cámara lúcida

BA

Coordinadores

José Alberto Sánchez Martínez / Diego Lizarazo

versión

ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA
Número especial 2013

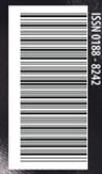
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Educación y Comunicación
Casa abierta al tiempo

• Tiempo y fotografía en La cámara lúcida •
• Diego Lizarazo / José Alberto Sánchez Martínez •
• Roland Barthes •
• Coordinadores •



versión

ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA
Número especial 2013



 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Casa abierta al tiempo - UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Educación y Comunicación

Coda en inverso

Versión. Estudios de Comunicación y Política

es un ecosistema mediático que articula superficies diversas en términos de información, lenguajes, soportes y dispositivos de relación. Es, simultáneamente, revista académica, programa de radio y serie de televisión. Al cumplir 20 años como revista impresa se transformó en publicación electrónica, lo que le permitió adquirir mayor ductilidad y diversificar los registros de su producción de contenidos:

Versión académica, arbitrada e indexada, provee artículos de investigación en la intersección de la comunicación, la cultura y la política.

Versión media, proyecto orientado a la esfera de las artes y las humanidades, publica ensayos, artículos y materiales icónicos (videoarte, fotografía-posfotografía, ilustración, infoimagen), así como materiales sonoros (radio y arte acústico) e hipertextos.

Versión radio, programa semanal que se transmite los jueves de 9 a 10 a.m. por UAM Radio en el 94.1 de FM.

Versión televisión, programa de 30 minutos en un formato innovador que desarrolla a partir de la perspectiva de especialistas de alto nivel los temas ejes de los números temáticos de la revista académica.

versión
ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA



ROLAND BARTHES
Tiempo y fotografía en *La cámara lúcida*
Diego Lizarazo / José Alberto Sánchez Martínez | Coordinadores



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Rector general, Salvador Vega y León
Secretario general, Norberto Manjarrez Álvarez

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO
Rectora, Patricia E. Alfaro Moctezuma
Secretario de la Unidad, Joaquín Jiménez Mercado

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Director, Jorge Alsina Valdés y Capote
Secretario académico, Carlos Alfonso Hernández Gómez
Encargado del Departamento de Educación y Comunicación, Roberto Manero Brito
Producción editorial, Virginia Méndez Aldana

versión
REVISTA DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA

Directora, Rosalía Winocur Iparraquirre

Comité editorial

Alberto Sánchez Martínez, Ana Rosas Mantecón, André Dorcé Ramos, María Elena Meneses,
Sara Makowsky, Vicente Castellanos Cerda, Yissel Arce Padrón

Comité internacional de asesores

Néstor García Canclini (México); Robert Hodge (Australia); Noé Jitrik (Argentina);
Jesús Martín Barbero (Colombia); Armand Mattelart (Francia); Michèle Mattelart (Francia);
Graham Murdock (Reino Unido); Birgit Scharlau (Alemania); Héctor Schmucler (Argentina);
Amalia Signorelli (Italia); Teun A. van Dijk (Países Bajos)

Coordinadores edición especial 2013, Diego Lizarazo Arias y José Alberto Sánchez Martínez

Versión, Estudios de Comunicación y Política, año 23, número especial 2013, diciembre de 2013, es una publicación anual editada por la Universidad Autónoma Metropolitana, a través de la Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Educación y Comunicación, Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex Hacienda San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, C.P. 14387, México, D.F., y Calzada del Hueso 1100, Edificio de Profesores, Primer Piso, Sala 3 (Producción Editorial), Col. Villa Quietud, Delegación Coyoacán, C.P. 04960, México, D.F., Tel. 54837444. Página electrónica de la revista: <http://version.xoc.uam.mx> y dirección electrónica: version@correo.xoc.uam.mx. Editor responsable: Dr. Roberto Manero Brito. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2000-041112415100-102, ISSN: 0188-8242, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor, Certificado de Licitud de Título No. 6618 y Certificado de Licitud de Contenido No. 6927, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Distribuida por la Librería de la UAM-Xochimilco, Edificio Central, planta baja, Tel. 54837328 y 29. Edición e impresión: mc editores, Selva 53-204, Col. Insurgentes Cuicuilco, Delegación Coyoacán, C.P. 04530, México, D.F., Tel. 56657163, mceditores@hotmail.com. Este número se terminó de imprimir el 3 de abril de 2014, con un tiraje de 1,000 ejemplares.

Versión. Estudios de Comunicación y Política aparece en el índice del Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex).

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Las fotografías de Niépce, Stieglitz, Avedon, Mapplethorpe, Klein, Kertész y Nadar se retoman del libro de Roland Barthes en una lógica analítica y pedagógica: *La chambre claire* (Gallimard-Seuil-Cahiers du cinéma, París, 1980). Las fotografías de Fournier, Smith, Koudelkha, Doisneau y Brito, así como la discografía referida en las páginas 91-104, se retoman como objeto analítico en los artículos correspondientes.

ÍNDICE

La cámara lúcida | Kenya Altuzar

Exordio 7
Diego Lizarazo Arias

Barthes mira | Niépce, Stieglitz, Klein, Mapplethorpe

La chambre claire, de Roland Barthes: la singularidad
de la imagen y las afecciones de la desaparición 9
Raymundo Mier Garza

Kertész | André Kertész

Aletheia y mirada en la fotografía 23
Diego Lizarazo Arias

Avedon | Richard Avedon

Está usted aquí 45
Néstor Bravo

Mata | Francisco Mata

Nostalgia del presente: la ubicuidad de *lo-que-está-siendo* 55
Omar Eduardo Camacho Madrigal

Allí están | Diego Vargas, Alfonso Medina

Por la <i>lucidez</i> en la violencia. El fotoperiodismo de Fernando Brito <i>Tanius Karam Cárdenas</i>	67
Nadar Félix Nadar	
Milo en <i>La cámara lúcida</i> . Reflexiones sobre el índice, el tiempo y la otredad en el videojuego <i>Yois Kristal Paniagua Guzmán</i> <i>Miguel Jaramillo</i> <i>Guiomar Jiménez Orozco</i>	81
Ella me eligió a mí Verónica Escobar	
Aberturas sonoras sobre rock y fotografía <i>Marco Alberto Porras Rodríguez</i>	91
Viudas, la invisibilidad de lo visible Josefina Rodríguez	
Acotaciones y disgresiones en torno a <i>La cámara lúcida</i> <i>Beatriz Isela Peña Peláez</i>	105
Los autores	119



Kenya Altuzar
La cámara lúcida

Aunque petrificada la imagen atraviesa el tiempo. No sólo llega a nosotros el instante coagulado en la fotografía, sino el trayecto existencial que lo vivifica. El abismo del pasado ensancha la lisura de la imagen tanto como su animación en el presente. En la palabra sobre la fotografía Barthes se revela. Ninguna fotografía de sí lo satisface. Pero resulta transparentado por la fotografía de la madre. “Asimismo, dar ejemplos de *punctum* es, en cierto modo, *entregarme*”. *La cámara lúcida* es una apertura a la dilucidación de la fotografía, y un resplandor existencial. | Procuramos comprender la cámara de luz. La de Barthes. Cada texto convocado es un venero a la vez inoculado por la obra, una inflorescencia; y una otredad que lo visibiliza. ¿Qué nos dice hoy la cámara lúcida? Lejos de agotarse por la lejanía en el tiempo, por las transformaciones tecnológicas y sociales, la franqueza de su mirada interroga la nuestra. Una conversación de miradas se desata. Sí mismo como otro. | La senda de la imagen no es entonces la del espacio sino la del tiempo. Pero un tiempo hecho plexo en un espacio. Un espacio narrado por un tiempo. | Convocamos también la fotografía sobre la fotografía. | Ninguna de estas fotos será única para quienes la vean. No logrará la unidad existencial de la revelación que Barthes halló en esa foto-fuente, en esa *alétheia* que desoculta su sentido interior, su ontología. En esa fotografía de la madre que ha precipitado el libro, y que desde esa lejanía, ha

desenlazado a su vez la presente obra. Estas imágenes proliferadas son sendas en el agua que aluden a nuestras propias imágenes, que nos espejean en una doble condición: borrarse para hacer posible la imagen de cada quien, y hacerse visibles, para procurar, como ha hecho el propio Barthes, dar una huella existencial que haga comunicable una inteligencia sobre la imagen no asequible por la *theoria*. Abiertas están para recordarnos su singularidad posible-imposible: lo son para quien las anida, pero se establecen en un tránsito, en una circulación de imágenes irreductibles, ahora, publicadas. Son la tachadura de la imagen, su presentificación-borrada en el sentido que procuró indicar Derrida. Allí están tratando de abrir una zona en que la imagen cobra el sentido como existencia. | Tiempo y mirada insomnes entre los textos que buscan clarificar imágenes y las imágenes que surcan el sentido de dichos textos. Ocho textos sobre *La cámara lúcida* de Roland Barthes abarcando los hilos de la desaparición, la verdad, la muerte, la ubicuidad, el olvido, la música, la otredad y la violencia. | Una senda iconográfica de fotografías e ilustraciones convocadas para hablar con imágenes de las imágenes. A través de la mirada Barthes se encuentra, extraño territorio, con el ojo de Bataille.

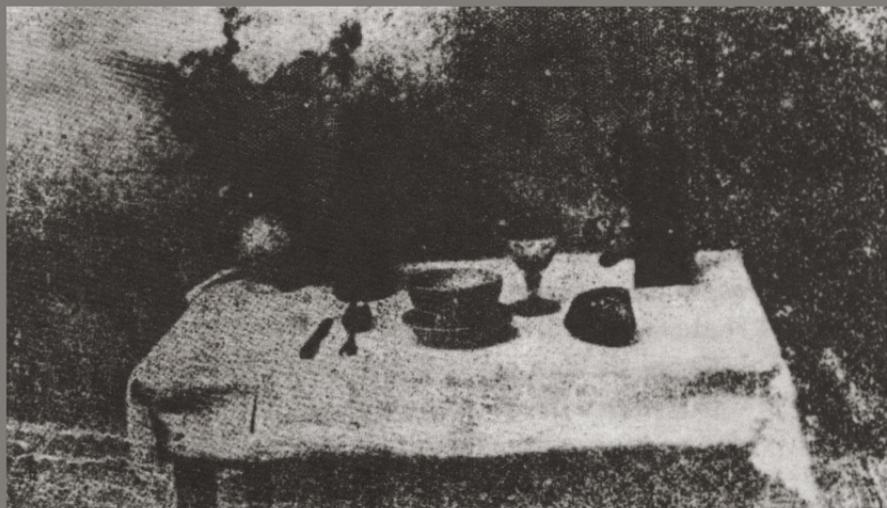
Diego Lizarazo Arias

B

Barthes
mira



Alfred Stieglitz
La terminal de tranvías de caballos / 1893



Joseph Nicéphore Niépce
La mesa puesta
1822



William Klein
El barrio italiano
1954



Robert Mapplethorpe
Philip Glass and Robert Wilson
1976

LA CHAMBRE CLAIRE, DE ROLAND BARTHES:
LA SINGULARIDAD DE LA IMAGEN
Y LAS AFECCIONES DE LA DESAPARICIÓN

Raymundo Mier Garza

La *chambre claire*¹ es un texto paradójico, marcado en una lectura retrospectiva por un aura de fatalidad. Es al mismo tiempo el retorno a una mirada conformada por las interrogaciones fenomenológicas, a los momentos que antecedieron la irrupción de las aproximaciones estructurales a la comprensión de las expresiones de la imagen y, al mismo tiempo, es acaso la asunción radical de un distanciamiento de sus aproximaciones previas. El propio Barthes subraya este movimiento contradictorio, ambiguo:

En esta investigación sobre la Fotografía, la fenomenología me prestaba pues un poco su proyecto y un poco su lenguaje. Pero se trataba de una fenomenología vaga, desenvuelta, incluso cínica, de tal forma que ella aceptaba deformar o esquivar sus principios según el capricho de mi análisis.²

¹ Roland Barthes, *La chambre claire*, París, Gallimard-Seuil-Cahiers du cinéma, 1980.

² *Ibid.*, p. 40.

Esta reflexión de Barthes se asume como un retorno y como una apertura, una mirada desde un territorio incierto: abandono de las visiones canónicas sobre lo fotográfico y abandono de las visiones fenomenológicas que daban amparo a esta mirada, en particular la de Jean-Paul Sartre, a cuyo libro sobre lo imaginario,³ está dedicado el texto de Barthes. Así, *La chambre claire* asume abiertamente esa calidad ambigua: un trabajo al mismo tiempo transicional e indeterminado, incierto en su perspectiva, intersticial, referido deliberadamente a una concurrencia de miradas y al desaliento de toda pretensión de una palabra concluyente. No obstante, el trayecto de la reflexión tiene tonalidades oscuras. Es quizá la aportación final de Barthes a una reconstitución de la mirada sobre la imagen, un tópico que lo perturbó vivamente, a cuya atracción no podía sustraerse. Volvió una y otra vez sobre la imagen pero sin que ésta lo apartara de su objeto privilegiado, la escritura.

Su reflexión acerca de la imagen gravitó sobre este apego a la escritura, iluminándola de manera oblicua y, a la vez, iluminada por ella. Tal vez por eso la reflexión sobre la fotografía es un texto enteramente destinado al ahondamiento tácito de una celebración de la escritura. Escribir sobre la imagen, llevar la imagen a la escritura. Esta composición de la escritura y la mirada aparece como un lugar que conjuga la imaginación con las evocaciones y la efusión de la reminiscencia, pero también como una exploración de los matices del lenguaje, de los derroteros abiertos de la significación. Pero la imagen ilumina una calidad singular de la relación entre significación y tiempo, significación y memoria, evocación, presencia. En la imagen fotográfica se advierte la efusión de la reminiscencia, se despliega la concurrencia de tiempos que constituye un desafío para la comprensión: la fisonomía singular de la imagen es la ex-

³ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, París, Gallimard, 1940.

presión de un acontecer; su aprehensión inscribe lo percibido en un sentido del aquí y ahora, marcado ya por la desaparición que es, sin embargo, preservación de las emanaciones de la presencia: la imagen irrumpe como una iluminación, pero también como un residuo, una huella, y una anticipación; es una apertura de la resonancia imaginaria de una presencia que, desplegada en la imagen, es no obstante sólo un vestigio que remite al objeto perdido, a partir de la fuerza de la imaginación. Esta fuerza de la desaparición en la fotografía separa a este acercamiento de la fotografía, de las reflexiones generales sobre la imagen. Más que una reflexión sobre la imagen, se hace patente que la fotografía reclama un acercamiento propio, un ahondamiento de esa relación entre su imagen y su objeto, que no es simplemente una aprehensión de una relación icónica, sino que supone una intensidad suplementaria: la que surge del vínculo entre la imagen, sus objetos, y los acentos y los tiempos de la afección; es esta relación entre la imagen, su referencia y los tiempos de la afección lo que aparece en la génesis de una “gramática” que se despliega y se captura en el acto fotográfico.

Pero esta gramática involucra también una composición de distintos tiempos y afectos de la mirada: Barthes las distingue. La mirada que captura, que construye el objeto fotográfico —la imagen—: *Operator*, la llama; por otra parte, la mirada que percibe, que aprehende esa imagen, que denomina *Spectator*, a estas miradas corresponde también otro mirar: el del objeto fotografiado que mira la mirada que lo inscribe de antemano en la fotografía. Una mirada que lo fija, que lo transforma en objeto, que impone a su fisonomía otra condición de existencia, otro tiempo; que lo somete a otras finitudes. Esas miradas son también composiciones de afectos. Involucran las afecciones propias de la mirada fotográfica, y las del cuerpo que se sabe, al mismo tiempo, objeto de esta mirada, de esta captura. Pero quien es fotografiado anticipa también ese espectro del mirar anónimo, indeterminado, la concurrencia incierta de miradas innumerables que la fotografía convoca con su sola apari-

ción. Así, miradas y afectos diversos se conjugan: quien realiza la fotografía y quien la contempla, se conjugan en el acto fotográfico con el sujeto fotografiado, con la pose, con las efigies imaginadas, con las identidades inestables, móviles de los cuerpos.

Cada uno de estos momentos del mirar está, sin embargo, a pesar de su condición disyuntiva, señalado por esta múltiple síntesis temporal: presente, pasado y futuro se anudan en el régimen de ese “hacerse presente” de lo desaparecido. Esa conjugación temporal funda su singularidad. De ahí el sentido específico que cobra un saber sobre la fotografía: un saber singular, una imposibilidad de ofrecerse como una “teoría general”. La escritura sobre la fotografía despliega así, la propia singularidad del acto de escritura sobre la singularidad irreductible de la composición del tiempo fotográfico.

La fotografía se constituye inevitablemente como el objeto de una comprensión propia: una *mathesis singularis*. Barthes subraya ese desplazamiento escandaloso de la pretensión epistemológica: cancela la exigencia de la *mathesis universalis*, de ese conocimiento universalizante que domina las aspiraciones cognitivas, que orienta la construcción de los saberes instituidos. El trayecto reflexivo de Barthes asume esa “utopía” de la *mathesis singularis*, asume la extrañeza, y acaso la imposibilidad, de un saber sobre lo singular. Es una singularidad que emerge de la composición de tiempos, de cuerpos, de miradas como un acontecer; ese enlace y conjugación de instantes en los que se agolpan y condensan los tiempos de la afección y los tiempos de la mirada. La imagen fotográfica proyecta lo figurado sobre el horizonte retrospectivo de memorias hechas de imágenes, de rostros y formas desaparecidos, acaso ya inexistentes, que apuntalan la elocuencia mítica de las alegorías del morir. Las imágenes fotográficas ahondan, con el despliegue de los cuerpos y los rostros, de los lugares y los objetos alguna vez presentes en la mirada del *Operator*, pero ausentes en la mirada del *Spectator*, el silencio abrupto, enigmático de los cuerpos anónimos, de las miradas errantes, casuales o imposibles.

“Quisiera una historia de las miradas”, escribe Barthes, al aludir a la fotografía como lugar que, es al mismo tiempo, síntesis de las miradas y evidencia de su efracción: mirarse a sí mismo en la fotografía suscita ineludiblemente “el acontecer de mí mismo como otro”; pero quizá esa fisura, esa disociación de las miradas se multiplica en el acto fotográfico: la mirada de “el Fotógrafo” (*Operator*) no es equiparable a la del sujeto que acciona la máquina; la mirada de quien contempla también se transfigura al compenetrarse en la esfera de la contemplación fotográfica; la mirada de quien posa, que anticipa una mirada fotográfica necesariamente inexistente es siempre otra que la de quienes contemplarán la imagen. El sujeto mismo, insiste Barthes, al contemplarse en la fotografía no puede menos que experimentar la violencia de esa escisión, de esa extrañeza que se propaga desde la imagen fotográfica hasta las facetas de su propia fisonomía.

La chambre claire, como ocurre con varios de los textos fundamentales de Barthes, surge del seminario dictado en el Collège de France. De ahí derivan sus tópicos y sus desarrollos. Sin embargo, propiamente, surgido de un trabajo de escritura radical, este texto está conformado menos como una elaboración articulada, una trama expositiva, una propuesta integral de aproximación a “lo fotográfico”, que como una constelación de fragmentos. Barthes pone en juego ese trabajo de la escritura fragmentaria que asume como una lucha frontal frente a la doxa que asedia la reflexión académica y que la lleva a desplegarse como un incesante simulacro, un espejismo para sí mismo. Pero la fuerza creadora de la fisura propia de lo fragmentario, que quebranta toda ilusión de un texto “unitario”, excede el sentido de una decisión, de un modo deliberado de escritura. Excede incluso la fuerza de esas trayectorias pulsionales que fisuran los textos y que Barthes exploró de manera tan insistente y con tal intensidad en la escritura. En efecto, a partir de progresivo adentramiento en las inflexiones enigmáticas de la lec-

tura, en textos cardinales como *S/Z*⁴ y *Le plaisir du texte*,⁵ el carácter fisurado de la escritura se hace cada vez más patente. Para Barthes, la fisura en la escritura se enlaza con la suspensión, la errancia, la postergación o la precipitación de la mirada, con los esfuerzos del cuerpo, con los ritmos de la respiración, pero –sobre todo– con los tejidos pulsionales que transitan desde el texto al dominio psíquico y al cuerpo mismo.

La escritura misma de *La chambre claire* muestra no sólo las tensiones propias de un texto inacabado, interrumpido, sino de un texto fisurado irreparablemente, fatalmente. Lo fue en varios sentidos y más allá de esas fisuras. *La chambre claire* exhibe la huella de un derrumbe radical, de un quebrantamiento exhibido y reconocido, desplegado como un grito en el texto mismo. Lo real de la muerte interrumpe el trayecto de esa reflexión. Es un quebrantamiento radical en la trama de esos trazos fragmentarios de escritura, es un tajo definitivo que marca esa reflexión de Barthes, perfilada mediante “líneas de fuga” que atraviesan los textos, de esa escritura que asume las irrupciones de la afección y la pulsión que excede y neutraliza la identidad del acto de escritura. Esta “Nota sobre la fotografía”, *La chambre claire*, se articula sobre una escisión que lo constituye: emergen dos momentos de la reflexión sobre el vínculo entre imagen y desaparición. Es la muerte de la madre de Roland Barthes el episodio que interrumpe el texto, lo segmenta e impone una ruta de la reflexión impulsada por el dolor y el filo de lo intolerable. En la segunda parte del texto, escrita como un momento del duelo, la reflexión gira entonces en torno de una fotografía que se sustrae a la mirada: la fotografía de su madre, un retrato de la madre niña. Barthes la nombra *El jardín de invierno*. Relata y escribe su mirada atravesada por el dolor, fija sobre esa imagen que ex-

⁴ Roland Barthes, *S/Z*, París, Seuil, 1970.

⁵ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1973.

cluye del texto. Es una imagen que Barthes preserva de la mirada de los otros. Imagen propia. Escribe sobre una imagen inaccesible para cualquier mirada que no sea aquella sacudida por el dolor extremo de la pérdida. Escribir sobre esa imagen velada a mirada de los otros, escribir sobre el sentido del velo que en esa condición, ante la violencia tajante de la muerte, se revela como inherente a la imagen fotográfica misma. Pensar sobre la fotografía, escribir, es recorrer una trama de fracturas impulsadas por el dolor; la escritura sobre la fotografía está incesante dislocada por la exigencia de un trabajo de duelo.

Pero no es sólo la reflexión sobre esa fotografía, la fotografía de la Madre de Barthes, la madre niña, la Madre en el *Jardín de invierno*, aquella fotografía que despliega un resplandor en la fisonomía irrecuperable, sólo reconocible desde la conmoción del duelo. Ese súbito golpe de un acontecer del rostro del amor que emerge como una fuerza que fija la mirada del dolor, que la arrebatada de sí misma, para siempre. La segunda parte de *La chambre claire* dialoga entonces con la parte previa del texto desde la experiencia radical de ese vínculo constitutivo de la imagen fotográfica y el duelo. Pero este diálogo está destinado a ahondar el tema de la ausencia, de la singularidad de la experiencia de la pérdida. Es en ese momento cuando Barthes conduce la reflexión sobre la imagen fotográfica hacia la singularidad de la desaparición que se conjuga, en la imagen fotográfica, con la figura expresiva del deseo, con su ocurrir, un acontecer fraguado en el detalle que sólo es capaz de emerger como el desenlace de una invocación tácita de quien mira. Se perfila una modalidad limítrofe de la reflexión que se inscribe en el filo de la propia desaparición, del estremecimiento suscitado por el dolor: “Si mis esfuerzos son dolorosos, si estoy angustiado, es que en ocasiones experimento la proximidad a..., me incendio: en tal foto creo percibir los lineamientos de la verdad”.⁶

⁶ Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 160.

El diálogo entre la primera parte del texto y la segunda pone en relieve una tensión conceptual que insiste y da forma a la reflexión de Barthes y que se ofrece como un recurso de inteligibilidad que en cada aparición asume matices significativos, aunque no pocas veces perturbadores. Barthes escoge para articular el diálogo entre los momentos de la reflexión una polaridad conceptual que, como otras en este texto, define a partir de conceptos latinos y que ha dado lugar a reflexiones y polémicas posteriores incontables e incluso se ha convertido en un equívoco lugar común: *studium* y *punctum*. Esta polaridad alude a otras: *mathesis universalis* y *mathesis singularis*, significación y pulsión, estructura y acontecimiento; pero la polaridad entre *studium* y *punctum* se desprende de esa “fenomenología del afecto” a la que apunta de manera equívoca su comprensión de las imágenes, edificada a partir de “una intencionalidad afectiva”. Sin embargo, la atmósfera de los conceptos fenomenológicos se ve atravesada, perturbada, por una aprehensión de las afecciones articulada sobre el deseo; las resonancias de un psicoanálisis se expresa, en esta reflexión a partir del vínculo entre la afección, el deseo, el duelo que encuentra su expresión en la compleja trama del sentido de la imagen fotográfica. En ésta, la expresión de las afecciones y el deseo involucra modalidades de la expresión como repulsión, nostalgia y euforia. Así, al mirar la imagen fotográfica se ponen en juego afecciones de naturalezas dispares –articuladas desde la polaridad entre *studium* y *punctum*–, que se interfieren mutuamente. Mientras el *studium* deriva de un saber asumido, de un interés surgido de la propia participación en un entorno cultural, remite a un reclamo de sentido derivado de un interés por las “cosas del mundo”, exige la comprensión. Supone un orden, una regularidad, un régimen instaurado y perseverante. Por otra parte, el *punctum* emerge con la fuerza del azar, con su fuerza intempestiva de quebrantamiento. El *punctum* alude al estremecimiento, a la aparición de un cierto vértigo que parece emerger como una fuerza que acontece en la fotografía y que no compro-

mete la imagen como tal, como totalidad, ni como figuración, sino como detalle, como índice, como punto que irrumpe poniendo en juego las facetas inaccesibles de la afección, el régimen irreconocible del deseo, pero acarrea también algo extraño al *studium*: el dolor, el placer, el goce, las afecciones de la extrañeza, del derrumbe. El *punctum* “me hiera”, enfatiza Roland Barthes. Con esta perspectiva, la polaridad *studium/punctum* no refiere a una estéril taxonomía de sentidos, o a facetas distintas y distantes que rigen el acercamiento al sentido fotográfico. Una incide sobre la otra. El *punctum* ocurre, afirma Barthes; no define una condición, un marco duradero, una atmósfera, su advenimiento quebranta el *studium*.

Pero el *punctum*, que en una primera instancia aparece como referido a una calidad expresiva singular, el detalle, está lejos de ser en sí mismo una identidad, de ofrecerse en una modalidad expresiva unívoca. Por el contrario, el *punctum* aparece, para Barthes, referido a dos órdenes distintos, de sentidos radicalmente diferenciados y que remite a modalidades inconmensurables de la intencionalidad afectiva.

En las reflexiones finales del texto, Barthes escribe:

Sé ahora que existe otro *punctum* (otro “stigmata”) además del “detalle”. Este nuevo *punctum*, que no corresponde a una forma, sino a una intensidad, es el Tiempo, es el énfasis desgarrador del noema (“eso ha sido”), su representación pura.⁷

Esta fuerza punzante, este acontecer de la aprehensión intempestiva de una temporalidad absoluta, irreparable, se ampara en las afecciones del duelo, de lo irreparable. Señala una forma radical del sentido tal como es formulado por la fenomenología. Este *punctum* que exhibe una modalidad afectiva de la intensidad, referida de

⁷ Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 148.

manera inherente a la imagen fotográfica pone a la luz la relevancia de la composición de sentidos de la temporalidad. Ahonda la relación de la imagen fotográfica con la temporalidad, pero también con las afecciones de la desaparición, con las modalidades del duelo. Hace de la mirada el lugar de una tensión constituida desde lo insostenible: la imagen fotográfica funda una mirada que la ignora. Atravesamos la fotografía para mirar aquí y ahora, como a través de una superficie transparente un objeto plenamente presente que, sin embargo, ha dejado de ser-así-como-se-hace-presente en el instante mismo del acto fotográfico. Y esa modalidad de la transfiguración, del abandono, de la ausencia o de la muerte del objeto se ofrece como presencia imaginada en la disolución de la calidad expresiva y material de la imagen fotográfica.

“Eso ha sido” es un indicador. Señala el objeto. Deixis, se dice. Es una deixis temporalizada. Se señala ese objeto para exhibir que eso presente ha desaparecido. Es la deixis propia de la fotografía. El “eso ha sido” [*ça a été*] supone ese tránsito en que la opacidad de la fotografía se disipa para entregar la evidencia de la presencia imposible del objeto. La fuerza indicativa del “eso” que surge de la presencia reconocible del objeto en su propia inscripción temporal —ese objeto contemplado en la fotografía y no la fotografía misma es el destinatario de la mirada— subraya la temporalidad disyuntiva y los espacios paradójicos de la fotografía: ofrece el acceso a la mirada a “ese lugar” en el que está situado el objeto, donde toma un sentido meramente imaginario que desmiente el espacio plano de la fotografía; cobran presencia ese cuerpo y esa fisonomía, ese rostro, esa expresión facial que desplaza la percepción de la materia fotográfica misma, del juego de luces y tonalidades de la superficie fotográfica. La fotografía es totalmente plana pero asume una fuerza de presentación que invoca la restauración imaginaria del objeto [o sujeto] en un tiempo y espacio que parecen conjurar la disposición plana de los signos luminosos y cromáticos en la imagen fotográfica.

La reflexión sartreana acerca de la imagen impregna esta incursión de Barthes en las tramas de tiempo, presencia y certidumbre que ofrece la imagen fotográfica. Sartre subrayó esta clausura de la imagen. Es también una calidad que la imagen fotográfica comparte con los objetos imaginarios: su fijeza en un plano inamovible, imposible de penetrar, de explorar. A pesar de que el objeto parece darse a la mirada en su tiempo y en su espacio, no existe posibilidad alguna de hacerlo girar, de mirarlo desde otros puntos de vista, de alejarlo a acercarlo. La profundidad ilusoria de la imagen fotográfica es la evidencia más incontrovertible de su propia fijeza en los marcos bidimensionales de la superficie impresa. Y, sin embargo, esa posibilidad de construcción ilusoria de la evidencia de lo presentado es la condición misma de la elocuencia fotográfica. Es posible observar la fotografía con “intensidad”, escribe Barthes, porque la existencia del objeto se da con una carga irrenunciable de certidumbre. Eso ha ocurrido. La naturaleza de la fotografía se constituye en ese juego de tiempos y presencias, de reconocimientos desplazados de una condición de la mirada a la otra.

Esta intensidad con la que es posible fijar la mirada en la imagen, sin embargo, no tiene la duración indefinida de la contemplación. Por el contrario, la duración de la mirada se agota en la imagen fotográfica, se fatiga, se extingue; exige reanudar las travesías. La imagen se ofrece finita, satura la mirada, la fragilidad de su presencia es la de una aparición transitoria. Una vez percibida en los detalles fragmentarios que presenta, la imagen deja de incitar el apego, rechaza la inmersión de la mirada. Hace patente, como lo imaginado mismo en la reflexión sartreana, la imposibilidad de transformarla, de modificar el punto de vista, de ampliar la percepción de los matices, las dimensiones o las calidades del objeto representado. Impulsa la mirada a recobrar su movimiento errático, su pretensión de acoger la imagen como una totalidad cerrada, a borrar las fisuras trazadas por las rutas afectivas del mirar. La

imagen fotográfica conjuga así la certeza de la presencia imaginada del objeto y la otra certeza radical, la de su inexistir.

El inexistir hace de la imagen fotográfica una huella, un residuo luminoso de ese “haber sido” de lo fotografiado. La fotografía no puede ofrecerse a la experiencia sino marcada por el “eso ha sido” [*ça a été*], que es al mismo tiempo su *punctum*, su singularidad, y su condición esencial. Sin ese *punctum* que emerge de la naturaleza misma del proceso fotográfico, la fotografía desaparece como tal y su imagen da paso a la forma expresiva de “lo gráfico”, de las “expresiones plásticas”. El “eso ha sido”, escribe Barthes, “es una ‘creencia fundamental’, una ‘Urdoxa’ [una doxa primordial, originaria] que nada puede desmentir salvo que se me compruebe que esta imagen no es una fotografía”.⁸ Ese significado que se arraiga en un tiempo originario, se afirma como un significado *necesario* de la imagen fotográfica; engendra una certeza que suele suscitar una imaginación suplementaria: la transfiguración de las certezas de lo fotográfico en la verdad de lo acontecido. La fotografía cede su lugar al testimonio, a la experiencia estremecedora de situar la mirada en el lugar y en el tiempo del acontecimiento fotografiado. No sólo se tiene la certidumbre de que eso ocurrió, sino que lo ofrecido por la fotografía a la mirada es verdadero. La transfiguración lógica y cognitiva de la imagen fotográfica está acompañada también de una mutación en la resonancia afectiva que esa mirada hace posible.

Pero la certeza del “eso ha sido” se transforma a su vez. Ese *punctum* que se hace patente, tangible, como una fusión de los tiempos de la presencia y la desaparición, de la reminiscencia y la anticipación, del acontecer y lo intemporal, se torna en un estremecimiento; quebranta toda tentativa de aprehender el objeto foto-

⁸ Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 165.

gráfico como mera representación, o como figuración plástica. En la fotografía se transita de manera ineludible del detalle punzante a la desaparición, al desastre, de un *punctum* a otro: *eso* ha dejado de ser, *eso* ha desaparecido, esa presencia se ha extinguido. Es la transfiguración de la certeza en afección de un duelo singular: el que surge hacia aquello que está aún presente pero en el umbral de la desaparición. La fotografía engendra ese espejismo en los confines del delirio: la mirada encuentra en la imagen fotográfica al sujeto aun presente, y ya desaparecido; pero lo sostiene en el instante de su desaparición inminente, una desaparición que la propia fotografía atestigua y hace patente. La fotografía señala una oscura, doble certeza: presenta el objeto en el momento de su plena presencia y lo despliega a la vez como huella de lo desaparecido. El tiempo de la fotografía es el de un duelo perturbador: el que se experimenta ante el objeto a la vez presente y ya extinto. Ese duelo tiene, para Barthes, un nombre cuya resonancia encuentra acaso su momento de florecimiento en el sentido asumido por Rousseau: la piedad. La piedad aparece en Rousseau como esa vibración consonante de la propia afección con las afecciones del otro. En la fotografía se trata de la piedad que surge en la afección compartida, que emerge en quien contempla la fotografía con ese otro, cuya presencia se ofrece en los umbrales de la desaparición y ya desaparecido:

Yo agrupaba en un pensamiento último las imágenes que me habían “punzado” (porque tal es la acción del *punctum*) [...] A través de cada una de ellas, infaliblemente, yo hacía caso omiso de la irrealidad de la cosa representada, entraba locamente en el espectáculo, en la imagen, rodeando con mis brazos eso que está ya muerto, lo que va a morir, como lo hizo Nietzsche, cuando el 3 de enero de 1889, se lanzó entre lágrimas al cuello de un caballo martirizado: enloquecido a causa de la Piedad.

La aprehensión de lo fotográfico en Barthes reclama esta conjugación de fuerzas en confrontación, de visiones que experimen-

tan el quebrantamiento, que fundan también las trayectorias del sentido de la imagen entre la certeza y el delirio, entre la singularidad del acontecer y las formas instauradas de la significación, entre las intensidades de la afección y las exigencias de comprensión, entre los impulsos incalificables de la pulsión y las claridades surgidas de los apegos del reconocimiento.

B



André Kertész
Ernst
1928

Kertész





André Kertész
El perrito
1928



André Kertész
Piet Mondrian en su estudio
1926

ALETHEIA Y MIRADA EN LA FOTOGRAFÍA

Diego Lizarazo Arias

¡Eh, muchacho! No te muevas mucho que te voy a sacar una foto. Había cargado y disparado varias veces, y otra vez más enfocaba hacia Idriss y sus ovejas. Ella le miraba sonriendo, y ya sin la cámara de fotografiar parecía hacerlo normalmente.
—Dame la foto —Eran las primeras palabras que pronunciaba Idriss.

MICHEL TOURNIER¹

La *chambre claire*² ilumina la relación irrevocable y a la vez inasible entre tiempo e imagen. La ruta de su elucidación no es un saber sistemático ni un gran proyecto epistémico que instauraría una semiótica de la fotografía.³ Del tiempo se da cuenta en ella radical-

¹ Michel Tournier, *La gota de oro*, España, Alfaguara, 1998.

² Roland Barthes, *La chambre claire*, París, Gallimard-Seuil-Cahiers du cinéma, 1980. En español: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989.

³ En otros contextos Barthes ha dado aportes sustanciales a dicha semiótica, en particular en sus textos “El mensaje fotográfico” y “Retórica de la imagen” incluidos en *Lo obvio y lo obtuso* (Barcelona, Paidós, 1992). Aunque *La cámara lúcida* pareciera un corte radical con dichas miradas, casi en el sentido de un primer y segundo Barthes, hay fuertes conexiones entre los dos abordajes. Hay más continuidad que discontinuidad entre ellos. Barthes indexa

mente: a través de la experiencia de su desaparición, de su pérdida. *La chambre claire* indica los vínculos entre la mirada y el tiempo que fundan y hacen posible toda fotografía. La fotografía no resulta otra cosa que la mirada del tiempo y a la vez la acción del tiempo sobre la mirada. Mirada que visibiliza el tiempo, que conquista, por fin, una forma de dar cuenta del sentido capital y definitivo de la inexorabilidad témpica que nos constituye (el “acontecimiento antropológico” de la fotografía como coagulación del tiempo dada en una percepción visual *atorada*), y a la vez, fuerza del tiempo que talla y delimita la condición de dicha mirada. Procuraré explorar este vínculo fundacional y dador de todo el sentido que la fotografía puede acopiar, de todo el campo de su ser, de su ontología; buscaré su horizonte en una concepción pragmática que posibilitaría la comprensión de la movilidad de tiempos que la fotografía abre y que Barthes tiende a contener por su énfasis en la coagulación del pasado. Buscaré así, la multiplicidad de dicho pasado. Pero a la vez, identificaré en la obra de Barthes una alusión a la ductilidad peculiar de ciertas fotografías para abrir el mundo que retratan. A ello le llamaré *aletheia*, generando así una vía para pensar la *verdad* en la foto, más allá del regateo de Barthes, o de la reducción epistémica de su sentido.

su reflexión no como estudio sociológico o semiológico, sino como exploración de una fenomenología peculiar, apropiada, singularizada. El texto moviliza un esfuerzo de clarificación y de examen de su propia experiencia fotográfica que emana una ontología de la fotografía y que evoca, a la vez, una ontología del recuerdo. La fotografía en el orden inusitado de la articulación entre la técnica y la naturaleza del recuerdo.

La fotografía es tiempo

No obstante la patente condición espacial de la fotografía, Barthes ha mostrado que su sustancia es en realidad el tiempo. Como toda imagen la fotografía se despliega sobre un espacio. Sin él no hay estructura gráfica, ni organización plástica, ni figuración posible. Pero lo que ella elabora, señala Barthes, es una experiencia de tiempo. Tiempo-imagen que valida un acontecimiento acaecido. La foto resulta así no la exhibición de un objeto, sino la constatación de que dicho objeto estuvo ante la cámara. La evidencia de un tiempo pasado que se fija, por su espectro, en la imagen:

Lo importante es que la foto posea una fuerza constativa, y que lo constativo de la Fotografía atañe no al objeto, sino al tiempo.⁴

En su conquista histórica desde comienzos del siglo XIX la fotografía hace manifiesta⁵ una cualidad extraordinaria, no alcanzada hasta entonces: genera la experiencia de un tiempo paralizado. Experiencia individual y a la vez capítulo social de la percepción que en su condición de mirada, vivencia un tiempo acaecido que queda suspendido en ella. La percepción-mirada advierte una repetición de lo vivido. En el límite, el acto de mirada del fotógrafo que al verlo decidió que fuese digno de repetición. La fotografía es la imagen plástica de ese acto, y por tanto es espacio. Pero dicho espacio tiene estatuto de fotografía por la repetición perceptiva de la mirada que ahí resulta coagulada. ¿Hay

⁴ Roland Barthes, *La cámara lúcida...*, op. cit., p. 137.

⁵ Nicéphore Niépce logra sus primeras fotografías hacia 1824, pero el recuerdo conservado patente para nosotros es la imagen mítica de 1826 "Vista desde la ventana en Le Gras" obtenido por la cámara oscura y un soporte con una película fotosensible de sales de plata.

fotografía más allá de la repetición perceptiva de la mirada? Su restricción sólo es posible en la filogénesis técnica de dicha repetición, en su carácter de huella, de índice de luz:

El noema “Esto ha sido” sólo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los haluros de plata) permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo inverso. La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real que estaba allí han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella.⁶

La pintura figurativa procuraría repeticiones, incluso la primacía de la repetición perceptiva no decrecería en la distancia con el Renacimiento que progresivamente va rompiendo todo figurativismo; al contrario, se intensificaría al entrar en el horizonte del relato moderno, alcanzando su punto más alto en el impresionismo, verdadera utopía de la mirada pura, de la pura repetición de la vivencia-ojo sin más, sin psicología ni cultura que la contaminaran. La pura transparencia de una percepción-mirada lívida, en su máxima delgadez.⁷ Pero esta repetición-mirada es el resultado de una conquista semiótica (que aspira a una semiosis exclusiva del significante), no de un artificio técnico que ha capturado mecánicamente el dispositivo de la naturaleza en que la luz marca una superficie fotosensible. Esto sólo lo alcanzaría la fotografía. La diferencia, el más allá de la fotografía, resulta hoy para nosotros

⁶ Roland Barthes, *La cámara lúcida...*, op. cit., pp. 126-127.

⁷ Xavier Antich, “La pintura pura. La conquista de la pura visualidad”, en *Arte moderno. Ideas y conceptos*, Madrid, Instituto de Cultura y Fundación Mapfre, 2008.

re-concitado por otra técnica: la de la digitalización y la síntesis cibernética, inaccesibles a Barthes. Fotografía sin vivencia previa... fotografía sólo de síntesis.⁸ Pero allí rebasamos sus linderos, entramos quizás en el terreno nuevo de la post-fotografía. Barthes queda exento.

Densidades existenciales

Pero el noema del “Esto ha sido” finca el “acontecimiento antropológico”⁹ que constituye la fotografía en una doble valencia existencial: la posibilidad de toparse con el otro desaparecido (porque ha muerto, por su lejanía, por la extinción del instante de su aparición); y la posibilidad de hallarse consigo mismo: “pues la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro”.¹⁰ Un extrañamiento histórico al verme fuera de sí: “me miro en un papel”.¹¹ Experiencia inalcanzable, piensa Barthes, en otros artes imitativos como el dibujo o la pintura. En una historia de la mirada advocada por Bar-

⁸ No estoy hablando de la fotografía digital sin más. En ella opera el principio de la luz impactando una superficie formada, en este caso por miles o millones de células fotoeléctricas. Dicho dispositivo “analiza” la luz y la interpreta en un lenguaje numérico, en un patrón. Se trata de un “sensor eléctrico” que en nuestros días es un CCD y que al contar con un millón de dichas células alcanza un megapixel. La fotografía digital en esta condición no afecta un ápice la conceptualización de Barthes. La concepción de Barthes sobre la fotografía alcanza a la cámara digital. El horizonte problemático se comienza a derivar en los procesos de producción sintética de imágenes en las que ya no hay captura, sino pura construcción infográfica.

⁹ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, op. cit.

¹⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida...*, op. cit., p. 40.

¹¹ *Idem.*

thes, esta visión de sí como un doble, constituye un evento capital: ductilidad de desdoblarme en diversas superficies, de desgranarme en otros, en dobles, dada por la simbiosis de la foto con su referente. La foto tendría así para Barthes, una matriz de locura, porque no sólo trataría de la pura repetición icónica (como en la pintura), sino que convocaría una repetición, una reproducción existencial que nos sobreviene, pero que en la sociedad moderna es invisible por efecto de su habituación. Podríamos decir así que la actitud pre-moderna o anti-moderna que contiene o incluso rechaza la fotografía, más que una extrañeza exótica, constituye un cuidado de la razón.¹² En esas miradas más puras la *fotografía de sí* produce un malestar imaginal, porque da constancia de la dislocación: “estoy allá”, “he sido separado” algo de mí ha sido robado, capturado (como ocurre a Idriss, el joven bereber raptado en una foto).¹³ Cuando lo hallado no es el sí mismo (en todo caso, el “sí mismo como otro” tal como ha sugerido Ricœur); lo *presentificado* es el otro. Pero esa aparición se da en tentativas, fracasos y, con suerte, en hallazgos sobrecogedores. *La chambre claire* constituye entonces la crónica filosófica de una búsqueda humana en la que se entretienen dos preguntas: la que interroga por la esencia de la fotografía y la que inquiere por su potencia para allegarnos al otro. Barthes busca entre las imágenes, y en ellas hay cosas dadas, de las que da cuenta por sus dispositivos de sentido radicados en la condición témpica ya aludida; pero hay algo más, lo fundamental, que busca en ella: su capacidad para recorrer un velo y mostrarnos el rostro de alguien:

Gracias a la marca de algo, la foto deja de ser cualquiera. Ese algo me ha hecho vibrar, ha provocado en mí un pequeño estremecimiento, un *satori*, el paso de un vacío.¹⁴

¹² Cada vez más escasos, dado que hoy casi todo parece sucumbir tanto a la seducción de la imagen de sí como a su proliferación.

¹³ Michel Tournier, *La gota de oro*, *op. cit.*

¹⁴ Roland Barthes, *La cámara lúcida...*, *op. cit.*, pp. 86-87.

Barthes busca ansiosamente entre la multitud de fotografías, descarta, repara en algunas de ellas, las valora, otras resultan descartadas no sin desagrado porque espera de la imagen algo: un encuentro, una iluminación digna de una verdadera cámara de luz. Es inevitable advertir que examina las fotografías como mirando a los otros... una densidad espiritual o cárnica convoca en ellas: a veces utiliza la figura de la fotografía como “cordón umbilical” –y esta metáfora no dejará de vibrar para quien lee, porque la madre tiene estatuto principal en la obra–; o incluso piensa en la luz como “un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados”. Barthes desea la foto como unidad con lo extinto. Leer *La chambre claire* es inevitablemente adentrarse ya no en el Barthes-texto, en el profesor de semiología o de literatura del *Collège de France*, leer *La cámara lúcida* es experimentar una inmersión mayor: Barthes-persona aflora, emana, como en la epifanía de una foto. Sentimos en su palabra la persona que emerge. Su forma de encarar al otro: las pequeñas irritaciones ante lo ordinario, ante las convenciones y las cortesías, la atracción por las personalidades singulares, por las sutilezas que muestran lo excepcional. Barthes-persona buscando fotos-persona para detenerse en ellas. Así la segunda parte de su ensayo es una expedición peculiar, una existencia que busca en medio del dolor y la añoranza, de la inconformidad por la pérdida y de la conciencia de lo irreparable. La fotografía resulta exigida en una demanda quizás excesiva, en una solicitud total: reencontrar en ella a la madre. *Verla* de nuevo. Acopia las distintas fotos de la madre, desde las más recientes a su muerte hasta las más remotas, las que se hunden en la infancia. Pero la imagen no alcanza el estatuto pedido, no llena la solicitud total y totalizadora que le hace, porque la pesquisa de Barthes hace de la foto una otredad... Barthes se desilusiona, no encuentra lo buscado, la pérdida se dobla. ¿Hay aquí una confusión? La semiología diría que se trata de un extravío. La foto no es persona, no hay en ella una densidad existencial. Esperar de la foto la esencia del

otro desaparecido es animarla, vivificar lo que sólo es texto, suspender en ella la condición de trama de códigos de iconización y darle una densidad mágica. La fotografía resultaría así sólo consecuente con una relatividad de la imagen: la que inició con el canon griego y que se potenció en el Renacimiento. Sólo una semiosis sectorial que al extenderse globalmente por la impronta de la cultura mediática masiva produce la impresión de ser “analogon perfecto”.¹⁵ El semiólogo resultaría aquí extraviado en un encantamiento de lenguaje, en un animismo de imagen padecido ya por Boas o por Wittgenstein.¹⁶

Sin embargo, otras lecturas del ensayo pueden abrirse, otras miradas sobre la mirada de Barthes ante la foto. Dos de ellas convoco aquí: la que surcaría una pragmática de la experiencia fotográfica y la que abre su *aletheia*.

¹⁵ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, *op. cit.*

¹⁶ Wittgenstein habría superado el embrujo del lenguaje a través de la terapia crítica que inventó: el examen del enunciado para identificar su correspondencia con lo que es, o con el vacío... en ese camino, extraña circunstancia ahora que hablamos de fotografía, erigió una metáfora de las proposiciones elementales (aquellas que subyacen a cualquier enunciado), con la forma de un pictograma. Franz Boas, por su parte, parece sucumbir al embrujo de la imagen, justamente cuando contrasta la objetividad fotográfica con la icónica haida de los osos. La foto le resulta ya no la constatación de una conquista universal de la imagen, sino la relatividad de la forma occidental de representar. Pero entonces la imagen haida, comprometida moral y espiritualmente con lo que exhibe le resulta altamente significativa y valiosa. Un puente tenue, pero significativo habría entre la relación de Boas con la imagen haida del oso y la de Barthes con la foto de la madre. En ambos una vinculación más pura, más primigenia con la imagen, sólo que en soportes invertidos.

Pragmática de las miradas

La inmanencia semiótica no agota el texto fotográfico. Porque la foto no concluye en sus límites físicos, porque no culmina como espacio graficado, pigmentado, porque, como todo texto, es semiosis en flujo, semiosis en un intercambio irreductible con su fruición, lo que hace de ella, pragmáticamente, una experiencia de tiempo observado, elaborado para la mirada. Barthes mira la foto de la madre y en ella advierte un gesto-verdad, anterior incluso al momento en que la hubiese conocido. La foto no termina en sus bordes, no se agota en la pura identificación que un aparato constativo haría posible, participa ineludiblemente la experiencia, la formación iconográfica, la competencia visual, la pertenencia a una historia de la iconización de quien la ve; pero especialmente participa en ella el recuerdo de mirada, la añoranza, el deseo, las emociones concitadas, las necesidades del vidente... ello es lo que permite este acto de reconocimiento casi imposible: sabe que es ella, aunque en la foto aparezca cuando él aún no había nacido, cuando era niña. Sólo podemos hablar de fotografía en este acto nuclear de confluencia entre la foto-texto y la mirada-fruición que lo hace posible. Cierto es que reglas culturales, códigos históricos gobiernan dicho encuentro, pero el encuentro es una experiencia singular, una peculiaridad no agotada en los puros códigos. Sólo en esa comprensión, en el arribo a esa singularidad se alcanza una visibilidad pragmática del texto. *La chambre claire* hace patente este lugar y puede leerse como un itinerario ejemplar de dicho camino. La objeción de una semiótica inmanente, cerrada a la pura arquitectura sígnica del texto, queda así progresivamente invalidada. La fotografía está en el diálogo que con ella establece quien la ve. Ese diálogo es un circuito de miradas. Barthes acierta.

