



La fotografía o la posibilidad del texto

{Resumen}

El presente artículo analiza la problemática de la esencia de la fotografía en el libro de Roland Barthes *La cámara lúcida*. A partir de las reflexiones de Jacques Derrida, encontramos que conceptos como «naturaleza» o «esencia» constantemente utilizados en el texto de Barthes son más complejos de lo que podrían parecer y parecen estar más de un lado relativo que de uno definitorio y unívoco. De esta manera, y gracias a la

comparación con la obra de Maurice Blanchot y otros textos del propio Barthes, descubrimos que la oposición presente en *La cámara lúcida* entre foto y texto no es absoluta y que la experiencia de la escritura, tal como la concibe nuestro autor, enmarca también a la fotografía.

Palabras clave: Barthes, fotografía, escritura.

Andrés Camilo Torres Estrada

Universidad de los Andes
Colombia

CORRESPONDENCIA AL AUTOR
ac.torres410@uniandes.edu.co

INFORMACIÓN DEL ARTÍCULO
Recibido: 30.10.2018
Aceptado: 04.12.2018.

• Para citar este artículo • To cite this article • Para citar este artículo
Torres, A. (2019). La fotografía o la posibilidad del texto. *{Común-A}*, 2(2), 97-117.

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de Creative Commons 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), la cual permite su uso, distribución y reproducción de forma libre siempre y cuando el o los autores reciban el respectivo crédito.



Photography or the Possibilities of Text

{Abstract}

This article analyzes the problem regarding the essence of photography in Roland Barthes' book "*La Cámara Lúcida*". Based on the reflections of Jacques Derrida, we find that concepts such as "nature" or "essence", used consistently throughout Barthes' text, are more complex than they seem and appear to be relative rather than definitive or univocal. Thus, by comparing the work of Maurice Blanchot with other texts by Barthes himself, we discover that the opposition between photograph and text found in "*La Cámara Lúcida*" is not an absolute and that the experience of the writing, as conceived by our author, also includes photography.

Keywords: Barthes, photography, writing.

A fotografia ou a possibilidade do texto

{Resumo}

Este artigo analisa a problemática da essência da fotografia no livro de Roland Barthes *A câmara clara*. A partir das reflexões de Jacques Derrida, verificamos que conceitos como "natureza" ou "essência", com frequência utilizados no texto de Barthes, são mais complexos do que poderiam parecer e demonstram estar mais de um lado relativo que de um definitivo e unívoco. Dessa maneira e graças à comparação com a obra de Maurice Blanchot e a outros textos do próprio Barthes, descobrimos que a oposição entre foto e texto presente em *A câmara clara* não é absoluta e que a experiência da *escritura*, tal como a concebe nosso autor, delimita também a fotografia.

Palavras-chave: Barthes, fotografia, escritura.

For the true writer, he had once declared, to write is an intransitive verb: one does not write something, one simply writes. Now, he presents his own work in these terms: his vocation is not analysing particular sort of phenomena but writing.

—Jonathan Culler. *Barthes: A very short introduction*.



En 1966, Roland Barthes había sentenciado en *Crítica y verdad* la relación de «cordón umbilical» que une al símbolo literario y al sujeto:

Lo que arrastra consigo el símbolo es la necesidad de designar incansablemente la *nada* del *yo* que soy. Agregando su lenguaje al del autor y sus símbolos a los de la obra, el crítico no «deforma» el objeto para expresarse en él, no hace el predicado de su propia persona; reproduce una vez más, como un signo desprendido y variado, el signo de las obras mismas cuyo mensaje, infinitamente examinado, no es tal «subjetividad», sino la confusión misma del sujeto y del lenguaje, de modo que el crítico y la obra digan siempre: *soy literatura*, y que, por sus voces conjugadas, la literatura no enuncie nada más aparte de la ausencia del sujeto. (p. 74)

Por otro lado, *La cámara lúcida* (1989) se trata, entre otras cosas, de la elucidación de la relación entre la fotografía y el sujeto desde la fenomenología, que es la manera en la que opta Barthes por acercarse a la foto, pero de una manera algo particular, «cínica».¹ Dramáticamente, casi performáticamente, vemos cómo el sujeto

1 Respecto a la fenomenología que utiliza Barthes, Fried explica su particularidad: «Pero la fenomenología heurística de Barthes o (en palabras suyas) su fenomenología «vaga, informal e incluso cínica», al contrario de la fenomenología

de la experiencia (Barthes) se presta para encontrar el *cordón umbilical* entre él y la fotografía. En *La cámara lúcida*, Barthes opone varias veces la experiencia y la posibilidad de la foto frente a la del texto y el lenguaje. ¿Es esto así de simple? Desde las primeras páginas se nos indica que el libro será una búsqueda de la esencia de la fotografía [«Me embargaba, con respecto a la fotografía, un deseo ‘ontológico’» (Barthes, 1989, p. 25)]; pero, ¿cómo es posible esto en un autor que también en el inicio nos ha insistido que lo único seguro en él es «la resistencia furibunda a todo sistema reductor»? (Barthes, 1989, p. 29) ¿Se trata de una contradicción? Resumo lo que está en juego: Barthes emprende una exploración hacia la esencia de la fotografía, oponiendo las posibilidades de la fotografía a las del texto.

