

CONSIDERACIONES SOBRE UNA ONTOLOGÍA DEL ACTO FOTOGRÁFICO: SUSPENSIÓN, VISLUMBRE Y CREACIÓN

José María de Luelmo Jareño
Universidad Politécnica de Valencia

RESUMEN

El estudio se plantea a partir de una consideración plenamente creadora del acto fotográfico y de su virtualidad expresiva, en abierta controversia con algunas lecturas peyorativas del mismo y de su producto inmediato, la imagen fotográfica. Frente a la valoración de dicho acto como una mutilación traumática de la unidad de tiempo y espacio, el estudio propone su análisis desde la perspectiva contraria, estimándolo como la disposición y la puesta en práctica de una mirada eminentemente formativa. Con esa intención, se atiende ante todo a la compleja interacción que se da entre los elementos participantes en el proceso —individuo, materia e instante—, a fin de determinar qué procedimientos pone en juego y cuáles son sus potencialidades. Contrastando dicha interrelación con otras similares, propias de la fenomenología o de la lingüística elemental, se desprendería una cierta equiparación del acto fotográfico con la enunciación poética y con su implicación simbólica. Ésa podría ser, por tanto, la conclusión general del análisis: el acto fotográfico, como el poético, funcionaría como una alternativa metodológica frente a la razón instrumental y los apriorismos, manipulaciones y trastornos que conlleva, al consistir —idealmente, al menos— en una designación de lo visible como valioso por sí mismo.

PALABRAS CLAVE: fotografía, epojé, espontaneidad, déctico, poesía.

ABSTRACT

«Reflections on an Ontology of the Photographic Act: Suspension, Glimmer and Creation». The study's approach starts from the fully creative consideration of the photographic act and its expressive virtuality, in open conflict with certain pejorative understandings of it and its immediate product, the photographic image. Faced with the valuation of this act as a traumatic mutilation of the unity of space and time, the study proposes an analysis from the opposite perspective, considering it as the availability and putting into practice of an eminently formative vision. With this intention, we first and foremost attend to the complex interaction that arises between the elements participating in the process —individual, matter and instant— in order to determine what procedures come into play and what their potential is. Contrasting this interrelation with other similar ones, characteristic of phenomenology or basic linguistics, we find a comparability of the photographic act with poetic enunciation and its symbolic implication. Therefore, the general conclusion of the analysis could be that the photographic act, like the poetic act, would work as a methodological alternative to instrumental reason and the a priori, manipulations and disorders that imply —at least in an ideal sense— the designation of what is visible as valuable in itself.

KEY WORDS: Photography, epoché, spontaneity, indication, poetry.



Cada cosa tiene un instante en que ella es. Quiero apoderarme del es de la cosa [...] Y quiero capturar el presente que por su propia naturaleza me está interdicto: el presente me huye, la actualidad me escapa [...] quiero captar mi es. (1,17-18)

A qué se alude en este fragmento con ese reiterado *es*, qué se expresa con esa palabra tan liviana como densa, resulta una cuestión difícil de determinar. Todo parece indicar que Clarice Lispector, muy intencionadamente, ha dejado de lado la posibilidad de referirse al clásico *ser*, con su poderosa dualidad verbo-sustantivo, para optar por el *es*, por la pura existencia en acto. Buscando una expresión a la altura de su contenido, ha sustituido el infinitivo por la conjugación activa, como si *ser* manifestase demasiada imprecisión o evanescencia y sólo sustantivando la tercera persona del singular se hiciese justicia al fenómeno. El *es*: insólita entidad, y quizá por ello tanto más adecuada para referir la existencia, o el noema de la materia, como en apariencia se pretende. Porque la palabra define con acierto aquello que, siendo invariable, resulta apenas visible o sugerido en medio del constante tránsito del tiempo. Captar el *es*, atraparlo en su esencia fugaz, se presenta como una aspiración perentoria si atendemos al ansia con que se formula el deseo, ese insistente *quiero* que es indicio de la más arrebatada necesidad. Algo habría de poder hacerse para saciarla, o paliarla siquiera, aunque sólo sea de forma parcial, simbólica.

¿Qué podría detener el curso implacable de los segundos, qué operación o mecanismo sería capaz de interrumpir ese fluir incesante donde se esconde la *razón de ser* de las cosas y de quienes las observan, y de este modo desvelarla? ¿Cómo reunir en un único abrazo sujeto y objeto, a fin de cumplir la ilusoria alianza entre ambos? Por aventurarnos un poco más, y respondiendo a la expectativa del título, ¿estaría capacitada la fotografía para sacar a la luz, simultáneamente y en un único movimiento, el *es* del individuo y el *es* de la cosa, tal y como los define Clarice Lispector? Su particular estatuto procedimental, el actuar como *limes* entre el individuo y lo externo y operar una suspensión del tiempo que deja constancia gráfica de ese intercambio, ese carácter puramente dialéctico de la fotografía, en fin, tal vez pueda favorecer la ansiada estabilidad simbólica. En torno a esa posibilidad y al modo en que se desarrollaría trataremos de centrarnos en estas páginas.

ANTECEDENTES CRÍTICOS

La fotografía, desde bien pronto considerada como un «espejo con memoria»¹, es una entidad que incorpora y retiene cuanto entra en su campo de acción. Seres, cuerpos, estados de la materia, fenómenos: todo conviene a su espacio representativo, nada le resulta ajeno o carente de interés. Debido quizá a esa omnivoracidad, tan favorable al análisis, han sido numerosas las disciplinas que se han dete-

¹ Oliver Wendell Holmes la denomina así ya en 1859. Véase MAYNARD, Patrick: *The Engine of Visualization: Thinking through Photography*, Cornell University Press, Nueva York 1997, p. 22.

nido a examinar la fotografía como un mero elemento físico, como imagen, dando lugar a una inacabable disputa hermenéutica, a múltiples exégesis y a categorizaciones contrapuestas. Sin embargo, dichas disciplinas se han centrado bastante menos en analizar el acto concreto mediante el cual adviene ese objeto bidimensional, quizá porque investigar la cadena de motivaciones, intenciones, condicionamientos, influencias y demás variables que intervienen en la generación de la imagen resulta mucho más dificultoso que investigarla a ella en sí —del mismo modo, por ejemplo, que resulta más farragosa la genética que la fisiología. Ahora bien, si nuestro cometido es tratar de dilucidar, aunque sólo sea tangencialmente, el modo en que el acto fotográfico pueda reflejar ese enigmático *es* contenido en seres y cosas, en ese caso habrá que atender un poco más de cerca dichas cuestiones, pues parece claro que toda posible solución de la incógnita se hallará antes y más plausiblemente en el proceso que en el producto.

