

## **A los ojos del deseo (el índice y la sombra del amante)**

**Juan Antonio Molina**

Es conocida la fábula que reproduce Philippe Dubois, en El acto fotográfico. De la representación a la recepción, mediante la cual Plinio narra el origen de la escultura, como algo que se encuentra, literal y metafóricamente, "en la sombra". Según Plinio, la protagonista de la historia es la hija de un alfarero, la que, ante la inminencia de la partida del amante, decide dibujar en el muro de la estancia el contorno de la sombra del joven, proyectada sobre la pared. Después, la mujer puso arcilla sobre el dibujo, convirtiéndolo en un relieve que puso a cocer en el horno. Este es el inicio del capítulo más imaginativo y seductor del libro de Dubois, que problematiza la relación entre lo indicial y lo

icónico, pero que, además, invita a una percepción más carnal del signo fotográfico, en tanto referido al cuerpo y la sombra y ubicado en una encrucijada entre el deseo y la intuición de la pérdida, o entre la presencia y la intuición de la ausencia, o entre lo visible y la imaginación de lo invisible.

A la luz (o la sombra) de esa fábula, la imagen del contacto, asociada al concepto semiológico de index, adquiere otras resonancias. Digamos que adquiere el erotismo que le pertenece. Pero ese erotismo no viene solamente asociado a una corporeidad, sino también a su ausencia; no viene solamente asociado a la posibilidad de la posesión, sino a la necesidad de la pérdida.

Leyendo la fábula de Plinio, Philippe Dubois dice que "a los ojos del deseo, la representación no vale tanto como semejanza,

sino como huella.”<sup>1</sup> Esto yo lo asocio a que el origen de la huella siempre está en el contacto, pues la huella es siempre el residuo del tacto. Lo que significa una huella está más allá de su propia figuración y de su objeto original, y se ubica en la relación de contacto (o de cópula) entre un objeto y una superficie, o entre dos objetos, o entre dos cuerpos. Por eso una fotografía, en lo que tiene de huella, debería remitir al acto fotográfico antes que a lo fotografiado. Si no siempre ocurre así es porque la transparencia de la foto se basa en la transparencia del acto fotográfico. Y en ella también se basa la ilusión de la fotografía como algo mágico. No se trata solamente de que la representación del objeto parece sustituir al objeto ni de que la representación del objeto haya resultado del

---

<sup>1</sup> Philippe Dubois. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona y Editorial Paidós, SAICF, Buenos Aires. 1986. Pág. 113

contacto y mantenga esa cualidad de residuo, es también que la pregnancia del objeto en su representación parece natural, como si no hubiera mediado un dispositivo técnico-ideológico; como si de verdad la fotografía fuera una imagen y no el signo de una imagen.

Además de entender que todo signo tiende a ocultar su condición de signo, esto debería llevarnos también a diferenciar la figura del consumidor de la foto de la figura del fotógrafo, porque el funcionamiento estético de la foto no es el mismo en ambos casos. Desde una relación consciente con el dispositivo fotográfico, el fotógrafo encuentra el goce también en la manipulación de dicho dispositivo y en la previsión del efecto de ilusión y engaño que obtendrá. El control del fotógrafo sobre el dispositivo se origina en la necesidad

de cancelar la conciencia del dispositivo en el espectador, para que, pasando inadvertido, el aparato funcione eficazmente.

Cuando Philippe Dubois dice que la cámara oscura no es otra cosa que "un refinamiento mecánico del dibujo por calco de la sombra del amante en la habitación iluminada por el fuego"<sup>2</sup>, lo que me llama la atención en esa frase, además de la alusión a la situación erótica que está en el principio de la representación, es el término "refinamiento", que interpreto como esa sofisticación del aparato, capaz de hacerse invisible a sí mismo, mientras hace invisible a la mano y a la voluntad que lo controlan.

El hecho de que la representación valga como huella nos permite rastrear el origen de una foto, por ejemplo, hasta un momento que estuvo

---

<sup>2</sup> Philippe Dubois. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona y Editorial Paidós, SAICF, Buenos Aires. 1986. Pág. 120.

regido por la voluntad del fotógrafo y por la funcionalidad del dispositivo. Sin embargo, "a los ojos del deseo" ese momento es insignificante y más bien entorpece la relación imaginaria con el pasado. La foto sólo se convierte en objeto de culto cuando nos revela el pasado como algo que se da inmediatamente. Una foto sólo puede ser objeto de culto cuando no nos vemos obligados a calificarla como una "buena foto".

