

No ves que todo es mentira

Una digresión sobre la fotografía

Carlos Rehermann

Camera Lucida

En 1807 un inglés llamado William Hyde Wollaston patentó un aparato que llamó “Camera Lucida”, una referencia a la conocida Camera Obscura, dispositivo precursor de la fotografía. *Camera* significa habitación; la Camera Obscura tenía muchas veces el tamaño de una habitación. Era una ayuda para dibujantes, a veces fija (se trataba de una habitación del estudio del artista), a veces portátil (algunas eran unas cabinas del tamaño de una litera cerrada, con un asiento y una mesa interior y un sistema de lentes y espejos en el techo); las más apreciadas eran como la que usaba Canaletto en el Siglo XVIII, del tamaño de una cámara de fotos de las que usaban hace años los fotógrafos de las plazas de las ciudades.

La Camera Lucida comenzó a ser usada por paisajistas y retratistas, debido a que era mucho más fácil de transportar que una Camera Obscura, a partir de principios del Siglo XIX.

El sistema es muy sencillo: un vidrio semiespejado, colocado a 45 grados con respecto al plano de la superficie sobre la que se dibuja, se mira a través de un ocular, cuya función es mantener el ojo siempre en la misma posición. A través del espejo se puede ver la superficie donde se dibuja. Lo único que hay que hacer es calcar la imagen, que vemos virtualizada sobre el papel.

Lo que interesa mencionar aquí es que una mano humana es la que traza el dibujo.

La función del cuerpo del artista fue clave en el desarrollo de la fotografía. El uso del término revelado (palabra que significa “descorrer un velo”, eliminar una ocultación) pone en evidencia las connotaciones mágicas con que se veía en tiempos de su creación el proceso fotográfico. Cuando Talbot dio nombre a su proceso fotográfico, lo bautizó “lápiz de la naturaleza”. ¿Quién trazaba el dibujo parecido a un delicado rastro de mina de plomo? Nadie; los procesos químicos, la luz del sol. Probablemente tenía en la mente el lápiz que su propia mano había sostenido durante su luna de miel, mientras trataba, infructuosamente, de retratar a su esposa con la ayuda de una Camera Lucida. Talbot ansiaba saltarse el difícil proceso manual de calcar la imagen proyectada.

La Camera Lucida requiere una cierta habilidad manual. Es un instrumento de dibujo. Por eso, es claro que la responsabilidad de la construcción de la imagen recae en el camarógrafo.

Todavía no se habla de Operador para referirse al fotógrafo, como hará Barthes cuando extienda una serie de términos latinos para hablar de la fotografía (Operator, Spectrum, Punctum, Studium). Los términos son importantes porque describen el centro de nuestra atención: probablemente nos parezca mejor hablar de dibujante y no de camarógrafo, para hacer énfasis en la parte del proceso que nos parece esencial.

Camera Obscura

La Camera Obscura se usa por lo menos desde el año 1000, cuando el persa Abu Ali Al-Hasan Ibn al-Haitham construyó una y dejó por escrito las instrucciones de uso en su libro de óptica. En Europa muchos artistas usaron Camera Obscura, especialmente después del Renacimiento, cuando comenzó un gran interés por la representación del espacio según las reglas de la perspectiva cónica.

El interés europeo por la Camera Obscura surgió varios siglos después de su construcción por parte de Al-Hasan. En Occidente ya se conocía, al menos en sus principios de funcionamiento, desde Aristóteles. Pero el uso comenzó a ser útil cuando fue necesario disponer de medios de representación aptos para satisfacer ciertas necesidades sociales. En concreto, hubo un momento en la historia de Europa en el que se pusieron a punto tres técnicas de la representación del mundo. Ese momento es el surgimiento del capitalismo, primero en el norte de Europa y luego en los grandes centros comerciales del norte de Italia. Esas tres técnicas fueron: la pintura al óleo, que permitió la representación ilusionista de las texturas de las posesiones de los varones ricos (pieles, joyas, mujeres); la perspectiva cónica, que permitió la representación precisa del espacio unido a un punto de vista único (el del dueño de esos espacios); y la Camera Obscura, que permitió la multiplicación de artistas, ya no sujetos a una habilidad manual extraordinaria: de esta manera, los ricos pudieron contratar más pintores, más baratos.

La diferencia con la Camera Lucida tiene que ver con un desplazamiento del sujeto. La construcción de la objetividad es un mecanismo social de anulación del sujeto. Cuando Talbot se sintió impulsado a desarrollar un proceso que automatizara el dibujo, comenzó una operación de desplazamiento del peso de la construcción de la imagen desde el camarógrafo (es decir, el *operador* de la Camera Lucida) hacia el constructor de la Camera Obscura (es decir, el ingeniero o diseñador del medio). Las fuerzas que condujeron a esa objetivación (que es estrictamente un desplazamiento del sujeto creador fuera del proceso de creación, pero no una elaboración de la verdad) son las mismas que cambiaron el proceso de producción de objetos. La Revolución Industrial optimizó el crecimiento del capital, mediante la conversión de las masas en agentes dobles: músculo para darle a la

manivela de la máquina, y estómago para demandar los productos que resultan de la máquina.