Aparte de su marginalidad, las puntuales consideraciones en torno al acto fotográfico no han sido por lo demás especialmente positivas, subrayando en él, por encima de cualquier otra consideración, un cierto sesgo destructivo, incluso se diría «delictivo». De acuerdo con esa lectura, el acto de captación se vería interpretado como una trepanación del espacio y del tiempo que en nada favorecería un efecto más o menos paliativo, en la línea de lo solicitado por Lispector, sino más bien uno de signo contrario. Philippe Dubois nos proporciona, dentro de la teoría fotográfica reciente, una muestra paradigmática al respecto:

Precisamente de esto trata toda fotografía: cortar lo vivo para perpetuar lo muerto. De un golpe de bisturí, decapitar el tiempo, seccionar el instante y embalsamarlo. (2,146)

Sobra decir que el lenguaje empleado presenta, de por sí, un cariz bastante peyorativo: cortar, decapitar, seccionar, embalsamar. Pero hay más ejemplos. No lejos de esta familia semántica y de la postura que implica, Christian Metz, tras efectuar un análisis comparativo entre los estatutos de la imagen fílmica y de la imagen fotográfica —ejercicio, por otra parte, bien recurrente—, concluye que esta última:

como la muerte, es una abducción instantánea del objeto desde un mundo a otro mundo, a otra clase de tiempo, a diferencia del cine, que reubica el objeto, tras el acto de apropiación, en un tiempo desplegable similar al de la vida [...] La fotografía es un corte en el interior del referente, desgaja una parte de él, un fragmento, un semi-objeto, y lo inserta en un viaje inmóvil sin retorno. (3,158)

Severo diagnóstico, sin duda: lo que pretendería ser un *acto creativo* o, cuando menos, un «facsímil» de lo existente, deviene puro aniquilamiento. Con todo, no quedaría aquí la gravedad del asunto, no únicamente se trataría de que el acto fotográfico dé lugar a un *semi-objeto* investido con «los atributos de la muerte» —la fotografía—, sino que además dejaría tocado al propio referente, tras haberlo sometido a una especie de operación de «trasplante icónico». En palabras de Emmanuel Levinas, «el objeto representado, por el simple hecho de hacerse imagen, se convier-



te en no-objeto» (4,51). Hasta aquí todo concuerda con la tesis de Metz, pero se llega a afirmar que, además, el propio proceso generativo de la imagen se basaría en «una alteración del *ser* mismo del objeto, una alteración tal que sus formas esenciales aparecen como un vestido raro que él abandona al retirarse» (4,53). Según esto, toda imagen implica la muerte no sólo porque da buena cuenta de la materia al manipularla con una finalidad instrumental (a saber, crear una pseudorréplica que desvirtúa sus cualidades), sino porque además la deja invariablemente distorsionada o maltrecha. Doble mortandad, entonces, la consustancial a la imagen y la de aquello que refiere, sometido a un manejo cruel, a un expeditivo proceso de «usar y tirar». Y no es Levinas el único en afirmar algo semejante; bien cerca de su posición se encontraría la de Blanchot, quien afirma que «la imagen exige la neutralidad y la desaparición del mundo, quiere que todo regrese al fondo indiferente donde nada se afirma» (5,243). Es más, esa «exigencia de desaparición» constituiría no una mera eventualidad o una consecuencia subsidiaria, sino uno de los rasgos fundamentales de su carácter:

Después del objeto vendría la imagen. ‘Después’ significa que primero es necesario que la cosa se aleje para que podamos captarla. Pero este alejamiento no es el simple cambio de lugar de un móvil que, no obstante, seguiría siendo el mismo. El alejamiento está aquí en el corazón de la cosa. La cosa estaba allí, y la captábamos en el movimiento vivo de una acción comprensiva; pero convertida en imagen, instantáneamente se transforma en lo inasible, lo inactual, lo presente en la ausencia, lo apprehensible por que inasible. (5,244-245)

Todo —por poco que sea— para la imagen y nada para el objeto. Trásvase esencial, despojamiento absoluto, vampirización del uno por parte de la otra. Conclusión última: «no hay fotografía, no hay imagen, que no reduzca lo fotografiado a cenizas», sentencia Eduardo Cadava (6,23). En definitiva, si la imagen no es nada en sí misma salvo la prueba testifical de un acto de corrupción de la materia física, de un ejercicio que, en lugar de propiciar una óptima exteriorización de su esencia, la descompone por completo, entonces la captación simultánea del *es* del sujeto y del objeto mediante su concurso resulta ser una aspiración ingenua, cuando no una catástrofe, y poco habría que decir respecto de su virtualidad terapéutica o funcional.

EL VALOR DE LO INMEDIATO

Ahora bien, este solemne corolario —fruto de una «lectura tanatológica» de la imagen y de su génesis procesual, recordemos—, quizá se sostenga sobre una consideración bastante discutible hacia lo que se ha dado en llamar *realidad*. Tener a ésta por una especie de entidad únicamente accesible mediante el conocimiento intelectual, y no a través de su mera facticidad sensorial, parece encontrarse en la base de una crítica tan virulenta como la contenida en las referencias citadas. Lo que resulta insostenible para esa «mirada oscura» es la posibilidad de que el mundo físico sea tan obvio como aparenta, sin recovecos ni sobrecargas de sentido, y que «lo real» no consista sino en una inmensa exhibición de la pura exterioridad cuyo

lema, por así decir, rezase simplemente: «las cosas como son». Después de todo, en nuestra opinión, el procedimiento fotográfico cuestionaría en cierta manera la interiorización psíquica heredada del cartesianismo —ese acceso al mundo mediado por los (pre)conceptos mentales—, al devolver el protagonismo a la simple apariencia de las cosas, y éste sería el punto polémico de la cuestión. El mero hecho de dar valor a la fisionomía de las cosas constituye, en rigor, toda una reivindicación, porque desmonta sin ambages la pretensión de existencia de una interioridad nuclear, a la cual sólo se accedería tras un arduo proceso de indagación, entre científica y gnóstica, y le opone una rotunda llaneza. La imagen hace justicia a la materia de un modo muy simple, a saber, deteniéndose en su envoltura y captándola sin más, toda vez que, lejos de constituir una piel desnuda de sentido, «la apariencia sería más profunda que la idea y más verdadera que la verdad», como apunta Jankélévitch (7,141). Y ello porque, insiste a su vez Cassirer, «lo que se representa en ella [en la imagen] es un mundo de la ‘apariciencia’, pero de una apariciencia que lleva en sí *su propia necesidad* y, por consiguiente, su propia verdad» (8,177).

Esta vinculación entre apariciencia y verdad, esta reivindicación de la exterioridad como esencia de las cosas, no sería ni mucho menos privativa de la imagen, sino que constituiría una vigorosa corriente dentro de la historia del pensamiento. Nietzsche, sin ir más lejos, realiza todo un panegírico de la misma vinculándola —cómo no— al mundo griego. En el prefacio a *La gaya ciencia* subraya que «es necesario detenerse con valentía ante la superficie, los pliegues, la piel, admirar la apariciencia y creer en las formas [...] en el Olimpo entero de la apariciencia. Los griegos eran superficiales ¡por su profundidad!» (9,39). Y en uno de sus aforismos —uno de tantos que se podrían citar a este respecto— introduce una frase concluyente: «estamos vinculados a la superficie» (10,68). No mucho después, Hugo von Hofmannsthal nos proporcionará otra muestra, bella y concisa, de esta fe en la epidermis como clave de acceso a lo esencial: «Hay que ocultar lo profundo. ¿Dónde? En la superficie» (citado en 11,182).