A los ojos del deseo la representación siempre es pretérita. La huella es siempre una señal de lo que ya pasó, de lo que no está y posiblemente de lo que nunca estuvo. E, irremisiblemente, de lo que no volverá a estar. El gesto de dibujar la sombra del amante se origina en la previsión de su ausencia y es el presentimiento de su pérdida. Tomar fotos es también imaginar una pérdida, como mirar una

foto es imaginar lo perdido. Por eso el erotismo del index viene asociado a lo fantasmagórico.

En su ensayo *Imágenes y fantasmas*, Roger Castel da una definición rotunda y al mismo tiempo llena de sugerencias: "la fotografía es la representación de un objeto ausente como ausente."<sup>3</sup> Esto pudiera servir para una caracterización interesante de lo que es un fantasma: la huella de algo que ha sido, pero que solamente existe como la expresión absoluta de su ausencia, a través de una imagen.

En ese sentido el deseo por el ausente pudiera estar encubriendo el deseo de la ausencia, porque es la ausencia lo que nos da la posibilidad del culto. Edgar Morin, en su libro *El cine o el hombre imaginario*, se siente obligado a hablar de la fotografía, y lo hace

---

<sup>3</sup> Roger Castel. *Imágenes y fantasmas*. En Pierre Bourdieu. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 2003. Pág. 334

acudiendo a términos que no dudo en suscribir aquí. En el hogar, dice Morin, "las fotografías hacen las veces de las estatuillas u objetos alrededor de los cuales se mantenía el culto a los muertos." Y continúa preguntándose: "La difusión de la fotografía ¿no ha reanimado en parte las formas arcaicas de la devoción familiar? O, más bien, las necesidades del culto familiar ¿no han encontrado en la fotografía la representación exacta de lo que los amuletos y objetos realizaban de una manera imperfectamente simbólica: la presencia de la ausencia?"<sup>4</sup>

Cuando he hablado de lo invisible como presencia afectiva, he estado aludiendo a la ausencia como presencia afectiva en la fotografía. Para mí el hecho de que la fotografía represente una ausencia viene

---

<sup>4</sup> Edgar Morin. El cine o el hombre imaginario. Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Barcelona y Editorial Paidós SAICF. Buenos Aires, 2001. Págs. 25-26



asociado a la posibilidad de que se refiera a lo invisible. Y eso incluye la sugerencia de una relativa equivalencia entre lo invisible y lo imaginado. Ya he dicho en alguno de mis textos que el referente último de toda fotografía es un hecho de la imaginación. ¿Y no significa eso también que tal referente pertenece al campo de lo no visible?

Hay una tendencia generalizada a relacionar la imagen con la visión, como si la imagen solamente pudiera referirse a lo ya visto o lo visible. Como si el único sentido capaz de generar imágenes fuera la vista. Y esa tendencia esconde varias trampas. Pero sobre todo, la más importante es que pasa por alto el hecho de que lo imaginario es la manifestación subjetiva de una experiencia objetiva, posible, pero no necesaria. Y esa experiencia objetiva no tiene que depender obligatoriamente del

sentido de la vista. Por otra parte, lo posible existe también como imposible. Y de ahí viene el carácter paradójico de lo imaginado: su posibilidad esconde siempre su imposibilidad.

Me gusta mucho esta frase de Evgen Bavcar: "cuando un ciego dice 'imagino' ello significa que él también tiene una representación interna de realidades externas."<sup>5</sup> Lo que quisiera añadir es que hay un momento en que ya resulta imposible llegar a esas realidades externas prescindiendo de las representaciones internas. Y que después de ese punto ya no hay vuelta atrás. En consecuencia, después de ese punto, ya no hay diferencia entre un ciego y alguien que tiene el sentido de la vista, excepto quizás, la ilusión que invade al segundo de que su visión es lo más confiable.

---

<sup>5</sup> Benjamín Mayer Foulkes, Evgen Bavčar: el deseo de la imagen., Luna Córnea núm. 17. La ceguera. México D.F.: CONACULTA. Enero-Abril de 1999. Pág. 45

Tal vez me apresuré al pensar en algún momento que lo invisible sólo tiene valor referencial para alguien que ve o que ha visto, o que lo invisible es algo que está en las antípodas de la ceguera. Pero como no soy ciego, solamente podría discutir eso desde la posición de alguien que ve. Desde esa posición creo tan factible tratar de entender la invisibilidad como algo que condiciona la existencia de ciertas cosas, como tratar de entenderla en términos de algo condicionado por nuestra capacidad para relacionarnos visualmente con la realidad.