Toda fotografía comienza y culmina como mirada. Su origen está en una *apreciación* del mundo, en su sentido doble: es percepción de algo o alguien, y es su valoración. Tanto la percepción

como la valoración son propios de una *singularidad*, el fotógrafo es persona viva, con una historia de experiencias y relaciones humanas que le dan una forma de mirar. La mirada, sabemos, no ha de confundirse con la pura operación fisiológica de un aparato óptico que capta imágenes según ciertas condiciones físicas y biológicas. La *mirada* subsume y encuadra el *ver*. Reúne la cultura y la percepción. Es compleja y larga construcción de lo visible por una sociedad que erige claves de identificación, diferencia y comprensión del mundo. La cultura construye, digámoslo así, un campo de luz que le permite ver, y un horizonte de sombras donde se refugia lo invisible. El fotógrafo mira desde el campo de luz que su cultura le hace posible. Capítulo fundamental de la sociología de la cultura es el de las relaciones entre lo fotografiable y la historia. No sólo porque los aparatos de registro fotográfico se van transformando en el desarrollo de una modernidad tecnológica que parece obsesionada por la ampliación de los márgenes de lo visible (tanto en su dirección hacia la microscopía como hacia la telescópica), sino porque la sociedad transforma con el tiempo lo que puede verse o no en una fotografía. El fotógrafo pertenece a este mundo de luz que la cultura configura, pero es una singularidad irreducible: una experiencia de imágenes, una trayectoria profesional quizás, una sensibilidad y una valoración de lo que vale o no para devenir imagen. Toda fotografía vive así, en esa anticipación de la mirada del fotógrafo. En su mirada está su posibilidad. Hay fotos imposibles para ciertos fotógrafos, y hay imágenes que sólo ciertos fotógrafos pudieron producir. Posibilidad-mirada-fotografía.

La mirada cárnica, histórica y viva del fotógrafo, deviene, por una acción técnica y semiótica, en texto icónico. De mirada empírica (fotógrafo) a mirada-texto (fotografía). Transformación radical, sólo posible por el dispositivo tecnológico que ha indicado Barthes. En toda fotografía hay una mirada implícita. Pero dicha mirada se encuentra estabilizada, digámoslo así, se halla modulada y regulada por las reglas semióticas y técnicas que la conforman

como texto. Pero aquí no se agotan las cosas, hay un tercer momento sin el cual no hay fotografía: *la contemplación*. La fotografía emerge de una mirada-otro que al ver el texto-fotografía, logra incorporar para sí lo que allí se hallaba congelado. La mirada-texto deviene nuevamente mirada empírica cuando veo la foto: en mis ojos la imagen producida por otro se conecta con mis propias experiencias y mis expectativas, con mi historicidad y mi intimidad. La fotografía se subsume para mí y en mí. El circuito de mirada se completa: mirada empírica/mirada-texto/mirada empírica. Pero no siempre quien ve la foto es persona distinta a quien la toma. La mirada que contempla la foto es, primigeniamente, la de quien la produjo: alguien mira el objeto, *fotografía*, y mira el resultado.¹⁷ Pero esta mirada, siendo la del propio fotógrafo, es también mirada-otro. Su mirada está allí en una suerte de desdoblamiento. La fotografía le devuelve su mirada en una transfiguración: nunca es exactamente igual su mirada en la foto a la que tuvo ante los objetos; hay cierto corrimiento, cierto diferimiento inevitable. Un paralelismo habría entonces entre la experiencia del doble que Barthes alude al reencontro de sí en una fotografía; y la mirada del fotógrafo al constatar en la foto: doble de la mirada como doble del cuerpo.

¹⁷ Se advierte que este proceso reclama no sólo la comprensión de esta correspondencia de miradas, sino también la cuestión de la celeridad del vínculo. Habría así una condición de aceleración y velocidad en la productividad icónica que se intensificaría en el desarrollo moderno de la mirada. El paso de la fotografía analógica a la foto digital implica, también aquí, una transformación radical: en el procedimiento analógico la *unidad fotografía*, se alcanza en un diferimiento: mirada-empírica/toma fotográfica –estabilización de la mirada como mirada texto/procesamiento de revelado– textualización de la mirada/mirada empírica. En la fotografía digital los procesos se reducen porque el procesamiento electrónico de la imagen es instantáneo. Casi coinciden la mirada-empírica que produce la foto con la mirada-empírica que la hace objeto de su fruición.

Veo la fotografía de Josef Koudelka, y mi mirada siendo indudablemente otra, asume, en dicho acto, la mirada de Koudelka. Para ver la fotografía debo *alinearme* y *sincronizarme* con su mirada. Alineamiento espacial, porque me posiciono/me posiciona en el lugar de mirada en que él se encontraba al tomarla: su brazo se dobla ante la cámara como ante su mirada y exhibe el reloj ante mis ojos que son los de él, al ser los de la cámara. Su brazo se vuelve mi brazo. La cámara ya no tiene objetivo sino ojos. Atrás, veo el Boulevard de la Plaza Wenceslao casi desierto, sólo unos pocos coches a los costados. También hay *sincronía*, porque al ver la foto mi mirada se instala, retrotrayéndose a ese día aciago de 1968, a ese momento que anuncia algo, que muestra, por el énfasis del reloj, la hora justa en que algo sustantivo ocurrirá. La mirada-texto es ahora *mi mirada*.



Josef Koudelka, *Plaza Wenceslao*, Praga, 1968

La foto es tiempo, pero ese tiempo es un entreverado múltiple. Hay en ella un tiempo perpetrado, impenetrable. Pero también hay otros tiempos, flotantes, convocados. El tiempo perpetrado es, simultáneamente, patente e inasible. Su dilucidación es el asunto del *ensayo* de Barthes: patencia, constatación de objeto ante la mirada y a la vez imposibilidad de asirlo, de penetrar en él, porque el tiempo lo ha desvanecido. En la escena fotográfica no se penetra más que alusivamente. El “Esto ha sido” de Barthes da cuenta precisamente de ello. Habría que reparar más detenidamente en que esta observación de Barthes recuerda vivamente la condición del tiempo que San Agustín identifica: el presente es una volatilización continua: deviene pasado en un instante. El presente agobiado por el gran abismo de la transcurrido. Así, entre un pasado que devora permanentemente el presente, y un futuro inexistente, la mayor parte del campo del tiempo está en lo acaecido. Incluso, porque el futuro cercano (el único futuro tentativamente fehaciente), resulta consumido vorazmente por el presente y éste deviene pasado en un instante. Visto así la fotografía exhibe esta condición del tiempo. El imperio del pasado. La cuestión es que ese pasado es inasible... sólo resulta en ella, *testificado*. La pregnancia del tema de la muerte en la fenomenología que Barthes hace de la fotografía no radica sólo en el itinerario de la búsqueda de lo perdido (la madre fallecida), sino en la clarificación abismal de la primacía del pasado y a la vez de su vacío. Primacía de una nada, sólo asequible por una memoria imaginaria.

La fotografía queda así, encadenada al pasado y fijada en una inmovilidad imperiosa. Por eso Barthes la establece en el campo de la nostalgia. En contraste con la movilidad fílmica que promete un futuro de lo que ahora vemos, la foto, piensa Barthes, ocluye toda posibilidad de movimiento. En el cine hay “campo ciego”... porque suponemos que algo ocurre fuera del cuadro. Los personajes siguen viviendo aun cuando no los vemos... incluso se van y

regresan, para constatar que en algún lugar invisible para nosotros, continúan con su vida.

[En cambio] ante millares de fotos [...] no siento ningún campo ciego: todo lo que ocurre en el interior del marco muere totalmente una vez franqueado este mismo marco. Cuando se define la foto como una imagen inmóvil, no se quiere sólo decir que los personajes que aquella representa no se mueven; quiere decir que no *se salen*: están anestesiados y clavados, como las mariposas.¹⁸

El tiempo se ha sellado para ellos y su escena. No hay flujo posible. Sin embargo hay fotos que reclaman una movilidad de tiempo sin la cual pierden su esencia, su sentido. La foto de Koudełka reposa en su totalidad sobre el filo de lo que vendrá. Es un pasado que llama intensamente el futuro. Como en *La agonía de Omayra* de Frank Fournier en la que la niña nos mira a los ojos mientras su cuerpo se halla sumergido en el denso lodo producido por la erupción que en 1985 tuvo el Nevado del Ruiz en Colombia. La pregunta por el devenir de la escena y por el destino de la niña no constituye una exterioridad de la foto. La fotografía reclama el tiempo subsecuente, lo que ocurrió después, habla en su densa mirada por la suerte de la criatura. Nada distinto ocurre con fotografías emblemáticas como las de Nick Ut o Eddie Adams en la guerra del Vietnam. Son fotografías que no sólo hablan del instante que vemos, hay en ellas una densa narrativa de lo que proseguirá.

Buena parte de la fotografía que Robert Doisneau tomó de la vida en París en la posguerra radica en esta convocatoria del momento posterior. Hay en ella un magnetismo del vértigo, del instante coagulado, pero a la vez del momento posterior, del desenlace. En este sentido la fotografía parece mediar entre fuerzas narrativas: una centrípeta, tendiente hacia dentro, al instante. Una centrífuga, que

¹⁸ Roland Barthes, *La cámara lúcida...*, op. cit., p. 95.



Frank Fournier, *La agonía de Omayra*, 1985

hala hacia fuera, al porvenir. El violonchelo a las puertas del metro a punto de cerrarse completamente, mientras una mano incierta procura tomarlo. Atención en la virtualidad del momento, en ese lugar del borde témpico entre sucesos, potencia centrípeta que nos hace quedarnos con el instante, pero también inquietud por lo que ocurrirá ¿Logra tomar el instrumento?... una fuerza centrífuga lleva la imagen al “campo ciego” que Barthes le niega, pero que allí está, irrecusablemente.

Pero incluso podemos advertir un tiempo anterior al del instante fotográfico que resulta convocado en ella. Hay así no sólo un presente de la toma fotográfica, sino un pasado y un futuro de ella. La fotografía de Eugene Smith en 1944 articula con fuerza inusitada estas líneas potencias centrípetas y centrífugas del sentido. Lo centrífugo opera por los dos costados del tiempo: ¿cómo llegó el recién nacido allí?, ¿cómo fue hallado por los soldados?, pero a la vez: ¿cuál será su suerte?, ¿qué ocurrió *después* con él?



Robert Doisneau, *Sin título*

La fotografía es un pasado, pero se exhibe como un presente. El presente de ese pasado. A ese presente-pasado le antecede a su vez un pasado que en algunas fotos es imperioso: el pasado-pasado. Por el otro extremo, un futuro del pasado también se reclama. Al ser ya pasado dicho futuro, asistimos a un futuro-pasado. De alguna manera Barthes acepta esta ductilidad, cuando indica que en ciertas fotos es el *punctum* lo que permite al personaje salir de la foto y proporcionar el campo ciego: como en la foto en que



Eugene Smith, *Soldado con niño*, 1944

aparece el ayudante escocés que toma las riendas del caballo que monta la reina Victoria y que propicia en Barthes un jugueteo:

¿Y si se pusiese de pronto a caracolear? ¿Qué sucedería con la falda de la reina, es decir, con su *majestad*? El *punctum*, fantásticamente, hace salir al personaje victoriano (es del caso decirlo) de la fotografía, proporciona a esa foto un campo ciego.¹⁹

Cierto que aquí es un supuesto lúdico, de un acto posterior convocado por la actitud de Barthes ante la foto, pero ello abre una

¹⁹ *Ibid.*, p. 96.

temporalidad más densa, como henchida, que hace dúctil el atasco de tiempo que Barthes ha dejado en ella. Quizás el punto en que esto es más grave, es en la constatación que el propio Barthes hace de la foto de la madre. La madre-niña será adulta y morirá. Esa significación no es ya para Barthes una exterioridad, es una pregnancia interna que define su experiencia.

La fotografía aflora su *aletheia*

Barthes ha encontrado *la foto*. Es tiempo acaecido, pero también es desvelamiento: allí está la madre, patente en su inocencia, en su esencia-niña, en una fotografía que logra *hallarla*. El descubrimiento tiene el acento de un reencuentro imposible; Barthes se estremece como quien encuentra a un ser muy querido, buscado largamente: “la descubrí”. En ella la madre es retratada cuando tenía cinco años, junto con su hermano de apenas siete en el Invernadero de la casa en que había nacido. Entre las innumerables imágenes esta es singular e irrepetible. Allí el “Esto ha sido” alcanza una intensidad del orden de la revelación:

[...] esta fotografía reunía todos los predicados posibles que constituían la esencia de mi madre, y cuya supresión o alteración parcial, inversamente, me habían remitido a las fotos de ella que me habían dejado insatisfecho.²⁰

¿Qué opera esa foto excepcional, tomada por un fotógrafo perdido en el tiempo y la memoria? Los antiguos griegos llamaron *aletheia* a un acontecimiento extraordinario en el que las cosas se *desocultaban* mostrándose en su naturaleza, en su plena integridad. La verdad que opera en la obra y que se abre como un mundo pa-

²⁰ *Ibid.*, p. 113.

tente ante nuestra experiencia: “El oscuro fotógrafo [...] había sido el mediador de una verdad”,²¹ la verdad de un reencuentro indubitable, de una certeza interior dada por la experiencia de una aparición ante la cual nos sentimos arrobados. *Aletheia* es un mundo que se abre convocándonos en toda su potencia. Una *verdad*.

Barthes repara, y para dar cuenta de lo que esta foto implica descarta la verdad. La potencia de esta foto no radica en que sea verdadera, sino en que *es realidad*, nos dice. Para ello hace un deslinde retrospectivo, en el que de paso, da cuenta de la revelación, diríamos, de la *aletheia* que vino de la foto a él y no a la inversa:

Siguiendo un orden paradójico, puesto que normalmente nos aseguramos de las cosas antes de declararlas “verdaderas”, bajo el efecto de una experiencia nueva, la de la intensidad, yo había deducido de la verdad de la imagen la realidad de su origen: había confundido verdad y realidad en una emoción única, y en ello situaba yo de ahora en adelante la naturaleza —el genio— de la Fotografía, puesto que ningún retrato pintado, aun suponiendo que me pareciese “verdadero”, podía demostrarme que su referente había existido realmente.²²

¿De qué da cuenta Barthes con todo ello? En mi opinión de tres cuestiones cruciales, que han de desbrozarse para apuntalar una condición que rebasaría su singularísima circunstancia y en la que el sentido griego pareciera darnos una senda luminosa.

- a) Barthes confirma lo que ha sido el eje de todo el ensayo: que la fotografía conquista una vía de constatar referencial y existencialmente una realidad en el tiempo, que por su pertenencia a dicho tiempo, se halla establecida.
- b) Barthes reconoce una equivocación: dice haber confundido “verdad” y “realidad” en la misma emoción. Rectifica y deslinda

²¹ *Ibid.*, p. 112.

²² *Ibid.*, p. 122.

- a la fotografía del orden de la verdad. En ella lo que encontramos es siempre la realidad (lo que asegura la cuestión primera).
- c) El asunto crucial: Barthes declara que “de la verdad de la imagen” dedujo la realidad del origen.

¿Por qué descarta la verdad del campo de la fotografía? Sospecho que la confusión no se halla entre “verdad” y “realidad”, sino en la asunción de la verdad bajo un modelo insatisfactorio para dar cuenta de la experiencia genuina que la foto del Invernadero le ha propiciado. En dos sentidos resulta menguada la potencia de esa “verdad”: cuando al inscribirla en el horizonte epistémico se le restringe a los principios de la coherencia lógica y la verificación empírica, tal como la filosofía moderna y el discurso científico impusieron. La verdad, siempre enunciativa, se valida en la contrastación punto a punto con su referente. Dicha verdad no es sustentable aquí, dado que, precisamente, lo que Barthes apunta en el último sentido aludido (c) es que de la fotografía viene el “sentimiento” de realidad y no al revés. Señala con cierto pudor²³ que “paradójicamente” ha seguido el camino inverso al “normal” y no es la realidad la que hace verdadero al enunciado (fotografía), sino que este es el camino a ella. En un segundo sentido la verdad que alude cuando contrasta la fotografía con las pinturas “verdaderas”, parece referirse más bien a una suerte de sentido de honestidad. La pintura puede ser honesta, pero no abre una realidad. ¿Se cubre con ello todo el campo de sentido que la verdad puede albergar? En “El origen de la obra de arte” Heidegger emprende, al recuperar el antiguo sentido griego, un camino que posibilita otra experiencia de la verdad, en paralelo a la del racionalismo moderno: la verdad vinculada al arte como *aletheia*. ¿Por qué me parece cercana esta

²³ ¿Se ruboriza Barthes por no seguir la ruta sistemática de lo válido epistémicamente?

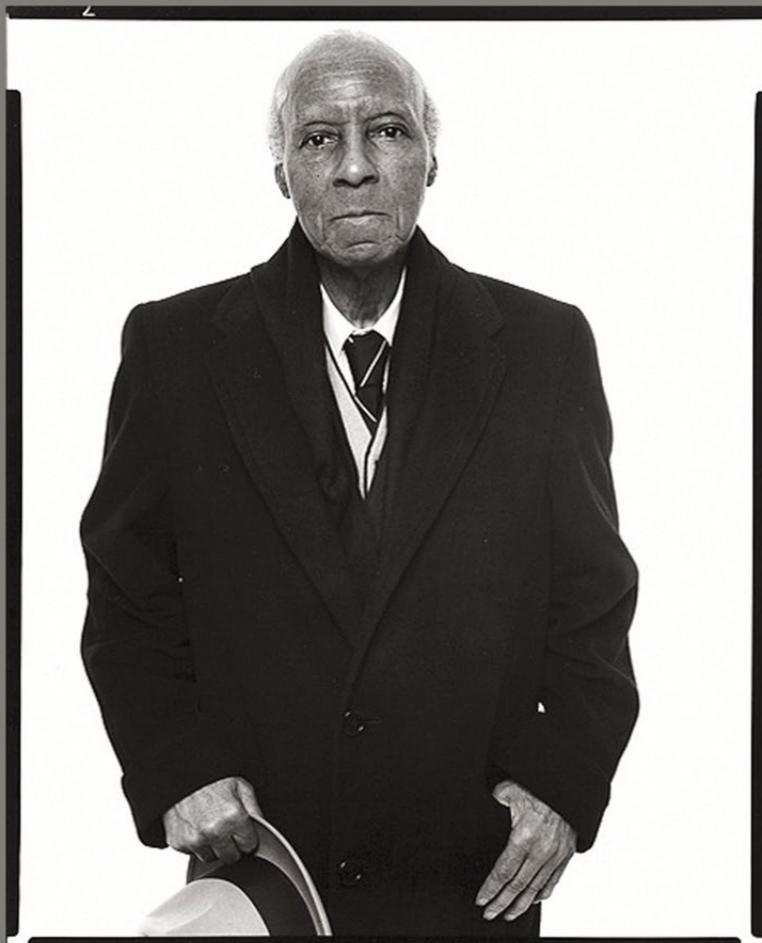
posibilidad a lo que Barthes procura clarificar? No obstante que identifica toda foto con el noema del “Esto ha sido”, la mayor parte de las que examina le resultan insatisfactorias, y en la búsqueda decisiva de la imagen de la madre sólo una alcanza dicha dignidad. No es la testificación de lo real lo que Barthes busca, porque cualquier foto de la madre se lo ofrecería. Hay algo más no enunciado, pero que atraviesa transversalmente el itinerario de búsqueda y hallazgo. Una verdad no ríspidamente constativa encuentra en la foto del Invernadero, una *aletheia*: el ser de la madre se presenta a sus ojos y lo mira cuando él la mira. Hay un encuentro de mirada irreductible (poco importa que en la foto la madre-niña mire o no hacia la cámara), un mundo que se asoma, se abre y me ve. Pero no es Barthes quien ha encontrado la foto, no es él quien abre ese mundo, es más bien esa verdad la que lo encuentra a él, la que desde allá corre el velo del tiempo y aparece a sus ojos en ese instante congelado pero a la vez insuflado por una fuerza de verdad de un tiempo más vasto que aquí lo llama. “Si lo que pasa en la obra es un hacer patente los entes, lo que son y como son, entonces hay en ella un acontecer de la verdad”.²⁴ La verdad como *aletheia* es siempre un acontecimiento: en la obra puede darse o no darse, es una apertura que proviene del mundo que la obra hace visible. “La obra, como tal, únicamente pertenece al reino que se abre por medio de ella. Pues el ser-obra de la obra existe y sólo en esta apertura”.²⁵

La *aletheia* de la imagen (ya no es exclusiva de la foto, pero tampoco es de ella una constancia) no es una revelación que se alcanza con el hacer que corre desde aquí un velo para ver lo que allí está oculto. De nada serviría que Barthes mirara una y otra vez las mismas fotos que le resultaron anodinas. Su *aletheia* no está dada

²⁴ Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 49-50.

²⁵ *Ibid.*, p. 54.

por nuestra capacidad semiótica o analítica, por nuestra sabiduría hermenéutica o sociológica. Ciertamente es que nuestra mirada requiere estar sinceramente comprometida, apta, abierta para que el acontecimiento se nos dé, pero la verdad viene de la mirada del otro que trae su existencia y su sentido, que trae aquí su mundo.

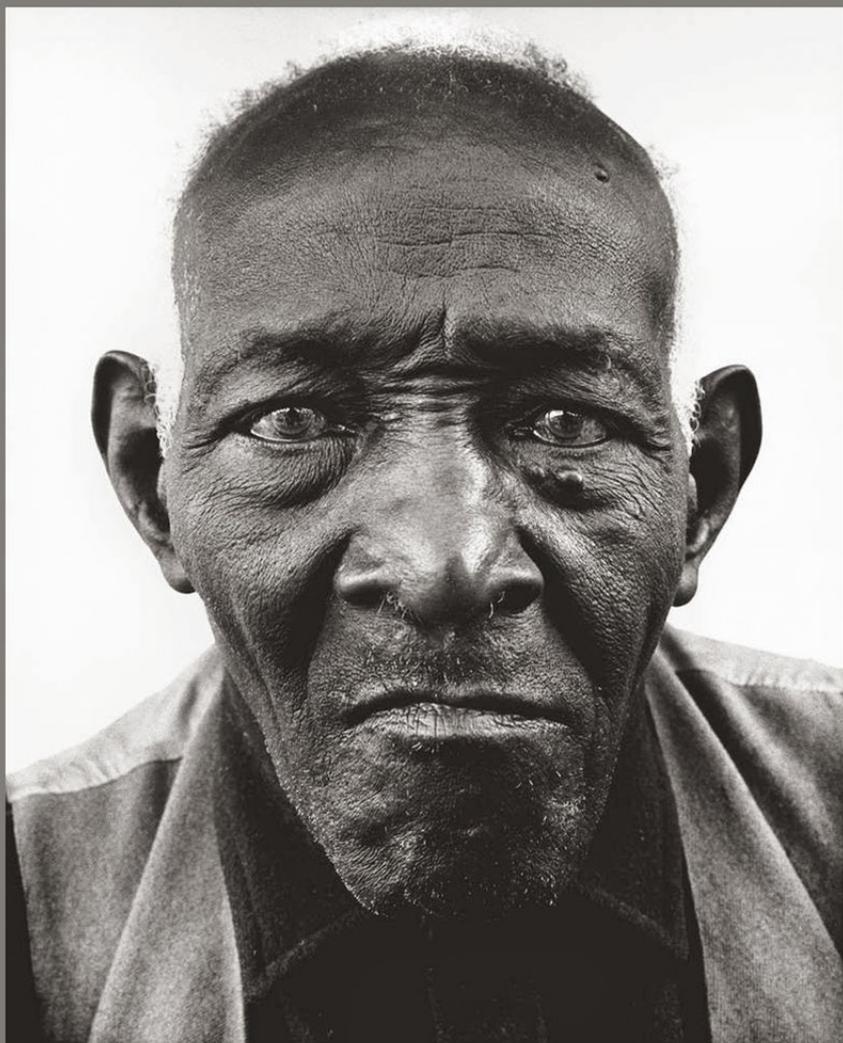


Richard Avedon
Philip Randolph
1976

Avedon







Richard Avedon
William Casby, nacido esclavo
1963

ESTÁ USTED AQUÍ

Néstor Bravo

La incapacidad de nombrar es un buen
síntoma de trastorno.

FRANZ KAFKA

Dos aspectos me llaman la atención de *La cámara lúcida*,¹ la obsesión por la muerte que manifiesta Roland Barthes y el conflicto que se suscita al tratar de entender a la fotografía como un mensaje sin código. A pesar de que el texto ha sido objeto de diferentes disertaciones, de trabajos doctos y que ha sido fundamento para reflexiones importantes sobre la imagen fotográfica, me sigue pareciendo delicado afirmar que una de las características principales de la fotografía es su anclaje en un pasado inamovible, fijo, detenido, como si se tratara de una lápida que inmoviliza, impidiendo cualquier articulación semiótica que permita reconocer la generación de sentido más allá de valores referenciales o denotativos. Mi lectura de *La cámara lúcida* parte de una clave pragmática, vinculada a la interpretación, al interpretante, sin duda alejada de una noción

¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, España, Paidós Comunicación, 1995.

lingüística de lenguaje, pero entendiendo que un sistema de signos es capaz de clasificar, de organizar, de estructurar el mundo.

Creo que gran parte del problema reside en el entendimiento que tenemos de la realidad. Acaso partimos de una idea de realidad como algo dado, como un hecho consumado que se presenta ante nosotros sin mayor participación nuestra y que la cámara es capaz de captar su esencia abocándose a realizar una mera descripción de los hechos. Quiero decir que la posibilidad de entender a la fotografía como una interpretación, como una lectura de la realidad, la distancia de ser sólo un monumento funerario o el obituario que anuncia la defunción de los hechos y permite la articulación de estructuras al interior de la imagen, de códigos, incluido por supuesto el que surge de la utilización de un dispositivo tecnológico como la cámara fotográfica, sobre todo si aceptamos que no se trata de un instrumento absolutamente transparente, que su uso implanta dislocaciones; la cámara fotográfica es una herramienta opaca, provista de programas, capaz de organizar el espacio otorgándole valores propios de una cultura tecnológica a una realidad que intento explicarme. La cámara parece ser una herramienta que se maneja independientemente de la intención del fotógrafo, como si fuera un ente autónomo con objetivos propios, pero se trata más bien de la pertenencia a una cultura de la visión, con rasgos ideológicos propios creados en el Renacimiento con programas propios del positivismo y el maquinismo consecuencia de la revolución industrial. Sin duda sin dispositivos tecnológicos estaríamos inhabilitados para crear fotografías, quiero decir, la cámara fotográfica es una determinante que debemos tomar en cuenta en este proceso de significación, de interpretación de la realidad que parece no necesitar de un lenguaje articulado para poder realizarse y que es tamiz, filtro, intermediario en la interpretación de los hechos, en el registro del mundo.

Y claro, no son sólo estos dos argumentos los que me parecen significativos en la propuesta de Roland Barthes en *La cámara lúcida*,

sin embargo, son el eje alrededor del cual gira toda la disertación en torno a la fotografía hecha por él, por lo menos en este texto.

Quisiera reflexionar, primero, al respecto de la relación entre imagen fotográfica y muerte.

Me parece que lo propuesto por Barthes en relación con la muerte es un falso problema. La imagen no muestra la desaparición, la ausencia; se trata más bien de todo lo contrario, acentúa la permanencia y quizá sea ahí donde radique su carácter monstruoso, en repetir algo hasta la saciedad, aboliendo la extinción y promoviendo que las cosas y los seres se perpetúen, la imagen fotográfica promueve la comparación entre el deterioro continuo de la vida misma y la subsistencia de rasgos que debido a nuestra comprensión de la naturaleza o de la vida, ya no deberían existir. En todo caso la muerte no está en la imagen sino en nuestra existencia cotidiana. La desaparición irreversible del referente es algo muy diferente que la muerte, no se trata de la desaparición del sujeto fotográfico, acaso se relacione con una idea de eternidad pero vinculada más con una obsesión por mantenerse inalterable, lozano, joven, incorruptible, en una especie de síndrome de Dorian Grey que fundamentalmente nos ubica, indicándonos nuestro estado en el mundo. La fotografía impide la percepción de los procesos en la medida que duplica la realidad a través de la interrupción del tiempo, creando así un instante, cristalizaciones del tiempo, conformando coágulos, delimitaciones, y pensamos que estos fragmentos que suscita la imagen son el particular absoluto, lo real que adquiere una solidez inusitada y, suponemos, además, que su captura confirma su existencia en una idea positiva de los hechos, como si se tratara de un hallazgo, y no de una construcción, como si la realidad en sí se pudiera aprehender y que la única vía para hacerlo o por lo menos la más adecuada fuera la tecnología, sobre todo porque con ella garantizamos, aparentemente, un registro que se realiza sin mediación alguna del ser humano. Pero lo mejor es suponer que asir la realidad es recoger desechos, fiambre.

Por otra parte la experiencia de la muerte debe ser sorprendente, única, inenarrable. Me parece que la intensidad de dejar de existir sólo puede suscitar incredulidad, una duda que parece absolutamente irresoluble. Por más que hayamos tenido la experiencia del fallecimiento de alguien cercano, la muerte permanece como misterio, continua generando perplejidad, desarticula nuestra comprensión del mundo, es siempre algo que está por ocurrir, que está en proceso, la muerte no es algo que ha pasado, sino que sucederá, quizá porque la única muerte definitiva sea la nuestra. En términos empíricos la muerte parece decididamente inverosímil. Borges lleva mucha razón al afirmar que la posibilidad de morir le parece inalcanzable, por lo menos lejana, en la medida en que nunca antes ha tenido una experiencia similar.

Se trata de una gran incógnita, de la más grande de las incógnitas. Territorio de la incertidumbre, espacio vacío que cuando llega a vislumbrarse genera asombro, la muerte parece producir una reacción abrumadora que de tan impactante nos deja sin palabras. Quizá la única expresión posible ante la contundencia de la muerte sea el silencio, una respuesta prudente que manifiesta fundamentalmente nuestra ignorancia ante una situación tan enigmática. Qué decir, la cercanía de la muerte paraliza, desarticula cualquier conocimiento del mundo, genera un gran vacío. La pérdida de un ser querido se considera irreparable, su ausencia produce una angustia que parece interminable. La vida se transforma, para muchos deja de tener sentido. Erigimos monumentos para abolir nuestra tristeza buscando la permanencia de la persona amada, pero sólo logramos crear simulacros, fantasmas, espectros que se mantienen inalterables, inamovibles, pasmados, como si participaran del sopor de nuestro ahogo. Y obsesionados nos afanamos en tratar de comprender, de entender qué es y cómo se suscita, buscamos anticiparnos; trastornados, pensamos ingenuamente que estamos capacitados para poder preverla acaso buscando sortear

su arribo. Sin embargo, sabiéndonos incapaces de eludirla procuramos postergar su aparición, pero eso es imposible.

Así, el arte aparece como una apertura, un agujonazo, un ritual que busca menguar el intenso proceso de la pérdida, que rasga intentando descubrir, deshabilitando inhibiciones. En ese sentido la fotografía participa conjurando la pena, deteniendo el tiempo, haciendo que el flujo de los hechos se interrumpa y en un proceso paradójico promueve al mismo tiempo la permanencia y suscita la desaparición de la realidad. La fotografía remite a lo vivo pero que ya no existe, dice Barthes, la realidad se desdibuja a la par que se perpetúa como una muerte viva.

La fotografía (aquella que está en mi intención) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una micro experiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en un espectro.²

Y todo parece indicar que devenir objeto es morir, el fin de la existencia entendida como categoría clasificatoria. Y más que exterminio, desaparición o desintegración, la muerte en Barthes es detenimiento, pausa, permanencia en una especie de estado vegetativo, de coma, de duración inalterable, estancia en un “más allá” constituido de puras imágenes. Barthes dice al respecto:

[...] pero, cuando me descubro en el producto de esta operación, lo que veo es que me he convertido en Todo-Imagen, es decir, en la Muerte en persona; los otros –el Otro– me despropían de mi mismo, hacen de mi, ferozmente, un objeto.³

² *Ibid.*, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 47.

La muerte en *La cámara lúcida* parece tener que ver con el hecho de que la fotografía convoca a una manera particular de organizar las cosas, la imagen fotográfica como representación de la muerte y a la vez como organización espacial con tiempos desfasados. Uno que tiende a mostrarnos el pasado, el “eso ha sido” y el otro que busca espectador, que procura ser interpretado, que no tiene razón de ser hasta articularse con la mirada de un observador que le da sentido y que está por sobrevenir. La fotografía, cierto, registra un acontecimiento, lo detiene, lo fija para la posteridad pero lo hace espacializando ese hecho, el momento en que interrumpimos el devenir de nuestra existencia accedemos a una especie de fallecimiento, como si la toma fotográfica constituyera una especie de sarcófago, y sin embargo, también es capaz de generar posibilidades, de indicarnos que algo está por acontecer, fotografiamos para que la imagen sea vista, esperamos un espectador que intérprete, que le de sentido, que imagine posibilidades, que desee estar en el lugar que observa, que sienta recelo de lo observado poniéndolo en tela de juicio.

La imagen fotográfica en lo propuesto por Barthes parece más un analogón de la ausencia, de la desaparición, del abandono, que una estrategia que procura la permanencia de lo vivo. La realidad desaparece dando lugar a un sustituto semejante, identidad con lo ya no existente, con “algo que nunca más podrá repetirse”. Y en este proceso, en este acto que señala la desaparición de la vida como algo singular, en este proceso que nos indica la extinción de la realidad al transformarse en imagen, la fotografía misma se diluye hasta desaparecer.

¿Cómo?, ¿la fotografía señala a un punto particular del mundo, pero lo hace sin existir o con una consistencia tan débil, tan breve, tan efímera, tan frágil que en su instantaneidad la imagen termina disolviéndose hasta confundirnos creando una especie de espejismo?

¿De qué habla Roland Barthes cuando insiste en la relación entre fotografía y muerte?, ¿de una realidad inamovible que pierde

sustancia al ser detenida en su continuo devenir? o ¿de que la única posibilidad que tenemos para entender la existencia es ficcionando sobre ella a través de la imagen fotográfica, articulando en su superficie la deserción de la realidad para permitir la emergencia de su doble, de su representación, de su espectro?, ¿de eso se trata?, ¿de especular sobre el fin de la existencia, de crear hipótesis sobre la muerte, de tratar de anticiparnos a su presencia suponiendo un sinnúmero de posibilidades, de organizar los hechos recurriendo a un medio aparentemente capaz de suscitar improntas del acontecer de la realidad, como si ésta fuera hecha de cartón piedra, rígida, coágulo, fluir que una vez erigido se esclerotiza?

No tenemos ninguna certeza sobre ese hecho que constituye el fundamento de nuestro ser (y para ser precisos de ninguno de los dos hechos fundamentales en nuestra existencia). Además, sucumbir debe ser el vacío absoluto, la carencia total, la ausencia de aire, una ansiedad inaudita, un espacio en blanco o la incapacidad de comprender cualquier espacio, el tiempo detenido, una sensación de que las cosas no transcurren, que están eternamente detenidas, tedio, fastidio o llanto incontenible; una especie de inmovilidad, de parálisis total que impide que ocurra nada, debe ser como quedarse pasmado, boquiabierto, mudo, sin palabras, como ser incapaces de nombrar lo que sucede, absolutamente trastornados. Es decir, puras hipótesis, mera especulación, puras conjeturas.

El momento decisivo que nos afanamos en comprender, ese que se suscita en momentos asombrosos: el extrañamiento ante lo inaudito, esa especie de choque, de impacto, de desconcierto que se sufre ante la sorpresa, el guiño del azar, la incertidumbre que nos produce lo inesperado que obliga a interpretar con presteza, con prontitud, permite entender a la fotografía como algo más que la simple capacidad de registrar una realidad particular, y no sólo del regocijo ante un hallazgo maravilloso, dice Barthes. La imagen posee cierto dinamismo, una movilidad que obliga a la interpretación, si bien es cierto que en algún momento jugamos con la idea

de la fidelidad con lo natural afirmando, en principio, de manera determinante, que reconocemos rasgos de la realidad impregnadas en la imagen, aceptamos posteriormente que lo hacemos comparando, constituyendo analogías, generando hipótesis, ficcionando las circunstancias que observamos a través de estructuras que suponemos idénticas a las de la realidad. La idea de veracidad es una convención, lo mismo sucede con la semejanza o con la de identidad, con la idea de que la fotografía es un mensaje sin código.

Efectivamente, en algún momento ciertos aspectos de la realidad se adhieren a una superficie fotosensible, reconocer estos rasgos como idénticos a los hechos forma parte del carácter inventivo con el que observamos todo nuestro entorno, de alguna manera participamos de una cultura en la medida en que compartimos estos valores.

Que la imagen fotografía se asemeje a la realidad obedece más al ingenio con que se la observa que a un valor inmanente de su estructura. La posibilidad de organizar, de articular ciertos rasgos de la realidad a través de significados configurando estructuras semánticas o recorridos narrativos que posibiliten la formulación de relatos sobre las actividades del ser humano en la tierra; la posibilidad de articular reflexiones sobre el mundo promoviendo orientaciones espaciales y temporales, la capacidad de prever, de anticiparse a los hechos a través de la especulación o de la adivinación o de inferencias abductivas son parte de los atributos, de las virtudes que posee el lenguaje humano.

La capacidad humana de conocer, de comprender, se asienta en nuestra capacidad de interpretar, de generar sentido, de constituir horizontes de significación, de reconocer semiosferas, de establecer fronteras entre diferentes territorios, de organizar nuestra experiencia sensible a través del lenguaje. Pero la fotografía no lograría significar el mundo si nos lo mostrara todo de una sola vez, si fuera una imagen transparente, trivial, si se mantuviera en una perspectiva "unaria", abocada a lo trivial, en esta perspectiva

el hecho de que una imagen adquiriera rasgos artísticos se torna fundamental para comprenderla como parte de sistema de signos capaz de crear una interpretación de la realidad en la medida en que es capaz de esconder, de promover una búsqueda.

En *Ficciones de fin de siglo*, Marc Augé⁴ especula con la posibilidad de entender la etnografía como un relato en una temporalidad trastocada que él denomina “futuro anterior”. Lo que nos entusiasma al salir de viaje dice Augé, es el retorno, motivado fundamentalmente por el afán de relatar lo pasado, por mostrar las huellas del viaje. No se trata, claro está, de salir a ver qué pasa, de una situación meramente contingente, ni de, una vez encaminado en la investigación, dejarse llevar por el azar (aunque seamos incapaces de evitar que nos afecte). Partimos de viaje con el claro propósito de relatar lo acontecido en nuestro viaje, de conversar sobre las situaciones en las que nos vimos envueltos, de contar las historias de todas nuestras experiencias. Y lo hacemos en gran medida adelantándonos a los hechos, en una especie de temporalidad trastocada.

La imagen fotográfica participa de esta capacidad de articularse como lenguaje y lo hace no sólo porque sugiere sentidos, sino porque posee también la fuerza para anticiparse, para presagiar. Con la fotografía somos capaces de prever, de anticiparnos a los hechos, no sólo la utilizamos para reconocer lo que ha sido, sino que promueve la diferencia. La fotografía es capaz de desafiar lo probable, nos alienta hacia la búsqueda, dice Roland Barthes, en el caso de las vistas de paisaje activa el deseo por desplazarnos de habitar, de trasladarnos hasta el lugar que se muestra en la imagen en una especie de videncia, de anticipación, de impulso que invita a trasladarse hacia un tiempo utópico.

La imagen fotográfica como lenguaje también es capaz de construir mundos posibles en la medida que transforma radical-

⁴ Marc Augé, *Ficciones de fin de siglo*, Barcelona, Gedisa, 2001.

mente la realidad, desdoblándola, creando énfasis en ciertos detalles, mostrándonos objetos parciales, espacios concretos, momentos precisos.

Bibliografía

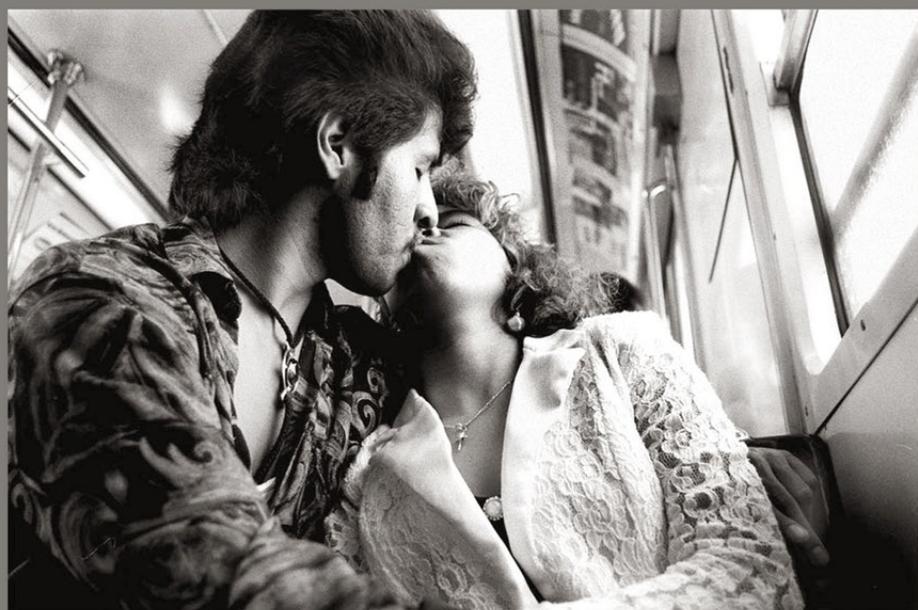
- Borges, Jorge Luis, *Historia de la eternidad*, Argentina, Emecé, 1953.
Santaella, Lucia, “Ícono y cognición: el ícono puro, los íconos perceptivos y los hipoíconos”, *deSignis*, núm. 4, Argentina, Gedisa, 2003.

B



Francisco Mata
Maruchan

Francisco Mata



Francisco Mata
El beso



Francisco Mata
Pareja Tijuana



Francisco Mata
Un viaje



Francisco Mata
Chiapaneco playas

NOSTALGIA DEL PRESENTE: LA UBICUIDAD DE LO-QUE-ESTÁ-SIENDO

Omar Eduardo Camacho Madrigal

Al momento de abstraerse en la reflexión, lo cotidiano se mueve de manera escurridiza, se escapa de las manos, incluso se vuelve inaprehensible. Separarse de lo que aparentemente constituye lo ordinario puede ser una tarea compleja. La crisis de la objetivación positivista ha permitido explorar esa subjetividad inherente a lo cotidiano, nos ha ofrecido diversos métodos para acercarnos a lo estudiado sin miedo a perdernos en nosotros mismos, pero asumiendo la imposibilidad ilusoria (e innecesaria) de la distancia “científica” del método cartesiano. En ese sentido, las formas posmodernas de análisis exigen en la mayoría de sus propuestas un mayor compromiso por parte del observador, ya que implica no sólo observar, sino observar observándose, “no es apartarse de los problemas existenciales de la vida para ir a parar a algún ámbito empírico de formas desprovistas de emoción; por el contrario, es sumergirse en medio de tales problemas”.¹

La descripción densa en la etnografía es una de estas propuestas que desde la antropología busca adentrarse en lo cotidiano, donde se

¹ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 40.

encuentran las dimensiones simbólicas de la acción social, es decir, las manifestaciones culturales. De igual forma la hermenéutica hace esta propuesta de incluir al observador y sus experiencias, propone que “comprender el texto es entenderse a sí mismo en él, y a su vez resaltar y comprender la opinión del otro”.²

Sin partir epistemológicamente de la antropología ni de la hermenéutica sino de una cercanía con la fenomenología, en su libro *La cámara lúcida*,³ Roland Barthes asume el compromiso de observarse observando y lo decide hacer a partir de algo que podría ser tan cotidiano como la Fotografía,⁴ la cual, desde la perspectiva de los estudios visuales, es parte de una construcción cultural de representación.⁵ Por lo tanto, el análisis de Barthes, a la luz de los estudios visuales, puede ofrecer una perspectiva pertinente hoy más que nunca por la hipercirculación de la imagen en plataformas digitales, en donde esta nueva forma de retrato desempeña un papel importante en la construcción retórica del *ethos* en el discurso de autorrepresentación y en la forma de mirar al otro.

Por lo tanto, a continuación se tomará la perspectiva de Barthes para hacer un análisis sobre el retrato en Facebook. Se partirá de la visión sensible que propone para probarlo frente a una reali-

² Hans Georg Gadamer (1977), citado en Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI Editores, 2009, p. 31.

³ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 2011.

⁴ El análisis de la Fotografía de Barthes parte del retrato, es decir, de las fotografías de individuos, por ello en el presente texto al referirse a Fotografías, se alude a los retratos de individuos.

⁵ W.J.T. Mitchell (2003), “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, *Estudios Visuales*, año 1, núm. 1, “Los estudios visuales en el siglo 21”, diciembre, p. 19 [<http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>], fecha de consulta: 20 de mayo de 2013.

dad distinta a la que envuelve el libro de *La cámara lúcida*. Se trata de observar al observador y desde ahí encontrar nuevos horizontes que permitan discutir sobre la visualidad y sus diversas formas de representación en tiempos de lo digital.

Fotografía, *punctum* y hermenéutica

Un punto de partida importante es lo que Barthes llama el *punctum* en la Fotografía, es decir, aquello que nos “flecha”, no lo que buscamos, sino ese azar que en ella *despunta*, pero que también lastima y punza.⁶ En este primer nivel cabe preguntarse si hoy una imagen digital, o como lo define José Luis Brea, la *e-image*,⁷ tiene el suficiente filo para flecharnos, si es capaz de lastimarnos. Siendo ortodoxos con la visión barthesiana, podría afirmar que el proceso de digitalización implicaría una impureza que desproveería de toda posibilidad de *punctum* en el retrato en Facebook. Barthes asegura que el proceso de coloración de una fotografía (análoga) desprovee de nostalgia (y por lo tanto de *punctum*) a una imagen (sobre todo la del retrato), cuánto más no lo hará la traducción binaria de la luz sobre un chip fotosensible, debido a que existe una especie de *interpretación digital de lo-que-fue*; habría un paso intermedio entre la luz que emana de los objetos y la “impresión” de dicha luminiscencia en una pantalla digital constituida por un proceso informático y artificial de codificación binaria.

En este sentido, la visión de Barthes respecto de la fuerza analógica de la Fotografía, parte de una postura de autenticación, no precisamente “como una copia de lo real, sino como una ema-

⁶ Roland Barthes, *La cámara lúcida...*, op. cit., pp. 45-46.

⁷ José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen*, Madrid, Ediciones Akal, 2010.

nación de *lo real en el pasado: una magia, no un arte*".⁸ Sin embargo, considerando la postura de la hermenéutica con respecto a la imagen, en donde no se reduce sólo a un proceso neurológico, sino al "fenómeno cultural de *mirar*",⁹ podríamos entonces argumentar que el *punctum* del que Barthes habla sí es posible en la fotografía digital, ya que el poder evocador de una imagen no está constituido sólo por la imagen en sí misma, sino en la propia mirada.

En la serie de reflexiones personales con las que Barthes aborda la fotografía, encuentra "el retorno de lo muerto", una suerte de espejismo entre lo que está y lo que estuvo, "el advenimiento de yo mismo como otro", es un constante vaivén entre nostalgia y ausencia, memoria y símbolo. La fotografía, según Barthes, convierte en objeto al retratado, pero no sólo eso, sino lo vuelve en la evidencia de la muerte, vuelve evidente y público lo que ontológicamente y por definición es privado, por ello Barthes asemeja la Fotografía al Teatro, a la tragedia; ya que la *cathársis* que provoca es su apelación profunda a la finitud de la vida.¹⁰ Por lo tanto, una foto es la aparición irreductible de lo que ya no está y nunca más estará. En ese sentido, la foto, al ser una contingencia pura "coagulada" del tiempo, fenomenológicamente se presenta como un Otro que nos confunde entre lo que es Real y lo que es Viviente. En gran parte genera una experiencia particular, ya que toda comunicación visual "se produce a través de la densificación estética del mensaje simbólico",¹¹ por lo tanto, como imagen *en-sí*, contiene una densidad estética que le otorga potencial epistemológico; como retrato irreductible de un instante, adquiere potencial ontológico.

⁸ Roland Barthes, *La cámara lúcida...*, op. cit., p. 100.

⁹ Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños...*, op. cit., p. 54.

¹⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida...*, op. cit., p. 50.

¹¹ Warburg, citado en Elsie Mc Phail Fanger, *Desplazamientos de la imagen*, México, Siglo XXI Editores, 2013, p. 15.

Habitar en la imagen: ubicuidad e hipercirculación

Si la foto es un juego entre lo Real y lo Viviente, si es un testigo de que el objeto estuvo y ya no está, las comunidades como Facebook generan en su visualidad este espejismo que vuelve virtualmente habitable dicho espacio, ya que confunde entre la Realidad y la Vida, entre la Referencia y el Objeto. Al insertarse fenomenológicamente la fotografía como la evidencia cotidiana del otro, la Referencia se convierte en sí mismo en el Objeto. Me parece que esta es una conversión mayúscula generada por las nuevas dinámicas sociales insertadas en la red de redes. Como nunca antes (ni siquiera cuando Barthes publicó su libro), la Fotografía no sólo es evocación del Otro, sino se convierte en presencia del Otro, es decir, lo reemplaza por su presencia factual.

Hay una especie de desplazamiento donde reducimos al Otro a una experiencia Fotográfica que en sí misma constituye la contingencia de un instante, como ya mencionaba Barthes, pero dicha contingencia se actualiza con la siguiente Fotografía que se nos presenta y así sucesivamente, por lo que el Otro lo constituye la sucesión de contingencias.

Frente a la Fotografía tradicional, la digital incrustada en Facebook es distinta no porque la segunda tenga mayor capacidad evocadora que la primera, la diferencia está en su constancia en lo cotidiano debido a la inmediatez de su soporte y la fidelidad de su reproducción (no con respecto al objeto retratado, sino con respecto a la reproducción de la foto “original”). A diferencia de la experiencia que describe Barthes en la que ver una fotografía implicaba el ritual de la abstracción en la mirada (dejar el presente para sumergirse en otro momento), ésta ha sido sustituida por el ritual inserto en lo cotidiano. A partir de la presencia constante y desbordante de la imagen en el contexto de lo digital-ubicuo, la experiencia del Otro sucede ante nosotros de manera casi simultánea y nos aborda sin importar dónde estemos. Hoy ya no necesitamos

de la abstracción ritual para acudir al tiempo congelado, sino es él el que nos aborda y desborda.