De acuerdo con esta convicción, apreciar y registrar la neta autopresentación de las cosas implicaría una validez y una efectividad mayor que operar mediante el desmenuzamiento empirista o el desdoblamiento metafísico, y ahí precisamente es donde la fotografía encuentra un protagonismo extraordinario, en la captación de la desnudez de la materia visible. Ciertos teóricos del medio han compartido, a su modo, los principios de esa corriente de pensamiento; Siegfried Kracauer, por ejemplo, defiende la hipótesis de que «la razón verdaderamente decisiva del *carácter esquivo* de la realidad física es el hábito del pensamiento abstracto que hemos adquirido bajo el reinado de la ciencia» (12,367), y la imprescindible rehabilitación de la misma podría en gran medida verse favorecida por la mediación de la fotografía. «Literalmente —prosigue—, rescatamos a ese mundo de su estado letárgico, su estado de virtual inexistencia, tratando de experimentarlo a través de la cámara» (12,368). Se trata, sin duda, de una afirmación revolucionaria, netamente vanguardista, según la cual es la técnica de captación, y no la técnica analítica, la que se constituye en clave de acceso a lo circundante. Desde una perspectiva paralela, también Benjamin sostiene que la materia se desvela al ser experimentada mediante la fotografía, pues «la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a



los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia» (13,67). Es decir, el hábito intelectual-consciente habría condicionado hasta tal punto la mirada humana que las cosas sólo dejarían de ser vistas como instrumentos o depositarios de contenidos espurios en el instante del acto y la captación fotográficos, en el cual se mostrarían netas y por sí mismas. Es por eso que Benjamin alude a una realización inconsciente, precisamente porque una vez desvinculado de todo utilitarismo materialista, el contacto entre sujeto y objeto se hace desinhibido, espontáneo, y en consecuencia, a fuerza de contraste con respecto del hábito instrumental, insospechado. Y es que, en un sentido general, el pensamiento moderno se levanta contra toda forma de rigidez o anquilosamiento en el trato dispensado a las cosas, y por ello abundan los ataques contra la epistemología racionalista y proliferan las alternativas frente a ella; uno de los más conspicuos renovadores del siglo XX, Samuel Beckett, alude en estas líneas a la perentoriedad de ese replanteamiento:

La realidad, sea estudiada imaginativa o empíricamente, sigue siendo una superficie hermética. La imaginación, aplicada —a priori— a lo que está ausente, se ejercita en el vacío y no puede tolerar los límites de lo real. Tampoco es posible cualquier contacto directa y puramente experimental entre el sujeto y el objeto, porque son separados automáticamente por la consciencia de percepción del sujeto, haciendo perder su pureza al objeto y convirtiéndose en mero pretexto o motivo intelectuales (14,62)²

En otras palabras, ni las suposiciones acerca de qué sea la realidad *en realidad*, ni su manipulación con vistas a ese fin, pueden determinar su sentido, su *es*. Quizá pueda parecer que esta preocupación por subvertir los modos clásicos de conocimiento nace con las estrategias de vanguardia, pero, anterior en el tiempo a propuestas de esa índole, habría existido ya una nueva propuesta de interrelación entre sujeto y objeto, una vía que se abre paso entre la contingencia y la insensibilidad inherentes a la férrea alternativa imaginación-empirismo: la fenomenología. Surgida en gran parte como una impugnación del naturalismo psicológico, la fenomenología propone una manera bien distinta de valorar la materia, al postular ante todo un «sentido vivenciable» del mundo, en lugar de uno supuesto o deducible. Su primer postulante, Husserl, plantea en estos términos su principio operativo más elemental: «la percepción de cosas no representa algo no presente, como si fuera un recuerdo o una fantasía, sino que presenta, aprehende un ello mismo en su presencia en persona» (15,99). Es decir, para el fenomenólogo «una cosa se da necesaria-

² En su ensayo, Beckett estudia la estrategia empleada por Proust como una suerte de contrapoder frente al sometimiento del objeto. Proust abogaría por un rescate del mismo tal y como perdura en el subsuelo de la memoria individual, en tanto la fenomenología se interesaría por la irrupción del fenómeno, entendido como encuentro *inmediato* —siendo ambas, en cualquier caso, salidas alternativas a la metodología racionalista.

mente en sus modos de aparecer» (15,99), y no como apriorismo de ningún tipo o como conclusión al término de una ardua reflexión. No se trata por consiguiente de una apariencia cuyo valor sea despreciable, sino que el modo por el cual se hace mostrable una cosa constituye a todos los efectos su *es*. Ese *ser*, podríamos decir, resulta precisamente de sus manifestaciones sensibles y no radica en otro lugar distinto a la cosa misma, a saber, ni en la mente de quien la contempla, ni en la inmanencia de un ser supremo o de una idea imaginada. Como señala Sáez Rueda, al referirse a los fundamentos básicos de la fenomenología, «esta *dynamis* debe ser considerada, desde el punto de vista fenomenológico, como *la esencia misma del ente* y no como la representación de un incognoscible *noúmeno*: el sentido experienciable es la ‘cosa misma’» (16,46).

En estas condiciones, no parece difícil establecer un engarce directo con la corriente de pensamiento antes señalada, con aquella valoración de la superficie surgida en el seno de la cultura griega y revivificada por Nietzsche. El vínculo entre este «saber de la superficie» y el acto fotográfico ha quedado ya apuntado con anterioridad; si a esta asociación incorporamos, además, las pautas fenomenológicas, obtendremos una de las bases fundamentales de nuestra línea argumental. De acuerdo con ella, sólo entendiendo el funcionamiento de ese acto en relación con un acercamiento fenomenológico al mundo estaríamos en condiciones de neutralizar la consabida «lectura oscura» del medio. Señalábamos al comienzo que analizar el hecho fotográfico desde la posición del creador, en contraste con las habituales indagaciones en torno a la fotografía-como-objeto —sostenidas en un análisis espectral—, podría guardar la clave de la potencialidad inherente al medio. Y es precisamente por ese motivo, por subrayar la actitud de un individuo que entra en contacto directo con cosas y casos, que la fenomenología juega un papel determinante en el contexto de este estudio.

Son numerosos y diversos los puntos de contacto que cabría establecer entre fenomenología y fotografía, pero, a todos los efectos, el que resultará más relevante es aquel que une el instante fotográfico, en el cual se dispone y desarrolla la captación, y el instante del contacto fenoménico, fuertemente cargado de implicaciones para el sujeto y para el objeto de su atención. Lejos de constituir un ejercicio de corrupción de la materia, el acto fotográfico sería un acontecimiento pleno de energía, pues, como apunta Benjamin, «captar exactamente lo que está sucediendo en el lapso de un segundo es más decisivo que conocer con antelación futuros remotísimos» (17,89).