Se produce una objetivación del proceso creador de la imagen, de tal modo que el operador, o camarógrafo, ya no necesita ser un buen dibujante, sino que, de acuerdo con los principios del muy dinámico proceso histórico que se estaba desarrollando entonces, se requería *un operador que siguiera unos pasos para que la máquina hiciera lo que debía hacer*. Un duplicado del proceso de fabricación de objetos de consumo: los *operadores* de cámaras fotográficas son *operarios*, obreros.

El proceso de objetivación es muy importante, porque satisface una demanda de mimesis constante en toda la historia del arte visual. La fotografía apareció como la culminación de un proceso en procura de la realización de la imagen perfectamente mimética, capaz de representar la realidad sin intromisiones de la mano humana. La fotografía se percibió como el instrumento perfecto para documentar la realidad.

La imagen se dibujaba sola: según Talbot, la dibujaba la naturaleza. John Herschel inventó un término más exitoso: dibujo de luz, a partir del griego: fotografía. El peso de la autoría se desplaza, deja de estar en el sujeto que realiza el procedimiento.

Esto es muy importante para entender la larga trayectoria de la fotografía como documento de la realidad. Fue necesaria la informatización de los procesos de reproducción fotográfica para que se entendiera que el dibujo que se obtiene a partir de una Camera Obscura no es más fiel a la realidad que el dibujo que se obtiene de una Camera Lucida.

Para ahondar en este asunto, conviene examinar cómo son los procesos de significación en la ficción.

Significación y Ficción

Supongamos que yo pronuncio la palabra “cámara”. Hay discusiones acerca de lo que ocurre en la mente de las personas cuando escuchan un sonido así. ¿Se imaginan una cámara en concreto? ¿Una Rolleiflex 6008 con un Schneider AF-Tele-Xenar de 180mm f/2.8 HFT? ¿O quizá imaginan una galería de cámaras, o una serie de conceptos tales como “eje óptico”, “distancia focal”, “apertura de diafragma”, “sistema réflex”, “sistema de obturación”, “formato de negativo”? Para empezar a definir las partes del problema, digamos que al sonido “cámara” le decimos *significante*; y a lo que ocurre en la mente del que la escucha (aunque no sepamos bien qué es lo que ocurre), le decimos *significado*.

Lo que no dijimos es en qué contexto usamos el sonido “cámara”. Las palabras no existen aisladamente. Siempre están metidas en un contexto. Yo no llego aquí y digo “cámara”, sino

que vengo y digo, por ejemplo, “un antecedente de la cámara fotográfica es la Camera Obscura”. La idea que los lectores seguramente tendrán a partir del significante “cámara” en ese contexto no es una cámara específica, sino el concepto “aparato destinado a obtener fotografías”. En cambio, cuando recién mencioné un modelo de Rollei, probablemente los lectores se imaginaron el aparato concreto; incluso los que nunca la vieron quizá imaginaron algo a partir de recuerdos de la infancia (la Rolleicord del abuelo, por ejemplo).

¿Cómo se produce el surgimiento de esa imagen mental que llamamos significado? Se produce por el envío de la memoria (es decir, de cierto saber) a una entidad que llamamos referente. El referente, en el primer caso (“aparato destinado a obtener fotografías”) es una clase de objetos. En el caso de la Rollei, mi intención es referirlos a un objeto específico (en este caso, por tratarse de un ejemplar de producción en serie, también designa una clase). Puedo precisar más el referente, si digo: “La Rollei con la que Helmut Newton tomó fotos el 27 de agosto de 1977”. Aquí el referente es un objeto en el mundo.

Un problema interesante surge de referentes ambiguos, como los personajes de teatro y cine:

¿Cuál es el referente de esta imagen? ¿El actor Chaplin? ¿El personaje Charlie? ¿Una mezcla de ambos? No es un problema muy sencillo, y de hecho es común que se produzca una confusión entre el actor y el personaje en la mente del público, que muchas veces admira a un actor por los personajes que ha encarnado y no por sus valores artísticos. Un fenómeno similar ocurre con los escritores, que suelen ser identificados con la voz narrativa de sus libros.

Otro problema lo plantean los referentes completamente ficticios, que ni siquiera pueden generar confusión, puesto que no existen, no pudieron existir y jamás existirán, como el octavo pasajero de la película *Alien*.

No hay un referente en el mundo con esas características. ¿Eso quiere decir que no hay un referente? No. Eso define un género: la ficción, que tiene un referente imaginario.

La idea de ficción surge de una maduración de la cultura, que es capaz de discernir si los referentes existen o no. En tiempos de Homero no había cuestionamientos acerca de si las cosas tenían referentes reales o imaginarios. Para los discursos de referente imaginario había una sola palabra: mentira. Cuando nació la fotografía se instaló la creencia de que su referente es necesariamente real. Pero hay muchas fotografías trucadas de fechas tan tempranas como 1860 (y probablemente antes), que demostraron que el referente no necesariamente se parece a lo que se ve en el significante o se genera como significado. Curiosamente, el llamado “truco” no es llamado de la misma manera en la pintura. Un retratista puede hacer retratos

separados de dos modelos y luego componer su cuadro final con ambos juntos sin que nadie lo acuse de embaucador; un fotógrafo que hiciera lo mismo hace “truco”.