El juego de ceder ante la Realidad de la imagen desaparece. El contrato entre Fotografía y *Spectator* de estar ante un tiempo ausente se ha ido borrando precisamente por la presencia reiterativa de lo que ya no está. Si la Fotografía coagula el tiempo, con Facebook (y en general la nueva visualidad de internet) ha recuperado su devenir, pero un transcurrir artificial, líquido y en intervalos, porque está y no está. Su desaparición no consiste en la pérdida de la memoria o en la inaprehensibilidad del instante sino en su desdibujamiento frente a nuevas imágenes. Como tal la foto permanece en la nube; en ese sentido su permanencia resulta en la contingencia de la misma manera en la que lo hace una foto en un papel, pero a su vez se pierde en una engañosa “línea de tiempo”: Facebook simula el avance temporal como si la Fotografía quedara en el pasado, en realidad el avance es espacial y no temporal, la nueva imagen ocupa un nuevo espacio (en bits sobre un servidor), resulta de un *no-tiempo* desplazado, por lo que pierde su valor como objeto debido a los flujos continuos. Su valor reside en la posibilidad de llegar al mayor número de personas, reside en hacerse visible para después perderse en el ciberespacio y presentarse como si estuviera sucediendo en ese mismo instante.

Entonces, el valor cultural que hoy en día tiene la Fotografía digital se basa no en su posibilidad de detener un instante, nostalgia del tiempo (pasado), sino en su posibilidad de llegar al mayor número de personas (por su potencialidad ubicua), es entonces la Fotografía en Facebook una nostalgia del presente, una simulación de estar y no estar. La autenticación no reside en mostrar *lo-que-ha-sido*, sino en simular *lo-que-está-siendo*. De ahí que el mayor número de “me gusta” se convierta en la autoafirmación del *ethos*. Porque los “me gusta” no certifican la temporalidad, sino el presente en el que se convirtió (que abarcó espacialmente). La Fotografía entonces sigue manteniendo la mística que describe Barthes en su libro,





No se dónde pero en mí sigues sucediendo, me cuesta entender porqué después de tanta vida mis labios no han aprendido a no sonreír cuando te miro.

¿Será que hemos quedado atrapados en la vieja emulsión de una fotografía?

No tengas duda amor al escuchar de la punzada, no puedo hacer más que hablar de ti.

sin embargo ésta se ve trastocada por el elemento ubicuo de su plataforma digital. Lo digital permite, como ya apuntaba Negroponte (1995), la transmisión sin distorsiones de distintos contenidos, lo que genera consecuencias fundamentales en su transportación, reproducción, producción, entre otras. En ese sentido, el soporte digital de la fotografía genera una instantaneidad en la cual vale la pena reflexionar y profundizar. La *digitalidad* propone condiciones antes impensables y que propician una nueva visualidad, ya que al tratarse intrínsecamente de unos y ceros, la reproductibilidad y la rapidez se vuelven fundamentales para la transmisión de cualquier documento, en este caso, fotográfico, como lo define Brea, se rige por una *ontología clónica*.¹²

Nostalgia del presente

Esta nueva nostalgia fantasmal del presente es muestra de la transformación de la realidad y de la manera en la que nos comprendemos a nosotros mismos y a los demás. Evidencian que la imagen tiene falta de “recursividad, de constancia, de sostenibilidad, su ser es leve y efímero”.¹³ Así, la mismidad referenciada como imagen espectral (en la confusión que Barthes aborda entre Referente y Objeto), transforma la experiencia de la mirada en una de procesamiento y ya no de memoria. La Fotografía de la que Barthes habla, si bien su poder es evocador, coagulante y latente, es memoria, es retención; mientras que la fotografía virtual es una que evade el tiempo, una que niega a la memoria y se presenta como de procesamiento, se inserta en una cultura de flujo y red, una que hace “eco, *diferición* y conciencia de otredad, incluso para sí misma.

¹² José Luis Brea, *cultura_RAM*, Barcelona, Gedisa, 2007, p. 75.

¹³ José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen*, op. cit., p. 67.

Memoria de no ser sino en esa apertura hacia el otro, hiperenlace activo, diferencia en curso”,¹⁴ es un *no-tiempo* que se actualiza periódicamente. Aunque “actualizar” y “periodicidad” estén íntimamente ligados con la temporalidad, el juego parece estar más en la aparición de contingencias sin tiempo que en la progresión de acontecimientos en estrecha relación con el pasado y el futuro.

Resulta entonces interesante hablar de nostalgia del presente, ya que parecería paradójico hablar de nostalgia sobre algo que no pertenece al pasado, sin embargo, me parece que expresa aquello que todos los días sucede en línea. Parecería que la omnipresencia de las herramientas comunicativas a distancia han generado una necesidad por estar en todos lados. Nos ha hecho tan conscientes de lo vasto de nuestra realidad social, que parecería que tenemos que abarcarlo todo. Entonces, herramientas como Facebook pretenden simular la totalidad de nuestra vida social para reportarnos aquello que está sucediendo y podamos ser parte de ello. Genera una nostalgia que rompe la temporalidad del presente, le ofrece poder al signifiante y lo aísla del tiempo,¹⁵ para ser contingencia en sí misma y no contingencia del devenir.

Svetlana Boym encuentra en la nostalgia los efectos secundarios de la teleología del progreso, no sólo entendido como la narrativa de progresión temporal sino también espacial,¹⁶ es decir, el deseo de estar en muchos lugares: la posibilidad de estar donde antes parecía imposible. Este tipo de nostalgia no está encadenado al tiempo y gracias a la fotografía y las actualizaciones de estado de las herramientas digitales y socializadas en las comunidades vir-

¹⁴ José Luis Brea, *cultura_RAM*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵ Fredric Jameson, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991, p. 50.

¹⁶ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Nueva York, Basic Books, 2001, p. 10.

tuales, se ha sofisticado, encontrando en la visualidad de la Fotografía digital, un espacio de anhelo y de una reciente utopía, la de *estar-mientras-sucede*. En la *e-image* “el tiempo es autónomo del espacio y no otra cosa que el puro *fluir de la diferencia*”.¹⁷

La transformación no está en la plataforma tecnológica, sino en la capacidad ubicua de penetrar en lo cotidiano, generando una ilusión de lo presente. Omite virtualmente la abstracción ritual de la visualidad y la inserta y confunde con la mirada cotidiana. Existe un colapso invisible en la convergencia de las miradas. Los límites entre ver una imagen y el ver del día a día se trastocan. En ese sentido Henry Jenkins menciona:

La convergencia no ocurre a través de las aplicaciones tecnológicas, por muy sofisticadas que ellas sean. La convergencia ocurre en los cerebros de los individuos consumidores y a través de su interacción social con los demás. Cada uno de nosotros construye su propia mitología de bits y fragmentos de información extraídos del flujo mediático y transformados en recursos con los cuales generamos sentido en el día a día de nuestras vidas.¹⁸

Esta visión de Jenkins sobre la convergencia cultural tiene relación con la experiencia de la Fotografía a través de Facebook, ya que no sólo confunde lo Real y lo Viviente, sino que construye una mitología de nuestras vidas y la de los otros. Es por ello que surge un nuevo ritual digitalizado que se sustenta en la aparición *ad infinitum* de las imágenes que recorren el ciberespacio, aconteciendo en una visualidad de distintas circunstancias a las descritas por Barthes. Es decir, la transformación sucede en la percepción

¹⁷ José Luis Brea, *cultura_RAM*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁸ Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where old and new media collide*, Nueva York, New York University Press, 2006, p. 3.

inscrita a condiciones de hipervelocidad y transmisión sin pérdida, no en la tecnología en sí misma.

Por lo tanto, entendiendo que la visualidad conforma enlaces entre las diferentes “transacciones sociales, como un repertorio de tamices y plantillas que estructuran nuestros encuentros con otros seres humanos”,¹⁹ sería interesante detectar las nuevas transacciones que se generan a partir del uso de la imagen y la experiencia del otro a través de un avatar; descubrir qué tipo de estructura existe en estos encuentros ubicuos y digitales y explorar la forma en la que trastoca estas relaciones.

A la luz de la fenomenología de Barthes aún hay mucho que discutir con respecto a la Fotografía, la visualidad y las nuevas formas de comunicación. El abordaje que ofrece entre lo Real y lo Viviente da pistas para analizar más profundamente la *habitabilidad* de los espacios virtuales, entre otras por la prominencia de la Fotografía en la vida social en línea. Muestra de ello, es la extraña experiencia que acontece cuando un usuario de Facebook fallece. Si la Fotografía confunde lo Real con lo Viviente y la fotografía en Facebook se presenta como nostalgia de *lo-que-está-siendo*, una disonancia cognitiva sucede cuando la actividad del fallecido sigue avanzando en el mundo digital. Se podría decir que la vida de un individuo se separa de su yo digital cuando el primero fallece pero el segundo no. Aunque las actualizaciones no corresponden al presente (nuevas fotos compartidas por sus contactos, mensajes públicos que se escriben en el “muro” del fallecido, entre otros), la simulación del aquí y ahora le sigue dando vida al ausente. Ocurre una escisión entre la evocación desposeída de tiempo y el referente ausente. Ahí la Muerte, como la describe Barthes, desempeña un papel más poderoso que el que alguna vez supuso. En este sentido,

¹⁹ W.J.T. Mitchell, “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, *op. cit.*, p. 34.

resulta entonces cada vez más importante el discutir sobre el papel de lo contingente integrado en lo cotidiano, el papel de la percepción sobre el tiempo y la vida.

Si la Fotografía como producto cultural contiene tanta fuerza y trastoca tanto como Barthes lo describe, entonces vale la pena continuar preguntándose si la visualidad sigue constituyéndose como se ha descrito o si ha cambiado profundamente a partir de la *e-image*.

Bibliografía

- Negroponte, Nicolás, *El mundo digital*, Barcelona, Ediciones B, 1995.
Scolari, Carlos, *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*, Barcelona, Gedisa, 2008.

B

Allí están



Diego Vargas
Sin título



Diego Vargas
Sin título





Alfonso Medina
Pídele al tiempo que vuelva

Alfonso Medina
La muerte se disfraza de amor, Federico García Lorca



POR LA LUCIDEZ EN LA VIOLENCIA.
EL FOTOPERIODISMO DE FERNANDO BRITO

Tanius Karam Cárdenas

*Y Tus pasos se perdieron con el paisaje.
Mirando desde una cámara lúcida*

La violencia es uno de los temas más recurrentes en la ecología mediática de México. De manera particular hay que señalar que el contexto inmediato de esta exacerbación que lleva a ubicar a México casi únicamente como un país violento, al menos en la agenda internacional de los medios, tiene el marco del periodo presidencial de Calderón (2006-2012), y su declarada guerra contra el crimen organizado desde la cual vertebró su estrategia de visibilidad o construcción de su *hacer-poder*. Ello no significa que la violencia aparezca aquí, sino que asistimos a la aceleración en nuevos regímenes de su producción. El antecedente periodístico y político de esa nueva modalidad quizá podemos ubicarla en el cambio de gobierno en 1994 (con sus secuelas en la economía y la sociedad) y en las nuevas formas de violencia social y criminal que comenzaron a transmitirse por los medios. Nelson Arteaga coincide en señalar que a mediados de la década de 1990 el problema central de la agenda social y política del país giraba en torno a la violencia. También en esa década aparecieron nuevos programas televisivos que de una manera diferente, para la televisión abierta, dramatizaban asuntos de sangre, nota roja, delito, corrupción, et-

cétera, al grado de que la propia Secretaría de Gobernación (Segob) ordenó, mediante su oficina de Comunicación Social, sacar algunos de ellos de la barra programática. Así, se fueron construyendo nuevos regímenes para representar la violencia en la prensa y el cine, en el discurso político y en los programas de ficción. Con ello los signos y sus relaciones signícas proyectadas en ese mensaje permitieron tener acceso a otras maneras de representar la violencia en las que se entremezclaban formas más estetizadas –como las que vemos en el cine–, y otras más espectaculares, con la idea de llamar la atención sobre el espectador, como históricamente lo hace la prensa roja o algunos noticieros televisivos.

La base de este texto es un comentario y análisis a las imágenes del fotógrafo culiacanense Fernando Brito de la exposición *Tus pasos se perdieron en el paisaje*.¹ Partimos de la hipótesis que estas imágenes permiten desarrollar un nuevo régimen de representación de la violencia criminal que hay en México. Estamos ante una cierta estetización de la violencia, donde los códigos estéticos resemanizan cada icono y ofrecen otra construcción de la violencia, de sus actores y escenarios, de su tiempo y sobre todo de su enunciación, porque las imágenes no significan una nueva mirada al objeto, sino al hecho mismo de mirar que hay en toda enunciación periodística y gráfica.

En alguna entrevista, Brito explica cómo inició a trabajar en un diario donde lo más frecuente era la “nota roja”. Ha señalado que originalmente no quería trabajar como fotógrafo, porque no era gratificante enfrentarte a la experiencia de la muerte todos los días, pero por necesidad lo aceptó. A la manera que muchos movimientos sociales y defensores de derechos humanos apelan en situaciones de conflicto a las víctimas y a sus derechos, Brito realiza un

¹ Cfr. “Tus pasos se perdieron en el paisaje de Fernando Brito”, *Zone Zero. Desde la pantalla de luz* [http://www.zonezero.com/zz/index.php?option=com_content&view=article&id=1235&catid=2&Itemid=7&lang=es], fecha de consulta: noviembre de 2013.

tipo de recuperación de memoria. El propio fotógrafo señala que le daba tristeza ver que los muertos se olvidaban, se convertían en cifras; deseaba que una imagen pudiera vivir más tiempo que en la rápida publicación del diario y optó por el arte como ese *disfraz* para denunciar lo que sucedía. Brito menciona que estas fotos no se publicaban en el diario, y las trabajó para él, a distintas velocidades; también dice que nunca las mostró al diario y que aparecieron algunos años después de tomarlas.

Brito ha mencionado que nunca ha estado solo con un muerto, ni tampoco se entera antes que cualquier otro periodista de los hechos con la idea de la famosa primicia. Como todos los trabajadores de prensa, tiene contactos (policía, funerarios, otros reporteros que cubren la fuente en otro diario) que le ayudan a tener información y hacer mejor su trabajo. Como otros trabajadores, busca no ir solo a esos sitios. Ya en el lugar primero produce el material para el diario, para la historia; pero luego se ubica en otro espacio para sacar sus fotos más personales; espera para ello que la gente que acude a estos sitios se disperse, salga del cuadro para buscar esa mirada y ángulo propios.

Para sobrellevar la pesada materialidad de estas fotografías –de acuerdo con la célebre expresión en *El orden del discurso* de Foucault– es que acudimos, una vez más al Barthes posestructuralista de *La cámara lúcida* (1989/1990), donde desde categorías mucho más flexibles a las usadas previamente en algunos de sus trabajos, tenemos la oportunidad de hacer un recorrido particular, que aquí usamos no como el canon de la interacción fotógrafo-cámara-discurso-receptor, sino como pretexto para recorrer una determinada materialidad. La lucidez refleja para nosotros un doble referente, porque alguna crítica ha señalado de esta colección de Brito, cierta “claridad” dentro de lo que se sugiere, y en la que claramente tenemos una oposición básica que va de la muerte a la belleza, de lo particular y determinado de un cuerpo, a lo impreciso de un paisaje que renuncia a demarcarlo.

En las primeras páginas de su libro, Barthes se pregunta sobre la posibilidad de guiarse en la mirada fotográfica. ¿Será cierto –como él mismo se pregunta– que la fotografía repite lo que nunca más podrá repetirse existencialmente? La fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, “es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el Tal /tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable”.² La fotografía parece poblarse de un lenguaje deíctico que muestra y señala. Es cierto que estamos aquí ante la idea –que obviamente maneja Barthes– de la fotografía “clásica”, “moderna” y no en otros regímenes dominados por la auto-ironía o el pastiche. Como en otros textos, Barthes no guarda su guiño psicoanalítico, o más propiamente lacaniano, al referir cómo la fotografía se vincula con el objeto, pero sobre todo con el deseo. La fotografía no es solamente lo que muestra (icono), sino lo que indica (señal) y lo que evoca o sugiere (símbolo). La foto es lo que se muestra, pero también –como sabe la semiótica de la imagen– lo que motiva.

Sin mucho espacio para hacer una digresión más amplia, podemos decir que de *La cámara lúcida* emanan una serie de conceptos-categorías, definidas en medio de un estilo que puede ser sugerente, pero no siempre es claro ni preciso. Aun así, son conceptos que al no tener sus fronteras definidas, permiten cierto juego a la interpretación, que a riesgo de incurrir en libre interpretación, la propia materialidad de las fotografías de Brito, nos obligará a acotar. Barthes define tres “prácticas” (también señaladas como “emociones”, o “intenciones”):³ el *operator* que es el Fotógrafo; *Spectator*, somos los que compulsamos en los periódicos, libros, colecciones; y aquél o aque-

² Roland Barthes (1980), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1989, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 38.

llo que es fotografiado es el “blanco”, el “referente”, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que Barthes llama *Spectrum* de la Fotografía, o lo que propiamente añade ese algo terrible a la manera de un “espectáculo”. Dice Barthes que como *Spectator*, sólo le interesa la fotografía por el “sentimiento”, pero lo que desea (el análisis) es profundizarlo “no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso”.⁴

Más adelante el ensayista francés introduce dos nociones centrales: *studium* y *punctum*. El primero no quiere decir el “estudio”, sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza. El *studium* hace que uno pueda recibir una foto como “testimonio” y lo que permite participar culturalmente de los rostros, los aspectos, los gestos, los decorados o las acciones. De la foto siempre hay algo que sale y se arroja, que viene a punzar la mirada; es una especie de herida o pinchazo. *Punctum* es para Barthes una especie de “pinchazo” o pequeño corte. El *punctum* de una foto es azar que en ella me despierta (pero que también me lastima, me pinza). Hay muchas fotos que uno ve, que simplemente te gustan o no, pero no te pinzan, es decir están investigadas del *studium* como campo del deseo indolente. Para Barthes reconocer el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas o no, pero siempre comprenderlas, discutir las en uno mismo, ya que la cultura (de la que depende el *studium*) es una especie de contrato firmado entre creadores y consumidores. El *studium* es una especie de educación que permite encontrar el *Operator*.

Intentemos ahora el ejercicio de la mirada en las fotografías de Brito, animado o impulsado por estas nociones-conceptos de Barthes. Es cierto que ya no existe ese concepto del “grano” propio de los procedimientos mecánicos y analógicos, ni la química que

⁴ *Ibid.*, p. 58.

ahora se sustituye por la infografía, la iconología, la electrónica. Inicio por la última de estas nociones: ¿qué nos punza de la fotografías de Brito?, ¿la belleza del paisaje en contraposición con el horror del cuerpo yacido?, ¿la luz como contra-canto al referente de la fotografía?, ¿la silenciosa monumentalidad del paisaje? Sólo como pretexto parece que el cuerpo es el *punctum*, es quizá el papel sobre el cuerpo (Fotografía 8),⁵ o el charco al lado de la bolsa (Fotografía 11), donde estos iconos parecen modalizar lo que parece la acción central, siempre el cuerpo, que en realidad es una especie de punto convergente el cual permite dispersar la mirada sobre la superficie. En la mirada acontecemos esa tipología del cuerpo y sus célebres dicotomías (vestido-desnudo; uno-muchos; cercano-distante; mostrado-oculto, etcétera) que complejizan el *studium*, y conllevan un punzón menos previsible.

Ese *studium*, en tanto proceso ya lo asomaba Brito en la entrevista. Ese proceso de buscar la proporción y la distancia, que ciertamente remite a otro *studium* que podemos adivinar: el del policía, el del forense, el del foto-periodista y finalmente el del periodista-fotógrafo que se desdobra. ¿Qué velocidad hay en las fotografías?, ¿qué de la enunciación se trasluce en la impresión? Podemos reconocer varios tiempos, pero la nitidez, o la distancia, o el solo hecho de intentar entender, retarda cualquier operación asociada a la vertiginosidad, de quien solamente tira y toma distancia.

El *studium* es también la estrategia del acercamiento. Ese punto enunciativo donde el fotógrafo decide para no perturbarse demasiado, o bien para mostrar esa inquietud. Así funcionan de maneras distintas las Fotografías 1, 6 y 7, donde el acercamiento genera un tipo particular de tensión entre *Operator-Spectator-Studium*, y nos devuelve dos ideas distintas, del cuerpo y del contexto.

⁵ Las fotografías llevan el orden de la galería infográfica de la página electrónica arriba citada de *Zona Zero*.

Tus pasos se perdieron con el paisaje

Fernando Brito



2



3



4



5



1



6



7



8



9



10



11



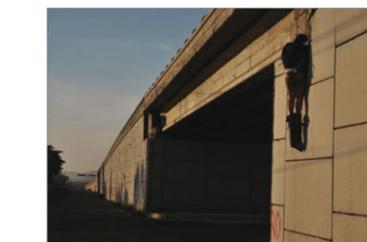
12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



El *Operator* es un tipo de Fotógrafo, en este caso Brito erigido y obligado por él mismo, en una segunda mirada, la suya, la personal, la que acaso a él mismo le haga asible a lo que por concurso del trabajo hace. El *Spectator* opera aquí como algo “invisible”, es decir, lo que no se ve en el discurso público de los medios, y tenemos que encontrarlo en otros sistemas de distribución más específicos o particulares como la galería, los libros especializados y los portales específicos de internet. La fotografía aquí se nos devuelve, por encima de su función referencial, en una especie de función metalingüística (porque explica unos modos y formas de la violencia) y poética (porque explora nuevos códigos de representación).

Entre el juego de la autoconstitución del enunciador (*Operator*) y su invisibilidad en la prensa o medio (*Spectator*), podemos ubicar esa especie de “simulacro”, como intento de “imitación” que busca ser verosímil y transmitir el “yo-estuve-ahí” del enunciador, o el “esto-estaba-enfrente-de-mí” de la enunciación periodística. Las fotografías de Brito no pretenden moralizar, ni hacer juicios sobre los hechos, o explorar en sus causas; no hay intento de sobrerrepresentar en la manera que convencionalmente lo hace la “nota roja”. Es quizá el proceso de búsqueda del fotógrafo por hacerse tal vez él mismo comprensible esa violencia que descubre en su trabajo, lo que finalmente retrata y aparecen delante en la impresión. Es cierto que su mirada no es la del usuario circunstancial que casualmente encuentra algo: es primero el reportero que hace su trabajo, luego el fotógrafo que busca otra enunciación, otros códigos. Si bien en todo hay premeditación del *Studium* (y lo hemos ubicado a nivel general dentro del régimen del *retrato*), las imágenes permiten la sorpresa, lo no previsto por el hecho del fotoperiodista. Como Barthes lo señala se evidencia aparte de la función de informar y representar, la de sorprender y significar.⁶ En cuanto al

⁶ Roland Barthes, *La cámara lúcida...*, op. cit., p. 67.

Spectator, podemos reconocer las fotografías, pero la cuestión no se reduce simplemente a un “me gusta-no me gusta”. Al ver las fotos no se puede sentir sólo “goce” (por el color, el paisaje, la luz), ni sólo “dolor”, con Barthes nos preguntamos, ¿qué es, entonces?, ¿acaso contingencia?,⁷ si es así, ¿qué hay de fugaz en ellas?, ¿es ese momento entre el estar vivo y aparecer muerto?, pero no es cualquier tipo de muerte.

Por ejemplo, ¿cómo sobrellevar esa tensión en la Fotografía 15? El *Operator* nos sorprende en una suerte de nueva gramática de la violencia, con nuevos verbos –que son parte del discurso de prensa y también de la fotografía– que remite a acciones solamente vinculadas con “matar” (tendidos, encajuelados, torturados, degollados). ¿Cuál es el *punctum*, lo que choca en esta Fotografía 15?, ¿la sombra de lo que parece un plácido atardecer?, ¿el claro contorno entre el puente y el cielo? A diferencia de los paisajes naturales, aquí tenemos la figuración del puente, de la construcción, del lugar de paso, de una intersección donde la luz es de una luminosidad particular, y donde todos los iconos que reconocemos parecen estáticos, por no decir petrificados, empero la imagen no connota inmovilidad. El puente puede tener distintos significados, y adquiere una extraña estabilidad en las líneas, de la cual el cuerpo parece ser una más.

La suerte de “sorprender” que tanto preocupa a algunos fotógrafos, no está en la acción, de suyo sorpresiva (“encontrar un cuerpo sin vida, en una vía pública”), sino en la posibilidad de conciliar dos percepciones contradictorias: la luz del paisaje y la oscuridad del hecho mismo, de un cuerpo mancillado y torturado. En la Fotografía 15 hay otra sorpresa en la linealidad de las cuales el cuerpo tendido confirma ese recurso pre-icónico de la “verticalidad” que aparece en toda la fotografía. El puente hace las bases de un marco. Quizá la casualidad o la rapidez del hecho delictivo,

⁷ *Ibid.*, p. 68.

impidió que el cuerpo colgara a mitad del puente, lo que hubiera dado sin duda un particular dramatismo al cuadro. Al descansar el cuerpo sobre el muro, se atenúa momentáneamente el peso de la acción, se subraya la geometría: el juego de los bloques de concreto. En las fotografías de Brito hay ese juego (¿involuntario?) que concede al verbo “suavizar” la posibilidad de acompañar este referente dantesco. Más que cualquier posibilidad de aceptar “belleza” —en el trazo, en la luz, en la composición, en la misma quietud que se presenta en las imágenes—, tenemos un trazo amplio que hace “descansar” o detener de otra manera la mirada para *ver* la violencia y en este ejercicio participamos de otro acto de reconstrucción. Era necesario ese espacio para hacer accesible el horror. Más cercanía quizá hubiera impedido cualquier tipo de reflexividad o de sorpresa.

De funcionamientos discursivos

La idea de funcionamiento nos parece interesante para responder a la pregunta qué se hace con el lenguaje (en un sentido) qué hace el lenguaje en una situación particular. Se trata de concretar los procesos de producción de sentido a partir de lo que pragmáticamente identificamos en el uso de recursos, mecanismos y procedimientos en la situación comunicativa.

La idea del “funcionamiento” nos parece sugerente, porque constituye la relación signífica haciéndose, produciéndose y permite operativizar conceptos más amplios como el de semiosis social. Haidar⁸ propone para ello delimitar en estos nueve funcionamientos, que a veces son temáticas y en otros aspectos particulares en el uso social del lenguaje, y que nosotros tomamos como guía para un

⁸ Julieta Haidar, “El poder y la magia de la palabra. El campo del análisis del discurso”, en Norma del Río Lugo (coord.), *La producción textual del discurso científico*, México, UAM-Xochimilco, 2000.

nuevo ejercicio en lo que supone ver las fotografías de Brito. Estos funcionamientos son también grandes problemas que en cualquier manual de semiótica se advierten, algunos de los cuales son la relación de lo explícito y lo implícito; los “silencios” que remiten al tabú del objeto, a lo prohibido, lo que en un momento determinado no se puede decir o pronunciar, y resume aquello dicho por Foucault con relación a lo excluido como parte de la producción social del sentido; la dimensión connotativa comprende todos los mecanismos semánticos para la producción de nuevos sentidos; los procesos interdiscursivos/intertextuales/intersemióticos son constitutivos de toda práctica semio-discursiva, la manera como los textos y las prácticas se anudan, afectan y relacionan entre sí, entre otros mecanismos de sentido.

En nuestra superficie de análisis el primer funcionamiento nos lleva a preguntarnos por lo que implica, lo que suponen las imágenes, la exposición, la relación entre ellas. Hay una idea del (des)orden social, y hay causas que culturalmente asociamos a un macro-tema particular: narcotráfico, la expresión delincuencia entre grupos, que endogámicamente se organizan, redistribuyen el espacio social de otra manera (con plazas, rutas, puntos de recepción y distribución), y en el que otras instituciones para sobrevivir a esa dinámica se ajustan. El cuerpo ultrajado es también signo de otros procesos comunicativos, el de las bandas, que se mandan mensajes mediante códigos que encuentran su dimensión más acabada en ese cuerpo. Pero el cuerpo no aparece enterrado; no es el caso de los cuerpos mancillados en las dictaduras, guerras sociales, donde el cuerpo se escondía; aquí se muestra, se presenta y exhibe en su realidad macabra. El gran silencio, sin duda es la impunidad, la ausencia de ley, la imposibilidad de las instituciones de perseguirlos, y sobre todo evitar que se presenten. Cada cuerpo, significativamente es la actualización de la lucha.

Brito ha logrado en estas imágenes connotar la violencia, asociarla más que a la belleza, a la idea particular de un dolor, un

choque que nunca deja de llamar la atención, y cuyo paisaje parece obligarnos a ver la mirada, e indagar en él, los porqués y las razones. Ese paisaje, claro (aunque sea noche) que enmarca cierto rasgos incommensurables; principio y fin de esos “pasos perdidos” como reza el título de la exposición. No estamos ante la desaparición que privaba en la violencia política, donde justamente el cuerpo se ocultaba; aquí estamos ante el polo opuesto, la de cierta variedad de la exhibición: en el camión, en el vado, en la vereda o colgado en el puente. A su manera hay enunciarios (otros grupos del crimen) y alocutarios o terceros (la sociedad en su conjunto). ¿Qué significados pueden asociarse a este cuerpo en el paisaje?, ¿impotencia, desolación, aislamiento, abandono, pobreza, violación? La lista puede ser muy extensa. El paisaje, siempre abierto como hemos dicho ilocutivamente más que suavizar, proyecta el *punctum* de manera inesperada. El “paisaje” como macro enunciado icónico, encuadra y semantiza, por ejemplo es el caso de una de las fotografías (11) donde un cuerpo yace sobre una calle y al fondo se distingue la ciudad de Culiacán; en la imagen hay indicios de haber llovido y ese ambiente de alguna manera, hace que el verde sea más intenso en la fotografía.

La nota sobre violencia, la prensa sobre derechos humanos, parece conectarse con la idea de investigación, la búsqueda. En algunas imágenes vemos otras figuras que suponemos, hacen las veces de investigadores. No son testigos casuales, ni “chismosos” como se observa en la Fotografía 5. La nota roja, la noticia de hechos violentos parece hacernos recordar esa literatura detectivesca donde un investigador –un tipo de razón– “busca la verdad”, intenta “desentrañar algo” en indaga entre pesquisas.⁹ Hay que señalar que esta estrategia en las fotografías de Brito es poco frecuente, porque más que la posibilidad de aclarar, lo que Brito realiza es

⁹ Cfr. Thomas A. Sebeok y Jean Umiker-Sebeok, *Sherlock Holmes y Charles Peirce. El método de la investigación*, Barcelona, Paidós, 1979.

“explicar” (f. meta-lingüística) y explorar los códigos de violencia, acaso para hacérsela él mismo entendible o explicable.

Creemos intento deliberado de Brito por hacer explícita la violencia habría hecho vano el sentido que el paisaje adquiere en la fotografía. El “paisaje” como enunciado icónico hace un doble movimiento paradójico de acercarnos a una idea atroz sobre los hechos violentos relatados, y ello lo hace a través de planos amplios y abiertos. Aun siendo particulares o sugerentes, no hay duda que estas fotografías podemos enmarcarlas en la semiosis llamada “narcotráfico”, la cual se relaciona intertextualmente con los derechos humanos, la nota roja, la literatura detectivesca y a cierto paisajismo decimonónico –a la manera de los célebres paisajes de José María Velasco– donde diminuta la figura humana, dialoga con el paisaje que la explica y justifica. Estamos ante un tipo de minimalismo que es capaz de parafrasear la figura humana no por sus detalles ni complejidad, sino por esa relación con lo que le rodea; así árboles, ríos no funcionan como algo incidental, sino que son constitutivos de la significación. A fin de cuentas no estamos ante cualquier paisaje, sino que podemos reconocer algunas huellas de esta región fértil en lo agrícola con ríos, puentes, caminos, pastizales, sembradíos.

Si bien estas fotografías no buscan persuadirnos, no se puede negar en ellas, como en cualquier práctica comunicativa, esa dimensión retórica. ¿Es posible trascodificar al lenguaje este conjunto de imágenes? Ya lo hace el título: el cuerpo solitario, extraviado, como si nadie aún lo hubiera encontrado, en esa soledad de alguna manera modalizada por el paisaje que permite agudizar los sentimientos de impotencia y dolor, de abandono y separación.

La crónica roja había hecho proliferar por lo general el espacio urbano de la noche como un cronotopo de la violencia. En muy pocas fotos (solamente en tres: fotografías 4, 7 y 11) alcanzamos a ver huellas de la ciudad o áreas pobladas; en su mayoría ese espacio del paisaje es el descampado. Un lugar reiterado parece ser la

vera del camino (fotografías 1, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 17, 21, 24, 26), y en menos medida al lado del río o canal de agua (fotografías 5, 6, 20). De los espacios quizá uno de los más indiciales de esa connotación vinculada a la soledad y abandono tiene que ver con los descampados, donde el cuerpo aparece en medio de un territorio (particularmente la Fotografía 22 y sobre todo la 23): este cuerpo no parece puesto ahí, como quien lo deja. Esa “mitad del campo” o sembradío es el espacio narrativo, el lugar indicial para los destinatarios.

En cuanto la temporalidad, no hay forma de precisar alguna específica, el atardecer (Foto 1), noche (Foto 3) o el mediodía (Foto 25). La luz como dimensión de la *primeridad* en Peirce, es como un *sin-signo*, la tensa *azulidad* de la Foto 25, o el color entre amarillo y rojizo de la Fotografía 1 arriba expuesta. Estas dos fotografías resumen desde nuestra perspectiva el recurso de esa especialidad. Es decir el de un paisaje no necesariamente no exuberante, sino también reducido a mínimos componentes como el verdor, lo azul, lo cobrizo, o la extraña sombra de esos atardeceres que sin saber porqué, parecen extraños, distintos.

Este acercamiento no es un intento de aleccionar sobre geografía. El paisaje aparece como actante en este régimen sobre la violencia en el foto-periodismo que nos muestra el trabajo de Brito, mediante la asociación de campos semánticos que no suelen aparecer integrados en el foto-periodismo sobre violencia, porque justamente “paisaje” es igual a referencialidad, monumentalidad, esplendor, apertura, descanso, y estos atributos aparecen resemantizados por esos cuerpos que en su fuerza parecen multitudinarios.

¿Qué tipo de modalidad y representación tenemos en estas fotografías?, ¿nos dan una idea más “verdadera” o “verosímil” de la violencia entre grupos criminales en México? Si algo hay de sugerente en esta colección fotográfica es que parecen ubicarnos en un punto medio entre el malestar y la desesperanza. Los cuerpos están también como parte de un paisaje, en su dinámica interna de mensajes y ultrajes, en los circuitos que remiten a una parte de la

sociedad y sus instituciones, de sus atavismos y atrasos. El cine clásico usaba paisajes o tomas abiertas para abrir o cerrar una escena o secuencia, lo que justamente muestra dos funciones discursivas: “introducir/concluir”. La foto puede abrir narrativamente una investigación con el cierre de una vida o un capítulo en las historias diarias de violencia; la fotografía presupone un conflicto dentro de un espacio y un tiempo particular. Las fotografías nos llevan a pensar ¿quién será, por qué lo mataron? La idea de “pasos perdidos” permite pensar en algo que no concluye, que sigue ahí. La mayoría de quienes mueren parece son jóvenes, en un negocio donde sabemos, la vejez no aparece ni en las canciones; pensar un narcotráfico longevo es inverosímil en un espacio donde todo es rapidez, adrenalina, fuerza y conflicto. Lo creíble en estas fotos, más allá de la violencia, es el paisaje como “totalidad”, en tanto que es actor discursivo, marco interpretativo, “instrucción de lectura” y ánimo de la enunciación, donde la placidez de esos elementos pre-icónicos (luz, linealidad, gradación, azulidad, etcétera) hacen sobrellevar la impotencia y el asombro y nos permiten, de acuerdo con Foucault, la pesada materialidad del discurso.

Bibliografía

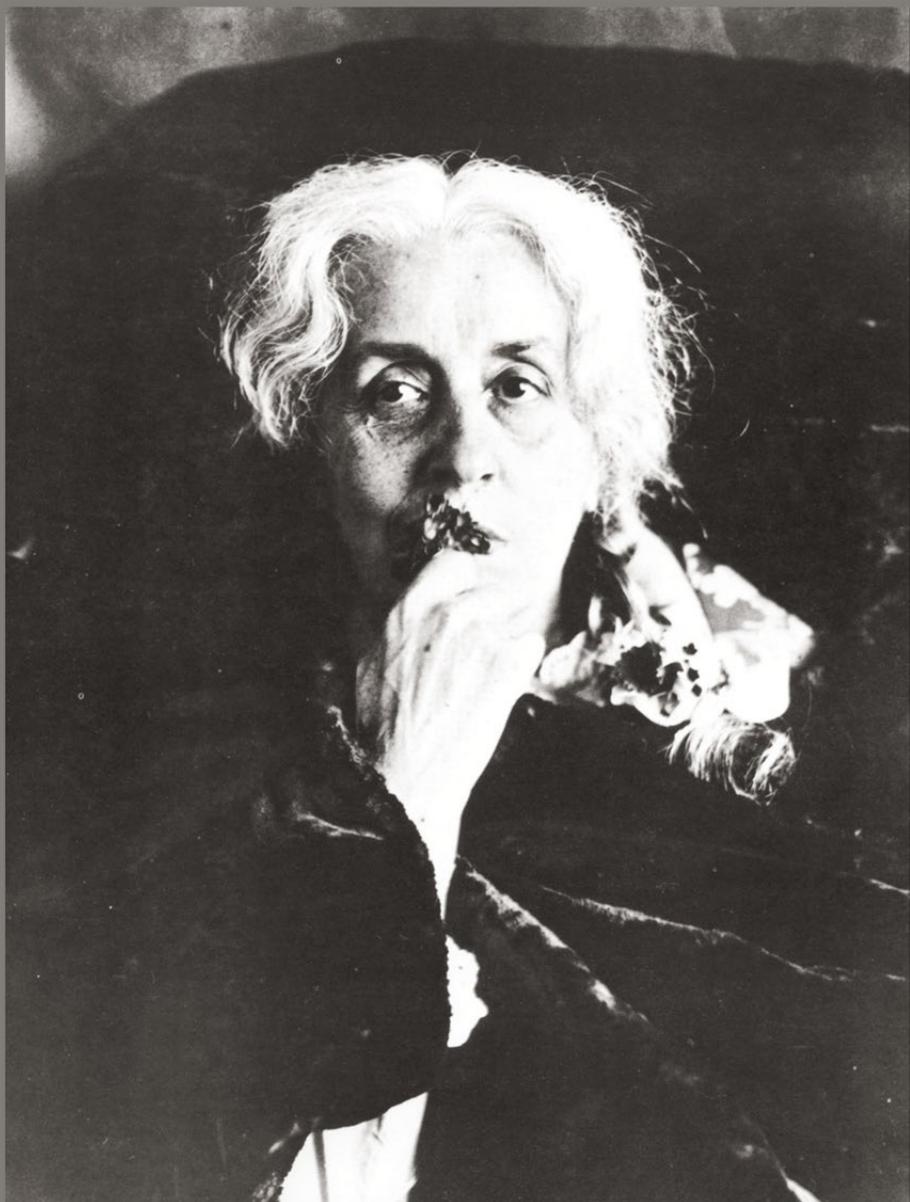
- Abril, Gonzalo, *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*, Madrid, Síntesis, 2008.
- Chandler, Daniel, *Semiotics for Beginners*, 2001 [<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html>], fecha de consulta: febrero de 2013.
- Loyola, Bernardo (s/f), “Fernando Brito. Tus pasos se perdieron con el paisaje muestra a nuestros muertos de una forma diferente”, entrevista a Fernando Brito, *Blog Vice Beta*, Vice Media INC. [http://www.vice.com/es_mx/read/fernando-], fecha de consulta: febrero de 2013.
- Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM-Xochimilco, 2003 [<http://es.scribd.com/doc/7394169/Zavala-Lauro-Elementos-Del-Discurso-Cinematografico>], fecha de consulta: febrero de 2013.



Nadar



Félix Nadar
Marceline Desbordes-Valmore
1857



Félix Nadar
Madre o esposa del artista
1820 - 1910



MILO EN LA CÁMARA LÚCIDA.
REFLEXIONES SOBRE EL ÍNDICE, EL TIEMPO
Y LA OTREDAD EN EL VIDEOJUEGO

Yois Kristal Paniagua Guzmán

Miguel Jaramillo

Guiomar Jiménez Orozco

¡Ah, si yo pudiese salir en el papel como en una tela clásica, dotado de un aire noble, pensativo, inteligente, etcétera! En suma, ¡si yo pudiese ser “pintado” (por Ticiano) o “dibujado” (por Clouett)! Pero lo que yo quisiera que se captase es una textura moral fina, y no una mímica, y como la fotografía es poco sutil, salvo en los grandes retratistas, no sé cómo intervenir desde el interior sobre mi piel.

ROLAND BARTHES

Pareciera que Roland Barthes anticipa a manera de sentencia la relación que mantendremos de ahora en adelante con la fotografía; luego entonces, sentimos reconocer en ella una serie de rasgos *culturales* que propician una relación social e histórica; padecemos y disfrutamos esa *punzada* que se proyecta sobre la emoción; nos sentimos embargados por la melancolía que nos produce ese *tiempo* encapsulado; y reconocemos que esa imagen nuestra siempre deviene en *otro* porque advertimos su extrañeza. Este es el campo de reflexión en el que se insertan una serie de preguntas que surgen a partir de la introducción de un conjunto de dibujos tridimensionales y anímicos que nos seducen en el videojuego, explícitamente los que forman parte del proyecto *Milo*. Estas animaciones explotan frente a nuestros ojos mostrándose como una extensión ima-

ginaria que, como la fotografía, calcan nuestros bordes y nos fijan como huella. Son trazos, esquemas o mapas que por un periodo usurpamos con nuestras identidades y que apropiamos cuando las fundimos con nuestros gestos. Son caricaturas que nos hacen pensar que su naturaleza es distinta porque en ellas el tiempo juega de manera diferente en tanto que pasado y presente parecen unificarse; son imágenes que nos llevan al viaje inverso del autorretrato, pues mientras que en él nos desplazamos de la mismidad a la otredad, en la ilustración digital también opera la dirección contraria, empezamos por reconocer una otredad que, codificada una y otra vez por nuestras intenciones, queda como testimonio o marca de un yo ansioso de mostrarse. La propuesta consiste, entonces, en reflexionar en torno a la imagen producida en *Milo* e indagar si puede ser leída a partir de algunas de las categorías propuestas en *La cámara lúcida*.

En 2010 Microsoft lanzó al mercado *Project Natal*, nombre clave de Kinect, una interfaz o controlador de juego creado para la videoconsola Xbox. Lo que aporta este medio es que el usuario puede interactuar con la consola mediante el reconocimiento de la voz, gestos, objetos e imágenes; es decir, se funda en un sistema de redes neuronales artificiales. Uno de los juegos que surge es *Milo* producido por Peter Douglas Molyneux bajo el auspicio de Lionhead Studios. Este videojuego desarrolla inteligencia artificial con un principio emocional en donde el usuario interactúa con un niño de diez años que responde a prácticas humanas como el habla, la gesticulación o acciones predefinidas en situaciones dinámicas. En este sentido, el usuario o jugador establece una serie de relaciones con una imagen que lo interpela desde la pantalla. Por ejemplo, *Milo*¹ advierte el estado de ánimo del usuario y le pide acercarse al estanque para mirar los peces que ahí se encuentran. Acto seguido

¹ [http://www.youtube.com/watch?v=U4E_Qopxje4].

emerge la clave fotográfica, pues el jugador al asomarse al estanque se ve reflejado sobre el agua y virtualmente puede introducir sus manos y ver cómo éstas perturban la relativa calma del lago: el agua se agita y los peces se alejan o se acercan siguiendo el movimiento de las manos del jugador. El usuario en ese momento deja de ser referente, junto con Milo es un índice móvil sobre la pantalla.

La fotografía es un índice, un mensaje sin código que no adquiere significado por su semejanza con el referente sino por su huella. ¿Qué es o quién es Milo? ¿No es una huella del código que lo reproduce? ¿No es también un índice del jugador? *La cámara lúcida* corrige el realismo del observador y lo aparta de la discusión sobre su analogía o su digitalidad; restituye el problema según lo obvio o lo obtuso de su mensaje. La interrogante, entonces, no recae solamente sobre Milo, sino que recae necesariamente sobre el usuario: ¿no es el reflejo del jugador un índice de Milo? Este videojuego como la fotografía se sostiene desde su referente “la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía”.² Con su proyección, el jugador logra una la lúdica visual. ¿Milo y el usuario comparten el mundo virtual propuesto por el videojuego? Milo existe en el universo del código cibernético y se muestra en la pantalla develándose ante los ojos del usuario sólo como proyección indicial de éste. Es decir, lo que vincula al jugador con Milo es el *studium*, comunicación convencional, significación que entreteje lecturas denotadas hacia significados más o menos obvios: lo que el jugador reconoce en Milo son los signos de la cultura; y lo que Milo ha codificado son los signos de la convención. En este sentido podríamos decir que Milo y el jugador son reflejos simultáneos de un espejo social que descifra una parte del tejido en el que yacen características, signos de sus identidades. Milo y el

² Roland Barthes (1980), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, traducción: Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós, 1989, p. 120.

jugador figuran entonces como la huella que delinea sujetos sociales tanto en el universo del jugador como en el universo del videojuego. Así observamos que Milo interactúa con Claire, una mujer adulta. Cuando Milo invita a jugar a Claire lo que hace es arrojar un conjunto de índices que en este caso Claire descifra en términos de una convención: los niños son como Milo, juegan, hablan, se entristecen. Pero al mismo tiempo, Claire envía a Milo una serie de huellas que a su vez también resultan decodificadas porque Milo reconoce en Claire: un jugador, una mujer, un adulto, etcétera. Es decir, se establece una relación analógica entre el videojuego y el usuario. Podríamos decir que Project Milo produce analogía de la misma forma que la fotografía: a partir del índice.

Sin embargo, participar del universo del “otro”, en nuestro caso Claire o Milo, implica problematizar algo que Barthes tiene completamente resuelto para el caso fotográfico. El tiempo en la fotografía siempre es pasado, mientras que la mirada que se proyecta sobre ella siempre será presente. Esto explica la imposibilidad de que *spectrum* (lo que aparece en la fotografía) y *spectator* (el que mira la imagen fotográfica) puedan convivir, experimentar y yacer en el instante de la fotografía. Pero el videojuego que nos ocupa muestra cómo Claire y Milo interactúan en presente, lo que nos hace pensar que el noema témpico de la fotografía adquiere otra especificidad, parece surgir un desplazamiento del *esto ha sido* al *esto es*, lo que recolocaría la relación entre *spectator* y *spectrum* ya que se produce la experiencia de convivir y de cohabitar el espacio del *spectator* y el espacio del *spectrum*.

En el videojuego las imágenes se producen y se articulan de manera semejante al cine: son un conjunto de cuadros o frames yuxtapuestos de un modo particular, o dicho de otro modo, son un conjunto de índices seleccionados y articulados para un discurso específico. Así, en el videojuego Claire es retratada, escaneada por el programa en cada uno de sus movimientos; en este sentido, lo que el sistema ha registrado es un conjunto de cuadros que se orde-

nan secuencialmente y se proyectan de manera inmediata para que Claire tenga la impresión de estar reflejada en el agua del estanque en el que juega Milo. Es decir, el programa ha creado un tipo de imagen fotográfica del jugador y lo muestra en pantalla con una velocidad que pretende igualar la percepción directa del ojo; por lo que Claire se ve como personaje del videojuego y la sensación que tiene *in situ* es la de estar dentro del mundo de Milo a partir de un fenómeno casi mágico: sus movimientos fuera de la pantalla ahora forman parte del discurso del videojuego. El usuario percibe sus movimientos sincronizados al exterior y al interior del videojuego; Claire no alcanza a reconocer sus movimientos en pasado porque no le llegan imágenes fijas de sí misma, no logra identificar el delay, ese retraso de micro milésimas de segundo que necesita el programa para poder captar sus movimientos con los sensores infrarrojos para luego presentarlos como un discurso continuo ante la experiencia del jugador. Debe señalarse que nos enfrentamos a dos tipos de percepciones, una que es mecánica, inherente al cuerpo y que debe comprenderse como las funciones sensibles de éste: ver, oír, oler, tocar, gustar; y un segundo tipo de percepción que aunque implica a la primera se desenvuelve fundamentalmente en el campo de la cultura, de la convención, del lenguaje simbólico. Así, podría decirse que en un nivel operativo, el andamiaje del juego produce un *trompe-l'oeil* ante los ojos del espectador; pero en términos culturales, la relación entre el discurso del videojuego y la experiencia del jugador deben leerse en términos de un pacto social; por ello, lo que Claire percibe es una pantalla que figura como una puerta-espejo que le permite *ser* tanto en su mundo como en el de Milo.

En este horizonte, observamos que la preocupación del jugador no está centrada en el proceso técnico que produce a la imagen, sino en el conjunto de experiencias que despliega el complejo discurso audiovisual del videojuego: narrativo, visual, sonoro, emotivo, cultural, social, témpico. El tiempo que produce Milo está me-

diado por la experiencia de interacción que el jugador tiene con la imagen. No sucede, como en la fotografía, que se nos revele como huella del pasado, como un contexto que no podemos intervenir más que a través de la interpretación promovida por una mirada que lee desde otro lugar del mundo. Claire y Milo *son* en una dinámica que yuxtapone el tiempo de la técnica (pasado) y el tiempo de la experiencia (presente), Claire no lee a Milo como un personaje que *ha sido*, sino como un personaje *que es*, Claire y Milo son personajes-sujetos que construyen un discurso tanto al interior como al exterior del videojuego. Claire es en el mundo de Milo dentro del videojuego; Milo es en el mundo de Claire fuera del videojuego. Son dos mundos que se intersectan, que se interpelan, que se conectan en un presente definido por la experiencia del usuario que traduce esa secuencia de frames como experiencia del “yo” y del “otro”.

Las imágenes precipitan dos tipos de relación. La primera es convocada por las imágenes en algo que Oudart llama *efecto de realidad*,³ en el que los índices visuales expuestos resultan altamente representativos o análogos a sus referentes y por lo tanto producen la impresión de realidad. El segundo tipo de relación se desarrolla de lado del espectador en lo que Barthes⁴ llama contrato de *verosimilitud*, mismo que *consiste en un compromiso tácito por parte del espectador de “hacer como” si lo que viese fuese verdadero*.⁵ Estas relaciones pueden verse ya implícitas en lo que Plinio el viejo relata en su *Naturalis Historia* cuando muestra la relación de verosimilitud que existe con la pintura a partir de la obra de Zeuxis y Parrasio. El primero pinta unas uvas que, diríamos ahora, cumplen con el efecto de realidad,

³ Diego Lizarazo, *La fruición filmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, México, UAM-Xochimilco, 2004, p. 272.