ACERCA DEL INSTANTE FOTOGRÁFICO

La cuestión será ahora dilucidar de qué manera concreta se entrelazan fenomenología y fotografía en el acto mismo de la captación. Sin embargo, antes de desarrollar nuestra hipótesis al respecto se hace necesario aclarar que, pese a deslignarnos de la idea del «instante-como-muerte», no tomamos sin embargo partido por la del llamado «instante decisivo», al considerarla tan sólo una sofisticada secuela de dicha corriente. De acuerdo con las teorías fotográficas al uso, el «instante

decisivo» se vincularía con una supuesta «perfección compositiva» y con el purismo extremo, porque, para establecerlo y captarlo, habría que disfrutar de una especie de estatuto de excelencia que posibilitase detectar una supuesta *armonía plástica* en un *momento clave*. Obviamente, este engarce ideal de espacio y tiempo no apuntaría sino hacia una mistificación esteticista y hacia una suerte de reinención de la genialidad romántica, dado que sólo un ojo fuera de lo común estaría capacitado para apreciar ese momento en que la naturaleza ofrece un equilibrio compositivo excelso —si es que algo semejante existe³. Coincidimos con Silvio Governali en que, por el contrario, la fotografía sería «un acto especulativo puro» (18,46) dentro del cual no tendrían cabida ni presupuestos formalistas ni actitudes preconcebidas como las citadas, dado que contravendrían la absoluta contingencia y la libertad creadora inherentes al medio y en las cuales abundaremos más adelante. Será el propio Governali quien nos proporcione una definición acorde a nuestras intenciones, al asociarla a un acontecimiento idealmente despojado de todo apriorismo:

La fotografía, más que cualquier otra cosa, o al menos de forma menos transgredible, menos subrepticia, es el lugar de una relación en el sentido más pertinente: una relación entre elementos fundados y puestos por la misma relación. Un lugar suspendido, pero no solamente en términos existenciales de alternativa entre esto y aquello, sino como suspensión del lugar; suspensión para nada abstracta sino fuertemente inmersa y razonada en el esfuerzo de dar pertinencia al propio ser. Por tanto el lugar del pensar: no solamente del conocer una cosa más bien que otra, postura que ya comporta o un ‘tener que’ ya pensado, o un ‘no deber’ pensar más, si se quiere precisamente conocer; por eso la fotografía no es un contenedor de certidumbres y esperanzas, sino la suspensión misma. (18,45)

De acuerdo con esto, el acto fotográfico sería asimilable a un encuentro entre el individuo y la cosa en un punto determinado del tiempo y del espacio, a una concurrencia única pero abierta por completo a lo accidental, al azar —de ahí la suspensión absoluta que implica, incluida la del criterio estético. Se conoce acaso el escenario, sabemos algo de la intención, pero, de darse con plena libertad y ho-

³ De hecho, la idea del «instante decisivo» que plantea como propia Henri Cartier-Bresson ha sido hurtada al campo del arte. Propuesta por Lessing en su obra *Laocoonte* (1766), el recurso de concentrar la composición en un momento de tensión determinado habría existido desde siempre, si bien sería el autor alemán quien estableció sus directrices teóricas. Según apunta Jacques Aumont, todo se basa en la suposición de que «puede representarse válidamente todo un acontecimiento no representando sino un instante de él, a condición de elegir ese instante como el que expresa la esencia del acontecimiento». Pero tal supuesto no resulta defendible ni siquiera en el campo de la pintura, porque no existen algo así como «puntos esenciales» en el tiempo, sino continuidades; como recuerda Aumont, «la filosofía ha insistido a menudo en la idea de que suponer que pueda existir una fracción de tiempo inmóvil, por pequeña que sea, hace inexplicable la noción de movimiento. De hecho, el instante esencial es una noción de naturaleza plenamente estética, que no corresponde a ninguna realidad fisiológica» —y tanto más claramente en el caso de la imagen fotográfica, cabría añadir. AUMONT, Jacques: *La imagen* (1990), Paidós, Barcelona 1992, p. 245.

nestidad, nada más podría aventurarse acerca del desarrollo y aún menos del resultado de ese intercambio. Esta correspondencia directa e inmediata entre sujeto y objeto permitiría vincularlo, en cierta forma, al *Zarte Empirie* (delicado empirismo) postulado por Goethe, procedimiento cuyo principio básico sería la reivindicación de la pura empatía como clave para la captación de las cosas. Buscando una alternativa a la metodología empírica, Goethe llegaría a sostener que «el fenómeno no es independiente del observador; más bien está engullido por y enredado en la individualidad del mismo» (19,125). Esto es, el fenómeno dependería de la articulación, desinhibida y abierta a la contingencia, entre el observador y lo observado, o en expresión de Georges Didi-Huberman, entre «lo que vemos y lo que nos mira».

Sin embargo, muy anterior a esa experiencia de contacto osmótico descrita por la *Naturphilosophie* habría existido un procedimiento semejante, pero más revulsivo si cabe por cuanto introduce aquella idea de *suspensión*: la *epojé* griega. Los filósofos griegos de la Nueva Academia acuñaron ese término para referirse a una literal «suspensión del juicio», estado de reposo mental en el cual no se afirma ni se niega nada acerca del objeto porque todos los datos conocidos concernientes a él son dejados cautelarmente aparte. Lo común era que una permanencia en la *epojé* favoreciera el estado de ataraxia, de imperturbabilidad frente a toda circunstancia que pudiese desembocar en pena o dolor, y con tal sentido entró a formar parte de las filosofías epicúrea, escéptica y estoica. Sin embargo, es la acepción que del término *epojé* introduce la moderna fenomenología aquella que más se aproxima al acontecimiento fotográfico. De hecho, la filosofía instaurada por Husserl se construye en buena medida alrededor de esta idea, y por ello proporciona un sentido muy preciso del mismo, diferenciándolo y enriqueciéndolo con respecto de manifestaciones previas, como la citada. Ferrater Mora resume concisamente el sentido y el alcance de este instrumento epistemológico:

La *epojé* fenomenológica significa el cambio radical de la 'tesis natural'. En la 'tesis natural' la conciencia está situada frente al mundo en tanto realidad que existe siempre o está ahí. Al cambiarse esta tesis se produce la suspensión o colocación entre paréntesis (*Ausaltung*, *Einklammerung*) no sólo de las doctrinas acerca de la realidad, y de la acción sobre la realidad, sino de la propia realidad. Ahora bien, éstas no quedan eliminadas, sino alteradas por la suspensión. Por lo tanto, el 'mundo natural' no queda negado ni se duda de su existencia. Así, la *epojé* fenomenológica no es comparable ni a la duda cartesiana, ni a la suspensión escéptica del juicio, ni a la negación de la realidad por algunos sofistas, ni a la abstención de explicaciones. (20,1043)

