



© Ángela Arziniaga y Everardo Rivera. De la serie *Fotografías de toque*, fotografía digital, 2008.

# Fotografías de TOQUE, consideraciones sobre el erotismo y el tacto\*

Iván Ruiz

En términos precisos, es difícil explicar de qué manera la fotografía da forma a la experiencia erótica más allá de la captura y exposición de un cuerpo desnudo, sea éste femenino o masculino. Es un hecho que en el conjunto variado de imágenes que circula cotidianamente a través de diferentes vías de comunicación (anuncios panorámicos, revistas, exposiciones de arte, periódicos...), existe un tipo de fotografía que se ha encasillado como erótica: se trata de capturas sofisticadas de los genitales y de ciertas posturas manieristas que adopta el cuerpo desnudo en función de las indicaciones del fotógrafo. ¿Podemos definir con exactitud como fotografía erótica este tipo de imágenes que cuenta con antecedentes destacados como von Gloeden, Weston o Mapplethorpe? Yo lo pongo en duda por una razón demasiado elemental: el erotismo es una experiencia interior del hombre, un trabajo de contemplación y de reflexión sobre la sexualidad que, si bien deja su impronta en la fotografía como un producto de la creación artística, está concentrado más bien en el proceso de elaboración fotográfico.

\* Las fotografías que aparecen aquí, de la autoría de Ángela Arziniaga y Everardo Rivera, fueron concebidas en el proceso de elaboración de este mismo artículo. Se trata, por lo tanto, de una colaboración intelectual sobre un tema que ellos, como fotógrafos, experimentan cotidianamente en su oficio: la relación del erotismo con el tacto. Por mi parte, he tratado de poner en palabras algo de esa experiencia que, con generosidad, me han compartido a través de su amor por la fotografía.

Antes que cualquier otro sujeto, es el fotógrafo el que vive en carne propia el erotismo; pero esta afirmación no debe entenderse como una generalización que comprende a todo sujeto que ejerce a la fotografía como una práctica profesional o incluso amateur. El fotógrafo en quien estamos pensando es, de entrada, alguien que está en contacto manual con la fotografía en los términos que exige la denominada fotografía análoga, basada en procesos físicos y químicos para la captura y el revelado de imágenes. Por lo tanto alguien que, además de estar habituado a tocar y a manipular cámaras que poco a poco se han ido transformando en “cámaras de colección” (por ejemplo, la Holga o la Lomo LC-A), vive y padece a la fotografía a través de una cualidad fundamentalmente erótica: la excitación sensorial que producen los materiales de trabajo bajo determinadas condiciones físicas en las que se realiza la fotografía. Pensemos, por ejemplo, en el trabajo en el cuarto oscuro y en la primera condicionante sensorial que éste impone: el pasaje a un determinado grado de oscuridad y la reacción inmediata de desconcierto de un cuerpo que debe buscar un punto de equilibrio distinto al que le proporciona la vista; sentido que, comúnmente, se piensa como exclusivo del oficio fotográfico. El punto de equilibrio que aparece de inmediato es el sentido del tacto y su aparición corresponde a un desafío entre erótico y amoroso que se resuelve, en principio, con las manos: después del revelado, el lavado de un negativo constituye una acción erógena pues si bien el propósito es objetivo en términos del proceso (eliminar los residuos o impurezas que deja el líquido revelador), el acto mismo del lavado debe ser tan cuidadoso como el que exige una caricia sobre la piel y es precisamente esta caricia la que desencadena una excitación corporal en el fotógrafo que pone en riesgo el estado final de la fotografía. Si las manos se dejan llevar por ese impulso pueden dañarla, herir la superficie que está fijando la imagen, pero también, si no aprenden a tocarla, a manipularla, a transmitirle cierta calidez corporal, es probable que en la fotografía se encarne un gesto de endurecimiento,

de frialdad, tal y como ocurre con un cuerpo que no está acostumbrado a recibir una caricia. Una fotografía de este tipo sería una imagen inmaculada, sin registro táctil, sin mancha humana y por eso mismo sería una fotografía un tanto deshumanizada o artificial, quizás refinada para la visión pero en definitiva carente de una carga corporal subjetiva. En cambio, una fotografía que es tocada y acariciada sutilmente por la mano del fotógrafo en el revelado y en otras fases del proceso, se carga de algo parecido a un toque de vida. Pero este toque no es aquel que forma parte del contacto habitual que la fotografía, como la pintura, la escultura y el grabado, exige a la mano del artista en su proceso de elaboración artesanal; este toque es una prueba de amor que la mano del fotógrafo impone a la fotografía y que puede, o no, llegar a cumplirse. No es una acción fetichista ya que hay una solicitud de respuesta en tanto se piensa a la fotografía como un destinatario amoroso con vida. El toque, el contacto de los dedos sobre la fotografía, espera una respuesta de esa imagen aún en formación que ha sido excitada, a manera de roce o de caricia, por el tacto corporal ya que, como propone Barthes, “todo contacto, para el enamorado, plantea la cuestión de la respuesta: se pide a la piel que responda.”<sup>1</sup>