⁴ Roland Barthes, *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

⁵ Diego Lizarazo, *La fruición filmica...*, op. cit., p. 272.

pues los pájaros se estampan sobre su cuadro intentando comer las uvas pintadas. Pero Parrasio pinta una cortina con la que Zeuxis, podríamos decir, estableció un contrato de verosimilitud, pues le pide a Parrasio correr la cortina para ver qué es lo que él ha pintado. El videojuego produce en el espectador ambos tipos de relación; así Claire reconoce en la imagen el efecto de realidad, el grado de analogía que existe entre el dibujo anímico de Milo y un niño real; pero al mismo tiempo establece ese contrato implícito en el que hace como si lo que vise en la pantalla, incluida ella, fuese verdadero. Podríamos decir que tanto la pintura como la fotografía, el cine y el videojuego se fundan en lo que Diego Lizarazo⁶ denominó *frucción*, categoría que explica una dinámica de compenetración con la obra en la que el lector se sumerge en el mundo de sentido y en el mundo narrativo que la obra pone en juego, lo que implica tres clases de experiencias: 1) una experiencia intelectual de comprensión del mundo que se despliega ante su mirada. En la que el jugador reconoce el universo de sentido que le es develado por el videojuego; en donde Claire reconoce a Milo como personaje de un contexto específico; 2) una experiencia emocional de participación en el significado humano en el que los signos producidos por el videojuego generan un campo de identidad o diferencia con el jugador en tanto que éste se excita con los personajes: siente empatía, enojo, ternura, incomodidad, etcétera; en el caso de Claire, ella reconoce a Milo como un niño con preocupaciones específicas y se solidariza con él para que éste pueda cumplir con sus objetivos, en tal caso, realizar una tarea escolar; 3) una experiencia estética de sensibilidad compartida que no reposa necesariamente en el principio de analogía con el mundo, sino en permitir que el creador de la obra construya un diálogo estético que le será compartido al espectador. Así, Claire introduce sus manos en el estanque y agita el

⁶ *Idem.*

agua sin cuestionarse si lo está realizando realmente o no, si moja sus manos o si los peces se asustan por sus movimientos. Lizarazo explica que la relación con la imagen no se basa en un juicio de engaño o ilusión, sino que “es un posicionamiento intelectual y emocional específico que adopta el fruidor, en el que se compromete a no juzgar la obra, el texto, por su analogía con la realidad efectiva o por su participación en ella, sino por sus propiedades estéticas”.⁷ Podríamos decir que la relación pactada se desenvuelve en la complicidad que se genera entre *operator*, *spectrum* y *spectator* o, dicho de otro modo, entre mismidades y otredades que comparten un contexto específico.

En la fotografía, especialmente cuando ésta es un retrato, es convocada la condición de “otro” que establece afinidades o diferencias a partir de lo que el índice visual me permite ver. Esto es muy claro cuando Barthes relata la impresión que le produjo el haberse encontrado con la fotografía de Jérôme Bonaparte porque a partir de esa imagen, Barthes reconoce su situación y la del otro, permitiendo leer entre líneas el contexto de lo compartido y de la divergencia. En este caso la relación de otredad se produce por dos condiciones esenciales de la imagen fotográfica. En primer lugar, Barthes no se ve reflejado en los signos corporales de la representación, podríamos decir que por esa razón identifica que los ojos de Jérôme Bonaparte no son sus ojos. En segundo lugar, lo que manifiesta las fronteras del yo y del otro es una separación temporal que distancia a los sujetos involucrados porque da cuenta de que Barthes y el hermano del emperador se localizan en momentos distintos. Por otro lado, la identidad se revela en el campo de lo denotado cuando el *spectator* (Barthes) reconocer al *spectrum* (Jérôme Bonaparte) como sujeto. Y en el campo de lo connotado cuando, a partir de la impresión que le produce a Barthes imaginar que los ojos de Jérôme observaron, atestiguaron, conocieron

⁷ *Ibid.*, pp. 273-274.

a Napoleón Bonoparte, expresa el deseo de querer tener a Napoleón no como índice sino como referente. También podríamos suponer que el espacio de lo compartido pasa por reconocer que el hermano de Napoleón es francés al igual que Barthes y ambos son del género masculino. Sin embargo, es pertinente preguntarse qué sucede cuando el sujeto comparte el lugar del *spectator* y el *spectrum* simultáneamente. Para este caso diríamos que el acto de la representación convierte al yo en otredad en el momento en que lo distancia del referente en tiempo y espacio. Barthes mirando a Barthes, no es sino la mismidad y la otredad del sujeto confrontadas. Por ello, la nostalgia de Barthes cuando quisiera que la fotografía pudiera representarlo como si fuese una pintura de Tiziano o un dibujo de Clouet que tuviera la audacia de mostrar la interioridad del autor y no solamente una mímica, un conjunto de huellas enmudecidas.

En Milo, aunque el principio de la relación con el jugador se funda en imágenes, parecen suscitarse condiciones distintas de las del caso fotográfico. En la primera parte del videojuego podemos suponer que la relación que tiene Claire con Milo es muy parecida a la que Barthes establece con Jérôme; Claire sería un *spectator* frente al *spectrum* que le representa Milo, sin embargo, el videojuego precipita una situación: Claire le habla a Milo y éste le responde. Lo que Milo introduce son dos cosas: es el campo de interacción entre el *spectator* y lo representado, y la instantaneidad de las acciones de los actores involucrados; en este sentido, lo que el jugador experimenta es un diálogo que se produce en tiempo real, es decir, en tiempo presente. En un segundo momento, el videojuego escanea la imagen del jugador y lo muestra en la pantalla colocándolo dentro del mundo de Milo; así Claire y Milo terminan compartiendo el *spectrum*; hecho imposible cuando se trata de imágenes fijas. Estos escenarios que dispone el videojuego también tienen implicaciones sobre la conformación y diferenciación de la mismidad y la otredad. Pues cuando Claire sólo dialoga con Milo,

antes de ser representada por el videojuego, podría considerarse mismidad frente a una otredad constituida por la pantalla. Pero cuando Claire es fotografiada para colocarla en el mundo de Milo, sobre el reflejo del lago en que Milo juega, una parte de Claire se vuelve mismidad junto con Milo, porque no solamente comparten el espacio interior de la pantalla, sino que comparten un conjunto de códigos que han desarrollado a lo largo del juego de video. Milo y Claire han tejido un conjunto de signos, de afectos en el territorio de la identidad. Sin embargo, corporalmente Claire sigue fuera del mundo de Milo, pero la experiencia de la pantalla-espejo se afianza una vez más cuando es ahora Claire quien realiza un dibujo en una hoja y se lo pasa a Milo mediante el escáner. Milo toma la hoja representada y observa el dibujo que Claire hizo; situación que produce otro modo de identidad. Al comienzo Claire es invitada por Milo a cohabitar el *spectrum*; posteriormente Claire proporciona a Milo un elemento de su propio mundo. Se establece un juego de intercambio de signos entre el interior y el exterior de la pantalla. De esta forma Claire es jugador y personaje, es decir, otredad y mismidad; mientras que Milo es personaje y sujeto. En la fotografía es el tiempo inherente a la técnica de la fotografía lo que separa al yo del otro; pero es precisamente el tiempo como experiencia del spectator lo que permite el desplazamiento de la diferencia a la identidad y viceversa.

Esto da cuenta de que nuestra relación con las imágenes es de carácter simbólico, los índices adquieren una corporalidad signífica, como cuando los ojos de Jérôme Bonaparte le hablan a Barthes sin siquiera susurrarle. O cuando Milo le muestra a Claire su preocupación por no haber hecho su tarea o su agrado porque ella contribuyó a realizarla. Es el campo de los signos el que construye caminos afectivos, nostálgicos, dolorosos, penetrables. Signos que se guardan en la memoria y forman parte de la historia de quien parece que sólo mira a la distancia los signos sordos que se tejen en un silencio que precipita un discurso interminable.



Ella
me eligió
a mí

Verónica Escobar







ABERTURAS SONORAS SOBRE FOTOGRAFÍA Y ROCK

Marco Alberto Porras Rodríguez

Las imágenes condensan los múltiples sentidos del mundo; precipitan afecciones, dirimen conflictos, proyectan el deseo, asimilan los fantasmas. Algunas imágenes requieren soportes para hacerse presentes, para co-ligar al observador con el creador. Como primer soporte reproducible de una imagen, la Fotografía sustituyó el “aura” en la obra de arte por el de su “exhibición”;¹ valor agregado por la ubicuidad de los signos que da lugar a la posibilidad interminable de su manipulación por los creadores, a la significación actualizable en cada lector. Los sujetos de las ciudades habitamos en una sociedad hiper-informada que distribuye imágenes por el espacio circundante; al situar la mirada en cualquier espacio de la ciudad, encontraremos tal disgregación y densidad icónica que en algunos momentos lleva a la saturación, y sin embargo, podemos

¹ Benjamin señalaba que el valor de exhibición se sustentaba en el “una vez no es ninguna” frente al “de una vez por todas” del valor ritual, fundamento del arte aurático. Así la reproductibilidad de la imagen se apuntala sobre su presencia en espacios que desbordan el culto. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.

sustraer algunas imágenes de este entorno enrarecido, para descifrarlas y aprehenderlas.

Entre los textos capitales sobre la reflexión teórica de la fotografía, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* de Roland Barthes es un texto que arroja luz sobre preguntas de carácter estético y ontológico. ¿Qué sentido establece una fotografía más allá de su belleza?, ¿existe un “ser” fotográfico que desborda el tiempo de su producción?, ¿es la connotación de la imagen fotográfica lo que mueve a su fruición? El también autor de *S/Z* aborda estas cuestiones en su último libro, lugar donde las respuestas recorren un andamiaje conceptual diseminado a lo largo del texto.

Placer y deseo son los caminos por los que el semiólogo francés explora el campo inabarcable de la fotografía; en *La cámara lúcida* no hay división mayor que la de las fotografías que le “conciernen” al autor y las que no. Un puñado de las primeras es una suerte de corpus (relativo, ya que el propio autor señala que su intención es escapar a la clasificación categórica) en las que Barthes encuentra detrás de la composición estética inherente a toda imagen fotográfica signos que “arrebatan”, que “hieren” al sujeto espectador; *studium-punctum* es el binomio fenomenológico en donde Roland teje la primera parte del texto para deshebrar el sentido del acto fotográfico.

El punto de partida de *La cámara lúcida* es consecuencia de una intermediación reflexiva ajena a la mayor parte de los libros sobre el tema; los de carácter técnico que están obligados a enfocar de cerca; los de carácter histórico y sociológico que ven demasiado lejos; frente a la dicotomía *close-up/long shot* del “decir” sobre la fotografía nuestro autor elige el nomadismo de la mirada; viajar, establecerse, poblar y partir de cada imagen.

Esas fotografías que le “conciernen” a Barthes exigen una interpretación que escapa a las convenciones técnicas; la relevancia de la imagen no aparece en el manejo de la luz o en la disposición de los cuerpos en el espacio; sino en aquello que “pincha”; el *punctum* abre el pliegue, desborda los estímulos icónicos del *studium*;

o también la herida “raya” la composición porque separa las fotografías que “iluminan” sólo algunas zonas de las que establecen una unidad; esas fotografías *unarias* que están destinadas a gustar al espectador, no a perturbarlo.

La segunda parte del texto está dedicada a la búsqueda de la madre *barthesiana*; mujer-niña que escapa a todo sistema familiar y social, ausencia corporal traída a la presencia por la vía de la evocación: encuentro con la propia madre en las imágenes de los otros a través del vínculo del universo privado con el espacio público. Para Barthes, lo que distingue a la representación fotográfica de otras imágenes es su *referente fotográfico*, la conciencia de haber “estado allí”, condensación del gesto irrepetible que sólo una fotografía puede capturar.

El proyecto de Roland Barthes en *La cámara lúcida* es trazar una “Historia de las Miradas. Pues la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad”.² Sujeto-efigie fotografiado, constatación de haber posado del tal o cual manera; capturado en una escenificación de sí mismo.

Impresiones mediáticas musicales

Sí la fotografía es ese espacio liminal donde confluyen el arte y la industria, las imágenes capturadas figuran un “ser” que será decantado por la reproducción mediática al colocarlas en las galerías, en las revistas, en la imagen todo-pantalla. Sabemos del uso de la fotografía con fines publicitarios para distribuir la imagen-sujeto-mercancía en un mercado determinado (cuyo rechazo por parte de la crítica culta es consecuencia de que la publicidad muestra ostensiblemente su finalidad monetaria); de la producción y com-

² Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 40.

posición visual regulada por orientaciones instrumentales y, sin embargo, aún un pequeño cúmulo de estas fotografías pueden generar discernimiento.

En lo que toca a este artículo, las imágenes que me “conciernen” son las pertenecen a ese campo nombrado *rock*; espacio que media entre el espectáculo y la estética, entre lo individual y lo social, y por tanto escurridizo a la definición única; ya que lo mismo refiere clichés basados en la espectacularización (“sexo, drogas y rock & roll”) que mitos ontológicos (lo auténtico, lo trágico) o taxonomías periodísticas (clásico, progresivo, metal, alternativo, todo lo “post”).

A la luz del consumo actual de música, tengo la impresión de que hubo un periodo –anterior a las descargas musicales en la red, a la saturación de *realities* en los canales de videos– donde la imagen fotográfica poseía un valor “aurático” en el rock; las portadas de los discos eran parte de la obra; el último eslabón de una cadena que comenzaba en la composición musical y donde el “ser” del álbum se revelaba en la imagen que abría el “pliegue” del disco donde los melómanos buscaban las huellas del creador.

La línea que guía este ensayo es que el sentido en la fotografía de las portadas de algunos discos de rock establece un juego entre el *punctum* y el *studium* de la obra musical; el ciclo músico-fotógrafo-fan se revela en estas imágenes: los músicos son “heridos” por “algo” en el entorno que después condensan en las letras de algunas canciones del álbum; a partir de algunas de estas líneas el fotógrafo es “pinchado” para crear el *studium* de la portada que “tocará” a los coleccionistas o lectores de esta imagen. Este trabajo es un intento de actualizar los conceptos de *La cámara lúcida* al aspecto fenomenológico del rock; y siguiendo al semiólogo francés, sólo se tomarán un pequeño grupo de portadas, para abordarlas no como “un tema sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso”.³

³ *Ibid.*, p. 52.

Efigies discordantes

La doxa rockera señala que la naturaleza de este macrogénero musical es la rebeldía, la diferencia, lo contra-sistémico; si bien existen algunas corrientes y grupos que alimentaron este imaginario (la psicodelia, el glam, el punk; *Jefferson Airplane*, *The New York Dolls*, *Sex Pistols*), la mayoría de estas significaciones se han convertido más en un referente simbólico que una condición *sine qua non*; basta observar el auge de los festivales para establecer que gran parte del rock está condicionado por los medios de comunicación.

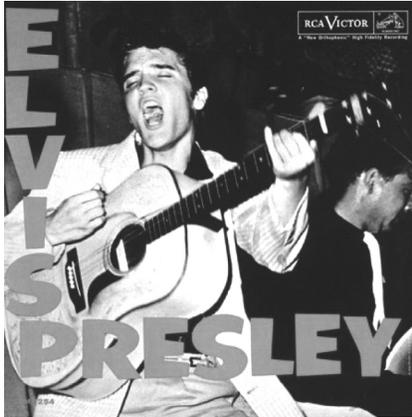
Desde su origen a mediados de la década de 1950, el rock ha encontrado en la imagen no sólo el vehículo para la promoción de los artistas sino también el lugar para agregar nuevos sentidos a la música. Las portadas de los discos se constituyeron como el primer referente visual para el reconocimiento de los músicos, que en el aire de los tiempos de la posguerra, ofrecían un gesto “energético-juvenil” acorde con el *american way of life* (Bill Haley, Buddy Holly).

En este sentido, la portada del álbum debut (homónimo) de Elvis Presley es fundacional en la *fotografía unaria* del rock; una clase de imagen celebratoria donde el *artista-héroe* enfunda su *guitarra-arma* es el objeto fotografiado más difundido en este género musical, así, “la fotografía es unaria cuando transforma enfáticamente la realidad sin desdoblarse, sin hacerla vacilar”.⁴ Fotografías que “gritan” y “vociferan” pero nunca “hieren”, el rockero y su instrumento de poder no es el único tema de la iconografía rockera pero sí su mayor referente; Jimmy Page (*Led Zeppelin*), Jimi Hendrix, Mark Knopfler (*Dire Straits*), Mathew Bellamy (*Muse*), serían “efigies” inconclusas sin este instrumento.

En lo que toca a las portadas, el imaginario social del rock construye esta imagen *unaria* sobre todo en la década de 1970, años del auge del rock de estadios. Fotografía constituida en función de

⁴ *Ibid.*, p. 76.

aquel otro que observa: “cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen”.⁵ Imágenes que expresan lo mismo la pirotecnia visual: *Alive!* (Kiss, 1975) y el mesianismo instrumental: *Let There Be Rock* (AC/DC, 1977) que el heroísmo de la clase trabajadora: *Born To Run* (Bruce Springsteen, 1975); la mistificación de la guitarra: *London Calling* (The Clash, 1979)⁶ o el advenimiento del héroe: *The Rise And The Fall Of Ziggy Stardust And the Spiders From Mars* (David Bowie, 1972).



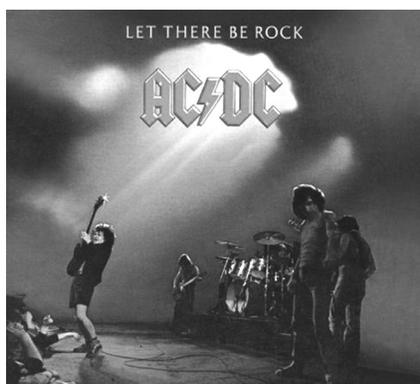
Elvis Presley
Fotografía: William Robertson / William Randolph



Kiss, *Alive!*
Fotografía: Fin Costello
Concepto: Denis Woloch

⁵ *Ibid.*, p. 37.

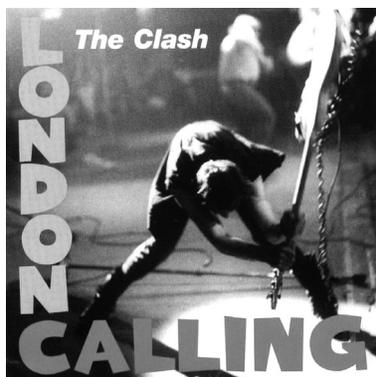
⁶ La portada del álbum *London Calling* de The Clash realiza una parodia de la portada del disco debut de Elvis Presley; la disposición de la tipografía y los elementos dentro del cuadro son imitados en otras obras como *Rain Dogs* de Tom Waits, *Reintarnation* de K.D. Lang y *F-Punk* de Big Audio Dynamite.



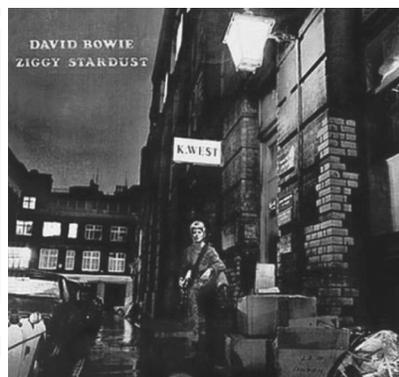
AC/DC, *Let There Be Rock*
Diseño: Bob Defrin



Bruce Springsteen, *Born to Run*
Fotografía: Eric Meola
Diseño: John Berg / Andy Engel



The Clash, *London Calling*
Fotografía: Pennie Smith | Diseño: Ray Lowry



David Bowie, *The Rise and The Fall of Ziggy Stardust and Spiders from Mars*
Fotografía: Brian Ward | Diseño: Terry Pastor

Por otro lado, existen portadas que muestran el lado divergente y menos “cool” del rock: su sentido trágico, que no es el de la tragedia clásica, aquella donde los hombres son presas del destino; sino la conciencia individual y reflexiva como un “abismarse” en un *continuum* celebratorio y fatalista, que el imaginario del rock ha figurado como un exceso de vitalismo combinado con la estructura, el orden y la forma; un espíritu dionisiaco y apolíneo. En el rock, las letras de algunas canciones se apropian de lo trágico humano, y las foto-

grafías de los discos que las acompañan son el manto que las acoge. En este caso, la fotografía está sujeta a las tres prácticas que señala Barthes: “hacer, experimentar, mirar”.⁷ El fotógrafo “opera” una fotografía a partir del *spectrum* de las letras y sonoridades, imagen que “abre” al *spectator* que mira. Haré una exploración del binomio *studium-punctum* en las dos portadas que siguen.

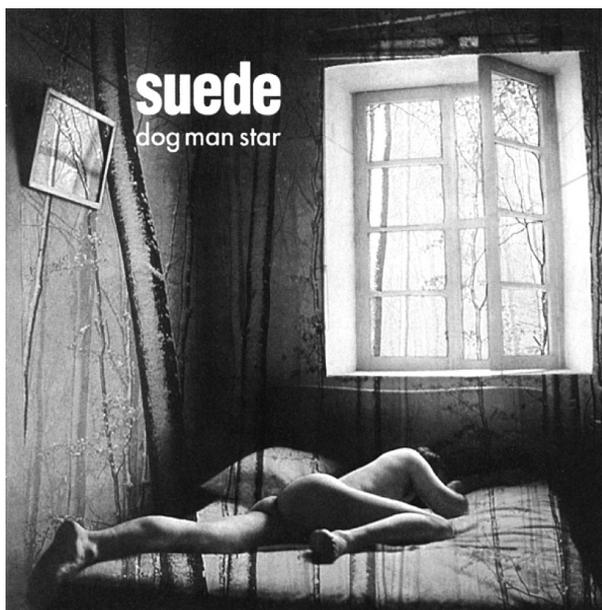
El rock de la década de 1990 fue una respuesta al régimen de visibilidad de la década anterior; frente al aparente triunfo del capitalismo neoliberal como verdad única, la “Generación X” noventaera expresó en el *grunge* norteamericano una melancolía enrarecida sobre su entorno (*Nirvana*, *Soundgarden*, *Pearl Jam*), mientras en el Reino Unido el *brith pop* (*Blur*, *Manic Street Preachers*, *Pulp*) realizaba una celebración irónica sobre los dispositivos de la sexualidad hegemónicos y conservadores.

Abrevando de figuras como David Bowie y *The Smiths*, *Suede* fue la banda inglesa que lideró el *brith pop* en términos paradójicos; utilizó la provocación mediática como punta de lanza para mostrar valores contra-hegemónicos; los integrantes de esta banda bordearon el límite de lo decible y lo visible durante 1993; el vocalista Brett Anderson manifestó abiertamente su bisexualidad, el baterista Simon Gilbert hizo activismo político con el cineasta gay Derek Jarman, y los videoclips de “Animal Nitrato” y “Metal Mickey” mostraron a la androginia con la animalidad como referente.

En 1994, *Suede* graba *Dog Man Star*, su segundo álbum, donde las letras de las canciones expresan el *punctum* que la banda advierte en su entorno; la prensa británica generaba una gran expectativa ante el nuevo álbum, fue así que el binomio Anderson-Butler resentía agobio de la fama: *she-rocker sacked the factory line for a chance of a dance in a surreal world/ come rescue, rescue me, from this Hollywood life* (“This Hollywood Life”); la sociedad de control que refiere el mundo orwelliano en el videoclip: *and as the smack cracks at your window/you*

⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida...*, op. cit., p. 35.

wake up with a gun in your mouth/we are watch them burn (“We Are The Pigs”) o la celebración solipsista de la generación rave: like all the boys in all the cities/ I take the poison, take the pity/ we take the pill to find each other (“New Generation”).



Suede, *Dog Man Star*, 1994
Fotografía: Joanne Leonard (1971)
Concepto de portada: Brett Anderson

La portada del álbum fue conceptualizada por Brett Anderson sobre una fotografía titulada “Sad Dreams On Cold Mornings” de la serie *Dreams And Nightmares* realizada por Joanne Leonard en 1971. El *studium*, un hombre yace dormido, el pliegue de la luz que entra por la ventana enmascara el sexo, descubre el resto del cuerpo y adviene el sentido como opacidad “por inmediato, por incisivo que fuese, el *punctum* podía conformarse con cierta latencia”.⁸

⁸ *Ibid.*, p. 93.

Este *punctum* nos plantea dos sentidos expresados en “Introducing The Band”, la canción que abre el disco; este “Dog Man Star” es el hombre que se refugia oníricamente en la habitación “interior” del colapso social: *and as the sci-fi lullaby starts to build/ see them whipping all the women/ cracked governments killed o let the century died to violent hands*; “Dog Man Star” es también aquel cuya desnudez no hace del sexo el objetivo constatativo sino la sexualidad ironizada, trágica y ambigua: *so steal me a savage/a subservient son, get him shackled up, bloodied-up and sucking a gun/i want the style of the woman, the kiss of a man*. Vértigo de los acontecimientos que ubican la erotización fuera del campo de la fotografía y dentro del campo de las canciones “el *punctum* es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra: no tan sólo hacia el resto de la desnudez, ni hacia el fantasma de una práctica, sino hacia la esencia absoluta de un ser, alma y cuerpo mezclados”.⁹ Ambivalencia sexual como tránsito representacional de una modalidad a otra, el *Dog Man Star* de Suede es la figuración erótica de imágenes sonoras *pornographic and tragic in black and white/ my Marilyn come to my slum for an hour* (“Heroine”).

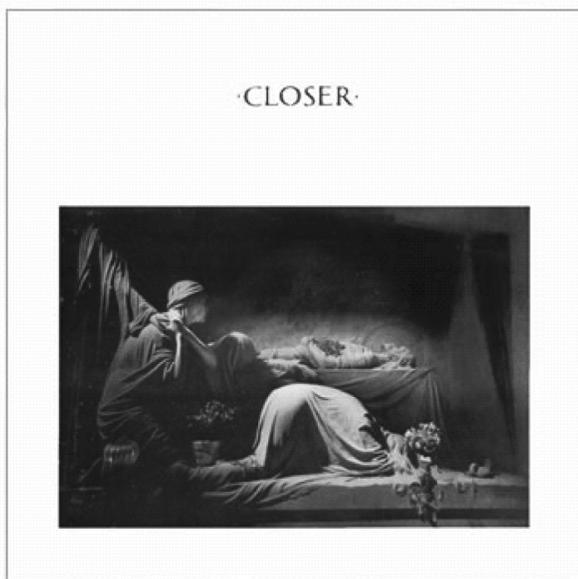
A mediados de la década de 1970, Manchester –la ciudad que vio nacer la revolución industrial–, era un territorio áridamente gris donde el paisaje de concreto “abría” el *punctum*: “pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad”¹⁰ que “hirió” la visión de artistas de la época. En el campo del rock, a medio camino entre el punk y el dub jamaicano, *Joy Division* fue la banda que enarbó muchos de los principios del post-punk; incorporación o trans-textualidad sonora en la base musical de la banda mezclada con la filiación *arty* de su vocalista Ian Curtis al referir la literatura de

⁹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁰ *Ibid.*, p. 59.

James Ballard, Samuel Becket, Fedreric Nietszche. Más allá de su propuesta musical, la banda sacudió la escena de Manchester por la presencia y letras de su *frontman*, que a decir de Tony Wilson –fundador de Factory Records, disquera de la banda–, el punk cantaba “jódanse”, mientras Ian Curtis fue el primero en sentenciar “Estoy jodido”: *isolation/ mother, i tried please believe me/ i'm doing the best that I can/ i'm ashamed of the things i've been put through/ i'm ashamed of the person i am* (“Isolation”).

Closer, el segundo álbum de *Joy Division*, es una revisión más elaborada de la personalidad escindida de Ian Curtis; padre de familia y estrella de rock, burócrata y poeta, la epilepsia terminó por fragmentarlo: *the silence when the doors open wide/ where people could pay to see inside/ for entertainment they watch his body twist/ behind his*



Joy Division, *Closer*, 1980
Fotografía: Bernard Pierre Wolf
Concepto de portada: Peter Saville

eyes he says i still exist /this is the way, step inside (“Atrocity Exhibition”). Para Curtis, la depresión inherente más la enfermedad acentuaron el distanciamiento con su familia y el resto de la banda, su colapso emocional: *i can’t see why all these confrontations/ i can’t see why all these dislocations/ no, family life just make me feel uneasy/ yeah God in his wisdom took you by the hand* (“Colony”).

Las letras de *Closer* son los destellos de las heridas que el entorno provocaba en Ian Curtis; *punctum* como desolación y separación fueron condensados en la imagen de la portada del disco. Durante la grabación del álbum, Tony Wilson y la banda buscaron al diseñador Peter Saville –quien había realizado la portada del disco debut *Unknown Pleasures*–, que ya había escuchado algunas maquetas del álbum y decidió que la portada sería una fotografía de 1978 titulada “II Staglieno” del fotógrafo francés Bernard Pierre Wolf. El nombre del disco surgiría después de la grabación y el diseño de la portada. El *studium* de la fotografía en blanco y negro de Pierre Wolf utilizada en *Closer* es la puesta en cuadro de un funeral: la escenificación de cuatro cuerpos; el primero –masculino– yace muerto sobre una mesa, otro cuerpo –femenino– lo observa mientras toma la mano de uno cuyo brazo está dentro del campo; el último cuerpo se encuentra en el piso cubierto por una manta con dos floreros, uno a cada lado, más al extremo se encuentra una urna.

Considero que esta fotografía exhibe varios *punctum* condensados en una *mirada* ante la pérdida; expectativa de lo vivo ante lo finito que modela el movimiento de los cuerpos entre el claro-curo; cuerpo muerto como imagen pensamiento: “en el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna e incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa”;¹¹ mujer como imagen-extrañeza frente a aquello que ha dejado de existir; pesar sostenido en un cuerpo metonímico que sólo asoma una de sus extremida-

¹¹ *Ibid.*, p. 73.

des, tensión configurada por ese espacio donde coexiste la luz y la sombra; pero el *punctum* más extraño es el cuerpo que yace en el piso cubierto por una manta ¿quién está bajo esa tela? ¿es un cuerpo humano, animal u objetual? Ese cuerpo es el sentido obtuso del cuadro; la presencia de lo inerte ante los cuerpos vivos y aquel que acaba de perecer; opacidad atonal respecto al desplazamiento de nuestra mirada dentro de la escena. Siendo la fotografía la escenificación de un funeral, el *spectator* quisiera saber cuál es el momento que retrata ¿han pasado horas?, ¿se niegan a aceptar la muerte y esperan que despierte? La ausencia de lágrimas en el rostro visible acentúa lo fantasmático “busto blanqueado del teatro totémico [...] la foto es como el teatro primitivo, como un cuadro viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos”.¹²

El 18 de mayo de 1980, un día antes de que *Joy Division* saliera de gira por Estados Unidos, Ian Curtis se suicidó; esa tarde había escuchado el álbum *The Idiot* de Iggy Pop y visto la película *Stroszek* de Werner Herzog, filme que relata la errancia de un berlinés (músico callejero, asocial, alcohólico) tras perseguir el sueño americano; tras haber perdido su auto, hogar y ser abandonado por su novia, Stroszek decide quitarse la vida en una telesilla; la secuencia final de la película muestra pollos bailando (“the dancing chicken”) y tocando instrumentos en jaulas (“piano playing chicken”). Metáfora del desarraigo y el sinsentido; tal vez el *punctum* de este filme es el extravío de Stroszek en la tierra de la gran promesa, donde el destino trágico de los hombres es la alienación y espectacularización detrás de una vitrina. Tal vez Curtis se vio a sí mismo en *Stroszek* y a *Joy Division* en la secuencia final del filme: *how I've realised, I wanted time/ put into perspective, try so hard to find/ just for one moment I thought I'd got my way/ destiny unfolded, watched it slip away* (24 hours).

¹² *Ibid.*, p. 65.

Si por definición el sujeto es incommensurable, nunca sabremos con certeza las razones del suicidio de Ian Curtis, pero el relato del último día de su vida, la fotografía de Wolf y el diseño de Saville como “efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino el testimonio de que lo que veo ha sido”.¹³ La historia de Ian Curtis y *Joy Division* se resume en estas líneas: *here are the young men, a weight on their shoulders/ here are the young men, well where have they been?/ we knocked on the doors of hell 's darker chambers/.../ these rituals showed up the door for our wanderings* (“Decades”).

Epílogo

En la cultura mediática contemporánea –una coyuntura donde los textos de la alta cultura se deslizan y diseminan con los de la cultura popular y *mainstream*–, el imaginario del rock está conformado lo mismo por los relatos y el espacio sonoro que por las condiciones sociales que inciden en su estética; en este sentido, las ideas *barthesianas* sobre la fotografía son pertinentes para trabajar con conceptos sonoros e imágenes del rock; para rastrear los puntos que “abren” el sentido y reorganizan la experiencia.

¹³ *Ibid.*, p. 128.

B



“Sea lo que sea lo que ella ofrezca a la vista y sea cual sea la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos” (Barthes, 1989, p. 34).

Viudas, la invisibilidad de lo visible

Josefina Rodríguez González



La foto de la viuda subiendo las escaleras de su casa podría ser una foto más para muchos, pero "[...] para mí representa no una figura, sino un ser; y tampoco un ser, sino una cualidad (un alma): no la indispensable, sino la irremplazable" (Barthes, 1989, p. 134).



"[...] no tengo nada que decir de la muerte de quien más amo, nada de su foto, que contemplo sin jamás poder profundizarla, transformarla. El único 'pensamiento' que puedo tener es el de que en la extremidad de esta primera muerte mi propia muerte se halla escrita" (Barthes, 1989, p. 186).

Viudas, la invisibilidad de lo visible es una serie conformada por 34 fotografías que toca el tema de las mujeres viudas mayores de 60 años que viven solas en la misma casa en la que formaron a su familia, con habitaciones ocupadas por objetos, por recuerdos, por imágenes religiosas y por fotografías que prolongan la memoria de lo perdido, de lo pasado... situaciones que se esculpen en algunos rincones de la casa habitada toda por una sola persona, una persona sola.

Josefina Rodríguez González

León, Guanajuato, México / junio de 2013

Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*
(Paidós, 1989)

ACOTACIONES Y DISGRESIONES EN TORNO A LA CÁMARA LÚCIDA

Beatriz Isela Peña Peláez

La cámara lúcida de Roland Barthes¹ es un texto que nos conduce a mirar diferentes aristas de las fotografías, es además una ventana por la que asoma el “ser” de Barthes, al introducirnos en su relación con ellas luego de sufrir la pérdida de su madre. Presenta a la fotografía como portadora de instantes fantasmáticos de su vida, una prueba de haber sido; algunas de ellas como referentes vivos que lograron aprehender su esencia, fragmentos que evocaban su existencia en la memoria y revivieron en él las emociones contenidas.

La fotografía se construye como referente del instante en que algo quedó almacenado en una cinta o espacio digital, testimonio de haber acontecido. Sin embargo, esto es una contravención a la naturaleza, pues la mirada no registra cuadros aislados sino escenas en movimiento y continuidad que difícilmente logran aislarse de los sonidos, olores, sabores, texturas y sentimientos.

Un registro fantasmal no fisiológico que existe como detonante de la memoria. Instantes de realidad capturados en una película o unidades de memoria digital; un registro transformado en un

¹ Roland Barthes (1980), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Argentina, Paidós Comunicación, 2003.

objeto inerte que se activa con los recuerdos, que lo complementan y le otorgan sustancia a su existencia y subjetivación.

Sin embargo, la fotografía nunca deja su naturaleza objetual, resultado de la técnica y los avances tecnológicos; la cual logró capturar encuadres estéticamente bellos, elementos que connotan sentimientos y le dan vida, además de lograr en casos particulares capturar fragmentos de la realidad tan vívidos que encarnan fantasmas y reflejos de ella. Barthes presenta la fotografía como producto tecnológico de la modernidad, que trasciende al transformarse en registro periodístico e histórico, estético y artístico, encuentro de lo cotidiano y familiar; todo ello al mismo tiempo y con igual valor.

Este texto es una obra que continúa vigente; uno de los primeros acercamientos a la fotografía como objeto que preserva algo más que imágenes; un estudio que rebasa la técnica y los conceptualismos, una inmersión en la esencia y existencia de la fotografía, del registro y la representación, del sentido dado desde la individualidad y la mirada colectiva. La fotografía expuesta en todos sus envoltorios, de la *amateur* a la profesional; del registro cotidiano a la “gran toma”, lo espontáneo en contraste con lo elaborado o actuado; del testimonio hasta encarnar la existencia en sí misma; de registro de vida o de certificado de muerte por igual.

La relectura de *La cámara lúcida* resulta interesante y diferente, pues mis sentimientos y vivencias se han modificado, y la forma de entender el texto tiene mayores coincidencias con Barthes. Un acercamiento teórico que no logra desnudarse de sentimientos y vivencias. Una reflexión que aborda de forma muy general algunos de sus conceptos desde una mirada contemporánea, el papel de la fotografía como recurso para la trascendencia y concluyo dejando fluir los sentimientos provocados por mi reciente lectura del texto.

La fotografía, entre la creación y el registro

Barthes cuestiona la genialidad creadora detrás de la fotografía al confrontarla con el pintor, que deja algo de sí en la obra –al menos su mirada–, mientras la fotografía es una máscara investida de lo que representa,² una rápida escena inmovilizada en un momento decisivo, en lugar de la reproducción de una gestualidad.

La fotografía ha atravesado largos trayectos conceptuales, estéticos y tecnológicos, que la han llevado de ser un proyecto científico al campo del registro, familiar y corporativo, que para el semiólogo francés de rompía con las huellas dejadas en los retratos flamencos; sin embargo, al disminuir los tiempos de exposición ha llegado a diversificar sus utilidades, como evidencia y certeza de existencia y como campo del arte y la estética.

Tal vez esta distancia justifica una mirada diferente, ya que Barthes desconocía los medios que nos ofrece la fotografía contemporánea, donde los tiempos de registro son mínimos y las posibilidades de edición infinitas. La gestualidad es preservada desde el acontecimiento, a partir de la mirada del que preserva el registro al oprimir un obturador; a veces, un fotógrafo *amateur* o menos que eso, otras un especialista y un artista que crea un espacio con la realidad que mira.

La idea del *studium* y el *punctum* son elementos presentes, a no dudar, en la mayoría de las creaciones artísticas, no sólo de la fotografía. El *studium* comprende la escena construida en la captura fotográfica; el *punctum* es lo que nos llama la atención de la obra. Al referir el *punctum* es imposible no relacionarlo con el concepto de “empatía” en Aby Warburg, el primero determinado por Barthes para la fotografía y el segundo por Warburg para la pintura y las imágenes.

² *Ibid.*, p. 69.

La empatía en Warburg comprende el grado “[...] de sujeción del sujeto al objeto exterior”,³ es decir, los vínculos que establece con los objetos a partir de la toma de distancia o no de ellos; similar a la idea de *punctum* que radica en “el pinchazo” que captura mi atención.⁴

Aunque muchas fotografías son registros *amateurs* de la cotidianidad, sin sentido de la creación estética, los artistas de la cámara registran encuadres bellos y esperan para atrapar sin demora el espacio y/o los individuos en la posición perfecta para capturar la idea que se quiere mostrar, un *studium* que debe atrapar a su creador, quien conoce lo que pretendió registrar y/o aprehender, pero que no siempre logra impactar a terceros ni hacer que miren la obra como él la registra, pues carecen de los mismos referentes a los cuales alude la imagen.

Por otra parte, el *punctum* se conecta con el espectador por medio de la memoria y los sentimientos asociados; tal vez la imagen refleja un espacio que conoce y evoca un recuerdo, tal vez semeja otro o bien se conecta con la sensibilidad del que mira y lo traslada al espacio y tiempo que congeló. Este aspecto depende de la captura de la imagen y de la mirada sobre ella; no está presente en todas las fotografías, pero lo podemos encontrar en algunas obras de artistas de la cámara como en los trabajos *amateurs*.

Al igual que el cuadro del pintor, el observador de la fotografía puede identificarse o no con el producto, y es capaz de sentirse ligado o no a él; ya que puede ser tan sólo una buena representación. Sin embargo, la fotografía ha tenido grandes avances en las últimas décadas del siglo XX y lo que llevamos del XXI, logrando

³ Linda Báez Rubí, *Aby Warburg, El atlas de imágenes Mnemosine*, vol. II, *Un viaje a las fuentes*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2012, p. 27.

⁴ Roland Barthes (1980), *La cámara lúcida...*, *op. cit.*, p. 59.

capturar con mayor presteza los momentos deseados; ha mejorado el registro y la calidad de la imagen que se obtiene y se imprime. Esto es notable en la percepción de la imagen registrada, permitiendo que el creador preserve los momentos deseados, sin tener que arriesgarse a perderlos para siempre, sea por errar el momento de oprimir el obturador o algún movimiento en la cámara al momento de hacerlo.

Estos elementos tecnológicos favorecen el desarrollo de la genialidad, haciendo de los fotógrafos verdaderos artistas, quienes no empuñan un pincel, pero agudizan la mirada y juegan con los lentes y la apertura del diafragma, una mirada capacitada para capturar el momento preciso, transformando la realidad en su propia obra, ya que difiere de esa realidad registrada. Mostrar en el fragmento de existencia capturada los detalles que normalmente no podemos distinguir; señalar la existencia y la composición, lograda por el juego de luz y sombra, por la perspectiva dada al encuadre deseado.

Registrar la gestualidad que transmite la vida, discernir la tristeza y el dolor tan palpable como en la existencia de los mismos, exaltar la felicidad, al igual que el miedo y la soledad, el vacío y el éxito; gestos que los pintores buscaban identificar y guardaban en bocetos y la memoria para intentar reproducirlos en sus cuadros, presentes en un registro de la realidad. Sin embargo, tanto en pintores como en fotógrafos, el gesto nos revela la intimidad de los seres mostrados, su presente y pasado, mirada al futuro incierto y esperanza de vida.⁵

Aunque todos estos aspectos son de importancia, el valor más grande de la fotografía es el de “certificado de presencia”; éste era inexistente hasta la invención de la cámara fotográfica,⁶ y a partir

⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁶ *Ibid.*, pp. 28-29.

de su existencia ha transformado la vida contemporánea. Todos cuestionamos a los pintores, muchas veces sin respuesta posible, sobre sus modelos. ¿Existieron en realidad o fueron constructos de perfección en modelos inertes o en la mente del pintor? ¿Fueron representadas(os) tal cual eran o fueron modificados? En la fotografía no se piensa igual, a pesar de que es posible experimentar con los encuadres y generar escenas inexistentes, realizar fotomontajes y hacer retoques en computadora, es vista como “certificado de presencia”.

Este “certificado de presencia” es referido por Barthes como “el nuevo gen que su invención ha introducido en la familia de las imágenes”,⁷ es decir que la imagen fotográfica da fe de que algo ocurrió, existió o fue de determinada forma. De esta manera surge la idea de que la fotografía puede ser evidencia, útil y válida por igual en la historia como en el periodismo, en lo social como en el ámbito de los sentimientos y la individualidad. La fotografía se presenta como fragmentos de realidad preservados en un papel o medio digital; omitiendo la posibilidad de modificarla, se manifiesta como testigo mudo del acontecimiento.

La fotografía constituye el más importante referente de vida para los que sufren algún tipo de amnesia o enfermedad vascular cerebral y olvidan ciertos detalles de su pasado, las fotografías conforman un registro de vida, lo que ha sido y está en devenir. Una nueva memoria, externa a nuestro cuerpo, capaz de reactivar la memoria individual o de construir una nueva a partir de la interpretación dada a las imágenes registradas.

Antes de su etapa digital, la fotografía como registro y certeza de presencia y/o existencia sufría ciertas limitantes provocadas por la necesidad de procesar las imágenes registradas en la cinta hasta su impresión. Este largo proceso provocaba que los momen-

⁷ *Idem.*

tos capturados no fueran siempre aprehendidos como lo esperaba aquel que oprimía el obturador. Esperar el proceso de revelado para conocer lo visto causaba que en algunas ocasiones se perdiera para siempre el “registro perfecto” que se había pretendido, al diferir notablemente la imagen capturada de la que el ojo había registrado.

Esta espera y ansia por mirar la imagen es referida por Barthes, donde destaca el largo lapso del revelado y su impresión, además de la imposibilidad de recuperar el momento perdido. Sin embargo, él no conoció la cámara digital, donde se evita este tiempo y se permite analizar el valor del momento registrado, como refuerzo del papel de la fotografía como evidencia de existencia: “una foto valida la existencia de algo; el noema de la Fotografía es esto ha sido”.⁸

Un mundo digital desconocido para Barthes, donde las imágenes nos inundan, muchas de ellas obtenidas por medio de fotografías, presentadas tal cual o tras ser sometidas a procesos de edición en computadora. Modelo reforzado por el papel que cobra la fotografía en las redes sociales, que existen por la interacción entre los comentarios que revelan dónde estamos y qué hacemos en cada momento y la fotografía como referente necesario que da fe de lo expresado.

Breves mensajes acompañados de una o más fotografías que en su mayoría carecen de intención y sentido de la estética, ya que sólo funcionan como registros de la existencia y de la acción. La fotografía como medio de comunicación de los sentidos y las acciones, certificado de la vida misma y del haber sido y haber estado.

Sin embargo, una fotografía, como una obra de arte, no siempre copia y/o representa lo que soy, ya que muchas veces posamos y dejamos que se registre aquello que esperamos sea recordado de nosotros. Barthes reconoce que siempre posaba cuando era objetivo de una cámara, mostrando lo que quería que vieran de él, “una

⁸ *Ibid.*, p. 121.

pose” que servía de máscara para su verdadero yo, sacar a la luz una representación que puede ser vista por todos.⁹

La fotografía es vista como un registro de lo que somos y hemos sido, una extensión de los individuos que vale más que ellos por su portabilidad. Sin embargo, en la fotografía no siempre está presente el fotografiado, sino aquel que ha sido construido por medio de una pose y un encuadre, una ficción casual o estudiada, o bien una mirada sesgada de la totalidad que conforma la realidad; “la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad”.¹⁰

Pensando en la fotografía como “arte de la persona, de su identidad, de su propiedad, de su cuerpo”¹¹ y la fotografía de mí mismo como “copia de mí”,¹² encontramos la despersonalización y desterritorialización en la propiedad de las imágenes, aun de las propias, pues cualquiera que captura una imagen puede darle el uso que desee, aún a pesar del que ya existe en ella.

Esta situación preocupaba a este teórico, pues sentía vulnerada su existencia: “soy visto aun cuando he dejado de estar en donde fui capturado, me han despojado de quien soy y me hacen ser un objeto que guardan en un fichero, a su merced y disposición”.¹³ Al capturar nuestra silueta en una fotografía, ésta ha quedado grabada para la posteridad, para ser vista por quien lo desee cuando así lo decida, sin importar lo que piensa al que se mira en ella.

Un regalo para el *voyeur* que mira cuando desea el objeto en que nos ha transformado. Mas no es una presencia actual y real, sino un instante que a pesar de haber dejado de existir y ser, existe

⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹¹ *Ibid.*, p. 124.

¹² *Ibid.*, p. 37.

¹³ *Ibid.*, pp. 37 y 43.

en la evidencia del haber sido. La contradicción entre lo ausente que se ha preservado y la existencia que ha dejado de serlo.

Estos puntos cobran mayor interés con las redes sociales, desconocidas para Barthes, donde la fotografía es un eje básico como evidencia de existencia y acontecimiento. Convencer al otro de que algo ocurrió es más fácil si tengo una fotografía que lo muestre, de forma que algo que no ocurrió, debe ser real, mientras lo acontecido no registrado en imágenes fotográficas es como si nunca hubiera acaecido.

Las redes sociales se transforman en espacios desterritorializados, donde perdemos la propiedad de nuestra propia existencia al no poder impedir que otros suban nuestras fotos y que sean vistas por quien lo decida. La proliferación indiscriminada de la reproductibilidad, al menos en el potencial de ser mirado, mientras los que aparecen en ella difícilmente pueden controlar su flujo y la visibilidad a que está expuesta.

La fotografía es esencial en la construcción de este espacio, donde la existencia necesita ser probada, y la fotografía es la prueba de realidad, la cual adquiere valor universal al tiempo que se desindividualiza. Sin la fotografía es imposible probar haber sido o haber estado, así, un breve texto escasamente refiere los hechos como debieran ser explicados, sin embargo una imagen no necesita palabras, a lo sumo una pequeña frase que explique la ubicación o el sentido de su papel en la red. La amplitud de receptores asegura la reproductibilidad y al mismo tiempo la inmanencia de la imagen, que pertenece a todos y a la vez a ninguno, existe al alcance de todos pero sólo se materializa para los que desean imprimirla. Una nueva mirada al universo fotográfico, que experimenta los avatares de la nueva tecnología y el establecimiento de reglas sobre los usos y abusos de las imágenes en la red.

Una compulsión colectiva, centrada en la imagen; justificada en la necesidad de comprobar los actos y los espacios, un registro de existencia y de estar ahí, rebasada por el deseo de mostrar lo que

miro y siento, una falsa compañía que abre nuestro mundo al universo sin posibilidad de frenar nuestra presencia en la red, donde se pierde toda discreción y aislamiento, enmarcado y decorado con las imágenes que testifican haber sido y existido.

Las presunciones y afirmaciones de Barthes son el preámbulo desde el cual podemos emprender nuevos análisis sobre el papel de la fotografía contemporánea, desde el carácter de escenificación representada hasta el *punctum* que la significa a partir de los referentes individuales del que mira; asimismo, ampliar los estudios de la fotografía desde los preceptos y usos adquiridos por la sociedad de las redes sociales.

La fotografía como recurso para la trascendencia

Dar un espacio especial a esta reflexión obedece a los sentimientos que generó en mí el texto, en la última lectura, cuestionándome sobre el papel de la fotografía como recurso para la trascendencia. Sin embargo, no todas las fotos capturan la esencia de los espacios y los individuos, sólo aquellas que son capaces de detonar los recuerdos por haber aprehendido la esencia del sentimiento en la escena capturada.

La Fotografía no rememora el pasado (no hay nada de proustiano en una foto). El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino el testimonio de lo que veo ha sido [...] La fotografía me sorprende, me produce una sorpresa que dura y se renueva inagotablemente [...] la Fotografía tiene algo que ver con la Resurrección: ¿no podemos acaso decir de ella lo mismo que los bizantinos decían de la imagen de Cristo impresa en el Sudario de Turín, que no estaba hecha por la mano del hombre, acheiropoietos?¹⁴

¹⁴ *Ibid.*, pp. 128-129.