En definitiva, no se trataría de una cómoda «renuncia a lo real», de un desvío de la mirada; antes al contrario, prescindir de cuanto se conoce acerca del mundo constituye una acción preventiva fundamental, pues toda información acerca del mismo se encuentra inevitablemente impregnada por hábitos de uso y prejuicios que, de tan asimilados por el individuo, resultan indetectables. Así pues, «de las proposiciones que entran en ellas (en las cosas), y aunque sean de una perfecta evidencia, ni una sola hago mía, ni una acepto, ni una me sirve de base», escribe Husserl (15,73). Y ello porque el individuo, si en verdad quiere estar en condicio-



nes de acceder al *es* de la cosa, ha de ofrecerse al acontecimiento liberado de toda coerción. En la *epojé* se hace tabula rasa con todo lo preexistente y uno se entrega a la inocencia del puro encuentro con las cosas, de suerte que en este estado de abstracción «el ‘darse del objeto’ no adopta la forma de una facticidad empírica, sino más bien la de una ‘emergencia’ o ‘autopresentación’ de un *modo de ser*» (16,39). Purgado de sentidos espurios o de lecturas aviesas, el objeto se ofrece al individuo incondicionalmente, y éste sale a su encuentro para recibirlo como un ente insólito y hasta desconocido. Nuevamente Beckett, escribiendo acerca de la metodología proustiana, puede ilustrarnos desde otro punto de vista —cercano de algún modo a la fotografía— acerca de cómo acontece este *fenómeno*:

Cuando el objeto se percibe como único y singular y no meramente miembro de una familia, cuando aparece como independiente de cualquier noción general y como separado de la sensatez de una causa, aislado e inexplicable a la luz de la ignorancia, entonces, y sólo entonces, puede ser fuente de encantamiento. Desgraciadamente el hábito ha puesto su veto a esta forma de percepción, su acción consiste en esconder la esencia entre las brumas de la concepción, de la preconcepción. (14,22)

Por consiguiente, existiría una especie de velo, imperceptible pero consistente, entre sujeto y objeto. Sólo una vez disipadas esas brumas del hábito, el individuo y la cosa se muestran inéditos a la intemperie del mundo, y es en ese preciso lugar e instante del contacto donde acaece el acto fotográfico, instigador callado del acontecimiento y registro material del mismo. El inmenso mundo de las cosas cobra un cariz distinto a la luz de la *epojé*, porque gracias a ella puede entrecerse una salida a su instrumentalización; como apunta Governali, «es la venganza que se toma la realidad en relación con las infinitas interpretaciones de sí misma [...] y lo hace alineándose con la fotografía que, precisamente, la retoma, suspendiéndose como juicio sobre la realidad, y por esto denotando y no connotando la misma realidad» (18,45-46). Al ser capaz la fotografía de operar en ausencia de presupuestos, al crearse en el instante mismo de encararse sujeto y objeto, adquiere una importancia y una repercusión inusitadas. En principio, ese instante suspendido, «el tiempo de la ausencia de tiempo es sin presente, sin presencia», dice Blanchot (5,24), pero la fotografía interviene como procedimiento de registro y lo transforma en una duración material, perdurable, respondiendo en cierto modo a aquel deseo formulado por Lispector —«capturar el presente que por su propia naturaleza me está interdicto». Y ello, porque no únicamente instituye una epistemología casi inédita, sino porque además consolida de inmediato sus resultados. En definitiva, la *epojé* favorecería también, siquiera de una manera figurada, la reapropiación del tiempo: su transcurrir homogéneo y hermético, esa tediosa monotonía del «siempre lo mismo» que desemboca en la melancolía o el decaimiento emocional, aparecería venturosamente fraccionado gracias al «instante fotográfico». Esto es, solamente la suspensión del tiempo monolítico y su fragmentación en pedazos manejables posibilitaría la conciencia de su existencia y, en consecuencia, su simbólico control. En un pasaje de su *Libro del desasosiego*, Pessoa recurre a esa característica de la fotogra-

fia para expresar su propia sensibilidad, tan obsesionada como la de Clarice Lispector por la captación del *es* y del momento fugaz en que se manifiesta:

¡Benditos sean los instantes, y los milímetros, y las sombras de las pequeñas cosas, todavía más humildes que ellas! [...] Soy una placa fotográfica múltiplemente impresionable. Todos los detalles se me graban sin proporción con el hecho de que exista un todo. (21,527)

STATUS NACENS O LA INOCENCIA ABSOLUTA

A la vista de todo lo expuesto, esa «punta de presente» —así denomina Régis Durand al instante fotográfico (22,77)— solicitaría del individuo una perentoria *desposesión de sí mismo*, previa a la entrega al puro acto del (re)encuentro. Sólo absteniéndose de hacer valer su propia experiencia, únicamente dejando de lado las preexistencias o apriorismos mentales respecto del entorno, se hallaría en disposición de entablar un diálogo fructífero con él. Mediante la *epojé* fotográfica, el abatimiento y la ansiedad son abandonados en favor de una renacida participación en el mundo y de una nueva experiencia del tiempo, al pautarlo y saturarlo de un sentido específico. Como apunta Peter Bürger, en estas circunstancias «el sufrimiento por la singularización se convierte en la epifanía del instante portador de dicha, en el que la cosa más nimia se hace motivo de una revelación» (23,323). Nos detendremos ahora con mayor atención en este punto, en la renovada actitud psicológica que, instigada por la *epojé*, promueve esa transformación de lo irrelevante en algo casi trascendente.

La renuncia a la experiencia acerca del mundo entraña, en resumidas cuentas, una especie de estado de inocencia inducida. El propio Husserl encuentra un término apropiado para definirlo: «medito, por lo pronto, como hombre *ingenuo*» (15,89). Ingenuidad equivalente a suspensión del juicio, a una autonomía no mediatizada por presupuestos previos. La *epojé* sólo es concebible si uno se desvincula por completo de cuanto ha aprendido o le ha sido dado, material sobre el cual recaería a perpetuidad la sospecha de ser un apriorismo contaminante. Únicamente dejándolo cautelarmente aparte, hemos apuntado, puede posar el individuo una mirada nueva sobre las cosas. Sin duda, un vistazo eventual a lo circundante no precisa mayor depuración, pero si la pretensión es sostener la mirada en el encaramiento con el mundo, y renacer por entero a él, ello ha de hacerse desde una neutralidad incondicional, *ingenuista*. En un sentido análogo al que intentamos describir, Robert Walser anota algunas indicaciones acerca de la actitud que ha de tener todo individuo verdaderamente abierto a lo circundante:

Las cosas más elevadas y las más bajas, las más serias y las más graciosas, le son por igual queridas y bellas y valiosas. No puede llevar consigo ninguna clase de amor propio y sensibilidad. Su cuidadosa mirada tiene que vagar y deslizarse por doquier, desinteresada y carente de egoísmo, tiene que ser capaz de disolverse en la observación y percepción de las cosas, y ha de postergarse, menospreciarse y olvidarse de sí mismo [...] Tiene que ser capaz en todo momento de compasión, de

identificación y de entusiasmo, y ojalá lo sea. Tiene que alzarse a elevado arrebatado y hundirse y saber descender a la más profunda y mínima cotidianeidad, y probablemente sabe. Pero ese fiel y entregado disolverse y perderse en los objetos y ese celoso amor por todas las manifestaciones y cosas lo hacen feliz. (24,53-54)