La solicitud del toque de vida en el arte se la debemos a un escultor de la mitología griega llamado Pigmalión, quien cansado de los vicios de las mujeres de la isla de Chipre, esculpió una estatua de marfil tan perfecta que incluso —según narra Ovidio— se podía pensar que vivía y que podía moverse. Pero este efecto de vida no le bastó a Pigmalión, pues en la festividad de Venus, el día más celebrado en Chipre, el escultor hizo una solicitud específica a la diosa. Cito en extenso el relato de Ovidio:

Si podéis, dioses, darlo todo, deseo que sea mi esposa..., y sin atreverse a decir: “la doncella de marfil”, dijo: “igual que la de marfil”. La dorada Venus, que asistía en persona a sus propias fiestas, entendió qué pretendían aquellos ruegos y, como augurio de deidad amiga, se encendió la llama tres veces y elevó su punta por el aire. Cuando regresó, Pigmalión fue a buscar la estatua de su amada y,



© Ángela Arziniaga y Everardo Rivera. De la serie *Fotografías de toque*, fotografía digital, 2008.

reclinándose sobre el lecho, la besó: le pareció que estaba templada; acercó de nuevo sus labios, palpó también su pecho con las manos: el marfil palpado se ablandó, sin rigidez quedó bajo los dedos, cedió ante ellos, como la cera del Himeto se reblandece al sol [...] Mientras se queda estupefacto, medio se alegra y teme engañarse, de nuevo enamorado vuelve a tocar con la mano su deseo; era un cuerpo: laten las venas palpadas por el pulgar.<sup>2</sup>

El efecto de vida que ya producía la estatua debido a sus cualidades tridimensionales se hace mucho más efectivo, por lo menos para Pigmalión, a través de la triple llama de la deidad. El calor del fuego ablanda la rigidez del marfil a tal punto que éste adquiere propiedades de la piel humana: hay venas dentro de esa piel que el escultor alcanza a ver pero fundamentalmente a tocar con sus manos como una corroboración de la condición humana del cuerpo, pero además, de un cuerpo del que está enamorado.

La solicitud de Pigmalión fue, en definitiva, un toque de vida hacia la escultura que culminó de manera satisfactoria, debido a que la narración concluye con el episodio de la boda entre el escultor y su estatua viviente y la noticia del nacimiento de un primogénito llamado Pafos. Sin embargo, este toque de vida,

transformado en un delirio del tacto y fundamentalmente de un tacto amoroso vinculado con la vista, también puede producir un padecimiento afectivo y corporal. Dos textos literarios, una novela y un ensayo sobre fotografía, son contundentes al respecto. En *La obra maestra desconocida* (1831), novela corta de Balzac, se narra la obsesión de dos pintores que quieren alcanzar el secreto último de la pintura para fines distintos. El primero, un joven aprendiz llamado Poussin, con el propósito de llegar a la fama; el segundo, un experimentado Frenhofer, para dar el toque final a una tela que ha ocupado toda su atención desde diez años atrás. Esta pintura, para Frenhofer, no es siquiera definida como una tela: "ies una mujer!", pero además –aclara– "esta mujer no es una criatura, es una creación" que cuenta ya con un nombre: Catherine.<sup>3</sup> Pero el toque final, ese toque que dará vida a la pintura y que hará de ésta una especie de amante, no se produce finalmente debido a una crisis del tacto que se agudiza frente a la falta de reconocimiento óptico por parte de sus colegas pintores. Cuando Frenhofer, después de una especie de intercambio simbólico con Poussin, accede a mostrar por primera vez a su Catherine ante éste y otro pintor más llamado Porbus, se



© Ángela Arziniaga y Everardo Rivera. De la serie *Fotografías de toque*, fotografía digital, 2008.