La fotografía como dispositivo para preservar la esencia de “algo” o “alguien”, ajena a los montajes y las poses, reflexiva y excelsa, un registro que no sólo copia un instante sino que aprehende los sentidos involucrados. La fotografía como referente inmediato del objeto o ser preservado, como extensión y multiplicidad de la existencia misma, “diríase que la fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro”.¹⁵

Barthes escribe este texto pensando en su madre muerta, recuperada a través de las fotos menos esperadas, lo cual detonó sus sentimientos y estableció los vínculos con las fotografías.¹⁶ La pérdida de un ser querido motiva la búsqueda incesante en los recuerdos de los detalles de su cara, de su olor, actitudes y formas de hacerse presentes; sin embargo no están más, y los recuerdos generan imágenes “escurridizas y fugitivas”,¹⁷ reflejos escasos de la realidad, que aparecen entre sueños, donde sus rasgos se diluyen y sólo la certeza del subconsciente nos asegura que es quien deseamos pensar.¹⁸

Algunas fotografías que han aprehendido la esencia no sólo muestran lo que han registrado, sino que son capaces de detonar los demás recuerdos asociados, tanto del resto de los sentidos como de los sentimientos.¹⁹ Buscamos lo que amamos y recordamos haber amado de ellos. No todas las fotografías logran capturar esta esencia, muchas sólo son la imagen presente y a la vez ausente, un instante en el tiempo, sin mayor valor que la escena que mira-

¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁶ *Ibid.*, p. 108.

¹⁷ *Ibid.*, p. 105.

¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹⁹ *Ibid.*, p. 108.

mos;²⁰ mas entre ellas siempre es posible identificar algunas que han preservado fragmentos de la existencia.²¹

Fotos comunes que son reflejo de la identidad de los que muestran, recursos para “remontar al pasado por la imagen, aun a aquel desconocido en el hecho pero existente en los detalles que lo vinculaban con lo conocido; penetrar a la Muerte”.²²

Barthes encuentra a su madre en dos fotos, una de su infancia y la última que le tomaron; tal vez ninguna de ellas reflejaba al resto de los que la conocieron su presencia, pero a él lo llevaban a evocar su esencia, a construir un fantasma de su existencia, que hacía real su vida, aunque evidenciaran que ya no está más. Estas fotos construían a la madre dependiente e inocente que convivió con él en los últimos tiempos, la que conocía bien y a la que necesitaba recuperar.

En este punto regreso al espacio digital y las redes sociales, donde la fotografía es un agente de inmanencia, ofreciendo espacios para obituarios perpetuos para familiares y mascotas, evitando así el olvido absoluto y su ausencia. Existir en la red es mejor que dejar de estar, donde el testimonio de haber sido vale tanto como el ser.

Es posible pensar en que “una fotografía trae a la vida algo muerto” venciendo la ausencia y el vacío que provoca el olvido de los detalles de lo físico y de las actitudes y sentimientos asociados. La foto como referente vivo de algo ya inexistente, desde el surgimiento mismo del fragmento de imagen capturada, un objeto inanimado que recupera la existencia de lo que ya no está.

²⁰ *Ibid.*, p. 113.

²¹ *Ibid.*, p. 108.

²² *Ibid.*, p. 113.

Epílogo

La fotografía, como dice Barthes, es un fragmento de tiempo suspendido en la existencia de algo o alguien; el registro de un instante en su existir que valida su “haber acontecido, haber sido o haber vivido”, aplicando tanto para los que ya se han ido como para las etapas vividas en el pasado. Un agente que permite atravesar las barreras del tiempo y del espacio, un objeto que preserva el existir y/o la esencia de un ser o espacio registrado en un instante que ya pasó; un referente de nuestra memoria que sirve para recuperar detalles que se vuelven importantes ante el momento dejado en el pasado.

Al leer nuevamente *La cámara lúcida* identificaba mi persona en un espejo reflejando los sentimientos de Barthes al reencontrarse con la imagen de su madre, primero efímera e inconsistente y luego perfecta desde su percepción. Pensar la fotografía como permanencia, después del tiempo y aun luego de la muerte, como un pequeño alivio a la ausencia; el consuelo de la carencia en recordar los detalles, evitar el olvido y el vacío absoluto que dejan los momentos y las personas que dejan de estar. Al mismo tiempo es posible pensar en el múltiple registro preservado en las fotos que ilustran tu existencia; no aquellas en las que hubo poses y fingimientos, sino las que lograron capturar momentos de la cotidianidad donde se aprehendió la esencia de lo visto.

Paisajes y espacios habitables, como quería Barthes; personas vivas y muertos yacientes como evidencia. Sin embargo, todavía me enfrento a los lentes y las cámaras y no logro capturar los instantes que mi mirada espera, siempre es una visión sesgada de lo que miro y quisiera preservar, por tanto la fotografía como copia de la realidad sigue siendo imperfecta, aunque algunos artistas son capaces de transmitir la vida en sus obras, de capturar la esencia de la existencia en las escenas registradas.

Por otra parte, disiento con Barthes en el carácter creativo y estético en la fotografía, porque los expertos en su manejo logran

capturar la esencia de lo vivo, produciendo escenas hápticas que te introducen al interior y logran hacerte vivir lo que reflejan (donde lo háptico es lo que miras y no logras poner distancia, en contraposición a lo óptico que te permite tomar distancia para analizarlo). Sin embargo coincide en que no todas las fotografías tienen *punctum* a pesar de que muchas de ellas tengan *studium*; y que el *punctum* depende de la forma en que logra vincularse con el que las mira y les da sentido.

La proliferación de recursos fotográficos y la fotografía en las redes sociales provocan la saturación de imágenes, restando importancia y valor a la estética, sacrificada a favor del registro constante y permanente de la existencia. Justificar mi vida y mis acciones con las imágenes que lo prueban; la fotografía como evidencia de mi diario vivir y las redes sociales como espacio para su exhibición pública. Un espacio de visibilidad inimaginable, en el cual las fotografías se transforman en propiedad de todos y de nadie, provocando que el representado apenas pueda opinar sobre el uso dado a sus imágenes que han sido incorporadas a los registros en red.

En la red y los espacios web, la fotografía nos ofrece la oportunidad de construir nuestra identidad, definir ¿qué hacemos? ¿qué nos gusta? ¿cómo vivimos? Espacio abierto a todos los que deseen saber de nosotros, cercanos y lejanos por igual; muchos de ellos con acceso a mis imágenes, para que las reutilicen y difundan a su gusto. Una puerta que transforma nuestros espacios más íntimos en espacios comunes que todos visitan y muchos pueden habitar.

La imagen como testigo y evidencia, como comprobación de la existencia, como fantasma de la realidad, como psicosis del mundo contemporáneo y como vestigio de aquello que amamos y deseamos no olvidar.

LOS AUTORES

Raymundo Mier Garza

Estudios de Lingüística por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

Doctor en filosofía por la Universidad de Londres. Profesor titular en las licenciaturas de Etnología y Lingüística y profesor en los doctorados de Antropología Social y en Ciencias del Lenguaje, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Profesor de la Maestría en Comunicación y Política y en el Doctorado en Ciencias Sociales de la UAM-Xochimilco. Autor de más de 60 capítulos en libros colectivos, cerca de 100 artículos y textos producto de investigación. Entre sus libros: *El desierto de espejos* (2002); *Identidades en movimiento* (2004); *Introducción al análisis de textos* (1984).

Diego Lizarazo Arias

Maestro y doctor en filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México.

Profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana. Es Investigador Nacional del Sistema Nacional de Investigadores Nivel II. Entre sus reconocimientos destacan: “Premio 2008 a la Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades” y “Premio 2007 a las Áreas de Investigación Educación y Comunicación Alternativa” de la Universidad Autónoma Metropolitana. Mercedor del “Premio Orlando Fals Borda 2005 por Investigación y Trayectoria Académica en Sociedad y Cultura”, del Instituto de Comunicación y Cultura ICONOS, Bogotá, Colombia. Fue director del seminario *Fronteras de la interpretación* del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma Metropolitana. Miembro del Concejo Editorial

de Siglo XXI Editores. Autor de más de cincuenta artículos sobre hermenéutica de la cultura, teoría de la imagen y filosofía de la comunicación, publicados en revistas especializadas de México y el extranjero. Entre sus libros: *La reconstrucción del significado* (1998); *Un rastro en la nieve* (2002); *La fruición filmica* (2004); *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes* (2004); *Sociedades icónicas* (2007); *Interpretaciones icónicas* (2007); *Icónicas mediáticas* (2007) y *Semántica de las imágenes* (2007); *El espacio lúdico* (2006); *La dislocación del sentido* (2008); *La sociedad eléctrica* (2008); *La ansiedad cibernética* (2013) y *Símbolos digitales* (2013).

Néstor Bravo

Licenciado en lingüística por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Profesor titular de las materias teoría del arte: una teoría de la percepción planteada desde la filosofía vitalista de Henry Bergson y de la propuesta filosófica de Gilles Deleuze; y de fotografía en la Escuela Nacional de Artes Visuales “La Esmeralda” (1998-2014). Ha dado clases de semiótica particularmente la propuesta hecha por Charles Sanders Peirce, en la Escuela de Diseño del INBA y en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (2000). Colaboró en el periódico *La Jornada* en la sección de cultura, reseñando exposiciones de fotografía y reflexionando acerca de políticas culturales (2002-2005). Ha expuesto fotografía de manera individual en Canadá, Cuba, México y de manera colectiva en Austria, Cuba, Finlandia, Francia, México y Venezuela. La mayoría de su trabajo fotográfico trata el tema del paisaje, de la naturaleza en transformación, pero también ha trabajado el tema del retrato y escenificación de situaciones ficticias. Colaboró con el doctor Andrés Medina en el Instituto de Investigaciones Antropológicas (1997-2000) coordinando el seminario Imagen etnográfica que buscaba establecer vínculos entre una teoría de la imagen con fundamentos semióticos y el trabajo de recopilación de datos en la investigación etnográfica.

Omar Camacho Madrigal

Maestro en diseño, análisis y creación de mensajes y licenciado en comunicación por la Universidad Iberoamericana León, donde también es docente. Forma parte del cuerpo académico de comunicación posmedial de la misma Universidad. Ha participado en diversas conferencias para la Universidad Autónoma de Querétaro y la Universidad Iberoamericana León además de ser autor de publicaciones en revistas universitarias.

Tanius Karam Cárdenas

Doctor en ciencias de la información por la Universidad Complutense (Madrid). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, NI. Investigador de la Facultad de Comunicación de la Universidad Anáhuac, México Norte. Ha sido profesor también en la Academia de Comunicación y Cultura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Profesor invitado en la Universidad de UnCuyo (Mendoza, Argentina), la *Chaire Mexique* de la Universidad de Toulouse (2004); y Universidad Heinrich Heine (Dusseldorf, Alemania). Sus líneas de investigación son: meta-teoría del pensamiento académico de la comunicación; campo académico y diseño curricular en comunicación; así como aplicaciones de los estudios discursivos y semióticos al estudio de los flujos mediáticos y algunas prácticas culturales (música popular). Entre sus publicaciones están: *Los derechos humanos en la prensa. La matanza de Acteal (Chiapas). Discursos y relatos*. Madrid (2011); *Veinte formas de nombrar a los medios* (2010). Ha sido coautor también de los libros: *Trova yucateca como experiencia de recepción y consumo cultural en las familias yucatecas* (2013); *100 libros hacia una comunicología posible* (México, UACM, 2005); *Comunicología en construcción* (2009) y compilador, entre otros, de *Semiótica. Problemas y perspectivas. Homenaje a Juan Ángel Magariños de Morentin* (2013); *Recuentos, ciudades y heterodoxias. Ensayos y testimonios sobre Carlos Monsiváis* (2012); *El campo académico de la comunicación, una mirada reflexiva y práctica* (2008).

Yois Kristal Paniagua Guzmán

Licenciada en comunicación audiovisual por la Universidad del Claustro de Sor Juana, maestra en antropología social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia y candidata a doctora por la misma institución. Ha desarrollado talleres con niños que reflexionan y motivan la relación de los niños con los medios en el Centro de Entrenamiento de Televisión Educativa. Participó como co-investigadora en el proyecto nacional "Representaciones y significados de las TIC en la escuela primaria y secundaria" en 2010 dentro del convenio realizado entre la UAM Xochimilco y la Secretaría de Educación Pública. Es guionista del programa *Versión* de la UAM-Xochimilco desde 2012. Actualmente es profesora de semiótica y teoría y cultura de la imagen en el Centro en Diseño, Cine y Televisión. Desarrolla una investigación sobre sonidos rituales entre los nahuas del centro de México.

Miguel Jaramillo

Licenciado en comunicación audiovisual por la Universidad del Claustro de Sor Juana; maestro en comunicación y lenguajes visuales por Íconos, Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura. Sonidista para cine, televisión y publicidad desde 1999, en películas como *Milagros concedidos* (Luciana Kaplan, 2004); *La pasión de María Elena* (Mercedes Moncada, 2003); *A los ojos* (Michel Franco, 2011) y *Después de Lucía* (Michel Franco, 2012); televisoras como Canal 22, Disney Channel, MTV Networks; y campañas como Corona 2003, Herdez 2006, Presidencia de la República 2011-2012. Profesor de asignatura desde 2003 en instituciones como el Claustro de Sor Juana, Íconos Instituto, Instituto Lumiere, Unarte, etcétera. Profesor en Centro de la materia “El sonido” en la licenciatura de Cine y televisión desde 2005 y de “Palabra e imagen I y II” del Año integral desde 2004; actualmente coordinador de la materia de Palabra e imagen.

Guiomar Jiménez Orozco

Candidata a doctora en Estudios transdisciplinarios de la Cultura y Comunicación. Maestra en comunicación y lenguajes visuales por parte de Íconos, Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura. Licenciada en Arte por la Universidad del Claustro de Sor Juana. Diseñadora de estrategias para juegos y cursos para Ludika y Artefactos [www.adigma.com]. Docente de teoría de la imagen, nuevas tecnologías, historia del arte, recepción, diseño de espacios y narrativa y guionismo. Ha trabajado en el área educativa de museos como el Museo Archivo de la Fotografía, Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo y el Antiguo Colegio de San Ildefonso. Fue investigadora y documentadora en el Centro de la Imagen para el libro *160 años de la fotografía en México*.

Marco Alberto Porras Rodríguez

Licenciado en comunicación social, maestro en comunicación y política y candidato a doctor en ciencias sociales por la UAM-Xochimilco. Cuenta con estudios de historia en la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor-investigador Asociado “D” del Departamento de Educación y Comunicación de la UAM-Xochimilco. Miembro del área de investigación “Educación y comunicación alternativa” y de la Coordinación de Contenidos de “Versión Radio”. Ha sido reportero de televisión cultural y productor radiofónico. Su línea de trabajo son los estudios visuales aplicados a los medios de comunicación. Actualmente desarrolla la tesis de doctorado “Territorios y desterritorializaciones en los videoclips de rock alternativo”.

Beatriz Isela Peña Peláez

Licenciada en historia, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM; maestra en historia del arte, Facultad de Filosofía y Letras/IIE-UNAM. Estudios de música y de dirección de orquestas típicas, INBA. Miembro del Seminario sobre Cristianismo Otomí, IIE-UNAM. Diplomados en hermenéutica y filosofía UACM-IIFL/UNAM, Semiótica de la Cultura UACM, Paleografía y Archivística IIFL-UNAM, Antropología forense, INAH, Introducción a la Restauración de Órganos Tubulares ENCryM-INAH. Académico universitario en asignaturas relacionadas con semiótica, estética e imagen. Participó como historiadora e histodidacta en Proyectos de Conservación de la CNCPC-INAH. Asesora externa y calígrafa de Organería Grenzing 2014. Historiadora del proyecto integral de conservación y restauración de las capillas familiares de San Miguel Ixtla 2007-2013.

Ilustración y fotografía

Kenya Altuzar Palacios

Licenciada en diseño de la comunicación gráfica por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco; se desempeña en las áreas de ilustración, diseño multimedia y editorial.

Francisco Mata

Licenciado en comunicación social por la UAM-Xochimilco, posgraduado en Artes visuales por la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte, es profesor-investigador en la UAM-Cuajimalpa. Fotoperiodista en el diario *La Jornada*, ha participado en muestras individuales y colectivas, nacionales e internacionales. Es autor, entre otros libros, de *Sábado de Gloria* (1994), *América profunda* (1999) y *Litorales* (2000).

Alfonso Medina Hernández

Fotógrafo. Profesor técnico académico en la licenciatura en comunicación social de la UAM-Xochimilco. Primer lugar de la séptima Bienal Nacional de Diseño, actualmente desarrolla el proyecto “Integración de apoyos didácticos utilizando las nuevas tecnologías” y prepara la exposición colectiva para conmemorar los 40 años de la UAM, con el tema “El tiempo”.

Diego Vargas Ugalde

Licenciado en comunicación social por la UAM-Xochimilco y maestro en gestión de la información por la Universidad de La Habana, es profesor de diseño y producción audiovisual y multimedia, así como responsable digital del Laboratorio de Objetos de Aprendizaje de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-Xochimilco.

Verónica Escobar Morales

Fotógrafa, documentalista social y docente universitaria. Egresada de la Universidad Iberoamericana León con maestría en diseño fotográfico, es becaria por el Word Press Photo en el Diplomado de Fotonarrativa Digital de la Fundación Pedro Meyer 2014.

Josefina Rodríguez González

Maestra en diseño fotográfico por la Universidad Iberoamericana León. Académica por más de 25 años, es encargada del área de Comercialización y difusión de publicaciones y asesora de proyectos de investigación en la Uia León.

Juan Manuel Outon Alvear

Nació en el Distrito Federal. A los 13 años se dio cuenta que no recordaba casi ningún evento de cuando tenía 9 años; a los 19 sintió lo mismo de cuando tuvo 13 y, decidido entonces a recordar, comenzó a tomar fotografías. Tiene 24 años y no recuerda casi ningún evento de cuando tenía 19. Estudió la licenciatura en comunicación social y ha participado en distintos diplomados de fotografía y guión cinematográfico en México y Argentina. Actualmente se encuentra intentando olvidar todo lo aprendido.

B



La imagen es tiempo y el tiempo es existencia. Sin existencia tiempo la imagen es nada.

Resucitar los ojos.
de la imagen.



Ver la nada para inventar el tiempo y la existencia

Situación liminal: ver la nada

B

A

Los límites de la mirada en la Historia del ojo •

José Alberto Sánchez Martínez / Diego Lizarazo •

Coordinadores

B

Georges Bataille •

versión

ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA
Número especial 2013



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Educación y Comunicación

versión
ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA



GEORGES BATAILLE
Los límites de la mirada en la *Historia del ojo*
José Alberto Sánchez Martínez / Diego Lizarazo | Coordinadores



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Rector general, Salvador Vega y León
Secretario general, Norberto Manjarrez Álvarez

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO
Rectora, Patricia E. Alfaro Moctezuma
Secretario de la Unidad, Joaquín Jiménez Mercado

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Director, Jorge Alsina Valdés y Capote
Secretario académico, Carlos Alfonso Hernández Gómez
Encargado del Departamento de Educación y Comunicación, Roberto Manero Brito
Producción editorial, Virginia Méndez Aldana

versión
REVISTA DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA

Directora, Rosalía Winocur Iparraguirre

Comité editorial

Alberto Sánchez Martínez, Ana Rosas Mantecón, André Dorcé Ramos, María Elena Meneses,
Sara Makowsky, Vicente Castellanos Cerda, Yissel Arce Padrón

Comité internacional de asesores

Néstor García Canclini (México); Robert Hodge (Australia); Noé Jitrik (Argentina);
Jesús Martín Barbero (Colombia); Armand Mattelart (Francia); Michèle Mattelart (Francia);
Graham Murdock (Reino Unido); Birgit Scharlau (Alemania); Héctor Schmucler (Argentina);
Amalia Signorelli (Italia); Teun A. van Dijk (Países Bajos)

Coordinadores edición especial 2013, José Alberto Sánchez Martínez y Diego Lizarazo Arias

Versión, Estudios de Comunicación y Política, año 23, número especial 2013, diciembre de 2013, es una publicación anual editada por la Universidad Autónoma Metropolitana, a través de la Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Educación y Comunicación, Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex Hacienda San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, C.P. 14387, México, D.F., y Calzada del Hueso 1100, Edificio de Profesores, Primer Piso, Sala 3 (Producción Editorial), Col. Villa Quietud, Delegación Coyoacán, C.P. 04960, México, D.F., Tel. 54837444. Página electrónica de la revista: <http://version.xoc.uam.mx> y dirección electrónica: version@correo.xoc.uam.mx. Editor responsable: Dr. Roberto Manero Brito. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2000-04112415100-102, ISSN: 0188-8242, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor, Certificado de Licitud de Título No. 6618 y Certificado de Licitud de Contenido No. 6927, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Distribuida por la Librería de la UAM-Xochimilco, Edificio Central, planta baja, Tel. 54837328 y 29. Edición e impresión: mc editores, Selva 53-204, Col. Insurgentes Cuicuilco, Delegación Coyoacán, C.P. 04530, México, D.F., Tel. 56657163, mceditores@hotmail.com. Este número se terminó de imprimir el 3 de abril de 2014, con un tiraje de 1,000 ejemplares.

Versión. Estudios de Comunicación y Política aparece en el índice del Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex).

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Las fotografías e imágenes que aparecen en este volumen se retoman en una lógica analítica y pedagógica en los artículos correspondientes.

ÍNDICE

La historia del ojo | María Eugenia Hernández Carrillo

Obertura

José Alberto Sánchez Martínez

7

Trucco | Ernesto López

El espejo de la muerte: sacrificio y simulacro
en la obra de Georges Bataille

Guillermo Nelson Guzmán Robledo

9

Placer acallado-equilatEROS | Ángela Vela Pavón, Juan Mariqueo

La mirada y el mal

Andrés de Luna

29

Simona | Gastón Ortíz

El ojo de las palabras: una narrativa escópica

Antonio Sustaita

39

El huevo ojo | Daniela Camarena

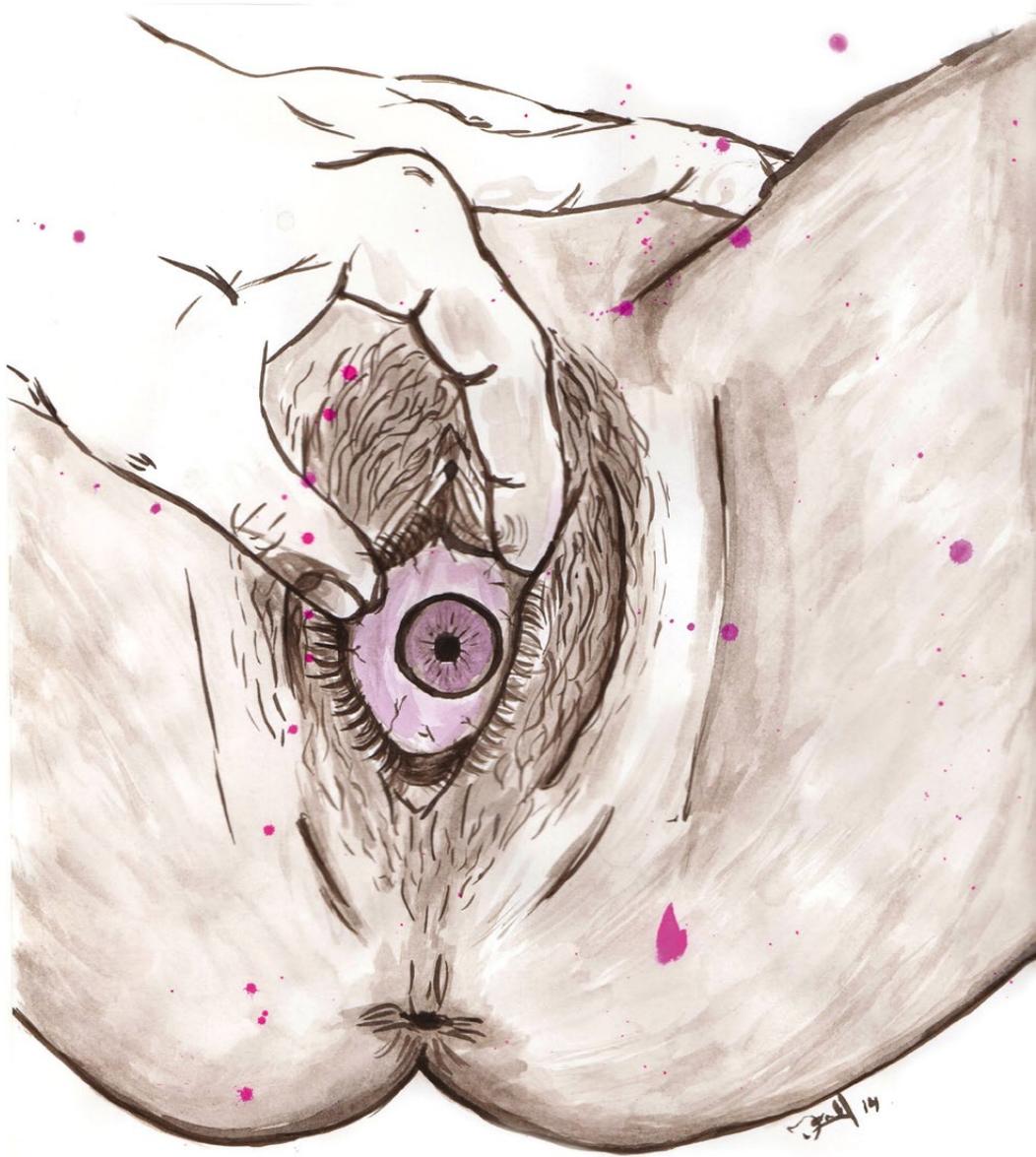
Seducción y juego: los límites de la mirada erótica

Pablo Lazo Briones

55

Los ojos | Daniela Camarena

<i>Historia del ojo: tiempos de liberación y transgresión</i> a través de la mirada de Margo Glantz (1930), que nos permite ver “bajo la mirilla” del ojo de Georges Bataille (1857)	
<i>Isis Saavedra Luna</i>	75
Melissa Campa	
La transgresión de las imágenes: escenarios del límite en Georges Bataille	
<i>José Alberto Sánchez Martínez</i>	83
Los autores	97



María Eugenis Hernández Carrillo
La historia del ojo

Obertura

Hay autores cuya densidad es imposible abrazar
el abrazo de Bataille es de esa estirpe
un hachazo que corta la rama
y la vuelve bifurcación
laberinto de sentidos

en Bataille

el ojo se desnuda de lo que ve
la mirada ya no es más que una quimera
frágil desvanecida
en la superficie de lo incommensurable

sin ropaje

el ojo vaga hacia lo no visto
abierto desorbitado

fuera de sí, para sí, en sí

ano, orines, sangre, muerte, semen, masturbación, gritos,
huevos

lagrimas, dolor, olores
las huellas del ojo se salen del camino

el camino se ha extraviado en el ojo

más de una vez el ojo se confunde con la vagina que ve

los ojos con los testículos

el ojo y la vagina se tocan para verse

cavidades como pozos de luz

en un bosque de noches continuas

imágenes recién nacidas

danzan en un círculo de palabras

crecen hasta enuclear el ojo

hasta abrirse paso más allá del cuerpo

en una soledad visual abandonada.

José Alberto Sánchez Martínez

88



Trucco

Ernesto López







EL ESPEJO DE LA MUERTE: SACRIFICIO Y SIMULACRO EN LA OBRA DE GEORGES BATAILLE

Guillermo Nelson Guzmán Robledo

El hombre es esta noche, esta vacía nada, que en su simplicidad contiene todo [...] Esta noche es lo percibido cuando se mira al hombre a los ojos, una noche que se vuelve *terrible*: a uno le cuelga entonces la noche del mundo.

HEGEL¹

La dialéctica del señor y del siervo

Exagerando probablemente la importancia que tiene en la filosofía de Hegel la dialéctica del señor y el siervo, Alexandre Kojève daba al célebre pasaje contenido en el capítulo IV de la *Fenomenología del espíritu* el privilegio de ser el punto de inflexión sobre el cual se funda la totalidad de la Historia. Teniendo como marco las implicaciones que éste guarda respecto de la noción de lucha de clases en el pensamiento marxista, el filósofo ruso consideraba lo expuesto en él como el movimiento fundamental que pone en marcha la negatividad de la conciencia en su pugna por alcanzar la conciencia de sí.

La importancia de este capítulo estriba para Kojève en el hecho de que en él (a diferencia de los tres capítulos que le pre-

¹ Hegel, *Filosofía real*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 154.

ceden, donde Hegel aborda figuras concernientes al mero conocimiento pasivo del mundo)² se introduce el principio de la acción y de la negatividad. Éstas aparecen en el momento en el que el hombre *desea*, en el momento en el que lo posible toma el lugar del presente y cuya representación pone en marcha los actos que median para llegar a la satisfacción del objeto de deseo. Se trata entonces del poder que ejerce lo posible sobre lo existente y cuya ausencia abre el espacio de una desgarradura que busca resarcirse. La satisfacción del deseo es entonces la restitución de la unidad entre lo actual y el futuro, la plenitud que viene dada al cerrar la oquedad abierta entre aquello que falta y la realidad positiva: “El Deseo es la revelación de un vacío, la presencia de una ausencia”.³ Nacida de esta ausencia, la acción aparece entonces como el medio para satisfacer el vacío trazado entre lo posible y lo presente y que sólo se alcanza por la “negación” del ser dado, es decir, mediante la destrucción, o por lo menos la transformación del presente para alcanzar el objeto de deseo.

Para satisfacer el hambre, por ejemplo, es necesario destruir o, en todo caso, transformar el alimento. Así toda acción es “negatriz”. Lejos de dejar lo dado como es, la acción destruye si no en su ser, por lo menos sí en su forma dada.⁴

En tanto que *concepto*, el Tiempo sólo puede provenir de la mediación, es decir, de la conducta negativa que procede del deseo humano y que pone en movimiento a la Historia, cuya *realización*

² A. Kojève escribe al comienzo de su *Introduction à la lecture de Hegel*: “Al contrario de la conciencia que mantiene al hombre en una quietud pasiva, el deseo lo vuelve inquieto y le mueve a la acción” (Madrid, Trotta, 2013, p. 11).

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, pp. 11-12.

última es el concepto mismo. El Tiempo como movimiento histórico se funda en la negación del ser dado que invoca al porvenir y que consiste precisamente en ser “lo que no es (aún) y lo que no ha sido (ya)”.⁵ El Tiempo tiene así su origen en el deseo humano.⁶ La transformación del ser natural y del hombre mismo –que es la base de la historia–⁷ sólo puede originarse del vacío que el deseo extiende frente a la conciencia.

En tanto el deseo introduce la transformación del ser dado, “el Tiempo no es otra cosa que esa destrucción del Mundo”.⁸ Ahora bien, como Kojève considera equivalentes por una parte Tiempo y negatividad, mientras que por otra identifica el ser natural con el Espacio,⁹ a la negación del *ser determinado* que se realiza mediante el deseo y el trabajo (cuyo sentido es eminentemente *antropológico*) se corresponde en un sentido *ontológico* la afirmación de que “El Tiempo es la *negación* del Espacio).¹⁰

Por ello es que fuera de la oquedad extendida hacia el futuro mediante el deseo, el Tiempo no existe fuera de la esfera humana: “no hay Tiempo natural, cósmico”.¹¹ Y ya que “el tiempo no existe fuera del hombre”, Kojève infiere que “el hombre es pues el Tiempo, y el Tiempo es el hombre”.¹²

⁵ *Ibid.*, p. 367.

⁶ *Ibid.*, p. 368.

⁷ Para Kojève la base de la historia está en la transformación de la naturaleza mediante el trabajo y del hombre mismo, la filosofía sólo es la expresión de la *superestructura*. La división entre estructura y superestructura es de clara procedencia marxista. *Cfr. ibid.*, pp. 463-464.

⁸ *Ibid.*, p. 370.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Ibid.*, p. 366. V. et *Idem*, n. 2.

¹² *Idem.*

El Tiempo, que surge fundamentalmente como la negación de la naturaleza (ante la que opera como una fuerza destructiva en cuanto la transforma), tiene por ello como condición ejemplar la muerte. Ya que si por una parte el hombre es negatividad, entonces el Tiempo, que niega incluso al hombre mismo que lo encarna, es esencialmente muerte.

Ahora bien, la Negatividad –tomada aisladamente– es Negación pura (sobre el plano ontológico). Esta Negación niega en tanto que Acción (del Yo-abstracto) en el Ser. Pero la acción niega en la aniquilación de este Ser y entonces se aniquila ella misma. La negatividad no es otra cosa que la finitud del ser (o la presencia en sí de un verdadero porvenir que no será nunca su presente); y la Acción es necesariamente finita. Y la entidad que es acción en su ser mismo, “aparece” (sobre el plan fenomenológico) en ella misma y en los otros como irremediabilmente *mortal*.

Es por lo que, en el texto citado, Hegel puede llamar a la Muerte la “irrealidad” que es la Negatividad o la “entidad negativa o negatriz”. Pero si el hombre es Acción, y si la Acción es Negatividad “manifestándose” como Muerte, el Hombre no es, en su existencia humana o parlante, sino una *muerte*, más o menos aplazada, y consciente de sí misma.¹³

El Tiempo sólo puede tener lugar si el ser finito que opera negativamente en la naturaleza tiene conciencia de su propia finitud, es decir, si tiene conciencia de la muerte, que es –por una parte– la negación de sí mismo y –por otra– aquello que sólo tiene lugar ante la representación del porvenir ausente, que no obstante engendra en el vacío de su “irrealidad” el mundo del Espíritu.

El vínculo entre la negatividad y la muerte que Kojève encuentra en la filosofía de Hegel y que le hace afirmar que “la filosofía ‘dialéctica’ o antropológica de Hegel es a fin de cuentas una *filosofía*

¹³ *Ibid.*, p. 546.

de la muerte (o lo que es lo mismo: del ateísmo)”,¹⁴ se ve aún afianzado por la relevancia que concede al desarrollo ulterior de la misma dialéctica del *señor* y del *siervo*. Pues el deseo que toma conciencia de su finitud y de su imposibilidad de realización absoluta tenderá a focalizarse en aquello que da constancia de su propio comportamiento negativo, procurando apropiarse de la misma negatividad que se vislumbra en el deseo que otro manifiesta. Así la negatividad que se observa en la acción propiciada por el deseo y que pone en marcha la Historia, estrecha aún más sus vínculos con la muerte, cuando Hegel da un paso más en el enfrentamiento de los deseos y la lucha de las conciencias contrapuestas desarrollado en el mismo capítulo.

Kojève afirma que el deseo dirigido a un objeto no es a final de cuentas sino un precario sentimiento de sí, cercano al que poseen los animales. Pero el deseo propiamente humano, que le distingue de la mera apetencia de aquéllos (es decir que lo vuelve autoconsciente), es la inclinación a tomar constancia de su propia subjetividad. Para ello es necesario que el deseo esté dirigido a otro deseo y por consecuencia a *otro sujeto*. Lo que hace distintivo al humano es el hecho de pretender adquirir el testimonio de *ser un sujeto*, de apropiarse del deseo del otro, para lo cual debe proyectar hacia él la propia negatividad y suprimirlo.

La autoconciencia exige entonces que exista una diversidad de deseos opuestos entre sí y que los lleve a combatir a muerte por el reconocimiento de la subjetividad, de la imposición del deseo propio sobre el ajeno, negándolo. Esta disposición conduce al sujeto a poner en riesgo la vida propia (el ser determinado) para afirmarse no ya como ser meramente existente, sino como *sujeto libre* y no determinado por lo que solamente *es*. Esto, como hemos

¹⁴ *Ibid.*, p. 573. A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, p. 573, Bataille cita este pasaje en *Œuvres complètes*, tome XII, Collection Blanche, Gallimard, 1988, p. 327.

mencionado, es para Kojève el movimiento que funda la totalidad de la Historia en Hegel.

Según Hegel, el hombre no es más que deseo de reconocimiento [...] y la Historia es el proceso de la satisfacción progresiva de ese deseo, que está plenamente satisfecho en y por el Estado universal y homogéneo.¹⁵

Al interpretar la dialéctica del señor y el siervo, Kojève subrayaba dos elementos: por una parte el enfrentamiento y percepción de la muerte como elemento inherente a la conciencia humana, sólo a partir de la cual ésta se afirma en la negación del ser natural que lo soporta (su mera animalidad). Por otra parte, este enfrentamiento manifiesta la necesidad que la conciencia tiene para percibirse por medio de otra conciencia que, a manera de espejo, haga patente la subjetividad que le es inherente. A esta idea subyace el hecho de que la búsqueda de reconocimiento ilustra con notoria claridad la imposibilidad que el sujeto tiene para reconocerse a sí mismo. Sólo por la intermediación de *otro* que me reconoce es que puedo tener constancia de mi dignidad como sujeto. Pues en la medida en que ese otro refleja mi subjetividad, es que ésta logra exteriorizarse y objetivarse en el mundo. El hombre es, de este modo para Kojève, *esa nada que vive una vida humana*,¹⁶ un vacío que adquiere consistencia positiva al hacer constar su propia existencia por medio de la mirada del otro. La conciencia tiene siempre en lo inmediato la figura que devuelve la imagen mediatizada, por lo cual la mediación se vuelve un reflejo. En la *dialéctica del señor y el siervo*, el ser que el individuo tiene frente a sí es lo que le permite emprender la reflexión, el hecho de volver sobre sí mismo. La con-

¹⁵ *Ibid.*, p. 465.

¹⁶ *Ibid.*, p. 548.

ciencia carece de la posibilidad de observarse y sólo puede lograr su autoconciencia por el movimiento de retorno a sí desde el otro, desde la mirada que devuelve a quien la contempla la profundidad de su propio vacío.

Soberanía y señorío

Hacia 1955, Bataille escribe en la revista *Deucalion*, un artículo titulado “Hegel, la mort et le sacrifice”, donde retoma estos dos aspectos de la dialéctica del señor y el siervo expuestos por Kojève, con la finalidad de aproximarse a una interpretación del sacrificio. Para ello Bataille destaca en primer lugar la relevancia que tiene la muerte en la conciencia humana: sólo se tiene angustia por la muerte en la medida en que se es un individuo, un ser discontinuo y separado del resto de cosas. La muerte, o mejor dicho, la angustia por ella, acompaña al ser individual en cuanto éste adquiere conciencia de sí mismo y de su finitud. Se es autoconsciente en la medida en que se experimenta y se padece el temor hacia la propia extinción, temor que cancela la pertenencia a la totalidad de las cosas, cuya continuidad sólo se resarce cuando el ser individual desvanece sus confines.

La muerte no es nada en sí misma, es, a lo mucho, el pasaje irreversible de la constante transformación de todas las cosas. Sólo un ser que se representa a sí mismo, que hace de sí mismo un fin y que, al hacerlo, se aísla del resto de cosas, puede conferir a su propia extinción un carácter absoluto. Bataille insiste a lo largo de su obra en el carácter precario de la condición humana, en ese verse desgajado de la totalidad precisamente en la medida en que el hombre se afianza a la banalidad de un yo personal.

Probablemente toda la obra batailleana tiene como punto nodal este carácter desgarrado de la existencia humana y al que responde su concepción del erotismo y de la muerte. El hombre procura en determinados momentos desligarse de aquello que lo

mantiene en la precariedad del yo. La transgresión de toda prohibición, la atracción que la muerte y el erotismo ejercen en el hombre, se explican por la tendencia humana de resistirse a la ficción del yo. Liberar las fronteras que contiene esa precaria identidad sobre la que sin embargo se fundan la sociedad y el trabajo.

Por otra parte, el tiempo, que según hemos visto nace de la anticipación y de la acción que se proyecta hacia el futuro y por la cual tiene lugar el trabajo, es el elemento que hace aparecer ante nuestra conciencia el fin inminente. En efecto, sabemos que vamos a morir porque alcanzamos a vislumbrar el porvenir en que nuestra vida, anclada en el tiempo, finalmente se extingue.

Así entonces, la muerte, o mejor aún, el temor que ella infunde, sólo viene dada en la medida en que la precariedad de un ser que se ha sometido a las prerrogativas del tiempo y de la espera le somete al aislamiento y al servilismo.

La negatividad tiene entonces dos expresiones: por una parte la negatividad officiosa del trabajo, de la espera y del temor a la muerte; por otra, la negatividad absoluta que niega incluso al yo entregándose a la muerte.

Un año después de la publicación de “Hegel, la mort et le sacrifice”, Bataille publica otro ensayo sobre Hegel (o mejor, sobre la interpretación que Kojève ofrecía de él) en el que asocia la noción de soberanía, desarrollada algunos años antes en el libro que lleva precisamente el título de *La souveraineté*, con la dialéctica del *señor* y el *siervo*. La soberanía es la entrega al sinsentido general de las cosas, a la reducción de la espera a la Nada, la negación del sentido constructivo y laborioso de la negatividad, cuya manifestación privilegiada es desde luego la muerte. En el artículo, publicado en 1956 y titulado “Hegel, l’homme et l’histoire”, Bataille identifica la figura del soberano con la del señor en su enfrentamiento a muerte.

Daré una interpretación personal de esa Lucha a muerte, que es el tema inicial de la dialéctica del *Señor*, al referirme a la forma similar del *soberano*. La actitud del Señor implica la soberanía: y el riesgo de

morir aceptado sin razones biológicas es su efecto. Luchar sin tener por objeto la satisfacción de necesidades animales es por principio en sí mismo ser soberano.¹⁷

Pero dicha identificación sólo es parcial. Ella se remite exclusivamente al valor que encarna la figura del amo que se entrega en la lucha a muerte y se opone a la figura del siervo que, al temer dicho enfrentamiento, capitula y cede el reconocimiento del señor con la entrega del producto de su trabajo. Sin embargo, hay en dicha dialéctica un elemento que trastoca la figura del señorío. Este elemento es el resultado de la capitulación del siervo y la apropiación *utilitaria* de su trabajo por parte del señor.

La apropiación y el goce del trabajo del siervo reducen la entrega a la NADA característica de la conducta soberana. Si la muerte arrojaba la lucha al absurdo que un fin infinito entraña (un fin ilimitado sólo puede proyectarse en la anulación del fin mismo), la operación utilitaria que a la postre guarda la conducta del señor, establece fines precisos a su enfrentamiento a muerte y con ello su actitud deviene servil.

En la vida del Señor de Siervos, la parte soberana, manifiesta en la lucha por el puro prestigio, cesa de ser únicamente soberana: tiene dos aspectos. Por un lado, la lucha adquiere el valor y la forma de una actividad útil: por otro lado, esta actividad útil es siempre desviada hacia unos fines que sobrepasan la utilidad en el sentido del prestigio. De todas formas, un *poder* se ha constituido en manos del soberano. La soberanía cesa de ser lo que ella fue: la belleza impotente que, en los combates, por principio no sabía sino matar.¹⁸

¹⁷ G. Bataille, "Hegel l'homme et l'histoire", *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 351.

¹⁸ *Ibid.*, p. 352.

Para Bataille, la soberanía exige la aniquilación del sentido utilitario y finito de toda empresa. La entrega a muerte debe estar signada por la liberación de la angustia por la muerte y por ende al desencadenamiento de la violencia como fin en sí misma. Pero este desencadenamiento es impotente, en la medida en que tiene por objeto expresar la cancelación del sentido inherente a la muerte, es una lucha que no actúa con miras a un fin determinado. La expresión más fehaciente de la negatividad es por tanto aquella que encarna su soberanía en la negación de la naturaleza que le es propia, es decir del cuerpo natural que le sirve de soporte al ser individual. La soberanía se encuentra ahí donde el hombre se enfrenta con la muerte.

Lejos de ser una empresa calculada (como sucede en las guerras de las sociedades militares y más aún en la guerra de nuestros tiempos actuales, en las que se pierde incluso el contacto en la lucha), la actitud soberana viene signada por una entrega al azar y al juego, es dejarse seducir por el vértigo del riesgo que ostenta la anulación de la angustia por la muerte al enfrentarla manifestándose como *belleza impotente*.¹⁹ Así, lo que distingue a la noción de soberanía del señorío hegeliano es que este último, al apropiarse del trabajo del

¹⁹ En ambos artículos Bataille recurre con frecuencia a la expresión *belleza impotente*, misma que toma del prólogo de la *Fenomenología del espíritu*, para contrastar la figura del “sabio” hegeliano con la del soberano. Para Bataille, Hegel, al despreciar la “belleza impotente” y encomiar el entendimiento que no se amedrenta ante la muerte, estaría dejando de lado la figura de la negatividad soberana en aras de sostener únicamente la negatividad industrial y positiva y despreciando esa otra forma de enfrentamiento con la muerte que es aquella que obra sin buscar nada más que la muerte misma. El pasaje en cuestión reza así: “La muerte, si es que queremos llamar así a tal irrealidad, es lo más terrible, y retener lo muerto representa la fuerza suprema. La belleza carente de fuerza odia el entendimiento, porque el entendimiento exige aquello de lo que ella es incapaz”. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, Valencia, Pretextos, 2007, p. 136.

esclavo cede al principio de utilidad y renuncia a la negación de la individualidad que el enfrentamiento a muerte implicaba.²⁰

La parodia y la mirada

Los artículos sobre Hegel que Bataille escribe al promediar la década de 1950 recuperan así dos elementos de la interpretación que Kojève realizó de la dialéctica del *señor* y del *siervo*. En primer lugar lo que ella ha dejado en claro es que la experiencia de la muerte es constitutiva de la conciencia, la expresión fehaciente de la nada que uno mismo es y que resulta simultáneamente angustiada y atractiva. Por medio de la entrega a la muerte que el soberano procura, el hombre se ve liberado de la carga del yo personal que le impone el aislamiento y la desgarradura de la continuidad con el mundo.

Por otra parte, el enfrentamiento de las conciencias muestra el carácter reflejo de la propia conciencia. Si el sujeto sólo puede adquirir la conciencia de sí por medio de la mirada del otro en la búsqueda del reconocimiento, sí sólo así puede adquirir constancia de su realidad (que se expresa eminentemente en la negatividad de la propia muerte a la que el soberano se entrega), el sacrificio es interpretado por Bataille como la muerte propia *puesta en escena*.

Bataille, a lo largo de su obra, concedió un papel relevante a la puesta en escena, la dramatización y la parodia bajo una perspectiva ontológica. Desde la década de 1920 resaltaba la necesidad de comprender el mundo bajo el aspecto de la parodia. Así, en 1927 escribió un texto titulado *L'annus solaire*²¹ en el que afirmaba que toda inter-

²⁰ Cfr. "Hegel, l'homme et l'histoire", en *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XII, p. 353.

²¹ Escrito en 1927 y publicado en 1931 por la *Galerie Simon* con un tiraje de 100 ejemplares, es junto a *Sacrifices*, uno de los primeros textos escritos por Bataille (*Œuvres complètes*, tomo I, *op. cit.*, p. 79).

pretación y aun toda percepción del mundo están signadas por la parodia. Cualquier perspectiva del mundo parte de principios que se imponen arbitrariamente: Dios, el ser, el sujeto. Toda perspectiva de lo real se basa en una elección que lejos de permanecer como el trasfondo de lo real, muestra el carácter artificial del pensamiento, lo cual supone que lo real mismo es paródico. Ya que siempre que comprendemos algo lo hacemos en referencia a *otra cosa*, de tal modo que “el oro, el agua, el ecuador o el crimen pueden ser enunciados indiferentemente como el principio de todas las cosas”.²²

La parodia, en cuanto desplazamiento simbólico no sólo aparece en la necesidad de interpretación que el hombre traza del mundo, sino que supone que el mundo mismo es paródico:

Está claro que el mundo es puramente paródico, es decir, que cada cosa que miramos es la parodia de otra, o incluso la misma cosa bajo una forma engañosa [...] Todo el mundo está consciente de que la vida es paródica y necesita de una interpretación. Así, el plomo es la parodia del oro. El aire es la parodia del agua [...] El cerebro es la parodia del ecuador. El coito es la parodia del crimen.²³

La parodia anula la posibilidad de cualquier principio que pretenda ofrecer la cifra del mundo. Subvierte la posición de lo *alto* y de lo *bajo*: el texto mismo de *L'annus solaire* se presenta como un ejercicio paródico, en el que Bataille ofrece una suerte de cosmología que se asienta sobre el principio de la cópula carnal. Ya que la *cópula* del verbo “ser” puede ser desplazada por la *cópula* carnal y entonces el Universo se nos presenta como una orgía violenta en la que todos los involucrados participan: los árboles, el hombre, el mar, el viento y el Sol mismo se manifiestan como actores de una abigarrada y cruda escena erótica. La imagen del Sol, arquetipo de la luminosidad

²² *Ibid.*, p. 81.

²³ *Idem.*

celeste queda desde el título asociada con el órgano del cuerpo que se vincula con la deyección, cerrando con su identidad el círculo que cancela la prioridad de lo alto sobre lo bajo así como la oposición de lo sublime y de lo inmundado sobre la que se funda la metafísica.

Lo mismo había ocurrido con el órgano donde se gestan las imágenes: el ojo. En el número de la revista *Critique* consagrado a la memoria de Bataille y aparecido un año después de su muerte, Roland Barthes ofrece un artículo sobre “L’Histoire de l’œil”,²⁴ en el que ofrece una interpretación de la novela erótica escrita por Bataille en 1928, donde destaca la presencia de la metáfora y la metonimia como elementos de intercambio de los significados. Mediante este intercambio se subvierten el campo del lenguaje y del erotismo, mostrando la permanente confusión que anida en objetos cuya simple semejanza les hace confundir su identidad: el ojo, el huevo, el testículo de un toro, un plato de leche sobre el que se posa el culo de una niña licenciada o el Sol. El erotismo es al cuerpo, lo mismo que la poesía y la literatura son a la palabra: intercambio y fusión de identidades, que manifiestan aquello que la ley y el discurso han pretendido borrar o acaso esconder: el devenir y la poca persistencia que todas las cosas tienen por perseverar en sí mismas. La disposición que tienen todas las cosas a mutar unas en otras.

Cuando en *Madame Edwarda*, la prostituta muestra su vulva al narrador (ese otro ojo siniestro y grotesco que es imagen arquetípica del deseo) y grita: *Tu vois, dit elle, je suis Dieu (Mira, dijo ella, yo soy Dios)*.²⁵ Bataille hace de una vulva, rosácea y obscena, un Dios cuya ausencia evoca también la cavidad corporal donde el frenesí erótico acontece. Ello implica trasvasar el campo de lo alto y de lo bajo

²⁴ El artículo en cuestión se titula “La métaphore de l’œil” (*Critique*, núms. 195-196, Editions de Minuit, agosto-septiembre, 1963, pp. 770-777).

²⁵ Bataille, *Madame Edwarda*, 10/18, París, 2008, p. 19.

e introducir el principio de la parodia mezclando teología y pornografía, demoliendo la arquitectura del sentido y el ordenamiento que la ley y el discurso imponen sobre las cosas.²⁶

Pero además del elemento paródico y de esta suerte de *ley de la sustitución* en el que todo giro metafórico puede introducir la identidad de dos seres en apariencia opuestos, la mirada de la vulva y la metáfora ocular revelan un componente que estará a tono con la interpretación del juego sacrificial e incluso con aquellos elementos que Bataille toma de Hegel y de Kojève para la interpretación de la misma: el juego de la mirada como movimiento paródico.