Olvido de sí, contingencia, disolución del ser en las cosas e identificación con ellas, entrega y goce... Todo ello conforma una actitud voluntariamente dúctil, asociada por lo demás a la disposición de ánimo que favorece de suyo la pura creatividad. Porque el acto creativo conlleva una participación activa en los referentes y en los materiales, una interconexión que, dada la indefensión que supone ese «olvido inducido» de la experiencia, tiene mucho de riesgo y de aventura. Como pone de manifiesto Bürger, la suspensión, «el rechazo del yo-centramiento y de la referencia al mundo mediada por el egoísmo, hacen surgir una mirada a la que todo se le convierte en misterio. Como el yo no dispone ya de coordenadas que le permitan ordenar el mundo, le ocurre como si percibiera todo por primera vez» (23,211). *Mirada descentrada* que no es un mirar al sesgo sino una apertura radical a la maravilla de lo mundano: el individuo redescubre el valor de las apariencias, que esconden bajo lo que parecía una banalidad cualquiera un espectáculo único. Las cosas de siempre son otras bajo la luz de la *epojé* fotográfica, al punto de parecer *aprehendidas* y *aprendidas* por vez primera. «Un pensamiento que, abierto y consecuente, se vuelve a los objetos en posición de conocimiento impulsado hacia delante, es libre frente a ellos, y de un modo que no deja que le sean prescritas reglas por el saber organizado», sostiene Adorno (25,23). Y es que las cosas se ven desprovistas de su sentido y de su uso original y entran a habitar en un universo nuevo, semejante al que a su paso va encontrando el niño en su inocente correteo, transformándolo en un mero juego.

El símil de la infancia es muy clarificador a este respecto. Los niños —escribe Valéry— «activan, manipulan y ponen en funcionamiento todo lo que encuentran a mano» (26,45), nada les ofrece resistencia porque todo ha sido reducido, o elevado, a una común dimensión lúdica. Y es precisamente la consideración lúdica lo que redime a las cosas, al despojarlas del peso conceptual con que les carga la estructura adulta-racionalista. José Bergamín abundó en esta conciencia alternativa propia de la infancia, subrayando que no se trataría de un estadio previo a la racionalidad práctica, sino de «una razón intacta, espiritualmente inmaculada, una razón pura: una razón analfabeta» (27,23-24). Como contrapoder frente a un saber enciclopédico y utilitarista, encarnado en el orden alfabético, existiría un modo de contemplar e intervenir en el mundo verdaderamente poderoso e indómito, un modo, por así decir, «sabiamente ignorante». Ese modo de pensar y relacionarse con las cosas correspondería precisamente al sentido infantil de la existencia, en el cual concurren la impregnación del entorno, la valoración de la contingencia y los procedimientos combinatorios, exactamente igual que en el acto fotográfico.

Kracauer menciona la cualidad propiamente fotográfica de «exponer a la vista un mundo nunca visto antes, un mundo tan huidizo como la carta robada de Poe, que no se puede encontrar porque está al alcance de todo el mundo» (12,367). Sólo el niño se apercibe de esta circunstancia, y es por ello que fotografiar implica-



ría en gran medida una mirada infantil, en el sentido de una aproximación al mundo circundante cargada de enérgica curiosidad, de necesidad de contacto simbólico. La fotografía posibilita una nueva relación con las cosas, concierta una cita entre ellas y el individuo-niño, e introduce a ambos en un nuevo modo de diálogo. Puede decirse que su papel es, por consiguiente, doble: propiciar en primer lugar el acercamiento mutuo, para posteriormente registrar y consolidar ese momento del (re)encuentro. Por su intervención abandonan uno y otro extremo sus posiciones y entran en contacto apenas durante una fracción de tiempo, pero también gracias a ella queda constancia del hecho. Y siendo así, la mirada ingenua o infantil hacia el mundo se hace duradera y se instaura como metodología estable, y su transfiguración de las cosas las hace reaparecer finalmente bajo un aspecto insólito. Quien se dispone a captar a fondo cuanto le rodea se entrega solícito a la pura contingencia que ese acto favorece, no atiende ya ni a los condicionamientos ideológicos, ni a los apriorismos, ni a las supersticiones sociales. «¿Qué es ese alrededor desconocido / para esta novedad de criatura?», se preguntará Jorge Guillén (28,374). Y es que el individuo-niño se mueve gozoso entre las cosas, jugando a apropiarse ilusoriamente de ellas, y al igual que en la infancia lo hacía con sus propias manos, ahora emplea la fotografía para hacerlo. Pero veamos de qué modo opera la fotografía para estabilizar el fenómeno de un ámbito que surge nuevamente.

EL GESTO Y SU HUELLA

«El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo»: de este modo comienza García Márquez su célebre *Cien años de soledad* (29,59), consagrada a la descripción de un universo mítico. El que a ojos de los colonizadores aparecía como un *nuevo mundo* resultaba tan exuberante y complejo que poca alternativa quedaba sino apuntar hacia las cosas y decir: *eso*. Así hace el niño; así también quien fotografía. El niño se abre paso desprovisto de palabras y se ve limitado, pues desconoce otro recurso, a indicarlas. De manera análoga, la imagen fotográfica supliría la precariedad que conlleva renunciar a lo conocido —a la memoria y a la experiencia suspendidas por la *epojé*— mediante una mirada directa, inequívoca, depositada en cada cosa. La ignorancia inducida o voluntaria se asimilaría de esta forma a una de base natural, a una actitud de pureza funcional. De hecho, su cometido podría ilustrarse bastante bien mediante un episodio de esa misma novela. En un momento de la trama, la población de Macondo se ve inmersa en una epidemia de insomnio que, con el transcurso de los días, deviene una pérdida generalizada de la memoria. Nadie es capaz de recordar nada, como si los habitantes de la aldea se retrotrajesen a aquel instante fundacional en que las cosas «carecían de nombre». En tan preocupante situación, la solución al problema resultará sorprendente por su simplicidad:

Fue Aureliano quien concibió la fórmula que había de defenderlos durante varios meses de las evasiones de la memoria. La descubrió por casualidad. Insomne experto, por haber sido uno de los primeros, había aprendido a la perfección el arte





de la platería. Un día estaba buscando el pequeño yunque que utilizaba para laminar los metales, y no recordó su nombre. Su padre se lo dijo: «tas». Aureliano escribió el nombre en un papel que pegó con goma en la base del yunquecito: tas. Así estuvo seguro de no olvidarlo en el futuro. No se le ocurrió que fuera aquella la primera manifestación del olvido, porque el objeto tenía un nombre difícil de recordar. Pero pocos días después descubrió que tenía dificultades para recordar casi todas las cosas de su laboratorio. Entonces las marcó con el nombre respectivo, de modo que le bastaba con leer la inscripción para identificarlas. Cuando su padre le comunicó su alarma por haber olvidado hasta los hechos más impresionantes de su niñez, Aureliano le explicó su método, y José Arcadio Buendía lo puso en práctica en toda la casa y más tarde lo impuso a todo el pueblo. Con un hisopo entintado marcó cada cosa con su nombre: mesa, silla, reloj, puerta, pared, cama, cacerola. Fue al corral y marcó los animales y las plantas: vaca, chivo, puerco, gallina, yuca, malanga, guineo [...] Así continuaron viviendo en una realidad escurridiza, momentáneamente capturada por las palabras, pero que había de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita. (29,102-103)