La fotografía como objetivación de la creación de imágenes desaparece definitivamente con el proceso digital. No hay forma de determinar si el referente estaba frente al lente y era así tal como lo indica el significado. Es decir, la fotografía perdió definitivamente, y para siempre, su carácter de documento de la realidad.

Pero el proceso de ficcionar no es tecnológico, como podría concluirse a partir de la experiencia fotográfica. Se trata de un proceso cultural, irresistible, que, cuando no tiene ayuda de la tecnología (del Photoshop, por ejemplo) busca otras estrategias para instalarse.

Presencia y flagrantia

Para ver cómo la ficción se apodera de todos los medios disponibles, se puede analizar los conceptos de presencia y flagrantia propuestos en la década de los 60 por Cesare Brandi. Dice Brandi que cuando vemos una película, el actor que se mueve y habla en la pantalla se nos impone con una clase de presencia que opaca el hecho, que podemos conocer, de que esté muerto. Vemos a Chaplin en “Candilejas”, y ahí está haciendo su número final, antes de morir entre bastidores, y nada importa si está muerto: su personaje morirá mil veces más, mientras haya quien mire la película. De nada vale nuestro saber acerca de la inexistencia actual del cuerpo del actor: la presencia de la imagen es mucho más poderosa. Brandi utiliza una palabra para este concepto, que tiene que ver con el verbo ser, aunque es una creación suya: *astanza*. Nosotros podríamos traducirlo como *presencia*.

Cuando se inventó la televisión apareció una nueva clase de presencia, una presencia flagrante de la imagen en tanto exista referente. La flagrantia ocurre sólo con la transmisión en directo. Nunca antes se había dado una flagrantia de la imagen, aunque las transmisiones de radio nos habían acostumbrado a la transmisión de relatos simultáneos. Los informativos de radio que transmitían desde el lugar de los hechos comenzaron a operar hacia fines de los años treinta (lo cual aprovechó Orson Welles para su obra de radioteatro “La guerra de los mundos”, en 1938). Pero no fue sino hasta la década de los años cincuenta cuando comenzó a operar la flagrantia de la imagen visual. Así que nos hemos acostumbrado a una nueva objetivación de la imagen: el directo televisivo. Aquí ya, por ahora, la manipulación es más difícil, aunque en poco tiempo se va a poder hacer intervenciones con digitalización en tiempo real.

La flagrantia suponía un rasgo del referente: existir en el mundo; la televisión desplazó ese rasgo desde el referente al significado. Naturalmente, el significado no existe sin un

significante, lo cual introduce una cantidad de temas muy interesantes. Por ejemplo, el movimiento errático, espasmódico, de la cámara, es característico del reportaje de guerra (en general de todos los reportajes y documentales en situaciones de peligro y urgencia), en el que el camarógrafo está inquieto, se ve obligado a moverse, y recorre el entorno nerviosamente, buscando el centro de la acción. Un traslado del significante muy notorio ocurrió en 1993 con los movimientos de cámara de la serie “NYPD Blue” (“Policía de Nueva York”). El significante se convirtió en un rasgo de moda, y se transfirió con más o menos adecuación al significado a otros programas, como el periodístico “CQC”, y de ahí a decenas de programas de segundo orden.

El directo televisivo ha producido todo un género, que llamamos “reality show”, que es una ficción que se trata a través del directo televisivo. Lo que resulta interesante para la gente siempre tiene que ver con la pregunta “¿esto es cierto?”. Se nos vende un documental y simultáneamente se pone en duda la existencia del referente, es decir, se nos genera incertidumbre acerca de su carácter de ficción.

Tradicionalmente una ficción suponía que el referente no existe; un referente que existe supone un género documental. En el reality show, si bien podemos empezar aceptando, escépticos, que se trata de una ficción, muy pronto aparecen hechos (peleas, caricias, traiciones) que nos parecen “auténticos”, no ficticios, y entonces lo que suponíamos una ficción adquiere cierto grado de documental. El proceso se identifica claramente en la pornografía: una escena que representa erotismo puede aceptarse como ficticia, pero cuando hay ciertos contactos físicos entre algunas partes específicas de los cuerpos de los actores, se produce una ruptura de la ficción, y la obra irrumpe súbitamente en el campo de lo real. Aceptamos que hay ficción en ciertos planos (ella en realidad no es una mucama, sino una actriz; él en realidad no es un empresario en viaje de negocios, sino un actor) pero nos parece que la eyaculación de él en la boca de ella, mostrada en primer plano, evidencia un grado de realidad.

Barthes resuelve de una vez el problema de qué es el referente cuando dice:

“Aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, un *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el Spectrum de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto”.

Hay que observar que de esta manera deja de interesar la “verdad del referente”. Da igual si Chaplin es Chaplin el actor o Charlot el personaje: en cualquier caso, ya no está vivo más que a través de la imagen.