Ya en el mismo relato de *Madame Edwarda* tiene lugar una escena que parece refrendar el papel de la intimidad de la mirada. Hacia el final, vemos al narrador y a la prostituta ascendiendo a un taxi en donde ella se desnuda para finalmente invitar con descaro al chofer a poseerla. El contacto entre el narrador y Madame Edwarda queda reducido a la mirada que ambos sostienen durante el acto en el que él siente contemplar este *deslizamiento ciego hacia la muerte*.²⁷ La mirada hace participe al narrador y *voyeur* del relato del frenesí que hace languidecer a los participantes carnales del acto erótico descrito. Más aún, le hace entrar en el contacto angustiioso de su éxtasis. Ser espectador es también de cierta forma convertirse en el actor y refrendar con él una sustitución que alcanza la agonía de sus estremecimientos, por el contagio de la imagen.

Mirar es participar de aquello que se observa, de aquello que al entrar en contacto con el ojo acuña en él su propia imagen. Mirar

²⁶ Denis Hollier (quien por lo demás repara abundantemente sobre lo que él considera la “metáfora arquitectural”) nos dice a propósito de esta obra: “Leer *Madame Edwarda* sería deshacer el libro, poner al desnudo la ausencia de suelo, la ausencia de un fondo de las cosas. Poner al desnudo la desnudez informe de una desgarradura”. “La Césarienne”, *La prise de la Concorde*, París, Gallimard, 1993, p. 280.

²⁷ G. Bataille, *Madame Edwarda*, *op. cit.*, p. 19.

es parodiar la apariencia donde florecen los seres, es el acto privilegiado de la intimidad a distancia, que nos recuerda que quizás en el fondo de todas las cosas sólo subsisten los gestos de su muerte, gestos que la evanescencia de su imagen y la superficie misma de los seres, por lo demás, ya ostentan.

El sacrificio

En este punto podemos comprender la necesidad a la que la institución universal del sacrificio obedece. Si por una parte, la muerte presenta al hombre el vacío sobre el que se funda su propia naturaleza y también ofrece la posibilidad de un deslizamiento hacia la soberanía que ve perder las fronteras del yo personal; si por otra, comprendemos cómo el juego paródico de la mirada y la proximidad del frenesí llevan a su contagio, entonces llegamos al punto central de la interpretación de Bataille con respecto al sacrificio: matar es verse a sí mismo morir.

Comprendamos también que si bien la muerte se reviste simultáneamente de angustia y seducción, no obstante erige un muro inexpugnable a la experiencia, en la medida en que necesariamente destruye al ser en el que tendría lugar dicha experiencia, impidiendo así la posibilidad de tener una experiencia de ella.

La manifestación privilegiada de la Negatividad es la muerte, pero la muerte en verdad no revela nada [...] Para que finalmente el hombre se revele a sí mismo debería morir pero tendría que hacerlo viviendo —observándose dejar de ser. En otros términos, la muerte misma debería devenir conciencia (de sí) en el momento mismo en que ella niega el ser consciente.²⁸

²⁸ G. Bataille, "Hegel, la mort et le sacrifice", *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XII, p. 336.

Ese punto ciego, que como sucede con el ojo, se encuentra justo en el nervio que conduce la mirada, es también el sujeto mismo que no puede contemplar la nada que él mismo encarna.

Por ello la muerte atrae. En el vacío de su irrealidad y en la imposibilidad de su experiencia, el hombre es seducido por ella con una intensidad semejante a la del goce erótico. Y así, de manera semejante al modo en que la objetivación positiva del sujeto sólo aparece por medio del reconocimiento que nos devuelve la mirada del otro, la muerte sólo puede ser contemplada por un individuo cuando ella acontece en otro al que ve morir. En sus *Conférences sur le non savoir*, Bataille lo describe así:

La muerte no enseña nada, ya que al morir perdemos el beneficio de la enseñanza que ella podría darnos. Es verdad, reflexionamos sobre la muerte de los otros. Trasladamos sobre nosotros mismos la impresión que nos da la muerte de otros. Nos imaginamos con frecuencia en la situación de aquellos que vemos morir, pero justamente no podemos hacerlo sino a condición de vivir. La reflexión sobre la muerte es sin embargo más seriamente irrisoria en cuanto que vivir es siempre dispersar su atención, y por mucho que nos esforcemos, la muerte está en juego.²⁹

La institución universal del sacrificio, cuya decadencia es tomada por Bataille como la inclinación de la Historia en Occidente, responde así a la necesidad de experimentar la muerte. Al hecho de dar muerte a un animal, o en su expresión más gloriosa, a otro ser humano, subyace la necesidad de contemplar, por medio del juego paródico de la identidad, la propia muerte. Pues ante la imposibilidad de vivir la muerte, sólo le queda al hombre el subterfugio del espejo. Así como el sujeto sólo cobra conciencia de sí por intermediación

²⁹ G. Bataille, "L'enseignement de la mort", *Œuvres complètes*, tomo VIII, *op. cit.*, p. 199.

de la mirada del otro, el sacrificio, al ejercer activamente la muerte sobre la víctima, devuelve como en un espejo siniestro la imagen de la muerte, parodia de un destino inevitable e insondable.

Puesto que de la muerte no podemos tener conocimiento alguno, su experiencia exige una sustitución, el sacrificio es por antonomasia la puesta en juego de la parodia de la muerte propia, de la única muerte en la que la angustia alcanza su punto álgido.

Lo que está en juego en el sacrificio es entonces la dramatización. La mirada del sacrificante que contempla en un rito solemne la muerte de otro como la representación de la suya propia. No se trata tanto de matar a otro, como de contemplar en su deceso el propio ocaso. El sacrificio edifica un puente por medio del cual, se comunica la mirada trémula de la víctima con la de quien hunde el cuchillo en ella, abriendo en su herida que mana sangre, el punto ciego que su propia muerte oculta.

Es por ello que Bataille siempre insistió en la identidad de la víctima del sacrificio y del que porta la mirada que lo contempla. Semejante al juego erótico de los amantes, el sacrificio es antes que nada *fusión* en la que las partes implicadas se comunican. “En el sacrificio, el sacrificante se identifica con el animal herido de muerte, Así, muere él viéndose morir, e incluso, de alguna forma, por su propia voluntad, empuñando el arma del sacrificio”.³⁰

Bataille procuró señalar los gestos sacrificiales que acentúan esta identidad de la víctima sacrificante. Así, por ejemplo, en las prácticas del sacrificio que los cronistas españoles dejaron de los mexicas, creyó encontrar dos elementos que así lo expresaban. Por una parte, el prestigio concedido a ciertas víctimas sacrificiales que eran tenidas como encarnaciones mismas de la divinidad; por otra, la subordinación de la guerra al sacrificio, que se manifestaba en el principal destino que los guerreros cautivos tenían: convertirse en víctimas destinadas a alimentar la sed de los dioses.

³⁰ *Idem.*

En *La part maudite*, Bataille ofrece el ejemplo del cautivo destinado a suplir al dios Tezcatlipoca que era tenido como encarnación misma del dios durante un año, al término del cual era ofrecido en sacrificio. Durante ese año se le ofrecían los mejores alimentos y se le proporcionaba un harén del cual disfrutaba, junto con la libertad relativa para desplazarse por las calles de la ciudad de Tenochtitlan. El cautivo, lejos de ser tenido como un objeto útil (como un esclavo) era así tenido como un sujeto absoluto, como un ser soberano.³¹

Pero no sólo el tratamiento especial que podían recibir algunos cautivos daba cuenta de la “intimidad” de la víctima y el sacrificante, el otro rasgo que hemos señalado describe mejor aún el carácter sustitutivo de la muerte del vencido por la del vencedor.

Quien llevaba un prisionero no era menos importante que el sacerdote en el juego sagrado. De la sangre de la víctima, un primer recipiente pasado por de la herida era ofrecido al sol por los sacerdotes. Un segundo recipiente era recibido por el sacrificante. Éste rendía delante de las imágenes de los dioses y embebía sus labios de sangre caliente. El cuerpo del sacrificado le pertenecía: él lo llevaba a casa y, reservando la cabeza, el resto lo ofrecía en un banquete, cocido sin sal ni pimienta; sólo para los invitados, no para el sacrificante, que tenía a la víctima por su hijo: por otro sí mismo.³²

Un tercer hecho destacable para Bataille era la necesidad de haber puesto en riesgo la propia vida para obtener víctimas para el sacrificio. Pues en ese riesgo estriba precisamente la soberanía. Sólo es posible identificarse con aquel a quien se da muerte si uno mismo la ha encarado. La entrega a muerte que el guerrero ofrece en el campo de batalla es lo único que permite la sustitución de su

³¹ Cfr. *La part maudite*, *Ceuvres complètes*, tomo VII, op. cit., pp. 55-56.

³² *Ibid.*, p. 59.

sangre por la de otro. El cautivo muere en lugar del guerrero porque éste ha asumido el enfrentamiento a muerte y se ha apropiado de la de aquél. Por ello, nos dice Bataille: “Los mexicanos no derramaron sangre, sino a condición de exponerse a la muerte”.³³

Ello explica porque: “Si el guerrero había él mismo sucumbido en lugar de ser vencedor, su muerte en el campo de batalla hubiera tenido el mismo sentido que el sacrificio ritual de su prisionero: hubiera igualmente saciado a los dioses ávidos de sangre”.³⁴

Conclusión

Hemos visto cómo, siguiendo la lectura de Kojève, así como a partir de sus reflexiones sobre la parodia, Bataille vincula en su interpretación del sacrificio los dos componentes de *la dialéctica del señor y del siervo* que hemos expuesto en un comienzo. Por una parte, el sacrificio es la búsqueda de una experiencia de la muerte que responde a las exigencias de una conducta soberana. Lo soberano, nos dice, sólo se encuentra ahí donde el individuo niega su propia existencia positiva, donde el temor a ver perdido el ser discontinuo que es se difumina cuando corre el riesgo de morir, para atravesar el umbral de la muerte misma.

Por otra parte, tenemos la condición reflexiva de la conciencia de sí que exige la contemplación (el reconocimiento) de otro sujeto para la vuelta a sí por medio de su imagen. El sacrificio tiene en común (entre otras cosas) con la dialéctica del *señor* y del *siervo* el sentido especular que, en el caso de Bataille, se expresó en su ontología de la parodia.

Más recientemente Roberto Calasso parece haberse hecho eco de esta teoría del sacrificio, principalmente en lo que concierne a

³³ *Ibid.*, p. 58.

³⁴ *Ibid.*, p. 59.

la dualidad implícita en el sacrificio, dualidad que por otra parte pone en evidencia el principio de sustitución que está a la base del nombrar mismo. El espejo de la muerte que el sacrificio pone delante de los hombres que contemplan la muerte de otro. Si el sacrificio representa la dualidad originaria de la conciencia que se ve a sí misma en la negación del otro, también es cierto que la muerte (la ausencia por antonomasia) está a la base en todo acto simbólico que desplaza (*niega* o *media* en términos hegelianos) al objeto inmediato que invoca.

Si ante el poste del sacrificio se presentan por lo menos dos seres —la víctima y el que la estrangula con un lazo—, es porque la sustitución ya se ha obrado en la mente. El nombrar mismo, con el arbitrio que permite borrar una cosa y sustituirla por un sonido, contiene ese primordial asesinato que el sacrificio, al mismo tiempo, desvela e intenta sanar.³⁵

Siendo la subjetividad esencialmente la potencia de lo negativo cuya máxima expresión está dada en la muerte, el sacrificio es el ejercicio paródico, la puesta en juego de la propia muerte, que revela también la nulidad del sujeto incapaz de mirarse siquiera a sí mismo. El sacrificio es así, acto humano por antonomasia, cuyo olvido quizás introduce al hombre en el mundo de cosas y le hace ser una más entre ellas.

Finalizo con una cita:

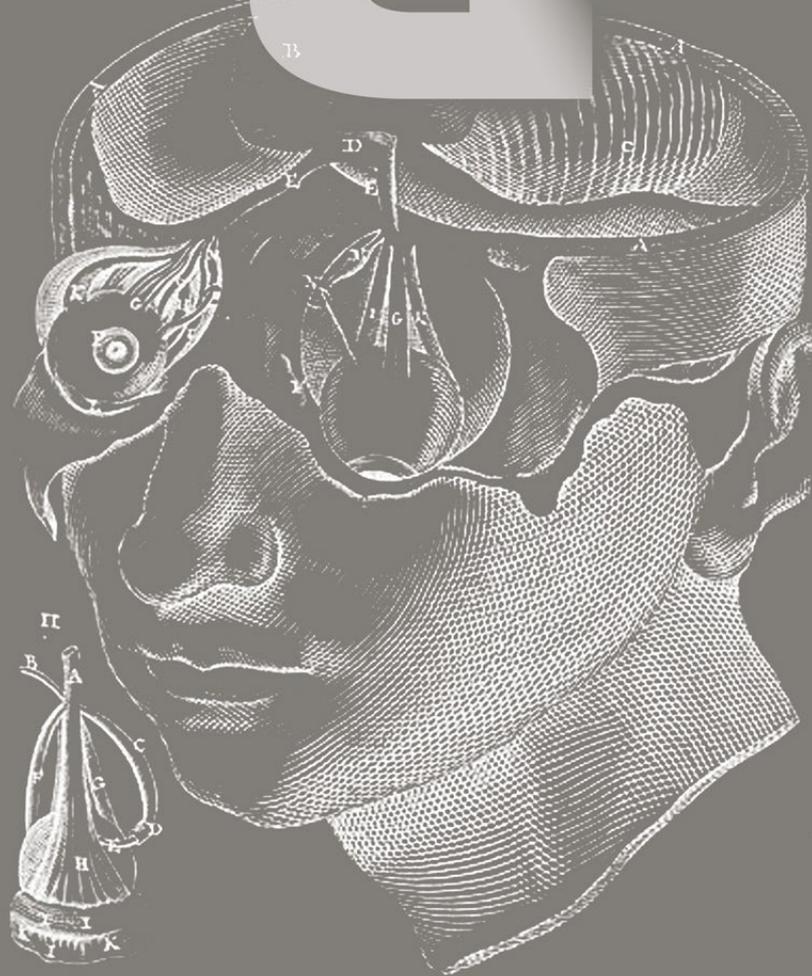
El ojo reflejo del ojo, el ojo sano del verdugo mirándose en el ojo de la víctima, el ojo de la víctima abismándose en la concavidad hueca del verdugo, forman un doble espejo que hermana a los participantes en ese rito.³⁶

³⁵ Roberto Calasso, *La ruina de Kash*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 141.

³⁶ Ignacio Díaz de la Serna, *Los acordes esféricos*, México, Era, 2005, p. 69.



Fig. I.



Placer acallado
equilatEROS



Angela Olivia Vela Pavón
Placer acallado



Angela Olivia Vela Pavón
Sin título



Juan Mariqueo
equilatEROS

LA MIRADA Y EL MAL

Andrés de Luna

I

En el prefacio de *La literatura y el mal*, Georges Bataille escribió:

La literatura es *comunicación*. La comunicación rige la lealtad: la moral rigurosa viene dada en esta perspectiva a partir de las complicidades en el conocimiento del Mal que fundamentan la comunicación intensa. La literatura no es inocente y, como culpable, tenía que acabar al final por confesarlo. Solamente la acción tiene los derechos. La literatura, como he intentado demostrar lentamente, es la infancia por fin recuperada. ¿Pero qué verdad tendría una infancia que gobernara?¹

Ante este párrafo está la explicación de *Historia del ojo*,² publicada con el pseudónimo de Lord Auch en 1928, llegaría a convertirse en la novela erótica más comentada del siglo XX. ¿Cuáles son los mecanismos que están presentes en el texto batailleano que la hacen tan especial, tan cercana al mal literario del que hablaba el autor de *El erotismo*. En primer lugar aparece algo que desconcierta

¹ Georges Bataille, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1977.

² Georges Bataille, *Historia del ojo*, Madrid, Tusquets, 1978.

a personajes como Mario Vargas Llosa en su ensayo “El placer glacial” (1967). El escritor peruano anota:

El anónimo narrador nos dice, al principio, que tiene dieciséis años y, poco después, en el episodio del armario normando, insiste en que ninguno de los ocho jóvenes que asisten a la fiesta ha cumplido aún los diecisiete. ¿No estará exagerando y —a los niños les encanta jugar a ser grandes— aumentando la edad a sus compañeros? La hipótesis no se puede descartar. El narrador es un redomado mentiroso —un niño al fin y al cabo— y a cada paso detectamos, en el curso del relato, que superlativiza lo que cuenta en función de sus deseos.

Lo cierto es que Georges Bataille creó a sus personajes en la medida de sus deseos, les colocó un número de años que, en realidad, es sólo una ficcionalidad. Pudo hacerlos más pequeños o más grandes y el resultado sería igual. Aquí lo interesante es que ninguno de estos adolescentes que pueblan las páginas del texto de Bataille está fuera de la realidad del autor. Incluso la construcción de *Historia del ojo* es “la infancia por fin recuperada”.

La comunicación de la novela es altísima, se desborda, usa todo los elementos para convertirla en una lectura que abrumba por la experiencia sexual que ahí se describe. La niñez o estas separaciones que existen entre el infante y el púber están trazadas en el libro con muchos de los elementos que la justificarían. Tan es así que varias de las lecturas que pueden hacerse al libro están implícitas en la idea de que el texto es una invención, algo que surgió de la mente del autor y que está lejos de coincidir con la realidad de sus personajes. Bataille juega con estos seres, con el narrador, Simone y la suicida Marcelle, los convierte en un arma que explota a cada página, que se renueva con la fetidez de sus acciones y que termina por desvanecerse en el infinito. ¿Qué logra el escritor con semejante volumen?

Antes que otra cosa, él arriesga los elementos de la ficción por la mentira que nunca deja de oscilar en la novela. Toda la trama está

construida bajo los signos de una mentira que debe contarse, que debe conocerse para dar cuenta de unos personajes que habitan un territorio francés que existe pero que se niega a cobrar sus destellos y sus apariencias. ¿Qué decir de los momentos cruciales del texto? Ante todo que Bataille tiene claro lo que piensa y lo que hace con sus personajes. Si se llega al suicidio de Marcelle es porque así lo requiere la trama, sin más, con el exclusivo propósito de darle un sesgo a las páginas narradas. La muerte en la novela toma los elementos de un simbolismo que funcionará gracias a lo que escribe Bataille. ¿Cómo sostener este argumento? *Historia del ojo* tiene algunos destellos surrealistas, sin ser del todo un texto dentro de estos parámetros. Ya se sabe que Bataille estuvo presente en ese movimiento sin ser un integrante más del grupo de Breton y de Eluard.

II

Un escrito relevante de Bataille es *El ojo pineal*,³ dado a conocer en 1927, ahí se lee:

Afirmar la existencia ilusoria del yo y del tiempo (que no es únicamente estructura del yo, sino también objeto de su éxtasis erótico) no significa, por lo tanto, que la ilusión deba someterse al juicio de las cosas cuya existencia es profunda, sino que la existencia profunda debe proyectarse en la ilusión que la encierra.

Este es el aspecto que guarda *Historia del ojo* ante otros relatos sobre la sexualidad. Es decir, la novela la debe al autor y a la temporalidad en que se expresan sus juegos lúbricos, éstos se manifiestan ante la parte ilusoria que la guarda. Este texto comienza a ubicar las entretelas de una obra magnífica que se otorga sin más, que es lite-

³ Georges Bataille, *El ojo pineal*, Valencia, Pre-Textos, 1979.

ratura y que se enfrenta a sí misma. Publicada por un tal Lord Auch, el autor Georges Bataille tuvo ciertos presagios en torno a la idea de censura y todo lo que estaba en escena dentro y fuera del texto.

Para observar la idea de mirada en la novela es preciso detenerse en estas líneas de *El ojo pineal*:

Me representaba el ojo en la parte superior del cráneo como un horrible volcán en erupción, precisamente con el carácter turbio y cómico que se asocia al trasero y a sus excreciones. Ahora bien, el ojo es sin duda alguna símbolo del sol deslumbrante, y el que yo imaginaba en la parte superior de mi cráneo (el ojo pineal) estaba necesariamente comprendido en esta simbolización, consagrado a la contemplación del sol en el *summum* de su esplendor. La imaginación antigua atribuye al águila, en tanto que animal solar, la facultad de contemplar el sol cara a cara. Del mismo modo el excesivo interés que se concede a la simple representación del ojo pineal se interpreta necesariamente como un deseo irresistible de devenir uno mismo *sol* (sol ciego o sol cegador, poco importa).

Esto queda al descubierto en *Historia del ojo*. En las páginas del libro aparece una idea que deja claro el asunto. Los personajes de la novela atribuyen las facultades de ver a los huevos:

Simone y yo evitábamos toda ilusión a nuestras obsesiones. La palabra huevo fue borrada de nuestro vocabulario. Tampoco hablábamos del placer que nos producíamos el uno al otro. Menos aún de lo que Marcelle representaba a nuestros ojos [...] Marcelle no era reductible a las medidas de las demás. Los impulsos contrarios que dispusieron de nosotros aquel día se neutralizaban, dejándonos ciegos. Nos situaban muy lejos en un mundo donde los gestos carecen de alcance, como voces en un espacio insonoro.

¿Qué significan estos textos dentro de *Historia del ojo*?

Esas palabras se vinculan con lo que pasa, en lo real, con el torero Granero, que cae en la arena de la plaza de Madrid el 7 de mayo de 1922. Los personajes de Bataille asisten a la corrida que alterna el ma-

tador antes mencionado con Marcial Lalanda y con La Rosa. Bataille anota así la muerte del torero:

En pocos instantes, para mi horror, vi a Simone morder uno de los globos (un testículo), a Granero adelantarse y presentar al toro la muleta roja; luego a Simone, la sangre a la cabeza, en un instante de densa obscenidad, desnudar su vulva donde entró el otro cojón; Granero fue derribado y acorralado contra la balaustrada; los cuernos golpearon tres veces al vuelo la balaustrada: uno de los cuernos atravesó el ojo derecho y la cabeza. El clamor aterrado de la plaza coincidió con el espasmo de Simone. Catapultada del banco de piedra, vaciló y cayó; el sol la cegaba, sangraba por la nariz. Algunos hombres se precipitaron, cogieron a Granero. Toda la muchedumbre de la plaza estaba en pie. El ojo derecho del cadáver colgaba.

La escena está narrada de manera alterna entre el deseo de Simone, que se introduce en la vagina los testículos del primer toro, sus inquietudes y la contundencia de la cornada que termina con el matador. En el Museo de cera Colón, de Madrid, la muerte de Granero está contada con trazos que son parte de la leyenda y de la vida real. Por un lado está el hombre, ante un buril que lo ataca y que tiene una de sus astas sumergidas en la cavidad visual de Granero. El animal que lo embiste aún tiene la cola en actitud de lucha, está levantada mientras él hace su labor. En donde se falsifica la escena es el momento en que entran a escena Joselito y Belmonte, toreros que nada tuvieron que ver con ese hecho. En este momento alegórico aparece incluso Orson Welles, quien siempre quiso realizar una película sobre la fiesta y la tragedia española.

Luego de la muerte taurina, el narrador escribe que:

Dos globos del mismo tamaño y consistencia se habían animado con movimientos contrarios y simultáneos. Un testículo blanco de toro había penetrado la carne “rosa y negra” de Simone; un ojo había salido de la cabeza del joven torero. Esta coincidencia, vinculada a la muerte a la vez que a una especie de licuefacción urinaria del cielo,

me devolvió por un momento a Marcelle. En aquel inaprehensible instante me pareció tocarla.

Simone, para atrapar los huevos y testículos que tiene que poseer debe agacharse, acuclillarse o sentarse sobre ellos. De esta manera deja que el sol se abra para ellos, la joven sin darse cuenta libera a su ano de todo el potencial que tiene ese ojo. Es el volcán que se agita, que descubre sus potenciales al introducir esas figuras que tienen algo de lo visual dentro de ella, es una reacción que reitera un momento y lo hace sublime de cara al autor. La introducción de los testículos del primer toro le son suficientes a la perversa Simone que coincide con la pérdida del ojo y la muerte de Granero. ¿Qué logra Bataille con esa doble circunstancia? En primer lugar que el sol ciegue a la muchacha, por otro lado ella cumple con la costumbre de guardar en sus órganos genésicos con esos sacos escrotales. Mientras que lo que queda fuera y desolado es el órgano visual del torero, al sol, sin más protección que la de la Parca. De esta manera se cumple el ritual de la mirada y sobre todo de los ojos, unos van al interior y otro es el que queda fuera sin más.

Otra vez, en *El ojo pineal* aparecen elementos que explican la novela *Historia del ojo*:

Desde un principio el mito se identifica no sólo con la vida, sino con la pérdida de la vida, con la decadencia y la muerte. A partir del ser que lo ha concebido, no es en absoluto un producto exterior, sino la forma que este ser adopta en sus avatares lúbrico, en el don extático que hace de sí mismo como víctima desnuda, obscena, y víctima no sólo de una potencia oscura e inmaterial, sino de las grandes cargadas de las prostitutas.

Lo que está en la novela de Bataille es el mito del mal. En este sentido, Mario Vargas Llosa en “Bataille o el rescate del mal”, dirá que “El mal, según Bataille, no niega sino que completa la naturaleza humana, es el medio que le confiere la plenitud, la praxis me-

diante la cual puede el hombre recobrar esa parte de su ser que la razón, el Bien, la ciudad *deben* amputar para defender la vida social. El Mal es posible gracias a la libertad”. La propuesta queda destilada en *Historia del ojo*, así como en otros textos batailleanos como *Madame Edwarda*, *Mi madre* o *El verdadero Barba Azul*. En estos escritos aparece con toda nitidez la idea del Mal en contraposición al Bien, esto es una forma libertaria de ejercer ese otro aspecto de lo real.

III

Un terreno que toca con esplendor *Historia del ojo* se refiere a la orina. Pocos libros, luego de Sade en *Juliette*, que conserva algunos actos urinarios en sus páginas, en esencia son pocos los libros que tienen en esos líquidos ambarinos un aliciente del deseo.

En la novela de Georges Bataille la orina en su aspecto atracción-repulsión tiene toda una gama de sensaciones. Ahí el narrador cuenta esta escena con Simone, que:

Luego, se tumbó con la cabeza bajo mi verga y, apoyándose con las rodillas en mis hombros, levantó el culo aproximándolo a mí, que mantenía la cabeza a su nivel.

—¿Puedes hacer pipí en el aire hasta el culo? —me preguntó.

—Sí —respondí—, pero el pis te mojará el traje y la cara.

—¿Por qué no? —dijo ella, y la obedecí; pero en cuanto hube terminado, la inundé nuevamente, esta vez de leche blanca.

Todo el texto tiene este espacio urológico, la orina se convierte en algo mágico que está en la mayoría de las irreverencias de la novela. Este es un complemento que llena los saberes de *Historia del ojo*. Incluso, Simone mea en su madre, quien con toda pasividad recibe el tributo de su hija sin hacerlo del todo válido. La muchacha orina por todos lados y de muchas maneras. Ella está dispuesta a cubrir con esa excreción parte de sus correrías con el joven narra-

dor que cuenta la historia. De esta forma, la lluvia dorada se convierte en algo excepcional dentro del texto, es la gran convidada y es el trofeo que requieren aquellos que están sometidos a la lubricidad. La orina es la gran pócima que se vierte, que se recoge y que impregna con su vaho lo que toca. En otro momento, cuando van en busca de Marcelle al lugar donde se encuentra recluida por su locura, el narrador cuenta sobre la púber:

La sonrisa de Marcelle, su juventud, sus sollozos, la vergüenza que la hacía sonrojarse y, ruborizada hasta el sudor, arrancarse el traje, abandonar sus hermosas nalgas redondas a bocas impuras; el delirio que la había llevado a encerrarse en el armario, a masturbarse con tal abandono que no había podido evitar orinarse, todo ello deformaba, desgarraba sin cesar nuestros deseos.

En el presente texto está el momento en que Marcelle, víctima de los abusos del narrador y de Simone se refugia en el armario normando, ahí cumple con lo que le dictan sus impulsos. Llega al clímax mediante sus propios dedos y además termina por rociar con sus aguas amarillas ese mueble. Después de eso ella quedará a la expectativa de un castillo junto al mar, una clínica psiquiátrica donde se protegerá contra los impulsos de locos como los dos que la han violentado con anterioridad. La orina funciona como ese elemento que le da sinrazón a la existencia de los personajes. Incluso en la corrida de toros, Simone meará sin tregua, sin el menor arrebató de pudor ante la tragedia que se vive en el ruedo. Luego vendrá la escena en la que Simone tiene a su merced al cura español. Ella lleva por camino de la lubricidad al hombre con su sotana lúgubre. Lo hace actuar, le otorgaba libertad para que tome un camino diferente de sus necesidades religiosas. Ella hace un trabajo arduo y lleno de placeres, la muchacha dirá:

—Eso no es todo —dijo Simone—; hay que mear. Se desnudó delante de él, y yo la masturbé. Don Aminado llenó ruidosamente de orina el cáliz que Simone sostenía debajo de la verga.

—Y ahora bebe —ordenó Sir Edmond. El miserable bebió en un éxtasis inhumano. Simone se la chupó de nuevo; él gritó trágicamente de placer. Con un gesto de demente envió por los aires el orinal sagrado que se estrelló contra un muro.

En ese momento aparece el inglés Sir Edmond, con el que el narrador y Simone, van a la tarde taurina. Durante la secuencia que se describe en estas líneas, el cura es denostado por Simone, el narrador y Sir Edmond. Lo que vendrá, tiempo después, es el sacrificio del personaje católico. Por eso, la escena termina con el siguiente relato del narrador:

Levantándome, abrí los muslos de Simone: yacía tumbada de lado; yo me encontré entonces frente a lo que —imagino— había esperado desde siempre: como una guillotina espera la cabeza que se va a cortar. Mis ojos, me parecía eran eréctiles a fuerza de horror; vi, en la vulva velluda de Simone, el ojo azul pálido de Marcelle mirarme llorando con lágrimas de orina. Mocos de leche en el pelo humeante acabaron de dar a aquella visión un carácter de dolorosa tristeza. Mantenía abiertos los muslos de Simone: la orina ardiente fluía bajo el ojo por encima del muslo más bajo.

Aquí el narrador descubre el juego de los ojos que están concentrados en la vulva de Simone. Observa el ojo azul pálido de Marcelle que lloriquea meados. Él está listo para asimilar la lujuria que ha corrido esa tarde. La orina sirvió de acicate para que todo se desarrollara sin igual. Es el mal el que está consciente de ser, de elaborar su discurso contra la razón y ejercerse como libertad. La novela tiene esos visos y éstos los alcanza muy bien con estos instantes de placer.

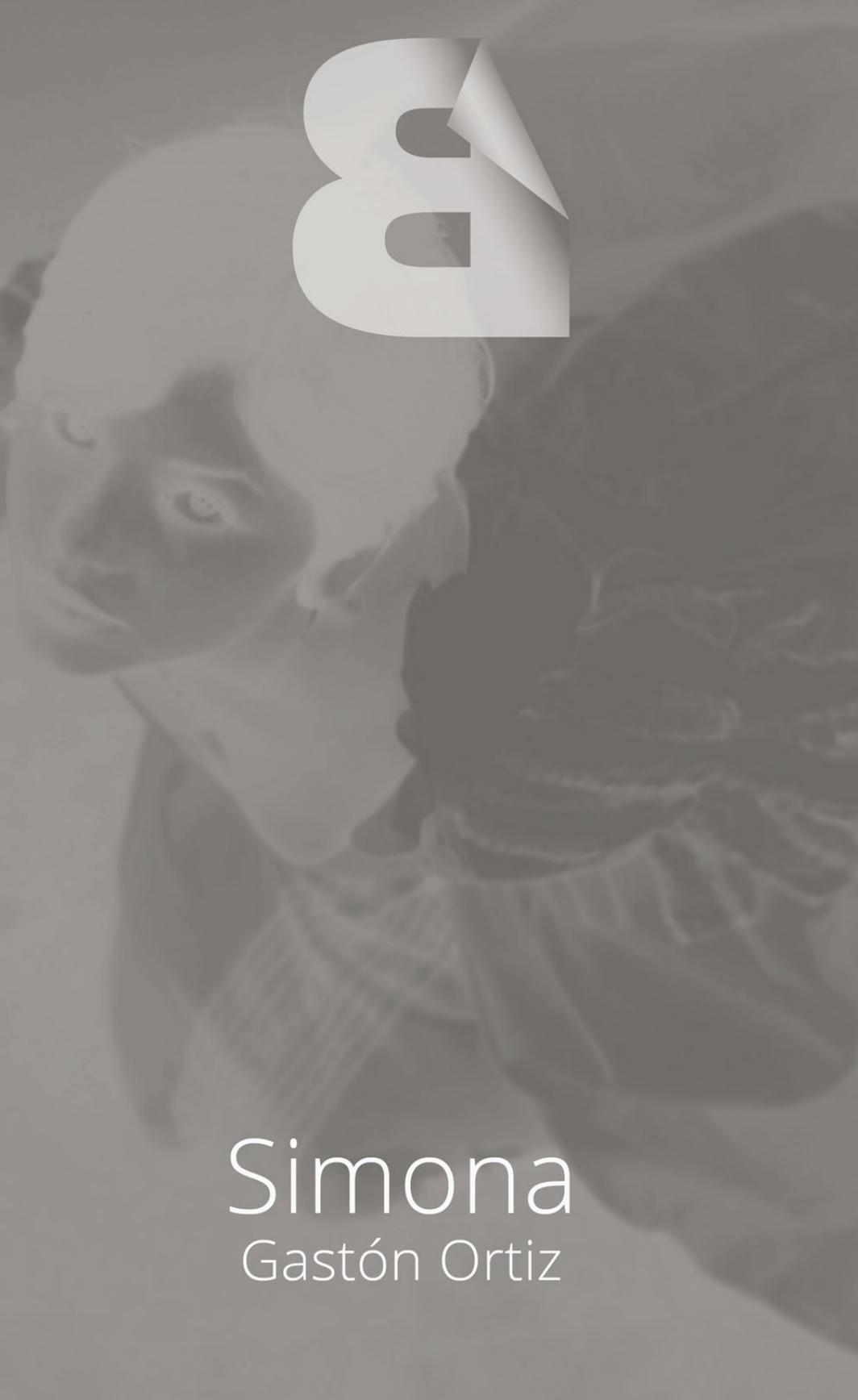
En la parte dedicada a Reminiscencias, *Historia del ojo* cuenta que:

Al contar la muerte de Granero, me sentí al fin confundido. La extracción del ojo no era una invención libre, sino la transposición a un personaje inventado de una herida precisa que un hombre real

recibió ante mis ojos. Así pues, las dos imágenes más llamativas que conservaba mi memoria surgían en forma irreconocible, a partir del momento en que había buscado la mayor obscenidad [...] Nunca había visto los testículos despellejados de un toro. Me los representaba primero como de un rojo vivo, análogo al del vino. En aquel momento, aquellos testículos me parecían ajenos a la asociación del *ojo* y el *huevo*. Mi amigo me demostró mi error. Abrimos un tratado de anatomía, donde vi que los testículos de los animales y de los hombres tienen forma ovoidal, y que tienen el aspecto y el color del globo ocular.

En este texto queda clara la relación entre los huevos y la cavidad visual. Así que *Historia del ojo* tiene un aspecto que admite sus valores y sus símbolos a partir de la mirada y de la zona genésica del varón o del animal. De esta manera, en *El ojo pineal* se lee: “Al mismo tiempo este árbol ocular no es más que un gran pene rosa (innoble) ebrio de sol, que sugiere o solicita una angustia: la náusea, la desesperación nauseabunda del vértigo”.

¿Qué decir de todo esto? *Historia del ojo* está involucrada en todas estas concepciones. Bataille logró lo que esperaba.



B

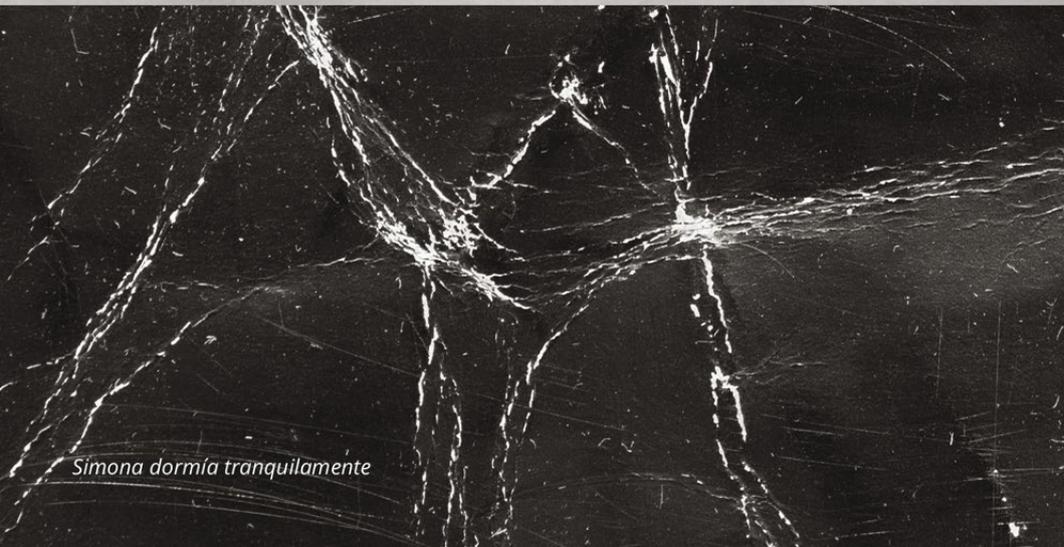
Simona
Gastón Ortiz



La más pura y conmovedora de nuestras amigas



Sobreposición de imágenes vinculadas a sobresaltos análogos



Simona dormía tranquilamente

EL OJO DE LAS PALABRAS: UNA NARRATIVA ESCÓPICA

Antonio Sustaita

Historia del ojo. Con ese título habría que esperar un relato organizado escópicamente. Y así es. Georges Bataille ha conseguido que la historia del ojo sea, en efecto, la historia de lo que éste mira.

¿Qué es lo que vemos? Una pregunta tan sencilla para el creyente en que lo visto es un producto natural, no sujeto a proceso de normalización alguno, plantea sin embargo un complejo problema para quien sospecha de su construcción social. Por ello Eulàlia Bosch afirma que “lo visible no existe en ninguna parte. No sabemos de ningún reino de lo visible que mantenga por sí mismo el dominio de su soberanía”.¹ Lo visible es una construcción. A lo que nos enfrentamos en *Historia del ojo* es a la puesta en duda de una visión normalizada a partir de un ejercicio psicoanalítico, producto de lo que Bataille consideró un psicoanálisis muy poco ortodoxo.²

¹ Eulàlia Bosch, “Prólogo”, John Berger *et al.*, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 7.

² Con esto se refiere a su duración. José Assandri, *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2007, cap. I, pp. 24-28.

Dos preocupaciones fundamentales sustentan la obra. Por un lado, el tema de los ojos castrados, que tiene como origen la honestidad y, por ende, al temor a lo obsceno; por el otro, la soledad del cuerpo. La respuesta de Bataille a tales problemáticas implica necesariamente la superación del ejercicio visual a favor de una mirada perversa, así como la práctica de un erotismo cósmico que sea capaz de superar la soledad corporal no sólo mediante la restitución de su nexo con los otros cuerpos, mediante el acoplamiento en pareja y multitud (orgía), sino a través de una unión metafórica con el cosmos.

Bataille hace explotar el simbolismo ocular de la vulva. Tal poderío escópico ya estaba presente en *El origen del mundo* (1866), obra en la que Courbet advertía que el origen del mundo descansa en la facultad ocular de la vulva: existir es ser visto. Aquello que nace es visto en el momento de venir al mundo. Por ello, sólo existe aquello que llegando al mundo, llega a la mirada.

La intención subversiva y perversa de Bataille se dirige hacia un solo punto, ganando en intensidad. Como sucede con la lupa, que reduce a uno solo los rayos solares que inciden en su superficie convexa, el escritor ha conseguido agrupar en un rayo todas las palabras, ideas e imágenes de una naturaleza contundente y perturbadora, que alcanzan la superficie del texto. El discurso apunta en una sola dirección, enfocando un punto único: el espacio vúlvido, el *coño* –o *culo*.³ Lo hace de forma tan intensa y precisa que, inevitablemente, consigue hacer arder el significado. Ante nuestros ojos cobra vida un pequeño astro. La novela, dice Margo Glantz:

³ En la traducción mexicana de *Historia del ojo*, hecha por Margo Glantz, la palabra culo se refiere a la vulva: “[...] pero aún no había podido verle el culo (este nombre que Simona y yo empleamos siempre, es para mí el más hermoso de los nombres del sexo)”. Georges Bataille, *Historia del ojo*, México, Fontamara, 2007, p. 27.

[se abre a] una interrogación que se desata, invariable y obsesiva, por los dos puntos, signo de puntuación estricto y banal que en Bataille es apertura o umbral de una mirada obscena, viscosa, excesiva, una mirada a la noche sidérea, escatológicamente ligada al sol “podrido”: también a la capacidad del cuerpo abierto, lanzado a la profundidad de la experiencia a-teológica, a-sistemática.⁴



Antonio Sustaita, *El origen del ojo*, técnica mixta, 2014

Bataille experimenta con el desarrollo de la metáfora ojo/culo, algo que está presente también en *La Caverna de Cacus* de Pierre Klossowski. En esa imagen, mediante la delimitación de un rostro al punto que sólo permite mostrar un ojo y el área inmediata que lo circunda, los párpados cerrados adquieren el simbolismo de una vagina.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

Como si se tratara de un cielo nocturno atacado por una tormenta eléctrica, una suerte de parpadeo involuntario, causado por unos flashazos enceguecedores, organiza la narrativa ocultando al tiempo que muestra, primero por destello de la imagen, y exhibiendo después, mediante una escritura escultórica, mineral, una imagen que parece producto del trabajo de un orfebre. Bataille esculpe las imágenes en oro, es decir, en luz. Y para que ello sea posible debe existir en todo momento lo negro, la oscuridad. Desempeñan aquí un papel importante los dispositivos temáticos tanto como las estrategias narrativas de naturaleza escópica, para que aquello que carece de permiso para presentarse en el restringido campo de la mirada aparezca demostrando un poder perturbador que desarticula las normas de exhibición.

Antes de iniciar el análisis de *Historia del ojo* deberíamos preguntarnos qué es el ojo para Bataille. En su estricto orden de aparición, el ojo es el culo. De tal suerte, hasta que no consigue ver el culo el narrador, un jovencito de unos 16 años, desconoce lo que es el ojo, es decir, la mirada. El ojo, su historia, inicia con el descubrimiento del culo de Simona, personaje femenino de una edad similar al narrador, cuya angustia por las situaciones sexuales es compartida por ambos. El ojo es también el sol y los testículos de un toro. Ambigüedad extrema: el ojo es vagina y falo.

Un soplo de luz.

Una narrativa para enceguecer al espectador

En términos formales, la primera parte de *Historia del ojo* se compone de 13 capítulos,⁵ de los cuales 12 comparten desde el principio

⁵ Esta parte es la que analizaré, por constituir la más importante en términos narrativos. La segunda parte, al tratarse de una aclaración de la primera, nada aporta a la riqueza del relato.



Antonio Sustaita, *Apariciones*, técnica mixta, 2013

un aire de crónica que recoge los sucesos siniestros en los que se ven envueltos Simona y su amigo/amante. No ocurre así con el capítulo v “Un hilo de sangre”, cuyo inicio versa sobre el simbolismo de la orina para el narrador. Aunque se trata sólo de cinco líneas en un párrafo que no ve su fin en esa página, consigue romper el flujo narrativo constituyéndose en un punto de inflexión. Un descanso. O, atendiendo al título, la postulación de la narración como tejido:

el hilo de sangre va a tejer aquello que de otro modo sólo sería una hemorragia.

La relevancia de la visualidad en esta obra es clave, al punto que Bataille pensaba que no debía leerse separada de las imágenes realizadas para tal efecto, primero por Masson en la edición de 1928 y por Bellmer en la de 1944. La naturaleza visual de la obra nos lleva, incluso, a cuestionar la necesidad de tales ilustraciones, a pesar de que Assandri es claro cuando afirma que “los textos de Bataille no deben leerse sin las imágenes con las que él mismo decidió que se publicaran”.⁶ Atendiendo a la naturaleza visual de la obra es que me he atrevido, además de realizar este análisis, cooperar en la ilustración, creando una serie de imágenes expresamente para *Historia del ojo*.

No dudamos de que éste sea un texto generador de imágenes en virtud de la visualidad poderosa que lo anima, muy propia de su naturaleza psicoanalítica. Por tal motivo me parece conveniente atender a la estructura escópica de la obra, seleccionando lo que para mí resultan ser las imágenes más perturbadoras. En ese sentido, como veremos a continuación, el poder de la obra descansa en un ritmo de imágenes deslumbrantes marcado por franjas de oscuridad construidas por una narrativa que, por fuerza, resulta de una opacidad manifiesta frente a los destellos que le anteceden y le preceden.

Las imágenes de mayor potencial obsceno se hayan distribuidas rítmicamente a lo largo de la obra, salvo en los capítulos 3, 5 y 7, donde su ausencia, notable, serviría para marcar un ritmo que busca la intensificación por carencia.

1. El cuello de una bella joven decapitado entre las ruedas de una bicicleta.

⁶ José Assandri, *Entre Bataille y Lacan...*, op. cit., p. 22.

2. En plena oscuridad, sobre la tierra a mitad de la tormenta, iluminados por un relámpago, los culos masturbados de dos muchachas.
3. Una chica desnuda tumbada sobre un sofá, las piernas levantadas en el respaldo y la cabeza en el asiento, sorprendida por su madre mientras casca un huevo con el culo y su amigo descarga semen sobre su cara.
4. Una chica orinando en un mantel frente a sus amigos.
5. Una chica masturbándose en el interior de un armario normando, inaccesible a las miradas de sus amigos, con tal pasión y desorden que orina al tiempo que se masturba.
6. Una chica mordiendo a su madre en el rostro.
7. Iluminada súbitamente por la luz de la luna que atraviesa las nubes por una desgarradura, una sábana sacudida desde la ventana de un sanatorio mental, en cuyo centro brilla una mancha producida por la masturbación de una jovencita.
8. Un chico acariciando los senos de su amiga con el “cañón caliente de un largo revólver de ordenanza cargado”.⁷
9. Una chica que, en éxtasis, bebe el ojo izquierdo de su amigo.
10. “Romper huevos en el aire y a pleno sol, a tiros”.⁸
11. Un chico sumerge a su amiga boca abajo en el excusado hasta mojarle los cabellos.
12. Un chico hace al amor a la chica que ama, por primera vez, junto a un cadáver.
13. Una chica orina sobre los ojos del cadáver de su amiga.
14. Una chica y un chico fornicando en los cagaderos de la plaza de toros, rodeados de moscas sórdidas que revolotean en torno a un rayo de sol.

⁷ Georges Bataille, *Historia del ojo*, op. cit., p. 64.

⁸ *Ibid.*, p. 65.

15. Una chica introduce en su vagina el testículo pelado de un toro recién muerto mientras, en el ruedo, el toro atraviesa con su pitón el ojo y la cabeza del torero.
16. Una chica se masturba mientras se confiesa. En un momento determinado exhibe su sexo húmedo en la garita para que el sacerdote pueda verla.
17. Una chica levanta la sotana negra del sacerdote y saca su “larga verga rosada”.⁹
18. Una chica despoja al sacerdote de sus vestiduras y orina sobre ellas.
19. Un chico orina sobre la nariz de un sacerdote mientras éste es seducido por su amiga.
20. Una chica pide que arranquen de su cavidad ocular el ojo de un sacerdote y lo introduce en su vagina.

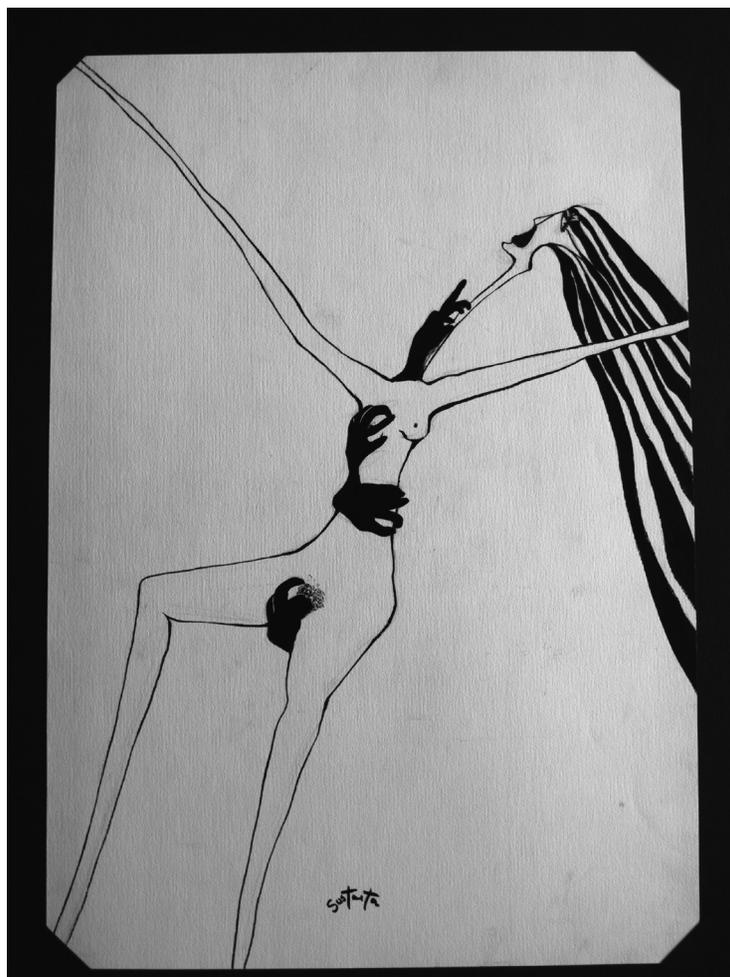
Capítulos de un poderío visual sorprendente, solitarios o en grupo, son el 1, 2, 4, 6, 8-13. En ellos la metáfora construye imágenes que resultan verdaderamente perturbadoras. De las 20 escenas sólo cuatro (la 8, 11, 12 y 19) corresponden a un chico, el resto, o la gran mayoría, corresponden a personajes femeninos, Simona y Marcela.

Tres cosas cautivaban a Simona en las corridas de toros, las cuales podrían relacionarse con la narrativa propia de *Historia del ojo*:

[...] primero, cuando el animal sale del toril como bólido, semejante a una enorme rata; segundo, cuando sus cuernos se hunden, hasta el cráneo en el lomo de una yegua; tercero, cuando la absurda yegua desventrada galopa a través del ruedo coceando a contratiempo para desparramar entre las patas un paquete de entrañas de inmundos colores pálidos blanco, rosa y gris nacarado.¹⁰

⁹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁰ *Ibid.*, p. 83.