El modo en que son aquí atribuidos los nombres tras la experiencia traumática del olvido no difiere demasiado de la tarea encomendada a la fotografía en plena *epojé* voluntaria. De igual modo que en Macondo cada nombre está prendido a su objeto correspondiente, así también la fotografía refiere la cosa, pero va más allá al señalarla incluso aun en su ausencia, porque desempeña la función de ocupar el vacío dejado por el deíctico, de saturarlo de contenido mediante la imagen. Los deícticos, también denominados por la lingüística estructuralista *signos vacuos* o de *referencia transeúnte*, «operan como receptáculos dentro del lenguaje, como sedes vacantes que esperan ser ocupadas», explica Rosalind Krauss (30,38). El niño señala a diestro y siniestro para fijar la atención y comunicar el entusiasmo de su descubrimiento, a falta de un lenguaje verbal consistente. Pero, tan pronto como quiere estabilizar y hacer perdurar ese signo demostrativo que suple la palabra, comprueba su carácter inmaterial y lo ve desvanecerse ante sus ojos; es decir, en cuanto la cosa se retira de la vista, el dedo permanece apuntando vanamente hacia un lugar vacío en el espacio. La fotografía, por implicar a la vez que una designación un acto de captación, tiene la cualidad de suplir esa carencia inherente al deíctico, de proporcionarle durabilidad y solidez. «De otra manera —anota José Luis Pardo—, ‘éste’ sería una palabra vacía que, si acaso, indicaría la posibilidad general de que le correspondiese algún contenido (el kantiano objeto = x), pero sin que haya modo de determinar qué contenido ha de corresponderle» (31,133). Al asignarle a cada gesto un resultado palpable, una solidez material, la fotografía estaría cartografiando de nuevo el universo del individuo, un universo que de otro modo sería evanescente o casi ilusorio, por cuanto al volver a él bien podría no estar ya donde se esperaba.

Baudelaire describía al pintor de la vida moderna como un ser capacitado para captar las cosas en su fugacidad, para reinventarlas y trasladarlas al lienzo tras haberlas señalado con su mirada. «La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable» (32,92); la obra cumpliría, por tanto, como equivalente del deíctico colmado. Ahora bien, como quien fotografía, tampoco el pintor moderno sabe a ciencia cierta qué está

haciendo, qué es exactamente «eso de ahí», entusiasmado como está por el espectáculo de las cosas «recién nacidas». De hecho, los artistas llamados realistas hacían profesión de fe de su ignorancia, y es conocida la anécdota de Courbet, quien, acerca de cierta masa grisácea recién pintada en uno de sus cuadros, comentaba a su acompañante: «¿Ve usted allí lejos, lo que acabo de hacer? No sé lo que es» (citado en 33,325). Sin duda, una muestra suprema de la inocencia y la ingenuidad elevadas a la máxima potencia, tal y como propugnaban sus contemporáneos Zola y Ruskin⁴. Pero existe sin embargo una sustancial diferencia entre ambas maneras de aproximación «infantil» a la naturaleza, y es la cualidad indicial de la fotografía, el componente físico-químico, no convencional ni arbitrario sino objetivable, que la cosa deposita en la imagen fotográfica. No existe en principio filtro mental o tratamiento manipulador más allá de aquellos procesos implicados en la selección del encuadre y del instante de la toma. Esto es, la «referencia transeúnte» que es el déctico no se ve saciada por contenidos quirográficos, mediatizados por una actividad de reelaboración manual (pictórica, en aquel caso), sino que de algún modo es aquí la propia cosa el artífice de su imagen, al emanar o reflejar una radiación luminosa que impresiona un soporte emulsionado. Arnheim resume esta peculiar característica mediante la siguiente fórmula: en la fotografía, más que un simple referente, es la propia cosa la materia prima del resultado⁵. Un análisis de esta aseveración, conectándola con manifestaciones similares, nos permitirá desentrañar algo mejor las cualidades del acto fotográfico, de ese fenómeno dialéctico que hemos procurado hasta ahora ir argumentando frente a tesis contrarias.

DECIR LAS COSAS: LA FOTOGRAFÍA COMO ACTO POÉTICO

Podría sintetizarse lo dicho hasta el momento mediante esta conclusión parcial: la *epojé* implicada en el acto fotográfico permite acceder al núcleo medular —al *es*— de la materia mediante una captación inocente de su mera exterioridad, que se presenta así desprovista de cualquier contenido previo. Si efectivamente, como mantenía Nietzsche y afirma Rella, «no es el saber de la profundidad, sino el de la superficie el que puede tener ‘razón’ de la pluralidad del mundo» (34,108), la fotografía sería algo así como el instigador de un subversivo «saber de la apariencia».

⁴ También Corot emitía un juicio semejante al de Courbet, acerca de la absoluta desinhibición con respecto a lo preexistente: «Hay que interpretar la naturaleza con ingenuidad (*naïveté*) y según vuestro sentimiento personal, separándoos completamente de lo que conocéis de los maestros antiguos y contemporáneos». Citado en *ibid.*, p. 324. Pavese, mucho después, escribirá acerca del arte: «Su motivo perenne es el descubrimiento de las cosas, descubrimiento que puede acontecer, en su forma más pura, sólo en el recuerdo de la infancia [...] en arte sólo se expresa bien lo que fue asimilado ingenuamente». PAVESE, Cesare: *El oficio de vivir* (1952), Seix Barral, Barcelona 1992, p. 223.

⁵ Véase «La melancolía sin forma», en ARNHEIM, Rudolf: *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía* (1966), Alianza, Madrid 1980, pp. 171-172.



En esas condiciones de neutralidad absoluta, percibir el mundo como recién nacido a la vista de quien por él deambula constituiría, en cierto sentido, la clave de apertura a un renacimiento de la alianza entre sujeto y objeto. Como escribe Merleau-Ponty:

En la percepción la cosa se nos da 'en persona' o 'en carne y hueso' [...] realiza la cosa el milagro de la expresión: un interior que se revela al exterior, una significación que desciende en el mundo y se pone a existir en él, y que no podemos comprender plenamente más que buscándola en su lugar con la mirada. (35,333-334)

En el lugar exacto donde acontece esa mirada se encontraría la fotografía, dado que el *ser* de las cosas brota precisamente gracias al acto intencional que es la «predisposición ingenua» del sujeto en el instante de la captación. El mundo de las cosas hace entrega de su exterioridad al ojo de la cámara, la cual, ejerciendo como intermediación mecánica, efectúa entonces el registro de ese «advenimiento simultáneo» de la cosa y de su sentido. «Hay que buscar la realidad perenne, donde estas apariencias brillantes no perezcan», escribe María Zambrano respecto de la poesía (36,60), y lo mismo podría afirmarse de la fotografía, pues tanto la una como la otra funcionarían como variantes de una misma *techné* capaz de «nacer las cosas» y de hacerlas perdurar. Dejando aparte las sustanciales diferencias entre ambas, poesía y fotografía desarrollarían una común actividad epifánica, se entregarían a la extraordinaria tarea de captar «las cosas renacidas desde su raíz» (36,114). En el caso concreto de la poesía esta capacidad se manifiesta, según Cuesta Abad,

en la medida en que se manifiesta no tanto la esencia abstracta de algo cuanto su efectividad concreta, no tanto la existencia contingente de algo, cuanto su apariencia inmediatamente reconocible por medio de lo externo [...] En la representación poética tenemos, pues, antes nosotros el concepto de la cosa y su existencia (*dasein*) como una y la misma totalidad. Este modo de representar aprehende la plenitud de la apariencia real y la elabora de inmediato con lo interior y esencial de la cosa en un todo originario. (37,258)