Ya a Éric Marty (2007), en su ensayo sobre el escritor francés, le parecía sospechosa esa indagación por lo único: «lo singular en *La cámara lúcida* es que, invirtiendo el

clásica, concede vital importancia al deseo y al duelo» (2008, p. 10). Así, Barthes no solo está acudiendo a una teoría de los fenómenos y no de la esencia, sino que además se está desviando de esta misma. Derrida explicará que, a pesar de inscribirse en el rigor fenomenológico y estructural, Barthes va más allá, haciendo flexible ese rigor (1999, p. 55).

esquema de las grandes novelas iniciáticas, desde las de la Mesa Redonda hasta Proust, la búsqueda de la esencia es lo que disfraza el relato de una aventura individual» (p. 159). Para empezar a cuestionar esa búsqueda de lo esencial más allá de una contradicción, podríamos preguntarnos por el significado de las mayúsculas constantemente utilizadas en todo el libro para referirse a la foto y a la fotografía, pero también a la historia y a la naturaleza. Al respecto, Derrida (1999) analiza ese uso frecuente en *Las muertes de Roland Barthes*:

Acabo de escribir las mayúsculas de Naturaleza e Historia. Él lo hacía casi siempre. Con una frecuencia masiva en *Le degré zéro de l'écriture*, desde su inicio (...). Pero lo hizo incluso en *La chambre claire* (...). Ahora bien, él ponía en juego las mayúsculas que yo mismo he usado por mimetismo para citar. Son comillas («así se dice») que lejos de marcar la hipóstasis, sublevan, alegan, nombran el menosprecio y la incredulidad. Creo que no creía en esta oposición (ni en otras). Se servía de ellas como de paso. Más tarde, quisiera mostrar que los conceptos, en apariencia fundamentalmente opuestos, oponibles, los empleaba

uno por otro, en una composición metonímica. (pp. 49-50)

Si nos atenemos a la propuesta derridiana, podemos notar que esa idea de esencia/hipótesis está cuestionada y señalada como tal por medio, precisamente, de las mayúsculas. Esa idea es compatible con la de este ensayo, que propone pensar «uno por otro» los conceptos de *texto* y *foto*.

Más allá de afirmar aquí que hay un primer Barthes netamente literario y teórico (el de *Crítica y verdad*) y uno segundo que se abalanza a todos los elementos culturales sin tener experiencia en ellos y desde un punto subjetivo; más allá de señalar que *La cámara lúcida* es un ejercicio de un crítico literario perdido en la fotografía, quisiera enfatizar en una escritura en la que Barthes se inscribe (o mejor, en la que se abandona) y donde los conceptos o los temas propuestos son víctimas de una concepción del mundo como texto posible, es decir, como posible lectura.

La constante ambivalencia de *La cámara lúcida* es bastante conocida: el texto va de un drama del sujeto que comienza intelectual (acercamiento fenomenológico, deseo ontológico), luego se hace demasiado humano (la madre, la infancia, las experiencias

personales) y al final termina por desaparecer en la experiencia del tiempo (¿la muerte?). Si efectivamente hay una sola escritura, como Barthes había anunciado en *Crítica y verdad* («no hay ya poetas, ni novelistas [ni críticos]: no hay más que una escritura», p. 47), entonces *La cámara lúcida* es un inmejorable ejemplo: lo que podría esperarse como teoría de la fotografía, rápidamente se convierte en una ciencia del sujeto, en autobiografía, en poesía y, finalmente y desde el principio, en literatura. Esta desviación de la escritura me permite pensar que algo similar podría ocurrir entre las oposiciones de la foto y el texto.² ¿Están estas experiencias realmente separadas irremediablemente? ¿Hay manera de entablar alguna relación entre la naturaleza («así se dice») de la fotografía y la de la literatura?³

2 Esta marcada oposición no es común en Barthes. En las siguientes páginas encontraremos varios fragmentos de textos en los que se refiere a la fotografía de una manera muy cercana a la del texto y la lectura, pues lo habitual en su escritura era hacer esto con diferentes prácticas. En un artículo de 1976, por ejemplo, sobre el dibujante Saul Steinberg, Barthes finalizaba diciendo: «Ahora sé lo que la obra de Steinberg es para mí: un *texto*» (Barthes, 2001, p. 142).