Antonio Sustaíta, *Armario normando*, tinta en papel, 2013

De modo análogo, en primer lugar, en cuanto se acomete la lectura de *Historia del ojo* las imágenes perturbadoras salen como un toro enloquecido, con los pitones por delante, listos para herir el cuerpo del lector (su mirada); luego, cuando el filo de la imagen se hunde hasta el cráneo, con la totalidad del pitón perforando el

cuerpo del lector (entrando por el ojo honesto); por último cuando el lector herido, intenta galopar a contratiempo (para escapar de la imagen), perdiendo la contundencia y la unidad visual. La unidad visual correspondería a lo que Bataille llama ojos castrados. La virilidad de los ojos se recupera con la lectura/visión de estas imágenes, al punto que el lector/espectador recupere el poder sexual de la mirada experimentando una erección visual. A la castrada opone la mirada fálica.

En relación con los sucesos ocurridos durante la lidia de Granero en la plaza de toros de Madrid, el narrador comenta aquello que le ocurrió posteriormente en un embarque. Al caer su valija al mar y ser recuperada por un árabe, pone de manifiesto la necesidad de recuperar aquellos objetos, pruebas irrefutables de algo que parece corresponder a la dimensión onírica. Es necesario “vincular a un lugar geográfico a una fecha precisa, aquello que en mi imaginación es sólo una simple alucinación causada por la delicuescencia solar”.¹¹ En varias ocasiones el narrador insiste en el proceso de licuefacción ante el poder de la luz y la sensación de irrealidad provocada por tales escenas. Las imágenes, poderosas por perturbadoras, amenazan con provocar la disolución del cuerpo. Buscando dar un claro ejemplo de lo anterior, aludimos a una de las imágenes correspondientes a lo ocurrido con Granero:

Bruscamente animados por un movimiento a la vez simultáneo y contrario se habían unido dos globos de consistencia y grosos semejantes: uno, el testículo blanco del toro, había entrado en el culo “rosa y negro” de Simona, desnudado ante la muchedumbre; el otro, el ojo humano, había saltado fuera del rostro de Granero con la misma fuerza qu sale del vientre el bulto de las entrañas.¹²

¹¹ *Ibid.*, p. 88.

¹² *Ibid.*, p. 93.

Frente a estas escenas, cuya ocurrencia escapa a todo principio de normalidad, la realidad experimentada por los mismos jóvenes adquiriría una fragilidad tal, que parecía que de un solo sople todo se convertiría en luz.

En la gran mayoría de las imágenes mostradas en la lista podemos encontrar la ambigüedad entre el placer y el dolor mezclado indisociablemente. El encuentro de Bataille con una fotografía obsequiada por Adrien Borel, su psicoanalista, del castigo chino de los 100 cortes es la causa de esto. Con un “hilo de luz y de sangre”.¹³ Bataille teje finamente el relato, distribuyendo la luz (la vida) y la sangre (la muerte) en varias de las imágenes más poderosas del relato. Del lecho de Simona, donde ha estado convaleciente después de la caída de la bicicleta, el narrador-amante encuentra que tiene un “olor cálido que recordaba a la vez los lechos de los enfermos y los lechos de la orgía”.¹⁴ La luz y la sangre, la enfermedad y el orgasmo colectivo forman parte de una mezcla indisociable. El relato va tomando forma como un lienzo tejido por parpadeos y latidos que provoca el deslumbramiento y la mácula en determinadas imágenes sin poder establecer claramente los límites entre una y otra manifestación.

Dos imágenes más dan cuenta de esto con gran claridad. Cuando el chico clava los ojos en el cielo nocturno mientras experimenta una erección tremenda y encuentra que, muy probablemente, la única salida para su erotismo exacerbado con Simona sean las estrellas puras. Por otro lado, cuando, después de haber rescatado a Marcela del hospital psiquiátrico, el chico se recuesta en la hierba y, apoyada la cabeza en una piedra, mira la Vía Láctea, le sorprende ese “extraño boquete de esperma astral y de orina ce-

¹³ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴ *Ibid.*, p. 58.

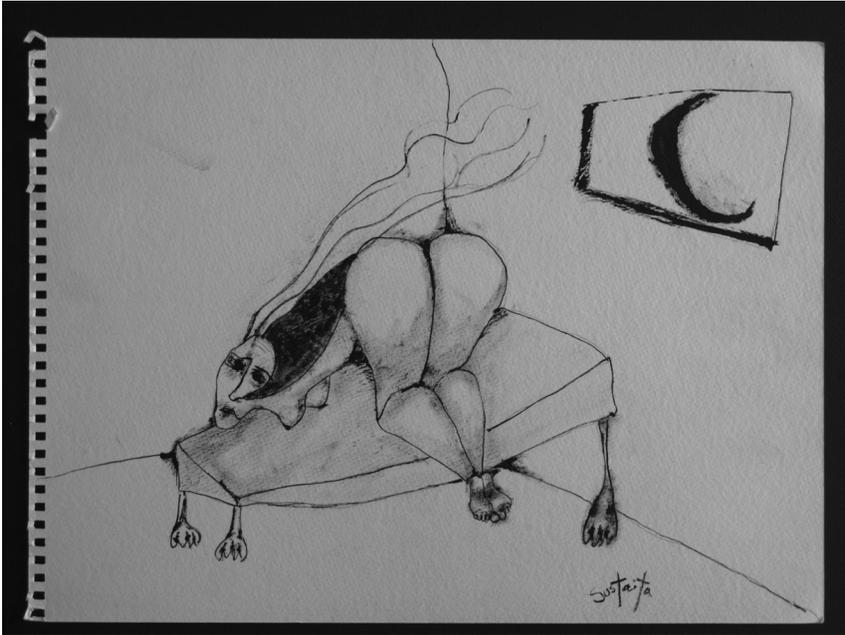
leste, que atravesaba la bóveda craneal formada por el círculo de las constelaciones”.¹⁵

El régimen escópico construido por Bataille descansa en dos estrategias: lo natural y lo cultural. Lo natural: la masa de nubes debe ser desgarrada por el viento para que la luz de la luna ilumine la escena perversa; y a los relámpagos les corresponde iluminar, en la noche negrísima durante la tormenta, los cuerpos entregados a la violencia del sexo. Por otro lado, se trata de construcciones realizadas por los seres humanos las que distribuyen la visión de lo obscuro: el armario normando, el castillo que sirve de hospital, el confesionario. Espacios cuya accesibilidad, determinada por un dispositivo, regula la visión de lo que ocurre en su interior: en el armario normando, las puertas; en el castillo inexpugnable, una ventana que sirve de puerta en la primera planta y la ventana enrejada en el cuarto ocho, que corresponde a Marcela; en el confesionario, la garita. El impedimento al libre acceso lleva a un rango más elevado la cualidad de lo obscuro por el hecho de que, ante la imposibilidad de ver, uno debe imaginar lo que ahí se practica en secreto. Análogas funciones cumple la escritura en esta obra, que, en su ejercicio radical, rayano en lo poético, construye orificios por donde llega una luz que provoca la ceguera momentánea del espectador desprevenido.

Lo obscuro a escena

Bataille saca provecho de la poderosa cercanía simbólica que hay entre estos dos orificios, el del ojo y el de la vulva, en la aventura de dos adolescentes. Simona y un amigo de su edad, 16 años, a quien corresponde, en cierta parte, la función narrativa. Los chicos

¹⁵ *Ibid.*, p. 76.



Antonio Sustaita, *Las travesuras de la luna*, tinta en papel, 2010

se encuentran cautivados por el descubrimiento del sexo en unas vacaciones veraniegas junto al mar.

Desde el principio de la obra nos enfrentamos con una puesta en duda de la visión binocular. En la joven pareja se da un desplazamiento de ésta, correspondiente a la cabeza, hacia la visión monocular que encuentra su posición en el punto preciso en que se encuentran las piernas, el sexo femenino. El culo. La primera, presentada como una visión conceptual y normalizadora, choca forzosamente con la otra, cuyos rasgos distintivos son lo cósmico y lo metafórico.

La práctica erótica activada por el cuerpo de Simona que recurre a la apuesta como estrategia detonadora, reactiva la relación humana con el entramado cósmico y restituye la dimensión de lo

sagrado, en perjuicio de las prácticas civilizadas totalmente insignificantes y carentes de vitalidad. Motivados por este tipo de visión, guiados por ella, no resulta extraño que los amantes adolescentes recorran un camino distinto de cuantos seres les rodean, una nueva ruta caracterizada por la transgresión. El mundo institucional, construido con base en la visión cartesiana, aparece como un molesto y limitado espacio donde el conocimiento, el placer y la vida verdadera están ausentes.

Un mundo cuya principal característica es la ausencia de deseo será un mundo des-erotizado, donde todo encuentro (actividad que define el conocimiento) será improbable. Se trata de un universo fragmentado y, en ese sentido, de un no-universo.

En *Historia del ojo* se establece una oposición entre dos personajes femeninos, la transgresora Simona y la tímida Marcela, quien no por resultar más reprimida se involucra menos en la búsqueda de un placer convulso. Marcela vive presa en un mundo de moral burguesa, simbolizado por el armario normando o el hospital psiquiátrico. Sometida por la moral, sólo en dos ocasiones aparece hablando: la primera vez, al oído de Simona; se trata más bien de una habla insonora. En una escena posterior, lo hace cuando ya ha perdido la razón, en el hospital psiquiátrico. Habla cuando lo que dice no puede escucharse o cuando carece de sentido. De modo que Bataille presenta la razón como obstáculo de la palabra. La relación de Marcela con su cuerpo, como la que logra establecer con la palabra, es velada. Frente al cuerpo reprimido de Marcela destaca el cuerpo expresivo de Simona, que, al poner en escena la fractura corporal, el culo, desencadena lo obscuro: “Apuesto, dijo, a que hago pipí en el mantel frente a todo el mundo”.¹⁶

En una sociedad donde el deseo y el placer se hallan prohibidos, Marcela debe ocultarse para experimentar su propio cuerpo:

¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

“[...] habiéndose dejado masturbar y besar en la boca por mí, atravesó el cuarto como una sonámbula para alcanzar un gran armario normando donde se encerró después de haber murmurado algunas palabras a la oreja de Simona”.¹⁷ Sin embargo, Simona explora su sexo con desenfado, no sólo estando consigo misma sino en un ejercicio que involucra a los demás. Con base en la metáfora *culo/ojo* esta práctica exploratoria podría entenderse como la puesta en función de un nuevo sentido y el surgimiento de otra dimensión: descubrimiento de otro mundo, o redescubrimiento del propio. La práctica de la masturbación, dice Cixous en *La risa de la Medusa*, “se prolonga o se acompaña de una producción de formas, de una verdadera actividad estética; cada tiempo de goce inscribe una visión sonora, una composición, una cosa bella. La belleza ya no estará prohibida”.¹⁸

Obra obscena desde el título, *Historia del ojo* pone en escena lo oculto, lo prohibido: es la historia de una mirada otra y de aquello que se despliega en escena. Se trata, como afirma Martin Jay, de “un texto fundamental para nuestra propia historia de la interrogación del ojo por una variedad de razones”.¹⁹ Es el ojo que, aun siendo incapaz de ver, o viendo de otra forma (con todo el cuerpo), resulta capaz de hablar. Una vez que Simona y su compañero de aventuras van a rescatar a Marcela del hospital psiquiátrico, nos enfrentamos a una escena esplendorosa. Desde afuera del castillo que sirve de

¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

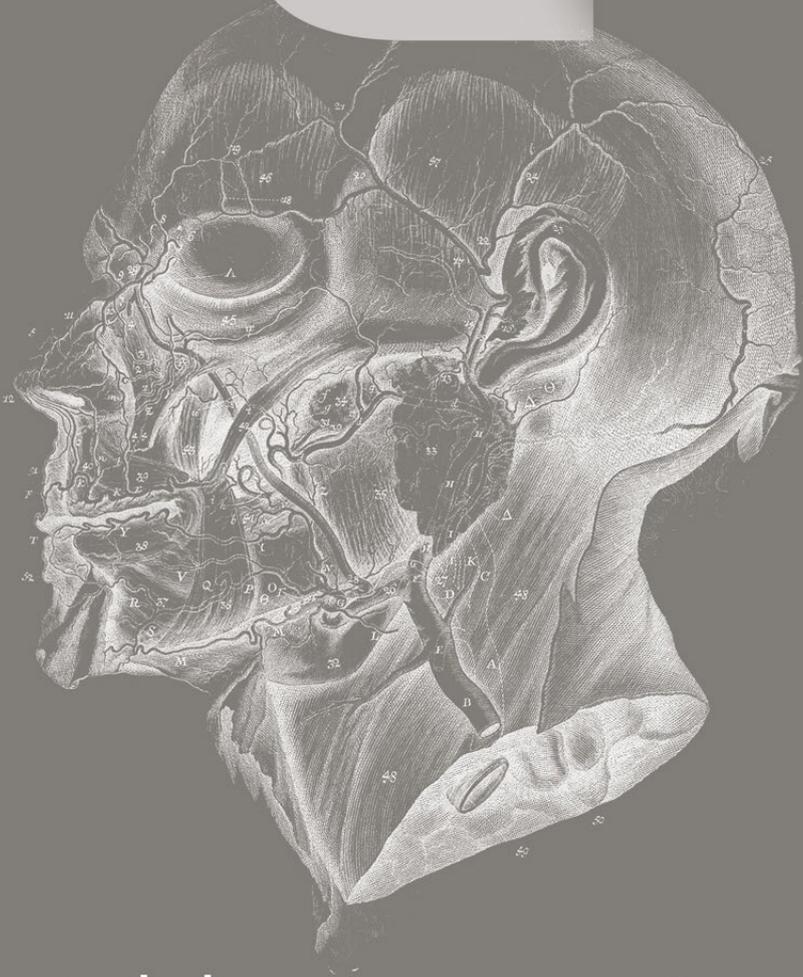
¹⁸ En *La risa de la Medusa* es posible encontrar una analogía entre la escritura y la masturbación femenina. Ambas actividades, además de ser prohibidas, comparten una naturaleza estética, son corporal y están relacionadas con la esencia de lo femenino. Hélène Cixous, *Deseo de la escritura*, Barcelona, Reverso, 2004, p. 18.

¹⁹ “*Story of the Eye* is a pivotal text for our own story of the eye’s interrogation for a variety of reasons”. Martin Jay, *Downcast Eyes*, California, University of California Pres, 1994, p. 220.

reclusión, en una noche tormentosa, advierten que una ventana se abre. Una chica saca, extendiéndola al aire nocturno fuera de la ventana, una sábana blanca. Es Marcela. El cuerpo femenino se habría despojado del obstáculo que le impedía experimentarse. En la sábana, agitada por el viento, puede apreciarse un conjunto de signos que, por transparencia, brillan a la luz de la luna. Es una gran mancha de humedad producto de la masturbación. A través del orgasmo Marcela habría conseguido expresar su deseo sobre la superficie blanca. Lo que no había podido hacer con la boca, expresarse. lo ha conseguido con una escritura corporal. En el caso de necesidades fisiológicas, las huellas de naturaleza abyecta dan cuenta de un acto impostergable. Se trata, dice Shinichiro Osaki, de “eventos irreparables y la irreversibilidad es la cualidad intrínseca de las huellas. En este sentido las huellas son caracterizadas por la discontinuidad del presente”.²⁰ Su origen, la fuente, nos conduce a un cuerpo que mediante su deseo ha conseguido unirse al cosmos. Hay una oposición simbólica entre la construcción pesada y negra, a la luz de la luna, del castillo, asociado con la moral burguesa, y la sábana –blanca, aérea, lunar– que simbolizaría el cuerpo liberado de Marcela. El cuerpo expuesto. Un doble dispositivo consigue inscribir signos sobre la sábana: la mano de Marcela en su sexo, y la luna con sus rayos.

²⁰ “[...] irreparable events and the irreversibility is the intrinsic quality of traces. In this sense traces are characterized by the discontinuation from the present”. Shinichiro Osaki, *Traces*, Kyoto, The National Museum of Modern Art, 2004, p. 326.

8



El huevo ojo

Daniela Camarena



Huevojo





SEDUCCIÓN Y JUEGO: LOS LÍMITES DE LA MIRADA ERÓTICA

Pablo Lazo Briones

Seducción

El lector de *Historia del ojo*, anonadado por la contundencia de las imágenes explícitas con que lo ha poblado Bataille, puede pensar que no ha quedado límite sin transgredir, que la mirada lo ha penetrado ya todo y no queda nada más que ver, lo que equivale a decir que, en términos eróticos, no queda nada más que averiguar, con nada más que jugar. Nada más lejano al universo de la transgresión batailleana: la saturación de imágenes obscenas, de desgarrado deseo por otro que siempre escapa (incluso cuando se le tiene sometido y penetrado), no cierran el evento erótico, no cancelan su ludismo de seducción, sino que lo abren en un campo limítrofe de su propia condición de posibilidad.

Cuando se dice que la seducción es un insinuar que no lo muestra todo, una sugerencia de algo que se promete pero que no se da, los juegos de dos adolescentes con la muerte, con el semen y la sangre, descritos en las formas más caprichosas posibles –con un plato de leche, en una iglesia, sobre cadáveres– parecen en efecto cancelar toda insinuación y sugerencia, parecen enorgullecerse de su falta de delicadeza, de su brutal exposición, de su falta de convencimiento seductor para erigirse como pura imposición a la mirada. Pero los juegos de Simona y el narrador-amante, lejos

de cancelar aquello que se entrevé en los gestos de insinuación de toda seducción, proponen elevarse a un nivel de sugerencia mucho más complejo, que abre un plano del erotismo, el único, desde el que se otea la muerte.

La misma reflexión puede hacerse en cuanto al estilo literario de Bataille. La buena literatura, han dicho Roman Ingarden o Umberto Eco, depende de que en la narración no se muestre todo, que se deje al lector espacios indeterminados, huecos de imprecisión, para que éste los llene imaginariamente. Sólo desde esta sugerencia textual es posible la experiencia sinfrónica y estética de la literatura. Resulta que la mirada de *Historia del ojo* parece violar esta condición desde las primeras líneas: el lector encuentra descripciones de los juegos eróticos de los adolescentes con el cadáver de una ciclista que atropellan en la carretera no pasada siquiera una hoja de la novela. Pero el espacio indeterminado que aparece en Bataille, lo mismo que la sugerencia erótica, se maneja en un plano distinto, no superior o inferior, sino de una complejidad mayor al que habitualmente se pone en juego en la narración literaria, se trata del vacío de indeterminación de la transgresión llevada al límite, que se justifica, aún como estilo literario, porque obliga al lector a intentar imaginar aquello que, paradójicamente, queda más allá de todo acto imaginario, aquello que devela el éxtasis en donde hilaridad, muerte y erotismo se encuentran. Al decir de Ignacio Díaz de la Serna:

Bataille decide *voluntariamente* situar al hombre delante de esos elementos cuya “cima” es la muerte. Hacerle frente, encararla, remite a la adopción de una postura. Contraria a esa orgullosa voluntad hegeliana de dominación, la postura de Bataille se eleva a la misma altura que la muerte como “cima”. Y esa postura es en realidad la impostura de la risa.¹

¹ Ignacio Díaz de la Serna, “Para morir de la risa”, en Lazo, P. (comp.), *Pensar al límite. Nietzsche, Bataille, Cioran: críticos de la cultura*, México, Universidad Iberoamericana, 2013, p. 74.

Ahora bien, la seducción y el juego de transgresión puestos en marcha en el límite al que lleva este brutal estilo literario son positivos, no inhibidores, son posibilitantes de la experiencia erótica y del acto imaginario que siempre la acompaña. Este sentido positivo se revela cuando se observa la intuición que abre Bataille sobre la seducción. En su propuesta, no hay que pensar la seducción como un preámbulo al momento erótico ni como un plan maestro de conquista y obtención, de aseguramiento, del ser amado.

La seducción no es la entrada colocada antes de la experiencia erótica, algo así como su vía de acceso, tampoco está después como su resultado. Es *ella misma*. Todo lo erótico es seductor, si se entiende por esto un mero insinuar, un arte en donde se sugiere y no se dice literalmente. Se anuncia por una serie de señales –la sonrisa que promete, el escote que ondea, que provoca, la cadencia de un caminar retrasado, la palabra ambigua que sospecho se dirige a mí–, en todos estos gestos sólo se encamina y se espera, nunca se muestra. En *Historia del ojo* estos gestos son llevados al extremo con un elemento nuevo: la necesidad de un testigo de los excesos que Simona y el narrador van buscando: Marcela, la amiga a quien pervierten y sodomizan hasta llevarla a un estado de locura y su propio suicidio; Sir Edmond, perverso sibarita que les provee de medios para sus juegos y los festeja con risa siniestra; el cura que confiesa a Simona, que termina por masturbarse en el confesionario, después de orinarse en el cáliz y ser obligado a beberse los innobles contenidos. En todos estos casos la seducción es un juego que se teje con los hilos del horror que se mira de frente. Como dice Bataille:

No parece haber mejor palabra para calificar el ojo que la seducción; nada es más atractivo en el cuerpo de los animales y de los hombres. La extrema seducción colinda, probablemente, con el horror.²

² Georges Bataille, *Historia del ojo* (traducción de Margo Glantz), México, Fontamara, 2011, p. 125.

Como la seducción no es ni el comienzo ni el resultado del erotismo, o sea, como nunca es un movimiento exterior y por lo tanto marginal al erotismo, como el que seduce es ya de alguna manera el que ama, hay que distinguir entre el que hace estrategias y cálculos para convencer, para crear dependencias y apegos, y el que seduce entregándose a la misma dinámica de su seducción, que viéndola con los ojos de Bataille tiene mucho de imprevisible.

No se trata de la estrategia de calculabilidad al modo de la razón instrumental (que mide su efectividad por el éxito y es operativa sólo en la medida en que se mantiene un control sobre el objeto amado). La imagen que nos hemos hecho del seductor como una personalidad que nunca pierde el equilibrio, no importa lo complicado de la situación para alcanzar a su amante; una personalidad que domina todos los argumentos y que por lo tanto tiene ya preparado el discurso envolvente e irresistible, que sólo necesita aplicarse a cada nueva mujer u hombre; una personalidad que en el giro de la mano tiene elegancia, en el andar arrogancia, en la mirada una penetración fulminante, bajo los riesgos una reserva prudente, y en la forma de hacer el amor es un sabio conocedor de la geometría del cuerpo... Esta imagen del seductor es falsa, está hecha a partir de un romanticismo poco penetrante que Bataille desmitifica con el exceso de sus imágenes.

La seducción no puede igualarse (asimilarse) a la estrategia, al cálculo mental. Como es ella misma la experiencia erótica, se representa mejor con la idea de juego estético, de vaivén constante de sus elementos, se representa, si acaso, como planeación y re-planeación de sus métodos de conquista. El seductor-estratega, en cambio, siempre está bien colocado, siempre bien parado sobre sus pies, esto es, siempre sabe lo que hace, cuál es su finalidad, y por esto mismo, no puede entregarse, des-centrarse, perder su posición, pues es desde ese lugar inamovible que proyecta y gana. Juega un póquer a carta cerrada. En cambio, el seductor-que-ama, el "animal obsceno" de *Historia del ojo*, se entrega hasta su exaspe-

ración, si tiene una estrategia, ésta se modifica cuantas veces lo requiere la situación erótica, que va de un lugar a otro libremente, imaginativamente. El juego de la seducción es el mismo de la creación de una obra de arte: la invención, la inspiración, el puro gusto des-centrado, es lo que anima su movimiento.

Como dar definiciones o recetas de la seducción sería contradictorio, pues ella misma es la renovación de su nombre, la inapresable (aunque no por ello caótica) forma de su apariencia, lo único que se puede hacer es practicarla. Uno actúa como seductor, aunque no sepa qué cosa es eso. La gracia de este movimiento está en el *aparentar ser*, aunque no en una intención mentirosa, todo lo contrario, el ser de la seducción se agota en la apariencia, en ella está su verdad. La verdad de quien habla justo en el momento, quien regala una rosa o un libro de Baudelaire, y “sabe” en qué momento hacerlo. Se trata de la verdad de quien deja una pequeña, casi irreconocible misiva en una nota, en el apretón de manos al despedirse, y todo esto “lo hace bien”, con una sabiduría práctica que no se aprende en ningún libro. Aquí “saber hacer las cosas” y entrar en la “verdad erótica” no es un gesto frío, previamente pensado en la soledad resentida, sino un gesto de la vida con su temperatura especial, *sui generis*, que provoca ramificaciones en el otro, que al ser seducido también seduce, y que sólo en su aparentar modifica su propio yo.

No definir o inventar, no calcular ni predecir, inventar, acercarse y retirarse, una y otra vez, hasta provocar la confusión: esto es lo que abre la novela de Bataille. Había dicho Kierkegaard que un alma confundida es un alma enamorada. Confundir, acelerar y meter freno, hacer sospechar, en la sospecha cambiar el juego, cuando ya casi el otro está seguro de lo que queremos, cambiar el juego y hacer desear otra cosa, siempre bajo la consigna de la incertidumbre voluntaria: en la sospecha hay más deseo que en la seguridad, y la sospecha de Bataille apunta a un terreno en donde el ojo se crispa y se queda absorto ante una inseguridad radical.

El voyeurismo: allá de lo erótico

La seducción es el tejido vivo de lo erótico, el juego que lo reconstruye una y otra vez. Y si lo reconstruye, es porque está permanentemente derruido. Los amantes son menesterosos que quieren levantarse, decimos siguiendo la añeja idea platónica en el *Banquete* una vez más. Pero, desde *Historia del ojo*, desde *Madame Edwarda*, es necesario agregar un tercer elemento que hace del tejido de reconstrucción erótica una trama triangular: los amantes dependen de la mirada externa del voyeur, de su narración de los hechos que los constituyen en una siempre posible esfera que de dos hace uno. El mito del andrógino perfecto, parece insinuarnos Bataille, requería de una tercera arista que la hace más compleja e indispensable.

Si la seducción de esta difícil imbricación entre dos es *interna*, como hablamos de un órgano interno precisamente como algo nuestro, que nos duele o que sentimos en la exclusividad de nuestra *entrañable* forma de sentir, el voyeurismo es la mirada *externa*, la sensación de fuera, la calificación que se le da al acto erótico, pero no su vivencia. También el voyeurismo, con un ojo exterior, quiere reconstruir a los amantes al verificar que cada uno por su lado está caído de sí mismo y que juntos intentan levantarse, pero esta reconstrucción, si bien puede ser aprovechada por una situación erótica que el voyeur testifica o funda, nunca significa su propia edificación, su entrada real en el juego erótico. En viejos textos de J.P. Sartre encontramos estas penosas descripciones.³ La función del voyeur, la *tercera mirada* de la condición de *conflicto* que pone Sartre como inherente a la relación con el otro, es la de dar un discurso –hablado o no– acerca de la situación que otros viven, e intentar vivir sobre este acercamiento. El intento tiene que ser medido con

³ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada. Ensayo de ontología y fenomenología*, Buenos Aires, Losada, 2006, pp. 386-436.

exactitud geométrica: una palabra de más, un gesto a destiempo, una intención más allá del terreno que le pertenece al voyeur, significa la pérdida de su estatus, su propia perdición en el juego de los dos que intenta configurar a su manera por tanto. Así por ejemplo, para establecer una analogía heurística, en el filme *Breve historia de amor* de Kieslowski, en el momento en que el voyeur toca el cuerpo del otro, siente su respiración agitada y su reclamo de caricias sin postergación, se ve forzado a salir corriendo, encerrarse fuertemente, aislarse, intentar el suicidio finalmente.

Si el voyeur no quiere llegar a este extremo, sólo ha de observar y enunciar lo que otros hacen, pero *fundándolo* discursivamente, de forma coloquial diríamos “poniéndole palabras”, “apalabrándolo”. Su función es racional y catalítica, acelera los deseos de otros presentando el suyo a distancia, incluso como paradigma. Pero en todo este movimiento fundacional circula su deseo, que se cuele tarde o temprano. El voyeur no es sólo un confesor o un confidente inocente, neutral, colocado en un punto cero desde el que dejaría ileso al otro (o a los otros dos). El amigo que se acerca para dar un consejo, para escuchar los problemas que entre lagrimeos le cuenta ella, el amigo que se ríe y se admira, en una admiración compartida, de los furores pasionales de los amantes, puede estar colocado en una posición ya cargada de un lado o de otro, del lado de él o del de ella. Examina las cosas, aconseja, escucha y se admira queriendo él mismo ya algo que apareció de pronto, entre la turbulencia de los deseos. El mismo puede no querer lo que ya está queriendo, su voluntad vive un conflicto interno que es el de su propia exterioridad puesta en tela de juicio. Se le propone entrar, pero no puede hacerlo.

Por esto el voyeur restringe geoméricamente el campo de su acción a describir el cómo del encuentro de los amantes y a fundar el porqué de esa relación, pero a condición de no intervenir directamente, de no pedir lo suyo más que por la boca de un tercero. Entonces aprende, en su óptica no comprometida, a “beber con

la sed de otro”, como dice uno de los personajes de Kieslowski, a tornar proteicamente el color y la temperatura de su cuerpo según las tonalidades de otro cuerpo. En la triangulación que se inventa irremediamente, es curioso que él tenga la voz mientras los otros tienen la piel, es curioso que él sea muchas veces el mediador entre dos, el administrador de los tiempos y de los ánimos que otros viven, su papel aquí curiosamente es el de la justicia que otorga la palabra, pero se trata, insisto, de una balanza amañada, una justicia no firme ni ciega, sino tambaleante y manipulable, que esconde sus propios deseos velados. El voyeur ya desea a alguien, aun doliéndose de ello, ya desea a uno, o a dos.

El testimonio del voyeur es necesario. Es quien mira a los amantes como ellos nunca podrán verse. La petición de los amantes radica en que alguien (pero no *cualquiera*, sino éste que habla y mira y *los narra*, y no otro) les asegure que no todo es un sueño enamorado entre ellos, tienen necesidad de *éste* y no otro, que les describa con palabras abundantes y nada torpes cómo se toca, cómo se ven juntos, qué dirección toman sus caricias, qué tan cursis son las palabras que se dicen. ¿Cómo podría atestiguar todo esto el voyeur sin enamorarse un poco (de él o de ella, o de ambos, poco importa)? Estableciendo un parangón con el genial Peter Greenaway en su filme *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, puede decirse que es la misión agria y dulce a la vez del cocinero, que protege a los amantes de la persecución del déspota esposo. El cocinero, al tiempo que prepara los alimentos con manos expertas, trama la narración de los gestos de los amantes en el momento en que es asesinado él y ella llena su ausencia con las palabras de un tercero; a su vez, el tercero intenta llegar a ella sin lograrlo plenamente, pero así se constituye como mirada externa e interna a la vez, narra en la frontera. La función que sostiene elaboradamente, permanentemente, tiene la finalidad de dar cuenta del conflicto, pues su deseo no pudo permanecer neutral y ya se manifiesta. Como pensó Sartre, toda relación de libertades tiene a su base el conflicto

—la dialéctica por la que el otro trata de mirarme al mismo tiempo como cosa y como libertad. En el voyeurismo el conflicto se hace aún más complejo porque es el voyeur quien introduce la sospecha que lo pone en actividad, que lo lleva a movimientos sísmicos y finalmente a la erupción del conflicto de tres miradas encontradas, de tres cuerpos entretejidos por su deseo prohibido.

El del voyeur es un trabajo corrosivo, disgregador en sus últimas consecuencias. Da el cómo y el porqué del erotismo sospechando él y haciendo sospechar a otros que aparecerán estas consecuencias en cualquier momento, su palabra y su mirada atenta enseñan, señalan, que estas consecuencias son inevitables, inminentes. Cualquier gesto desencadenará lo que él anuncia, una mirada de complicidad o de inteligencia, una resistencia al abrazo advertida por sus ojos, un sacrificio hecho por alguno de los amantes que no fue reconocido por el otro amante, pero sí por él, la mirada exterior. Por esto el voyeur sabe de la dialéctica de lo sentido mejor que los mismos amantes, de sus altibajos constantes. Mantiene abierta la posibilidad de alguna vez ganar, y se guarda, en silencio, el dolor de no tener aún o la desesperanza de haber perdido lo que tenía. Fluye con la corriente que viene, no quiere invertir o pervertir el curso de las cosas, acaso anhela secretamente acelerarlo. Varía dentro de la obsesión, sabe que el movimiento es la clave de la sobrevivencia, pero desea que sea un movimiento grácil y festivo, como quería Nietzsche, y atrapa la nostalgia como su propio escape a la soledad, a la ausencia.

Es por esta razón que la presencia del voyeur es tan violenta, nadie la soporta, es marginado moralmente y castigado judicialmente. El mediador, de alguna manera el administrador de justicia, le enajena su prerrogativa, es perseguido y expulsado del círculo privado y sagrado de los amantes, es excomulgado y condenado de nuevo a su ostracismo. Su obsesión sobre cada gesto y cada deslizamiento, testimonio primero necesario para los amantes, comienza a ser molesta. El voyeur cree que si la vida fuera un conti-

nuo interminable, sin pausas, sería imposible vivirla. Un sólo acto pesaría tanto y por tanto tiempo que impediría proyectar a futuro o vivir cada cosa nueva en su justo valor. Sin resquicios de amnesia, sin abandonos, sin cambios en ese continuo, la vida sería imposible vivirse. Por esto el voyeur-obsesivo es un ser sin tiempo normal, sin sucesión de momentos según la medida de un antes y un después (como ingenuamente pensó Aristóteles para toda dimensión temporal: el estagirita no tuvo amantes). El voyeur es quien se detiene en una sola experiencia y se prohíbe todas las demás o las remite a la primera, reiteradamente, circularmente. El que ama también tiene esta enfermedad, pero estando entregado a otro, este otro lo purifica: si me ama, el otro es catarsis de mí mismo, de mis obsesiones, de mis fantasmas. Pero el voyeur no puede ser salvado por nadie porque *no está con nadie*. Él busca lo que cree ser una verdad más fundamental, pero no se conforma con el suceder cotidiano y progresivo, y en su insistencia sospecha algo más, lo que equivale a decir que anhela algo más: la fractura, la violentación del campo erótico.

El voyeur se pierde en el beso de los amantes con curiosidad, no voltea la mirada hacia otra parte, por pudor y menos por respeto a su intimidad. Para el voyeur no hay intimidad que no se pueda violar, de algún modo, en alguna medida, por pequeña que sea. Por eso lo ve todo, pregunta todo, descubre más de lo que habían visto los mismos amantes. Se pierde en su beso, fluye en su humedad insensatamente. Aprende con humildad lo que es la vida, con sinceridad, como si viera por primera vez, tocado por una fuerza que sabe no suya, que es más alta, incomprendible, como el *Ión* de Platón.

El que tiene una óptica voyeurista no permanece indemne, al azar, todo lo que vive es una autocontradicción: su exterioridad no es una actitud frente a alguien más, sino respecto a sí mismo; el voyeurismo se ha hecho un estilo de vida, aunque el voyeur tenga pareja la ve desde fuera, como dentro de una pecera (así los personajes que inventó Cortázar en *Rayuela*), ama y no sabe como dejar de teorizar

sobre su amor, lo que equivale a decir que da un paso hacia atrás cada vez que el amante se acerca. Un precio muy alto por pagar.

Dos escenas de *Historia del ojo* indican esta función a la vez re-constructora y enamorada del voyeur, sublime e imposible: la primera corresponde al triste final de la chica que someten Simona y su amante desde el principio de la novela, Marcela. Juegan con ella, la sodomizan, la llevan al éxtasis sólo como una forma de diversión para ellos, pero al mismo tiempo saben que es un testigo que lleva la memoria de sus actos atroces. Por esto Marcela ya no puede soportar la tensión de ese espacio intermedio entre objeto (sexual) y libertad que quiere enamorarse, y se cuelga en un armario. Entonces ellos comienzan un ritual de ocultamiento de la mirada exterior del voyeur: por primera vez Simona es desvirgada junto al cadáver, y terminando el acto se acucilla sobre el rostro de la muerta y, llena de fastidio, orina sobre sus ojos abiertos. Es el momento en que se ha roto el lazo triangular del voyeurismo y comienza el absurdo. Así, dice nuestro narrador con oscura certeza:

Miré a Simona y recuerdo que lo único que me causó placer fue que empezara a hacer porquerías; el cadáver la irritaba terriblemente, como si le fuese insoportable constatar que ese ser parecido a ella ya no la sintiese; la irritaban sobre todo los ojos. Era extraordinario que no se cerrasen cuando Simona inundaba su rostro [...] En el fondo, la ausencia de exaltación lo volvía todo mucho más absurdo y así, Marcela, muerta, estaba más cerca de mí que viva, en la medida en que, imagino, lo absurdo tiene todos los derechos.⁴

La segunda escena reveladora corresponde al encuentro de los amantes con Sir Edmond, un inglés acaudalado que los acogerá tras la muerte de Marcela. Con él los juegos eróticos toman la forma de la violencia exuberante y bella (“la belleza es exuberancia”, es la cita

⁴ Georges Bataille, *Historia del ojo*, op. cit., p. 74.

de William Blake con la que abre Bataille *La parte maldita*): desgarrar a una prostituta en un chiquero de cerdos, jugar con los genitales de un toro después de una sangrienta corrida, transgredir los límites religiosos haciéndole el amor a un cura en un confesionario. En todas estas acciones la mirada de Sir Edmond será algo más que una testificación, será una narración que se constituye como una condición de posibilidad de nuevos juegos entre los dos amantes.

El azar: espacio lúdico de la creación erótico-estética

Bataille nos ha legado una reflexión filosófica que quizá es su iluminación más enérgica: la experiencia erótica tiene un privilegio que sólo comparte con la experiencia mística y la experiencia estética, esto es, rompe el esquema temporal de la cotidianidad, de las instituciones, de la funcionalidad social, y nos abre las puertas de una vivencia renovada, instantánea, no sucesiva en un tiempo lineal, no encadenada al automatismo de la operatividad (que se rige siempre por la ley de la causa y el efecto), más cercana al tiempo como duración de instantes en la conciencia, más cercana al tiempo propio. Al respecto, Gaston Bachelard ha hecho largos y profundos ensayos.⁵

La experiencia erótica, desde este punto de vista, no podría prepararse, acondicionarse o calcularse, como se prepara la respuesta de un fenómeno físico en los marcos de un laboratorio o como se prepara la explicación científico-histórica de una revolución social. No responde a la necesidad entre causa y efecto, y aunque hagamos esfuerzos por ver esta experiencia como un enorme jardín que es

⁵ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992; "Instante poético e instante metafísico", en *La llama de una vela*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1986.

necesario recortar, cultivar a la manera de una contención de sus arborificaciones, de una limpieza de las malas hierbas, de un trazado de veredas definidas, etcétera, de suyo el erotismo no puede ser entendido, y menos practicado, de esa manera. Recordando las palabras de Jaime Sabines: “te dicen desordenado porque están acostumbrados a los jardines, y a ti te gustan las selvas”. Lo erótico se da en la imbricación y superabundancia de la selva, no en lo contenido de un jardín.

No puedo ocasionar la vivencia erótica, no puedo programarla. Si acaso prepararme para cuando llegue, cultivarla no a ella sino a mí. Sospecharla en todo momento, ya que tampoco podría determinar su “no aparición”, su ausencia. No puedo darme una recta de pasos para conseguir o localizar el espacio amoroso, pero tampoco puedo asegurar que no vaya a aparecer en cualquier momento.

Sospecha, del latín *spectaculum*, remite a espectáculo; en una derivación es *spectare*, esto es, contemplar, mirar; pero también *susplicari*, ser suspicaz; y en una acepción más es *suspectare* o *susplicere*, mirar a lo alto, mirar desde abajo hacia arriba, venerar, pero también reparar, dudar, repasar la mirada una y otra vez investigando. Sospecho en las acciones de admirarme de algo, o alguien, que no entiendo del todo, que venero por lo mismo: te admiro más en la medida que me sorprendes, en la medida que, cambiando de juego, te muestras de otra manera, esto es, en la medida en que no puedo decir quién eres y cómo eres. Sospecho de ti en la medida en que no eres previsible en el tiempo, en la medida en que tus acciones se escapan de una permanencia en el tiempo: me sorprende que seas tan distinta a la que conocí hace tres meses o tres años, me parece increíble que hayas podido cambiar (o mostrar) tanto.

Si no hay linealidad en el tiempo erótico, es que hay azar. Precisamente porque no puede el amante prever más que lo que conoce y es obvio de su amado, el ritmo de su juego se impone desde dentro, desde el azar de sus encuentros fortuitos, de sus resistencias que de pronto, sin que nadie pudiera anticiparlo, se rompen y destensan la

idea que cada uno se había formado del otro. Oí decir a un amigo, furibundo en su consternación: “precisamente con ella, con ella, tenía que explotar todo, tenía que dejar el trabajo y romper con todos”. No hay patetismo aquí (o no en demasía), en la expresión del azar y nuestra actitud ante él, la sospecha.

Completamos una añeja aseveración schopenhaueriana cuando decimos: frente al azar como indeterminabilidad absoluta, sólo cabe una justificación estética. Sólo como un hecho estético se puede soportar el azar. Y se trata de un juego erótico-estético en donde se traza una analogía vivida entre la percepción de mi propio cuerpo, el de mi amante y el de la obra de arte. Las mismas operaciones imaginativas, emocionales y sensitivas, ocurren frente estas tres fuentes de percepción erótica. Hago de mi amante lo que puedo hacer de mi obra de arte, y hacemos de nuestros cuerpos lo que haríamos de ser artistas con un lienzo o con una partitura, con un bloque de granito. El encuentro cuerpos-arte es enfrentado desde el gusto y la genialidad del creador y no desde el concepto, si se quiere decir lo mismo con un lenguaje cuasi kantiano (he ensayado sobre las posibilidades de la literatura como terreno de una verdad artística).⁶

Todo azar es violento. Rompe insistentemente con la forma acostumbrada o esperada de ver las cosas. Siempre es un descubrimiento que va acompañado de placer y dolor al mismo tiempo enhebrados, con la misma consonancia: sonsonete agridulce. La sospecha que mete, la incertidumbre que se extiende como una enorme red cada vez más abarcante, sólo se puede gozar a condición de hacer cosas nuevas con ella: formas de hablarse los amantes, nuevos lugares que visitar, cada vez más atrevidos encuentros,

⁶ Pablo Lazo, *La frágil frontera de las palabras. Ensayo sobre los (débiles) márgenes entre filosofía y literatura*, México, Universidad Iberoamericana / Siglo XXI Editores, 2006, capítulo 5.

cada vez más audaces caricias, pero también nuevos territorios seguros (aunque no absolutos) desde donde mirar las cosas.

Es este el juego que a la postre juegan Simona y el narrador de *Historia del ojo*, el juego del azar que inviste eróticamente, que genera nuevos campos de recreación en donde los cuerpos y sus humedades, sus fluidos, sus resquicios y sus orificios hacen las veces de lienzo, de trazo, de relieve, de montura de una obra de arte.

El juego

Toda idea del erotismo que comience por una definición unívoca ha hecho de éste un fetiche, un objeto ideologizado, pensado con ciertos fines extraños a él (el mercado de consumo, el prestigio de quien lo define de semejante modo, el contrato o negociación entre dos, que no el amor, la regularidad moral de un contexto, etcétera). El erotismo se describe en la multiplicidad de sus acepciones, y podemos decir que todas ellas de algún modo son correctas, aunque les damos unidad de sentido, esto es, las *recortamos* desde cierta pretensión de comprensión particular. Esta cuestión, que ha de ser tratada por una hermenéutica de lo erótico, y no simplemente por una teoría de lo erótico, aquí la dejamos nada más señalada.

Más allá de la fetichización del erotismo, decimos esto: todo él es invención, es, como quiere Derrida respecto al lenguaje, giro y sobregiro de sus sentidos. Los sujetos erotizados se mueven en un enorme caudal de significantes, todos ellos remitiendo dinámicamente a otros significantes, en una cadena sin término. Por esto los amantes no descansan en la búsqueda de sus sentidos, buscan pero no encuentran, como dice el poeta, y van del silencio guardado a la sospecha de un significado de ese silencio, que puede ser la nostalgia de uno de ellos, y esta nostalgia lleva a una especial forma de tomarse de la mano, y este tomarse de la mano lleva a la sospecha de un sobresalto en el proyecto común, una rectificación

de planes, nueva proyección que lleva a una mirada enturbiada que a ambos angustia, etcétera.

La sospecha de los amantes, en su dimensión caracterológica, puede describirse así: sostengo, aunque no pueda probarlo, que el otro esconde algo, me afano obsesivamente por encontrar ese algo, entonces formulo preguntas que extrañan, exagero las cosas, voy del sí al no con mucha facilidad, me angustio quizá sin razón, me vuelvo receloso, ávido del menor detalle en la ropa, en los gestos, en las palabras de mi pareja. Sospechar quiere decir aquí insistir en una verdad ulterior que supongo existe, y como existe *como* ausencia, me preocupa aún más.

Hay también una dimensión ontológica de la sospecha. No se trata solamente de una actitud que deja inalterado lo que soy. Siguiendo la idea de la analítica heideggeriana hasta sus últimas consecuencias, puede describirse la sospecha como una forma de ser en la *pro-cura* de otros, en la cura de mi mundo, en la proyección de mí ser hacia la muerte. Pero yéndonos más atrás, de nuevo hasta Platón, podemos tomar la figura del amor como “la búsqueda de mi otra mitad”, como el parteaguas que revoluciona el entendimiento del erotismo hacia la sospecha como expresión ontológica. Vayamos por partes: la reunión de mi ser, su complementación por el ser del otro, que en el fondo es el mío, es un proyecto que queda a medio camino, pues lograrlo significaría perder la libertad que como persona individual tengo. Exageremos el argumento desde la óptica del erotismo de Bataille.⁷ Su enseñanza es un extremo en el entendimiento de lo erótico: éste, dice, es esencialmente transgresión, en primer lugar transgresión de la vida discontinua, esto es, de la vida que cada uno de los amantes tiene por separado. En el afán por la unión de los amantes, se transgreden o se violan las

⁷ Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1982, p. 25.

normas morales, religiosas, jurídicas, institucionales, costumbristas, las normas de todo género que signifiquen una vida separada del otro. Lo que quieren los amantes es fundirse uno en el otro, ser una continuidad de fisuras. Por esto toda experiencia erótica es violación, violencia y canibalismo: no soporto la existencia individual de mi amado, entonces me lo trago, con todo y pasado y amigos y familia y vicios, lo hago parte de mí en una ingestión total, simbólica o material. Toda simbiosis anímica o psicológica tiene esta base. Por ser canibalismo, el erotismo es también una experiencia de muerte, constantemente se trata de una experiencia límite, de total transgresión que compromete la vida individual del otro y aun la propia en un vértigo del que nadie escapa si hace las cosas con verdadera emoción. El erotismo es violencia y por lo tanto dolor. Bataille sabe sacar las consecuencias estéticas de este dolor. Una imaginación viva, que no descansa en ningún gesto o norma que se salve de ser transgredida, es la primera de estas consecuencias. La absorción mutua que se lleva a cabo entre los amantes nunca es gris, falta de intensidad; es colorida, caprichosa, lúdica, es un puro ejercicio de la imaginación, donde sólo por esta facultad se nos hace soportable un juego de esta naturaleza.

Emmanuel Levinas se encuentra en el otro extremo de Bataille (y de Sartre). El encuentro entre amantes es para él un roce sin absorción, una constatación del gesto, del *rostro* del otro, que siempre es un infinito de posibilidades no reductible a ninguna categoría, ni conceptual ni estética. Si amo a alguien, comprendo de inmediato que se trata de un infinito, de un otro como “absolutamente otro” que no puedo –ni quiero– hacer mío.⁸ No quiero que ese tú sea yo, pues lo amo como diverso, como una libertad que nunca es com-

⁸ Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Sígueme, 1987, capítulo 4.

pletamente esclava de mis peticiones. En la medida en que estás más allá de mí, en la medida en que la ausencia provoca el deseo, en esa medida nos encontramos en el campo del erotismo. Para la *fenomenología del Eros* de Levinas la imposibilidad de predecir al otro, sus acciones, sus gestos de libertad, la profundidad de su mirada, esto es, la imposibilidad de determinarlo desde lo que yo pienso y espero de él, se advierte en la *caricia*. Una caricia erotizada nunca es predecible, nunca sé de antemano hacia dónde irá la mirada, el gesto, la intención del otro sobre mí. Su mano sobre mi piel revela una libertad absoluta, que yo no puedo ordenar sin destruir el espacio erótico.⁹ Obviamente puedo obligar al otro a que me acaricie en la forma en que a mí me gusta, que haga los actos que a mí me excitan, incluso puedo pedirle que pierda momentáneamente su libertad y su iniciativa y que sea un instrumento que opere con efectividad, que me golpee o que me amarre, o que a su vez haga un objeto de mí, que me denigre. En este sentido las escalofriantes descripciones de *Historia del ojo* son únicas por su fuerza y belleza de expresión. Pero en todas estas acciones habría para Levinas un alejamiento del espacio amoroso. Este espacio no es ni una penetración ni una absorción, sino un roce. Amar es para Levinas estar absolutamente cerca y absolutamente lejos, dos infinitos viéndose a los ojos, atemorizados en su seguridad, en su sorpresa. Sólo por la imaginación, de nueva cuenta, puedo enfrentarme al otro sin sentirme pasmado por la infinitud de riquezas que me proponen placeres y sufrimientos. La sorpresa aquí es la de no poder determinar o categorizar al otro.

Entre Bataille y Levinas, posiciones extremas, hemos encontrado un punto intermedio: la sospecha erótica. No se trata de un “justo medio” a la manera griega, una especie de *mesotes* aristotélico que vendría a ser un ideal moral. La sospecha es el estado inter-

⁹ *Ibid.*, pp. 266-276.

medio lógico, entre la afirmación y la negación de la presencia del amado, también es el estado intermedio psicológico, una conducta que no se define y se obsesiona; y por último un estado intermedio ontológico, en el proyecto de ser con el otro, siempre me encuentro con una pequeña fisura que no permite que las dos mitades simbólicas encajen perfectamente. Sólo tengo la sospecha de que el otro me ha entendido en el especial sentido que doy a las palabras. No hay comunicación –comunidad del ser– plena. Vivo en la incertidumbre, ni siquiera en la incomunicación, cosa más reconfortante si se la ve desde el punto de vista que rehúye el conflicto (pero, entonces, no hay más posibilidad de campo erótico).