De idéntica manera, el acto fotográfico posibilita la mostración espontánea de lo mundano, y en el propio acontecimiento de la designación —de la captación— está convirtiendo la carga semántica de la cosa en visible elocuencia. Como al poeta, a quien fotografía «el ser de cada cosa se le aparece como un proyecto, como un esfuerzo hacia la expresión, hacia cierta expresión», apunta Sartre (38,203). Es él quien ejerce como portavoz de la materia, y uno y otro se hacen interdependientes, creándose entre ellos una relación próxima a la necesidad: de ahí que sostenga Sartre que «el acto de la nominación es un acto metafísico absoluto; es la unión sólida y definitiva del hombre y la cosa» (38,204). Como el nombrar, aprehender la cosa y hacer de ella imagen constituye un acontecimiento más allá de lo físico, pues, si en efecto la interioridad de la materia física se ha proyectado sobre la exterioridad, e igualmente el individuo ha salido de sí para abrirse de nuevo al mundo, el punto de contacto entre ambos presenta sin duda el carácter de una *efusión* de sentido. En la intersección de ambas *efusiones* se ubica muy oportuna-



mente la fotografía, pues «una imagen se ondula y se desvanece si no se dirige, o al menos logra reconstruir, un cuerpo o un ente», escribe Lezama Lima (39,53). Y el acto de fotografiar funcionaría a modo de un verdadero acto creador —ya entendamos esto en sentido literal o figurado—, un momento de manifestación y constitución de la materia ante la mirada y de ésta ante la propia materia, y su resultado físico, la imagen, sería la forma en que tal acontecimiento se hace estable y perdurable, venciendo al incesante transcurso del tiempo o a la voluble memoria.

Suspensión e infancia, poesía y fotografía, en fin. Porque, así como el individuo-niño que fotografía flirtea desinteresadamente con las cosas, y encuentra asociaciones maravillosas entre ellas que no se ajustan ni a un sentido prefijado ni a un valor atribuido de antemano, así obra el poeta al crear su propio universo —en efecto, «la razón del niño es una razón puramente espiritual, poética», advierte Bergamín (27, 23). Y nuestra tesis concluyente podría formularse así: la fotografía actúa —en su estadio más elemental, al menos— como el ejercicio práctico de una mirada poética, libre y desvinculada por principio tanto de la genialidad creativa como de la sublimidad técnica. Si la poesía «busca realizar la inocencia» (36,97) que es propia de una fase inicial de apertura al mundo, igualmente lo pretende la fotografía, gracias a su elemental procedimiento y a su no menos simple producto. Como escribe Robert Walser, aquel que desliza por el escenario del mundo su visión libre «da la bienvenida a toda clase de extrañas y peculiares manifestaciones, hace amistad y confraterniza con ellas, las convierte en cuerpos con esencia y ánimo, mientras ellas por su parte lo animan y forman» (24,55-56). Y no otro sino ése es el modo operativo de la mirada fotográfica y del revulsivo acto que implica, pese a la sobreabundancia de usos perversos y de lecturas críticas acordes a ellos que sostienen lo contrario.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W.: *Justificación de la filosofía* (1958), Taurus, Madrid 1964.
- BAUDELAIRE, Charles: *El pintor de la vida moderna* (1868), Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia 2000.
- BECKETT, Samuel: *Proust* (1931), Península/Edicions 62, Barcelona 1989.
- BENJAMIN, Walter: «Pequeña historia de la fotografía», en *Discursos interrumpidos I* (1929-1940), Taurus, Madrid 1973.
- *Dirección única* (1928), Alfaguara, Madrid 1988.
- BERGAMÍN, José: «La decadencia del analfabetismo» (1930), en *La importancia del demonio* (1933), Siruela, Madrid 2000.
- BLANCHOT, Maurice: *El espacio literario* (1971), Paidós, Barcelona 1992.
- BROCH, Hermann: *Poesía e investigación* (1955), Barral Editores, Barcelona 1974.
- BÜRGER, Christa y BÜRGER, Peter: *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot* (1998), Akal, Madrid 2001.
- CADAVA, Eduardo: *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, New Jersey 1998.

- CASSIRER, Ernst: *Esencia y efecto del concepto de símbolo* (1956), Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1975.
- CUESTA ABAD, J.M.: *La escritura del instante. Una poética de la temporalidad*, Akal, Madrid 2001.
- DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico* (1983), Paidós, Barcelona 1986.
- DURAND, Régis: *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas* (1995), Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca 1998.
- FERRATER MORA, José: *Diccionario de filosofía, vol. III*, Ariel, Barcelona 1994.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *Cien años de soledad* (1967), Espasa-Calpe, Madrid 1999.
- GOVERNALI, Silvio: «Historia de una foto no hecha», en *Debats* núm. 59, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia 1997.
- GUILLÉN, Jorge: *Cántico* (1950), Seix Barral, Barcelona 1984.
- HUSSERL, Edmund: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1913), Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1985.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *La aventura, el aburrimiento, lo serio* (1963), Taurus, Madrid 1989.
- KRACAUER, Siegfried: *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (1960), Paidós, Barcelona 1989.
- KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico* (1993), Tecnos, Madrid 1997.
- LEVINAS, Emmanuel: *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura* (1948, 1953, 1962), Trotta, Madrid 2001.
- LEZAMA LIMA, José: *Esferaimagen*, Tusquets, Barcelona 1972.
- LISPECTOR, Clarice: *Agua viva* (1973), Ed. Sudamericana, Buenos Aires 1975.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción* (1945), Península, Barcelona 1975.
- METZ, Christian: «Photography and Fetish», en SQUIERS, Carol (ed.): *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, Bay Press, Seattle 1990.
- NAYDLER, Jeremy (ed.): *Goethe y la ciencia. Antología de escritos científicos de Goethe* (1995), Siruela, Madrid 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich: *La gaya ciencia* (1882), Espasa Calpe, Madrid 1986.
- *El libro del filósofo* (1875), Taurus, Madrid 1974.
- PARDO, José Luis: *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1991.
- PESSOA, Fernando: *Libro del desasosiego* (1913-1935), Acantilado, Barcelona 2002.
- RELLA, Franco: *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis* (1981), Paidós, Barcelona 1992.
- SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos actuales*, Trotta, Madrid 2001.
- SARTRE, Jean Paul: *El hombre y las cosas* (1947), Losada, Buenos Aires 1960.
- SOLANA, Guillermo: «Crítica y modernidad», en BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, vol. II*, Visor, Madrid 1996.
- VALÉRY, Paul: *La idea fija* (1933), Visor, Madrid 1988.
- WALSER, Robert: *El paseo* (1917), Siruela, Madrid 1996.
- ZAMBRANO, María: *Filosofía y poesía* (1939), Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1998.