produce una escena particular. Frente a la tela, estos últimos no reconocen el cuerpo pintado de alguna mujer que pudiera ser una Catherine; lo que Poussin alcanza a ver es lo siguiente: "colores confusamente mezclados dentro de una multitud de líneas extrañas que forman un muro de pintura". Porbus, por su parte, corrige a su colega y le aclara que lo que hay ahí sólo es un pie; pero esto, en definitiva, no es ni lo que ve Frenhofer ni lo que con paciencia espera terminar a través del toque final. Desesperado por la falta de sensibilidad óptica en estos pintores, Frenhofer les grita: "¡Por la sangre, por el cuerpo, por la cabeza de Cristo, no sois más que unos envidiosos que queréis hacerme creer que la he echado a perder para robármela! ¡Yo la veo! –chilló–, ¡es maravillosamente bella!".<sup>4</sup> La crisis óptica conduce a Frenhofer a un acto radical en donde se acentúa el delirio del tacto: esas manos que con tanta paciencia pintaron, rozaron y acariciaron a su Catherine, y que en algún momento esperaban darle el toque final, son las mismas con las que prende fuego a todas sus pinturas incluida, por supuesto, su obra maestra, su Catherine. Después de quemar sus telas, el mismo Frenhofer muere, y aunque el narrador no lo aclara, queda sugerido, por el sentido del párrafo final de la

novela, que esta muerte haya sido provocada por sus propias manos, es decir, que se haya suicidado.

## II

Un texto más, ahora un ensayo sobre fotografía, plantea la posibilidad de pensar a este toque de vida desde una posición distinta a la del creador y su obra, pero enfatizando, por igual, el padecimiento afectivo y corporal en esta suerte de delirio táctil, sólo que bajo una perspectiva particular. En *La cámara lúcida* (1980), Barthes describió con exactitud un elemento de unión entre el observador y la fotografía; un elemento que los atraviesa y hasta cierto punto los amarra, pero que no sale del observador sino de la fotografía misma: "Esta vez no soy yo quien va a buscarlo, es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme".<sup>5</sup> Esto no es, en definitiva, el mismo toque de vida que buscan Pigmalión y Frenhofer, pero conserva las cualidades esenciales de un toque corporal. El toque del que habla Barthes y que él mismo nombra con el término en latín *punctum*, es un toque erótico que sale de la fotografía como una flecha pero que no produce una acción tan radical como en el caso de Frenhofer (es decir, no conduce a un delirio del tacto), pues incluso cuando punza y

pincha el cuerpo del observador no lo hace como una acción radical de violencia. Si hay una violencia en este toque ésta se asemeja más bien a la que padece un San Sebastián que agoniza lenta y casi placenteramente atravesado por las flechas, según podemos interpretar a través de los gestos de dolor ambiguo en pinturas como las del Greco o Guido Reni.

Desde mi perspectiva, es en Barthes en quien podemos apoyarnos para pensar en el toque fotográfico no sólo como un toque de vida del fotógrafo a su obra, sino además, como un toque erótico que se concentra en la experiencia táctil de las manos del fotógrafo al momento de hacer la fotografía. En sus manos está, digámoslo así, la posibilidad de resolver el desafío sensorial con carga erótica que impone la fotografía, pues si bien a la vista corresponde el entrenamiento constante del ojo como elemento rector de la agudeza visual que define una consolidación del oficio (la expresión “ojo de fotógrafo” es contundente), para el tacto se reserva el aprendizaje y el control de los impulsos corporales que, en puntos específicos del proceso fotográfico, están asociados a un erotismo del tacto. Este erotismo es el encargado de relacionar a la fotografía con la escritura de una manera contundente, pues quien sabe escribir con luz –recordando la etimología del vocablo “fotografía”<sup>–6</sup> ha aprendido por lo menos tres lecciones: la primera, dejar que el cuerpo en su totalidad reaccione ante los estímulos sensibles de luz y oscuridad; la segunda, ajustar esos estímulos a través del sentido de la vista y del tacto; la tercera, fundamental, comprender que su escritura de luz guarda relación con el encanto erótico, tal y como Barthes lo señaló con respecto a la escritura gráfica.

A manera de recapitulación, estas observaciones me han hecho pensar que hay otra fuente de erotismo en la fotografía que no proviene necesaria ni exclusivamente de la captura del cuerpo desnudo. Esta fuente está relacionada fundamentalmente con el tacto, incluso antes que con la vista, pues entre el cuerpo del fotógrafo y la cámara, entre el revelado y el secado, en la intervención y en el montaje, la fotografía produce toda una configuración táctil que hace posible concebir al trabajo fotográfico como una actividad artística que requiere el aprendizaje de un oficio que exalta el trabajo del ojo y, además, como una práctica erótica, una