La intersubjetividad como fundamento del erotismo, la comunidad plena como trascendencia de los tiempos y espacios particulares y sus conflictos, siempre es una trascendencia *más o menos lograda*, un “engrane barrido”. Se trata de la peculiar situación de tener todo dispuesto para un lenguaje perfecto, para un encuentro luminoso, y sin embargo este engrane carece de un diente que lo hace intentar la marcha una y otra vez, pasando por el mismo lugar una y otra vez, sin lograr nada más que una apariencia, una sospecha de que se va logrando, un vivir en el intento y en la sospecha. Si el otro es espejo de lo que soy (decimos de Hegel a J. Lacan), en la sospecha se me revela como un espejo deformante. Además, cuidado con acercarse demasiado al espejo que es el otro, cuidado con recargarse un poco de más, que rompiéndolo se pierde la imagen.

La invención del otro arraiga en una imagen de su cuerpo, de sus palabras, de su gesto libre o esclavo. Entonces, si dos se aman, modifican, violentan para decirlo claramente, el estilo del movimiento de su cuerpo, la forma de ver su propio movimiento: cuando se está erotizado no se siente lo mismo, no se oye lo mismo, no se gustan las mismas cosas, el mundo y el propio cuerpo han sido violentados. No es cierto que haya zonas erógenas predeterminadas, es esa una presuposición de un empirismo craso ya fuertemente criticado (por ejemplo, por Merleau-Ponty). Cada

zona de placer es una invención del amante, es un resultado de la caricia, que por lo demás renueva sus zonas de movimiento todo el tiempo. Hay erotismo donde hay reserva, invención, seducción, hay sujetos erotizados donde hay ausencia y una insistencia nostálgica sobre la ausencia, un juego que no descansa; hay erotismo donde hay una costumbre violentada, una sospecha (in)fundada.

88



Los ojos

Daniela Camarena







El asiento de Simona

HISTORIA DEL OJO: TIEMPOS DE LIBERACIÓN
Y TRANSGRESIÓN A TRAVÉS DE LA MIRADA
DE MARGO GLANTZ (1930), QUE NOS PERMITE VER
“BAJO LA MIRILLA” DEL OJO DE GEORGES BATAILLE (1857)

Isis Saavedra Luna

Pensar en Margo Glantz y en Georges Bataille nos lleva a buscar convergencias que nos permitan comprender cuál fue el punto de partida en el que se dio el cruce de caminos. Uno de ellos, quizá el más inmediato, puede ser sus historias de vida, pero también sus intereses y coincidencias.

En ambos casos se trata de tiempos tumultuosos, de crisis sociales, políticas, económicas pero sobre todo de transformaciones que implicaron cambios en las individualidades de la época, es decir: en el modo de concebirse como consecuencia del momento histórico y de los avatares de la modernidad.

Las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX, implicaron, en la mayor parte de los movimientos artísticos, en la filosofía, y en los enfoques críticos de las ciencias sociales, el protagonismo de muchas de las tendencias culturales de siglo XX que han permeado el pensamiento filosófico y artístico, aún en nuestros días.

A Bataille le corresponde despedir el siglo XIX largo del que nos habla Eric Hobsbawm, pero también recibir y vivir la época de la guerra total. Observa, vive y padece la ruptura de paradigmas: “muchos de los aspectos característicos del siglo XX tienen su

origen en los treinta años anteriores a la primera guerra mundial”,¹ que de la misma forma, para otros, fue la *belle époque*.

Casi con certeza se puede decir que tales contradicciones influyeron en la forma de aprehender el mundo del autor, quien, si bien tuvo una infancia tranquila al lado de su familia, para 1922 ya había abandonado la fe cristiana y parte de su tiempo lo dedicaba a visitar burdeles y sitios de transgresión y desenfreno.

Ensayista, literato y bibliotecario, fue crítico a la hipocresía de su época: la Francia de la posguerra. El ejemplo batailleano se menciona que aceleró el espíritu y potenció la sensibilidad libertaria de estudiantes, jóvenes obreros y habitantes de los suburbios parisienses provenientes de la aventura imperialista francesa en Indochina y Argelia.²

La sociedad burguesa a la que Bataille se refiere, fue esa que se sentía segura de sí misma, aparentemente sin dificultades, que no tenía reparo en considerar que lo que era adecuado para personas de su condición, no lo era para los de posición inferior,³ pero que se debilitaba por diferentes motivos. Los cambios sociales, los movimientos políticos y la familia como institución inamovible, iniciaba su desplazamiento; basta recordar los movimientos feministas de fines del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX, tanto en Europa como en Estados Unidos.

Las nuevas mujeres cuestionaron el orden patriarcal, discutieron los valores masculinos y tuvieron incluso menos hijos, de la misma forma que se elevó la edad para contraer matrimonio, lo

¹ Eric Hobsbawm, *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica/Grijalbo, 1998, p. 14.

² Miguel Ángel Herrera Zgaibe, “Erotismo y subversión en Georges Bataille”, revista *Puente Levadizo* [<http://www.escarabeo.com/ensayo/erotismo-y-subversion-en-georges-bataille>], fecha de consulta: 25 de septiembre de 2013.

³ Eric Hobsbawm, *La era del imperio, 1875-1914*, op. cit., p. 175.

que implica, desde luego, un mayor control del propio cuerpo y de los procesos biológicos. Con un papel más activo y necesidades de consumo muy particulares, se implementaron puestos de trabajo y su entrada a la educación formal aumentó considerablemente, en especial la de las mujeres de clase media:

En Francia, el número de *lycées* masculinos permaneció estable, en 330-340, durante todo el periodo, mientras que el mismo número de instituciones femeninas del mismo tipo pasó de 0 en 1880 a 138 en 1913, y el número de muchachas que a ellas asistían (unas 33 mil) era ya un tercio de los chicos.⁴

Libertad y cambio que se representa de alguna forma en los personajes, y en general en la historia que narra el autor.⁵

La sola posibilidad de acceder a la educación formal, así como la libertad de movimiento que paulatinamente aumentó, modificó no sólo el modo de vida en el sentido amplio del término, sino también su forma de interactuar y de construir la propia identidad de las mujeres, la cual empezó a adquirir formas cada vez más complejas a través de sus propios problemas, prácticas culturales y el distinto modo de construir su realidad; situación que modificó modos de vida, formas de vestir, de desear, de vivir y de sentir.

La cultura material, que nos presenta directamente lo que las personas *hacen*, da la oportunidad de observarlo en directo: el corsé, por ejemplo, fue sustituido por el nuevo sostén, más flexible, en 1910, mientras que los vestidos comenzaron a ser más cómodos.

Por otro lado, las mujeres también comenzaron a salir de su casa, a practicar deportes, a asistir a clubes de montañismo, a andar en bicicleta, etcétera; lo que obviamente redefinió la forma

⁴ *Ibid.*, pp. 213-214.

⁵ Georges Bataille, *Historia del ojo* (traducción y prólogo de Margo Glantz), México, Fontamara, 2011.

de percibirse y de relacionarse entre ambos sexos,⁶ en especial en el caso de las mujeres de clase media, que es al tipo de joven al que Bataille se refiere en la novela mencionada. La libertad sexual, si bien no se puede precisar hasta qué punto se abrió, sí tenemos algunos ejemplos en el arte y sobre todo en la literatura.

Ni qué decir del espacio que los nacientes medios de masas dedicaron a las mujeres durante esos años en revistas, anuncios publicitarios, cine, radio y televisión. Elementos que formaron parte de los procesos psicológicos que conformaron cambios internos en valoraciones, emociones y legitimación de situaciones; las cuales poco a poco se fueron visibilizando mediante el desplazamiento de sentido en sus expresiones y en la forma de interactuar en el mundo.

Ciertamente las relaciones sexuales fuera de matrimonio eran todavía patrimonio de una minoría de muchachas conscientemente emancipadas de esa clase que casi con toda seguridad buscaban también otras expresiones de liberación, ya fuera política o de otro tipo. Como afirmaba una mujer rusa, en el periodo posterior a 1905: “comenzó a ser muy difícil para una muchacha ‘progresista’ rechazar los requerimientos amorosos sin dar largas explicaciones. Los muchachos de las provincias no eran muy exigentes, se contentaban simplemente con los besos, pero en cuanto a los estudiantes universitarios de la capital [...] no era fácil disuadirlos. ‘¿Eres una anticuada, *Fraülein*?’ ¿Y quién quería ser una anticuada?”⁷

No hay nada más difícil que transformar un discurso social, eso que Foucault llamó el “régimen de verdad”, ligado a los sistemas de poder que lo producen y lo mantienen. Cabe recordar que la palabra “sexualidad” aparece hasta 1859, antes se hablaba de “amor”, “deseo”, “pasión amorosa”; sólo los médicos hablaban de copulación, coito y

⁶ Eric Hobsbawm, *La era del imperio, 1875-1914*, op. cit., p. 215.

⁷ Rosa Leviné-Meyer, *Leviné*, Londres, 1973, p. 2; en *Ibid.*, p. 217.

sexo, que curiosamente estaba disociado de la pasión.⁸ La novela es quien aborda los discursos “libertinos”, pero sobre todo desde una perspectiva masculina, por lo regular son las mujeres quienes succumben al placer masculino o son instrumento de él.

Una parte de la sociedad que critica Bataille, tiene por código el angelismo de las mujeres, el amor romántico y la pureza, a la que los jóvenes se rebelarán en diferentes momentos de la historia, hartos del estricto control de los adultos. Lo que va a dar paso a lo que se ha llamado una “nueva ética sexual”,⁹ preocupada ya por el placer en su máxima expresión bajo la figura del orgasmo, palabra aplicada tanto al placer de los hombres como al de las mujeres.

Se suponía que el orgasmo femenino era más difícil de obtener que el masculino, lo que explica –si se recurre al argot popular de fines del siglo XIX y principios del XX– que para referirse a éste era común escuchar expresiones como “desvanecerse de placer”, “volver la pupila del ojo”, “poner los ojos en blanco”, “echar miradas cariñosas”, “dirigir miradas de ternura”, etcétera.¹⁰ Probable explicación que da sentido al título de la novela, *Historia del ojo*, y que en contraparte, en los círculos conservadores se refiera al placer femenino como: “inútil para la procreación, ignorado o condenado por la iglesia [que] atrajo sin embargo la atención de todos y cada uno de quienes se atrevieron a hablar de él”.¹¹ Y que por cierto, describe, la mayoría de las veces, a las mujeres como naturalmente “más las-

⁸ Philippe Aries y Georges Duby (coords.), *Historia de la vida privada. 4. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Taurus Minoir, 2001, p. 498.

⁹ *Ibid.*, p. 528.

¹⁰ Philippe Aries y Georges Duby (coords.), *Historia de la vida privada 5. De la Primera Guerra Mundial hasta nuestros días*, Madrid, Taurus Minoir, 2001, p. 317.

¹¹ *Idem.*

civas” que los hombres. Vale recordar que la mujer que disfrutada de su sexualidad era considerada ninfómana mientras que en los hombres era perfectamente normal.

Todavía en la década de 1950, quienes acudían al médico por problemas relacionados con su sexualidad eran hombres, basta recordar que es hasta 1948 que se dieron a conocer los estudios del doctor Kinsey en Estados Unidos, en su famoso libro *El comportamiento sexual en el hombre*, en el que a partir de una serie de entrevistas en Estados Unidos, se conocieron con caridad las prácticas sexuales de la población estadounidense, informe que causó gran controversia y confrontación entre la población de la época, especialmente cuando se realizó el libro sobre *El comportamiento sexual en la mujer*.

La polémica giró en torno a las prácticas homosexuales en hombres y en mujeres, a las relaciones extraconyugales, a la pedofilia, a las relaciones sexuales durante la adolescencia, entre otros. Al grado de que, aún ahora, está prohibido el acceso a buena parte de la documentación del Instituto para la Investigación Sexual de la Universidad de Indiana, creado por el doctor Alfred Kinsey a fines de la década de 1940. Cabe mencionar que el libro de Georges Bataille comenzó a circular libremente en 1943, si bien fue publicado en 1928 bajo el seudónimo de Lord Auch en una edición de 134 ejemplares.¹²

Por su parte, cabe mencionar que la *Historia del ojo* fue conocida fundamentalmente en los círculos surrealistas en donde Bataille circulaba, aun cuando su distribución fue muy escasa. Fue publicada por Antonine Gallimard, editorial que abrió a inicios del siglo XX dedicada a editar obras de autores independientes.

Al morir en 1962, diez años antes de que Margo Glantz tradujera su obra al español, le heredaría a la traductora parte de este

¹² Margo Glantz, *La polca de los osos*, México, Editorial Almadia, 2008, p. 33.

espíritu subversivo que protestaba contra los tabús de sus tiempos. Margo Glantz, académica universitaria y escritora, describe la novela de Bataille como una obra excesiva, a-teológica y a-sistemática. Definiciones que sólo se pueden explicar por los tiempos contestatarios que unen tanto al autor de la novela, como a ella misma, así como por el deseo de quebrantar el orden, cuestionar y contravenir las leyes morales, divinas y sociales.

Margo Glantz confiesa en *La polca de los osos*, libro en el que reúne ensayos escritos desde la década de 1970, sobre su obsesión por el cuerpo femenino y el intento fallido por establecer una verdadera equidad de género:

Reviso además esa zona limítrofe entre erotismo, pornografía y censura, que periódicamente persigue a quienes se ocupan de las mujeres con desprecio calificadas “cosas sucias”; en México, por ejemplo, el famoso caso de la revista *Examen* de Salazar Mallén, y a principios del siglo XX, poco antes del centenario de la Independencia, la ridícula manera con que Federico Gamboa, hablando de la vida de una prostituta, se ve obligado a poner el nombre exacto de su profesión con puntos suspensivos: “Santa era una p...”.¹³

La declaración de Margo Glantz no deja lugar a dudas respecto al puente que existe entre ella y Georges Bataille pero sobre todo en las coincidencias: “Aquí se intenta trazar una historia de ese difícil género entre el erotismo y la pornografía, situado al filo de la navaja”.¹⁴ Las palabras y las motivaciones de una bien se le podrían atribuir al otro.

Tuvieron motivos paralelos durante su vida y su trabajo y es por eso que se hacen casi obvias las razones por las que la traducción de la *Historia del ojo*, realizada por Glantz haya sido tan importante para los lectores de habla hispana. Además de su erudición,

¹³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

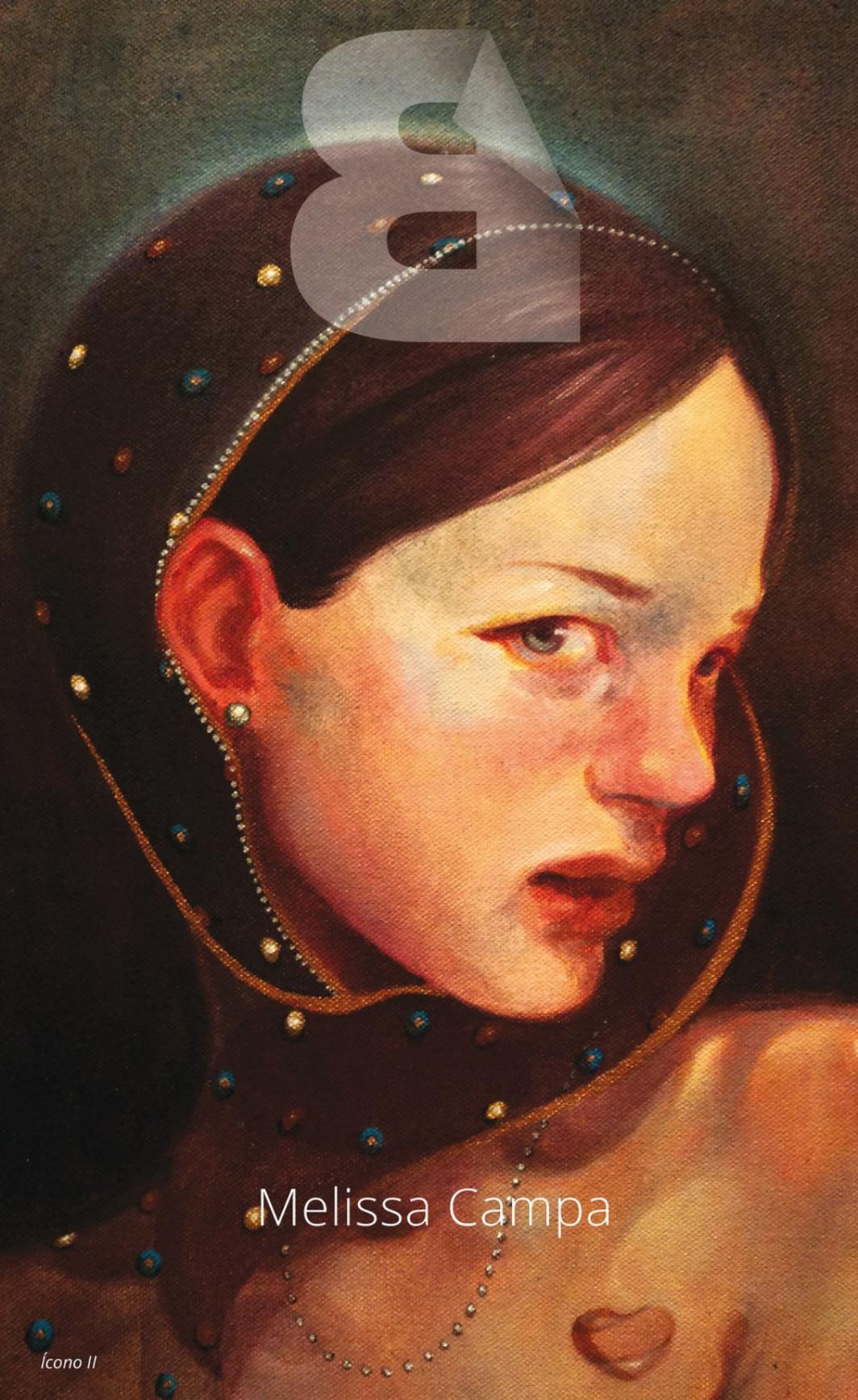
la traducción implicó un trabajo creativo producto de la identificación que tiene con Bataille y de la referencia que el autor es para ella dentro de su propio trabajo académico y literario.

Cuando recurre al erotismo de Bataille, es porque tiene amplio conocimiento de sus textos y porque ha valorado sus ensayos en función de la época. *La notion de dépensé*, uno de los primeros ensayos sobre erotismo del autor, publicado en 1933, lo considera, por ejemplo, un “gasto improductivo”.

Por último es pertinente concluir con una reflexión que se encuentra en ambas partes: en Georges Bataille a lo largo de su historia que está lejos de ser puramente pornográfica como se consideró en sus inicios; pero también en la imposibilidad que plantea Margo Glantz cuando confirma, según su estudio del erotismo en el autor, que el encuentro erótico se hace imposible en la *Historia del ojo*. Esto se entiende si pensamos en la construcción del sujeto moderno desde su individualidad que imposibilita fundirse en el nivel casi espiritual que plantea el autor.

Bataille habla “como un teólogo de la teología”, surge del cristianismo, pero su libro es una reacción contra él porque esencialmente es antierótico, “la religión cristiana, concluye, es quizá la menos religiosa de las religiones”. El erotismo para Bataille es en suma una mística. Su acción decisiva es la disolución de la individualidad, la anulación del uno en el otro, como el alma cuando se funda en la visión de Dios: el objetivo fundamental del erotismo es llegar a lo más íntimo del ser, tocar el lugar mismo en que el ser desfallece. El paso del estado normal al del deseo erótico supone la relativa disolución del ser constituido en el orden de la discontinuidad [...] La escenografía erótica se basa en el principio de la destrucción de la estructura cerrada que en la vida normal tiene el compañero en el juego erótico. La acción decisiva es la desnudez. Ésta se opone al estado cerrado, es decir, al estado de existencia discontinua.¹⁵

¹⁵ *Ibid.*, p. 23.



Melissa Campa



Tan frágil

mfid



Y vivieron felices para siempre



Los quince y diez



Lo bueno no es suficiente

LA TRANSGRESIÓN DE LAS IMÁGENES: ESCENARIOS DEL LÍMITE EN GEORGES BATAILLE

José Alberto Sánchez Martínez

La mirada, que garantiza a nuestra conciencia una salida fuera del lugar que ocupa nuestro cuerpo, constituye, en el sentido más riguroso, un exceso. De ahí la severidad de los padres de la Iglesia: de todos los sentidos, la vista es el más falible, el más naturalmente culpable [...] La “concupiscencia de los ojos” incluye y compendia todas las demás: es el mal por excelencia.

JEAN STAROBINSKI¹

Escribir fuera de orbita

Una intensa polaridad epistemológica soporta nuestras maneras actuales de enfrentarse a las imágenes, se trata de dos dimensiones que pueden situarse en la forma visible y la condición invisible: la concepción de la imagen doble (polar) en sí misma, entre lo que se ve, principio fenomenológico, y aquello que es también parte del ver, pero que debemos descubrirlo, en tanto se encuentra alojado en un torrente de significado anónimo. La imagen opera dentro de un mismo soporte visual, pero es causal de dos maneras de enfrentarse a ella.

Esta polaridad relativa a las imágenes no es nueva, puede situarse su aparición como resultado de la sospecha que desde los

¹ Jean Starobinski, *El ojo vivo*, España, Cuatro, 2002.

griegos se establece sobre la palabra como imagen. De hecho, el “sospechosismo” que sobre la palabra recae, en tanto inaugura otras dimensiones de ser de la palabra, es también la inauguración cultural de la doble faceta de la realidad como dimensión aparente y dimensión oculta. La noción de significado o la de sentido, son hijas de este nacimiento polar de la palabra: con ello se abre también la puerta a la virtualidad cultural reducto de lo simbólico.

Antes de cualquier teoría sobre la imagen y los iconos la palabra contenía todo el esquema implícito de pensar la imagen, en tanto las palabras son causales de las imágenes, particularmente de la poesía, que nombra el mundo en su acontecimiento metafórico-visual. Georges Bataille al igual que una camada de escritores fugaces ha reconocido la imagen previamente en la palabra, elaborando un teatro de visualidades con un torrente subalterno de comprensión del mundo. Hacer del mundo una imagen de palabras que lo abrace, un dibujo deformado y una forma desdibujada. He ahí el dilema de escribir y de pintar. Muchos son los dibujos deformados y muchas las formas desdibujadas en Bataille. Las reflexiones que siguen se centran en el ojo, tomando como punto de partida su primer libro *Historia del ojo*, no tanto por ser el primero literalmente en tanto forma desdibujada de su proceder como pensador, sino ante todo por ser el primer libro en tanto proceder como escritor. Pero también la intención de este pequeño trabajo busca abrir una lectura sobre los procesos de inversión del exceso en la mirada, a la que ha sido sometida por otras vías del mundo contemporáneo.

Historia del ojo es su primer libro, singular, el cimiento de su castillo. Quien ha leído *Historia del ojo* no puede desembarazarse tan fácilmente de las imágenes que lo pueblan, ya que se trata de un cuerpo literario sexuado, conducente a la raíz perceptiva de la idea de límite. Su matiz aparece tejido por un lenguaje heterológico (heterología), no como un núcleo que retoma lo heterogéneo en su sentido, sino como el mismo Bataille lo interpreta, como la

ciencia de todo aquello que es completamente otro. *Historia del ojo* es el primer libro de Bataille porque representa para sí mismo lo completamente otro, ya que en él desgarrar su mundo formado y cimenta nuevas imágenes, de ahí que el tejido lingüístico en el que sucede sea también siempre otro, un lenguaje excreta y un lenguaje videns. Excreta en tanto el cuerpo es un protagonista anónimo exhumado de sus desechos (orina, excremento, semen, sangre), y videns, porque del mismo cuerpo sólo es recuperado el órgano visual como expropiación metafórica. A partir de *Historia del ojo* hay tres dimensiones de la idea de desórbita, tres posibles interpretaciones de lo desorbitado: lo que queda fuera de él, el desecho de su biografía formal; lo que queda fuera del cuerpo, los desechos informales; y lo que queda fuera de la órbita ocular, el ojo como desecho. Esta última noción desorbitante (el ojo fuera de órbita) es el centro gravitacional de un periodo importante en su obra y se desenvuelve en los otros dos.

Escribir fuera de órbita es elegir una ruta planetaria hacia otras constelaciones, conducir los ojos fuera de ellos, separados de su oficialidad comunicativa con el orden visual. Puede señalarse que quien escribe fuera de órbita desarticula los ojos de su gravedad para entregarse a un mirar circunflejo, es decir, hacia un lugar elevado que acentúa la linealidad del sentido encerrándolo circularmente (mirando circularmente el sentido). En el caso de Bataille esta discusión se localiza en su teoría del ojo pineal, donde restaura la pérdida de la mirada por un plano horizontal al que obedece el ojo hacia una verticalidad dada por el ojo pineal.

El límite del ojo en *Historia del ojo*

Un límite es siempre esbozo de una separación y la inauguración de una frontera, indica al mismo tiempo una condición por

venir prohibida tanto como una condición anterior conocida, habilitada por reglas y normas. Traspasar un límite puede entonces propiciar un desorden y un caos, no siempre bajo el auspicio de una violación, como puede ocurrir en la ruptura de límites interpretativos, algo que siempre aparece referenciado en la creación artística o literaria, donde traspasar implica ver de otra forma aquello que contiene como límite, algo a lo que Bataille alude bajo el término de “informe”. Lo informe es en sí mismo la condición donde se disemina lo formal, la regla y la forma. La importancia de lo informe radica también en ser un suceso paradójico, en tanto desdice, en tanto abate contraviniendo el orden de algo. Para que la realidad sea social o de otra índole –puede ser– necesita de marcos informes, es decir, paradojas que la confronten y la sostengan en permanente relectura. Lo informe, desde este ángulo se contraponen a lo estable, a la idea de permanencia, por ello el movimiento, como una característica humana, es en sí mismo una condición informe. Cuando en el transcurso de la historia encontramos el advenimiento del positivismo moderno o el proceder liberal asentado en el mercado como ejercicio de la permanencia, lo que tenemos es el dominio de un modelo que busca erradicar la función paradójica, en el caso de Bataille esto será a través de la religión católica, contra la cual elaborará su noción de informe. Bataille ve en la negación de lo informe la erradicación de la experiencia interior, sin ese espesor que da la experiencia interior, el hombre moderno queda sometido, mejor dicho, encerrado dentro del límite sin posibilidad de ejercitar su capacidad paradójica. Inmóvil ante el paisaje no responde a la estimulación de sí mismo ni del mundo.

El libro *Historia del ojo* de Bataille contiene muchos pasajes en los que el caos y el desorden acontecen como protagonistas de la violación del límite, sin duda se trata del límite que encierra la experiencia interior, pero Bataille recurre a la mirada y la capacidad visual para proveer su gran quiebre. Como he señalado, mucho de

este lenguaje que abraza el caos aparece soportado por una intriga sexual entre tres jóvenes, la sexualidad como límite –a pesar de que se ha escrito insistentemente– no es el eje central de la novela. ¿Es *Historia del ojo* un decorado engañoso? Sin duda. A la luz de una nueva lectura, puede señalarse que la novela en sí misma elabora una ruptura donde la mirada y el ojo son el sustento de la ficción que narra. Se trata de una ficción que busca, persigue abordar una imagen aún no vista. Esa imagen o conjunto de imágenes toman el cuerpo para llevarlo a su límite.

En primer lugar a través de *Historia del ojo* Bataille se ve a sí mismo, son sus propios ojos los que pone al límite: su construcción cristiana y su experiencia interior producto de algunos viajes y escenas vivenciales, ponen en crisis su forma de mirarse. En la novela, sus ojos no le permiten observarse sino por medio de espasmos imaginarios delirantes arrojados en la experiencia de la carne y el juego sexual. El ojo es, entonces, un órgano desestabilizador, necesita crear imágenes que transgredan y que le den corpus a su experiencia: el ojo es el objeto de la paradoja porque lo que mira restituye movilidad al anquilosamiento visual del mundo. Aquí, el nivel autobiográfico es llevado a la ficción y la ficción trae su biografía de vuelta, *Historia del ojo* es un diálogo contaminado, los personajes son un pretexto para la elaboración de escenarios donde los ojos son los protagonistas.

A nivel de la creación literaria, probablemente *Historia del ojo* es la primer novela que crítica la condición visual como herencia de las maneras de mirar ordenadas por el cristianismo: el límite y la frontera de lo que no podía ser visto, no desde un ángulo sexual, más bien desde un ángulo de cosmovisiones. Cuando Sir Edmond complace a Simona arrancando el ojo del sacerdote y dándoselo para su delirio se produce un momento cumbre.

Simona miró el objeto extraño y lo tomó con la mano, completamente descompuesta, pero sin duda comenzó a divertirse de inmediato,

acariciándose el interior de las piernas y haciendo resbalar el objeto que parecía elástico [...] Simona se divertía haciendo entrar el ojo en la profunda tajadura de su culo.²

El ojo que es sustraído de la cara del sacerdote significa la separación de la mirada de la divinidad, Dios deja de ser el centro de atención del ojo, ha sido usurpado el lugar de la mirada enfocada por una mirada dislocada: Dios como ojo queda fuera de órbita, es desprendido de su autoridad para ordenar mirar. Cuando ese mismo ojo es introducido en el sexo de Simona la mirada se entrega a mirar lo humano en su dimensión particular: el ojo mira por el culo a la humanidad. El sexo de Simona representa la entrada en la humanidad moderna, es decir, una humanidad de miradas particulares, de eventos visuales deslocalizados. Es una escena que bajo la figura límite del cuerpo y la sexualidad representa la transgresión de mirar.

Como una variante de esta interpretación, José Assandri elabora una lectura de la misma escena relacionada con la transgresión, el mirar y la puerta. Assandri hace notar un detalle en la escena-límite, detrás de la entrada en la iglesia donde será arrancado el ojo del sacerdote, la puerta se cierra. Con ello se impide la entrada de la mirada de Dios, utilizando su espacio para transgredir se le ha prohibido mirar, los ojos de Dios son prohibidos. “La clave de este pasaje está en el tratar de omnipotente el ojo de Dios como un ojo humano, lo que haría el acto de cerrar la puerta una transgresión”.³ Transferir humanidad al ojo de Dios e impedirle mirar son dos consecuencias de la transgresión: Dios ha sido des-divi-

² Georges Bataille, *Historia del ojo* (traducción Margo Glantz), México, Ediciones Coyoacán, 1997, p. 102.

³ José Assandri, *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*, Argentina, El cuenco de plata, 2007, p. 77.

nizado y se le prohíbe continuar con el dominio de la mirada. En adelante, tras la puerta cerrada Dios no puede ver el placer al que los ojos humanos son entregados en espacios límites, pues también sus ojos han sido arrancados de su mensajero y obligados a colaborar en el desvío de la mirada, en buscar otro enfoque y otros objetos (fenómenos) de la mirada; y por otro lado, él mismo carece ya de autoridad para ver todo.

¿Qué importancia tiene este escenario de los ojos-divinidad como efecto para leer el mundo contemporáneo, la transgresión y el límite? Nuestro tiempo y en especial nuestra condición visual se han entregado a escenarios límites. Ese límite que ha sido gobernado por distintos actores, Dios, el Estado, medios de comunicación, todos tomando relevo en la forma de establecer las reglas de la mirada, ocultando las capacidades de ver. Sobra decir que detrás de estos protagonistas hay un torrente de imágenes, de conductas visuales que apresan los ojos, que amurallan las formas, que encarcelan los ojos, particularmente usurpando lo *informe* como modelo que es introducido por Bataille. Ciertamente es igualmente que las imágenes de nuestro tiempo, imágenes supermediatizadas, han sido entregadas a la búsqueda de límites informes permanentes, límites que encuentran su modo de ser en el registro y la creatividad. Por el lado del registro tenemos la liberación técnica a nivel individual (grilletes individuales) que ha permitido asumir e invertir la transgresión como una capacidad de archivo y memoria, sin embargo, ese registro no obedece a cualquier evento, se trata de un avance en la singularidad diferenciada de eventos preponderantes con el desastre, violencia, imágenes de guerra, humor fortuito, actos extremos, son algunos de los pasajes en los que las imágenes son cultivadas. La tecnificación de la vida (este es un aspecto a desarrollar) ha cambiado nuestra forma de mirar lo transgresivo, para ello el estatuto de la crueldad también debió ser asumido por el espectáculo como inducción comunicativa. La comunicación de la crueldad se sintoniza con la técnica social de herramientas de registro

individual y a partir de ahí transforma la cultura de la comunicación social. Muchas veces hemos visto ese comportamiento; revistas, diarios, internet, televisión, no sólo producen estos materiales, sino también consumen los que son producidos por un público cautivo. Llevar las imágenes al límite y encontrar un espacio para albergarlas como creatividad es un síntoma de nuestro tiempo, valga decir que estas conductas producen nuevas concepciones de triunfo, de distinción o de diferencia.⁴ La imagen-límite se ha corporalizado e individualizado, no se trata ya de imágenes que propendían al registro colectivo, sino el suceder particular de un cuerpo y un individuo: la mediatización de lo individual produce el extremo y la crueldad como cultura.

Sin duda se trata de un fenómeno de transgresión muy diferente al que Bataille apuntaba y sobre el que podemos elaborar una lectura en *Historia del ojo*. Mientras la transgresión en Bataille recae en una crítica al ocularcentrismo, tomando como base la enucleación (arrancar los ojos de su lugar) de la mirada bajo las metáfora del ojo, avatares del ojo,⁵ las formas de transgresión visual contemporáneas forman parte de una lógica mediática de administración de crueldades y extremos individuales. Mientras la transgresión en Bataille es una manifestación crítica sustentada en la mirada, las formas de transgresión visual contemporáneas tienden a encarcelar la mirada bajo un escenario de contenidos distractores.

⁴ Poco a poco vemos cómo estrellas de espectáculos extremos (reality shows, películas porno, videos caseros, concursos de toda índole) registradas en imágenes-límite son parteaguas en las esferas de la comunicación y son lanzados como modelos de triunfo económico. Un ejemplo de esto es Sasha Grey, *pornstar, la estrella existencial del porno*, retirada con 25 años, que después de haber realizado películas extremas, hoy es escritora, estrella de cine.

⁵ Cfr. Roland Barthes, "La metáfora del ojo", en *Ensayos críticos*, Argentina, Seix Barral, 1977.

La transgresión de las imágenes

Sin embargo, atribuir una lectura donde las imágenes contemporáneas nos arrojan a un mundo visual inapropiado como resultado de su transgresión es un lugar común. Hasta un cliché académico. Se trata en todo caso de entender las imágenes no sólo como un aparato estético tanto como aparatos de interpretación histórica, como puertas. Le debemos a Walter Benjamin dicha elucidación sobre las imágenes a partir de la concepción de la historia y el pasaje: textualidad y fragmento.

Pero las raíces las encontramos en Aby Warburg en su *Atlas Mnemosine* cuya elaboración visual se basa en paneles poblados de imágenes temporalmente disimiles. La falta de correspondencia de la imagen con el tiempo en el que acontece es el primer elemento a tomar en cuenta cuando se habla de transgresión visual. En especial porque en el mundo contemporáneo, una imagen ya no puede hacer referencia como un ente integral a sí misma, a su sistema gráfico, pues éste depende de otros mundos visuales que le anteceden o son coetáneos en su propio tiempo.

Así, *Historia del ojo* es un libro que se presenta como un complejo aparato visual donde la idea de transgresión sustentada por el ojo como protagonista es puesta en cuestión. El mismo Bataille había reconocido esta condición en los *collages* que se presentan en las revistas que él comandó (*Acephale* y *Documents*) y qué decir de su libro *Las lágrimas de eros*, en el que las imágenes son colocadas como transgresión visual. De ahí que la transgresión no pueda ser leída, en nuestros tiempos sólo como una explosión de contenidos-límite, también ocurre como una transfiguración del relato en múltiples cristales en el campo visual. Es decir, la imagen abandona su espacio de realización como un ente único y autónomo, para desdoblarse en una multitud de fragmentos.

Tomemos como ejemplo uno de los campos más prolíficos en imágenes de transgresión y escenarios límite que encuentra lazos

con los dibujos literarios en Bataille: la pornografía. La pornografía forma parte de lo que Dany-Robert Dufour ha llamado “sistema pornográfico”.⁶ Un sistema pornográfico consiste en la aparición constante de imágenes que aluden al goce perpetuo mostrando la sexualidad como canon de la información, ésta puede aparecer en forma de publicidad, en narrativas cinematográficas, en literaturas marginales, diarios, noticias, televisión, e incluso en el arte, y ese mismo sistema pornográfico no alude sólo y únicamente a la sexualidad como protagonista, sino que se extiende a otras formas como la violencia, el arte o el imaginario íntimo de figuras públicas. Uno de los rasgos de este sistema consiste en la creación de imágenes sin límite, un sin límite virtual, ya que ellas encuentran su límite en el canon que rige la economía cultural de una época, para entender esta ausencia de límite es necesario comprender que no existe un relato al que estén dirigidas, contra el cual pueda argumentar, de hecho, la ausencia de límite también es parte de la ausencia de argumento, pues el argumento provendría de aquello que la sugiere: se trata de imágenes sin reflejo. En *Historia del ojo*, podemos ver que el argumento de la discusión es siempre la creación de imágenes que cuestionan el ocularcentrismo herencia de la religión y los usos del cuerpo. Este horizonte como límite aparece muchas veces en la obra de Bataille, cuando propone la idea de ano solar, se refiere a la imposibilidad de ver por una estructura mayor a la propia condición visual de los hombres, siempre sustentada por indulgencias terrenales. El sol es una de las grandes metáforas a las que Bataille dirige su pluma. El sol es equiparable al poder que prohíbe mirar, condenado a mirar siempre hacia abajo, hacia el nivel de su altura. Los ojos se ven negados al sol porque ver fijamente aquello que produce el deseo de la mirada provocaría ceguera.

⁶ Dany-Robert Dufour, *La cité perverse*, París, Folio, 2009, pp. 33-38.

Los ojos humanos no soportan ni el sol, ni el coito, ni el cadáver, ni la oscuridad, sino con reacciones diferentes [...] El sol ama exclusivamente la noche y dirige hacia la tierra su violencia luminosa, verga innoble, pero se encuentra en la incapacidad de conmover la mirada o la noche, aunque las nocturnas extensiones terrestres se dirigen continuamente hacia la inmundicia del rayo solar.⁷

Lo que se puede encontrar en esta forma de ver los ojos en su encuentro con el sol, el ano, la muerte y la noche, es una contradicción, una paradoja. Y habría que añadir que tales imágenes son relativas a condiciones límite, la noche como espacio nocturno a la mirada donde los ojos quedan deshabilitados, el ano como caverna donde se oculta otro ojo, pero también como el lugar corporal donde se arrojan los desperdicios, lo inútil del cuerpo; la muerte como límite que consume y deshabilita la acumulación utilitaria de la vida. Los ojos no pueden ver pero aun así dirigen continuamente su apetito hacia el interdicto, para usar el término de Bataille. Esa contradicción aparece siempre en el proceso transgresor de *Historia del ojo*, los personajes entregan sus ojos al interdicto y lo ven de frente. Los personajes de *Historia del ojo* son espectros que buscan entregarse a la inutilidad, al gasto propio del erotismo y del goce, llevando el interdicto hasta el límite y la transgresión.

Muchas de las imágenes que pueblan nuestro imaginario producto del sistema pornográfico son equiparables al sol en tanto no pueden ser vistas, aunque paradójicamente son lo más visto, son lo que es deseado ver. ¿De dónde proviene esta paradoja de desear ver lo que contiene prohibición de ver? Desde luego aquí la idea de quedar ciego es una contradicción nula, desactivada. Entender que quien mira la imagen posada en el interdicto queda ciego, es asumir que el sujeto de la mirada hace triunfar a la perversión. La

⁷ Georges Bataille, *El ojo pineal. Precedido del ano solar y sacrificios*, España, Pretextos, 1997, pp. 21-22.

perversión sería entonces la metáfora del ano solar. Pervertir es intervenir, actuar contra el mecanismo desnudando la existencia de aquello que la sujeta, por ello Bataille ve en la muerte un elemento transgresor, pero también en el cuerpo y la sexualidad.

Tal vez la respuesta a la pregunta anterior la encontramos en *La parte maldita* que Bataille trabajó durante un periodo importante de su vida. *La parte maldita* elabora una sociología de la economía donde resalta lo inútil como un motor humano. Todas esas formas consideradas inútiles son visualizadas como gastos humanos, formas de intercambios no utilitarios. Infinidad de figuras cabrían en este proceder inútil, Bataille se centró en el erotismo como un fantasma de frecuente aparición, aspecto que no desconoce *Historia del ojo*, en tanto su discurso clave es la transgresión del interdicto erótico. ¿Frente a qué tendría razón de ser el gasto inútil? Sin duda, los gastos inútiles representan el lado opuesto de la economía monetaria, es decir, utilitaria. La sociología económica a la que Bataille se avoca resalta lo inútil como un proceder donde se negocian las subjetividades desactivadas por el régimen de la economía utilitaria. Si observamos con atención la línea de vida literaria que los personajes de *Historia del ojo* llevan, vemos cómo hay un momento en el que se presiente una entrega a la soledad, el apartado V llamado “Un hilo de sangre”, transmite el agotamiento de los cuerpos entregados a una errancia sexual y corporal, pero también a un proceder sin sentido, no saben hacia dónde van, nómadas en un tiempo literario encarnan lo inútil como valor de interacción social.

Estábamos agotados literalmente de fatiga; a mitad de una cuesta, Simona me detuvo diciéndome que tenía escalofríos: nuestras caras, espaldas y piernas chorreaban de sudor y en vano movíamos las manos tocándonos con furor las distintas partes del cuerpo, mojadas y ardientes; a pesar del masaje cada vez más vigoroso que le daba, Simona tiritaba dando diente contra diente. Le quité una media

para secar su cuerpo: tenía un olor cálido que recordaba a la vez los lechos de los enfermos y los lechos de la orgía.⁸

La noción de gasto conlleva por lo tanto a una desactivación del interdicto, entendido como economía útil, hacia la cual es frecuentemente conducido el sujeto social. Sobra decir que la visión utilitaria ha querido ser el conducente desde la aparición de los sistemas ordenados por un Estado capitalista. Assandri ha puesto el dedo en la llaga cuando retomando la idea del problema del horario en Bataille entrevé dos polos que cada vez se desfasan más, el de lo útil y lo inútil, la falta de correspondencia hace que se viva en un permanente proceso de desajuste, es ahí donde la transgresión debe entenderse como un proceder que intenta ajustar la avasalladora persistencia de la utilidad, es el lugar donde se renegocian socialmente los límites de las interacciones. Visto como un desperdicio, lo inútil desempeña un rol singular en la economía del gasto. Así podrían tomarse las imágenes de nuestro tiempo, propias de un estado porno, como desperdicios, desperdicios oculares, sin embargo, la nueva dificultad para pensar el nuevo régimen escópico ya no pasa por el quehacer científico, sino por un régimen mediático, que administra la libido imaginaria del erotismo popular en una saturación constante y por doquier, donde el juego ya no es preponderante como inutilidad sino como un nuevo proceder utilitario de las economías culturales (industrias). Esta es una de las formas en las que el erotismo ha pervivido como un ente agresivo y destructivo.

Las imágenes transgresoras de nuestro tiempo son ilusiones, como tal vez siempre lo han sido, salvo que éstas se localizan empaçadas de una inutilidad útil. Nuestro imaginario actual es más que nunca ambiguo, no encuentra dónde posarse ni reconoce de dónde

⁸ Georges Bataille, *Historia del ojo*, op. cit., p. 55.

proviene ni a dónde se dirige. Las constantes imágenes de muerte y de sexo que navegan en nuestros ojos cotidianamente ya no tienen la posibilidad de dialogar con el gasto inútil, porque ellas no nos confrontan con la muerte en experiencia, sino que inculcan miedo, son espectros sin procedencia. Y al serlo de esa manera tal vez inauguran otra forma de inutilidad hasta antes no vislumbrada en la historia de la civilización. Se trata de una inutilidad informal-inconsciente creada por vías técnicas de comunicación social.

Bibliografía

- Bataille, Georges, *La experiencia interior*, España, Taurus, 1989.
De la Serna, Ignacio Díaz, *Del desorden de Dios. Ensayos sobre George Bataille*, México, Taurus, 1997.

LOS AUTORES

Guillermo Nelson Guzmán Robledo

Profesor-investigador de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Es doctor en filosofía por la UNAM y maestro en filosofía e historia de las ideas por la UAZ. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores a partir de 2014.

Andrés de Luna

Es profesor-investigador del Departamento de Teoría y Análisis de la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM-Xochimilco. Es autor de varios libros, entre ellos, de artes plásticas: *Arnold Belkin* (1987), *Los convidados del alba: textos sobre arte y artistas* (1997); sobre cine: *La batalla y su sombra: el cine de la Revolución Mexicana* (1985); de narrativa: *Soles de la tarde: relatos de lo instantáneo* (1999), *El bosque de la serpiente* (La sonrisa vertical, 1998), *Cuentos eróticos de navidad* (La sonrisa vertical, 1999), *El secreto de las cosas* (Andanzas, 2002); de ensayo: *Erótica: la otra orilla del deseo* (Tusquets, 2003) y *El rumor del fuego: anotaciones sobre Eros* (Tusquets, 2004).

Antonio Sustaita

Profesor-investigador en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Guanajuato. Es doctor en historia del arte y maestro en historia del arte por la Universidad Complutense de Madrid, con especialidad en arte contemporáneo.

Pablo Lazo Briones

Es doctor en filosofía por la Universidad de Deusto (Bilbao, España). Actualmente es profesor-investigador de tiempo completo y director del Departamento de Filosofía en la Universidad Iberoamericana. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Es autor de los libros: *Crítica del multiculturalismo, resemantización de la multiculturalidad* (Plaza y Valdés, 2010); *Interpretación y acción. El sentido hermenéutico del pensamiento ético-político de Charles Taylor* (Ediciones Coyoacán, 2007); *La frágil frontera de las palabras. Ensayo sobre los débiles márgenes entre literatura y filosofía* (Siglo XXI Editores, 2006). Es coordinador y coautor de los libros colectivos *Slavoj Žižek. Filosofía y crítica de la ideología* (Universidad Iberoamericana, 2012) y *Ética, hermenéutica y multiculturalismo* (Universidad Iberoamericana, 2008). Tradujo el libro de Richard Bernstein, *El giro pragmático* (Anthropos, 2014).

Isis Saavedra Luna

Es profesora-investigadora en el Departamento de Relaciones Sociales de la UAM-Xochimilco. Estudió sociología e historia en la UAM-Xochimilco y en la UNAM, respectivamente. Es maestra en historia de México por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y cursa el doctorado en ciencias sociales en la UAM-Xochimilco. Es autora de los libros: *Entre la ficción y la realidad: fin de la industria cinematográfica mexicana. 1989-1994*, publicado por la UAM-Xochimilco (2007) y *La literatura chicana: un compromiso social (1965-1975)* publicado por el CEPE/UNAM (1993). Ha publicado diversos artículos y capítulos de libros sobre cine regional, historia del cine, historia social y cultura visual del siglo XX.

José Alberto Sánchez Martínez

Profesor-investigador del Departamento de Relaciones Sociales de la UAM-Xochimilco. Es doctor en comunicación y política por la UAM-Xochimilco y maestro en comunicación con especialidad en nuevas tecnologías por la UNAM. Autor del libro *Figuras de la presencia. Cuerpo e identidad en los mundos virtuales* (Siglo XXI Editores, 2013).

Ilustración y fotografía

María Eugenia Hernández Carrillo

Licenciada en animación digital por el Centro Universitario de Comunicación; actualmente se desarrolla como artista independiente.

Ernesto López Ruiz

Maestro en diseño fotográfico por la Universidad Iberoamericana Campus León. Fotógrafo y diseñador editorial, es profesor universitario en licenciatura y maestría.

Angela Olivia Vela Pavón

Maestra en diseño fotográfico. Ha colaborado en las revistas *Gemainschaftsmagazin-Revista comunitaria* (núm. 585, abril de 2009); *Cultura a la carte, periodismo cultural y literatura* [<http://culturaalacarte.wix.com/mineros#!fotoreportajes>] y *Entretextos* (Universidad Iberoamericana León, número 14, agosto-noviembre de 2013).

Juan Bernardo Mariqueo Melín

Maestro en diseño fotográfico por la Universidad Iberoamericana León y licenciado en artes con especialidad en escultura por la Universidad de Chile. Artista invitado en Alemania por el DAAD, maestro de escultura y dibujo.

Gastón Ortíz Gutiérrez

Diseñador gráfico, pintor y académico enfocado a las artes visuales desde 1998, año en que fundó el estudio especializado en cómics, animación e ilustración Grupo ES COMIC! Director de la galería Espacio de Arte Lúdico, ha sido parte del Consejo directivo del Instituto Cultural de León y del Seminario de Cultura Mexicana.

Daniela Z. Camarena

Diseñadora gráfica por la Universidad Iberoamericana León. Fotógrafa egresada de la Escuela Activa de Fotografía plantel León y maestra en diseño, análisis y creación de mensajes por la Uia León. Cofundadora del Taller de Arte La Chispa, al resguardo de documentos, imágenes y objetos originales que datan de finales de 1800 a 1980. Involucrada en proyectos artísticos para el

Festival Internacional Cervantino, Festival Internacional de Arte Contemporáneo de León, Vive la Banda y Proyecto Sobre Ruedas Ruta 1320.

Melissa Campa

Artista visual y profesora de arte, es licenciada en Bellas artes por la Universidad de Sonora. Becaria con 16 premios y más de 40 exposiciones colectivas, entre sus colecciones se encuentran: *Para el olvido* (Hermosillo, 2007), *Nadie prometió un despertar* (Guaymas y Hermosillo, 2008), y *Cuando sueño, sueño...* (Guaymas, Álamos, 2010 y 2011).

B



La imagen es tiempo y el tiempo es existencia. Sin existencia tiempo la imagen es nada.

Resucitar los ojos.

de la imagen.



Ver la nada para inventar el tiempo y la existencia

Situación liminal: ver la nada

B

Versión. Estudios de Comunicación y Política, hiperrevista, se despliega en un diálogo complejo entre la mirada académica, argumentativa y analítica de las ciencias sociales, y la mirada heurística, poética y sensible que proveen las artes y las humanidades. La expectativa es la de visitar, cuestionar, y releer a la luz de nuestro tiempo la aportación de autores capitales del pensamiento contemporáneo en el horizonte de los estudios de la comunicación, la política y la cultura.

Este número especial 2013 de **Versión** es una aportación al campo académico y humanista para el despliegue de un diálogo abierto y una re-exégesis crítica de la palabra seminal de dos grandes autores: Roland Barthes y George Bataille.

<http://version.xoc.uam.mx>

@RevistaVersión

version@correo.xoc.uam.mx

revistaversionmedia@gmail.com

A

Los límites de la mirada en la Historia del ojo •

José Alberto Sánchez Martínez / Diego Lizarazo •

Coordinadores

B

Georges Bataille •

versión

ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA
Número especial 2013



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Educación y Comunicación