“práctica corporal de goce” condicionada, como toda escritura, a un trabajo de la mano. Pero este erotismo sólo es posible si la escritura de luz es autorreflexiva y se observa a sí misma en el momento de recibir esa descarga erógena producida por el contacto con los materiales o los instrumentos fotográficos. Las afirmaciones de Barthes sobre su propio ejercicio como escritor son cercanas a las que podría enunciar un fotógrafo que toca, manipula, acaricia, desplaza la cámara a través de su cuerpo y además piensa y ejerce a la fotografía como una práctica erótica:

[...] mientras reflexiono en lo que he de escribir siento cómo mi mano actúa, gira, liga, se zambulle, se levanta y, muchas veces, por el juego de las correcciones, tacha o hace estallar la línea, y ensancha el espacio hasta el margen, construyendo así, a partir de trazos menudos y aparentemente funcionales (las letras), un espacio que es sencillamente el del arte: soy artista, no porque figuro un objeto, sino, más fundamentalmente, porque, en la escritura, mi cuerpo goza al trazar, al hendir rítmicamente una superficie virgen (siendo lo virgen lo infinitamente posible).<sup>7</sup>

### III

Acabo de afirmar que el erotismo del tacto, en fotografía, sólo alcanza a tomar forma a través de la mano del fotógrafo; una mano que toca pero que también es tocada y excitada sensorialmente por una descarga cuyo centro se localiza en la fotografía misma; entendiendo a ésta no sólo como la imagen impresa sobre papel, también como el proceso técnico que involucra materiales y herramientas dentro de las cuales destaca la cámara fotográfica. Si esto es así, podemos pensar que este toque erótico comprende dos momentos distintos de la creación fotográfica que plantean una correspondencia con la creación escrita. Por una parte, la extraña relación que surge entre la mano, el cuerpo y la cámara como un instrumento indispensable de la fotografía y, por otro, la necesidad de aprehender, tocar y retocar aquello que por naturaleza es evanescente –la luz– y que escapa de las manos.



© Ángela Arziniaga y Everardo Rivera. De la serie *Fotografías de toque*, fotografía digital, 2008.

La cámara fotográfica es definida, con frecuencia, como una prolongación del cuerpo humano.<sup>8</sup> Considero que la definición es acertada, pero que requiere algunas precisiones. La cámara, como la pluma del escritor o el pincel del pintor, es un elemento inicialmente ajeno al cuerpo, y si bien la manufactura tecnológica le proporciona una determinada forma manual, no por ello deja de ser extraña la idea de que la cámara se incorpora como una extremidad del cuerpo humano, específicamente, de la mano. La idea, en sí misma, es antinatural y hasta cierto punto angustiante desde un punto de vista corporal, pues se trataría de una prótesis mecánica que se implanta como un garfio en la mano del fotógrafo. No obstante, el sentido de la incorporación es específico: al considerar a la cámara como una prolongación del cuerpo se supone que esta máquina adquiere cualidades, más que humanas, propiamente corporales. La cámara no piensa (es decir, no es un ente racional) pero sí responde a un impulso que proviene del cuerpo y que se transmite a ese gesto, casi escenográfico, del movimiento del brazo y de la mano cuando el fotógrafo se da a la tarea de fotografiar. Una sola toma exige un desplazamiento corporal incesante, un ir y venir, un *very volver a ver*, un control visual en función de la luz pero especialmente un acomodo de la cámara en la mano. Por

ello, lograr un buen encuadre es tan difícil como poder redactar una frase con coherencia o dar por concluida una pincelada para pasar a otra, pues siempre hay algo que pone en desequilibrio, que viene del propio cuerpo y que afecta de una u otra manera a esa prolongación corporal que es la cámara.

Pero lo más singular con respecto a esta relación entre mano, cuerpo y cámara es lo siguiente. El fotógrafo que ya ha acogido a la cámara –que la toca, la acaricia, la incorpora y la utiliza como medio de producción– es alguien que ha pensado a la fotografía como el cuerpo de un amante al que hay que explorar para comprender el deseo de uno mismo. Esto proviene, por supuesto, de Barthes:

A veces una idea se apodera de mí: me pongo a escrutar largamente el cuerpo amado [...] *Escrutar* quiere decir *explorar*: exploro el cuerpo del otro como si quisiera ver lo que tiene dentro, como si la causa mecánica de mi deseo estuviera en el cuerpo adverso [...] Esta operación se realiza de una manera fría y asombrada; estoy calmo, atento, como si me encontrara ante un insecto extraño del que bruscamente ya no tengo miedo.<sup>9</sup>

Una vez incorporada, una vez arrraigada en el cuerpo del fotógrafo, la cámara ya no produce temor

por su fragilidad mecánica o por la torpeza de las manos que la cogen; sin embargo, lo que continúa manifestándose es un sentimiento de asombro y de excitación frente a ese aparato encarnado en la mano del fotógrafo: hay algo ajeno al cuerpo en esa cámara (su condición de aparato mecánico), pero también algo que se ha transformado en familiar debido al acto mismo de encarnación. De ser un “insecto extraño”, la cámara se transforma paulatinamente en una especie de insecto familiar a la propia corporalidad del fotógrafo. Sólo cuando éste deja de tener miedo a su mano–cámara y da lugar a una exploración amorosa en el sentido que Barthes describe, comienza el escrutinio del deseo erótico en un fotógrafo. Llegado a este punto, ya no basta con tocar y acariciar con la mano a la fotografía en sus diferentes procesos de composición; no se espera ya el toque de vida que demandaron Pigmalión y Frenhofer a la obra de arte. Se trata, ahora, de ir más allá de ese impulso erógeno que produce el contacto con la fotografía con el propósito de llegar al límite del deseo táctil. Límite que está marcado por una necesidad de explicar y de comprender cómo la escritura de luz está vinculada con el encanto erótico.

#### IV

Este límite marcaría entonces un segundo momento de la creación fotográfica, el cual corresponde, no ya a la experiencia empírica y erógena con los instrumentos de trabajo que acabamos de describir, sino a la reflexión sobre cómo esta elocuencia táctil en la fotografía produce un goce corporal de tipo erótico. Para sostener esto, es necesario enfatizar una de las paradojas a las que se enfrenta el fotógrafo: la exigencia de tocar y de fijar sobre una superficie algo naturalmente inaprehensible como lo es la luz. ¿Qué habrá más difícil para un fotógrafo que entender que trabaja con una energía la cual escapa de sus manos y, a su vez, ilumina su visión? Cuando un fotógrafo se plantea esta pregunta está cuestionando no sólo la habilidad manual que exige la mano–cámara en su cuerpo –y que hasta cierto punto se perfecciona gradualmente con el aprendizaje del oficio–, sino además su capacidad de reflexión sobre aquello que excita o inquieta a la mano: tocar lo intocable. La habilidad manual, el manoseo a

la cámara y a los materiales de trabajo constituyen el umbral de reflexión de un deseo táctil que finalmente se ilumina por el sentido de la vista a través del órgano más inmediato: el ojo. Para un fotógrafo, poder tocar con los ojos vendría a ser la culminación de una experiencia erótica que va más allá del acto de fotografiar o de disparar el flash. El desafío de tocar con los ojos para un fotógrafo es semejante al que se enfrenta un escritor al momento de escribir y de querer “tocar” el lenguaje a través de las palabras: en este desafío que plantea la evanescencia del lenguaje, tanto la escritura gráfica como la escritura de luz condensan una fuerte carga erótica y amorosa, ya que el intento de fijar lo inaprehensible corresponde de una u otra manera a la experiencia fugaz de aprehender el cuerpo de un amante.

#### N O T A S

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso...*, 74.

<sup>2</sup> Ovidio. “Pigmalión”, *Metamorfosis...*, 311-312.

<sup>3</sup> Honoré de Balzac, *La obra maestra desconocida...*, 193.

<sup>4</sup> Ibíd. 201.

<sup>5</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida...*, 64.

<sup>6</sup> Del griego *phōto* “luz” + -*graphie* “escritura”, “representación”.

<sup>7</sup> Roland Barthes. “Escribir”, en *Variaciones sobre la escritura...*, 157.

<sup>8</sup> Laura González Flores, *Fotografía y pintura: ¿dós medios diferentes?*..., 112.

<sup>9</sup> Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso...*, 80.

#### B I B L I O G R A F Í A

H. de Balzac. *La obra maestra desconocida* (1831), traducción de Manuel Arranz, en *La pintura encarnada*, de Georges Didi-Huberman, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia (Pre-Textos), 2007.

R. Barthes. *Fragmentos de un discurso amoroso*, traducción de Eduardo Molina, México, Siglo xxi, 1982 (1977).

R. Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, traducción de Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós, 1989 (1980).

R. Barthes. *Variaciones sobre la escritura*, traducción de Enrique Folch González, Barcelona, Paidós, 2002 (1995).

L. González Flores. *Fotografía y pintura: ¿dós medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Ovidio. *Metamorfosis*, traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro, Madrid, Alianza-Clásicos de Grecia y Roma, 1995.

**Iván Ruiz**  
**Programa de Semiótica y Estudios de la Significación, BUAP.**  
**email: soldadero@gmail.com**