3 Un reparto de naturalezas y correspondencias es lo que en la modernidad trató de buscar cada arte; de acuerdo a su especificidad y su técnica, las artes buscaron su definición y su qué hacer. Esta idea

El sujeto de la experiencia

Tratemos de entender las experiencias del sujeto de las que Barthes habla frente a la fotografía para ver qué relación puedan tener con las del sujeto frente a la literatura. Ante su poca experiencia en el campo de la fotografía, Barthes opta por ponerse a sí mismo como conejillo de indias para encontrar lo propio de la foto. Esta primera persona que aparece durante todo el libro está desbordada, de la misma manera que lo está su método de análisis: la fenomenología. Así, desde las primeras páginas del libro, Barthes se pregunta constantemente por sus maneras de experimentar la fotografía y las implicaciones que tiene esto para él:⁴

La foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo

ampliamente difundida para entender el arte moderno ha sido fuertemente cuestionada por Jacques Rancière, especialmente en *La división de lo sensible* (2002).

- 4 Así lo entiende Derrida (1999): «Tradúzcase: la imagen de ese yo (*moi*) de Barthes, que Barthes ha escrito en mí, pero que ni él ni yo consideramos verdaderamente algo esencial, esa imagen —me digo en el presente— es quien ama en mí ese pensamiento, goza con él, aquí y, ahora, y me sonrío (p. 49).

ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. (...) No ceso de imitarme, y es por ello por lo que cada vez que me hago (que me dejo) fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (tal como pueden producir ciertas pesadillas). Imaginariamente, la fotografía (aquella que está en mi *intención*) representa ese momento tan sutil en que a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro.⁵ (Barthes, 1989, p. 34)

- 5 ¿Ausencia del sujeto? ¿No es la misma experiencia que tiene el sujeto frente a la literatura que se señala en *Crítica y verdad*? ¿Puede ser el espectro sinónimo de esto? Otro tipo de fantasma aparece en el análisis de Derrida: «Fantasmas: el concepto del otro en lo mismo, el *punctum* en el *studium*, la muerte completamente otra que vive en mí» (1999, p. 57). Aunque el ejemplo que Derrida utiliza se refiere a la contaminación mutua de los conceptos que Barthes utiliza, aquí el fantasma es también símbolo de la contaminación entre foto y texto, quienes nos han vuelto espectros.

Se trata simplemente de una de las posibilidades de experiencia frente a la cámara. Barthes sabía muy bien que, por otro lado, para los demás él se convertía en alguien, o todavía más preciso, en *algo*: «los otros —el Otro— me despojan de mí mismo, hacen de mí, ferozmente, un objeto, me tienen a su merced, a su disposición, clasificado en un fichero, preparado para todos los sutiles trucajes» (Barthes, 1989, p. 35). ¿Cómo no ser alguien?, ¿cómo ser parte de la experiencia del *punctum* del tiempo?, ¿cómo experimentar la muerte en la fotografía? «Por desgracia, estoy condenado por la fotografía [por esa experiencia de la fotografía] que cree obrar bien, a tener siempre un aspecto: mi cuerpo jamás encuentra su grado cero, nadie se lo da» (Barthes, 1989, p. 33). Pareciera que la mirada que exige la otra experiencia de la fotografía es una muy parecida al amor:

¿quizá tan solo mi madre? Pues no es la indiferencia lo que quita peso a la imagen —no hay nada como una foto «objetiva», del tipo «Photomaton», para hacer de usted un individuo penal, acechado por la policía—, es el amor, el amor extremo. (Barthes, 1989, p. 33)

Parece que hay varias posibilidades de experiencia desde la fotografía, y no parecen ser tan fáciles de encasillar y definir claramente. El pequeño capítulo sobre la fenomenología es sumamente diciente al respecto. Barthes anuncia que para continuar su estudio de la fotografía desde su ciencia del sujeto, se valdrá de esta teoría. Sin embargo, no puede ser la teoría clásica la apropiada para el análisis de la fotografía: «se trataba de una fenomenología vaga, desenvuelta, incluso cínica» (Barthes, 1989, p. 40). La desviación de los famosos conceptos (*studium*, *punctum*) que Barthes va a proponer para el estudio de la fotografía ya estaba anunciada desde la metodología que utilizaría para enunciarlos:

no me libraba ni tan solo intentaba librarme de una paradoja: por una parte las ganas de poder nombrar al fin una esencia de la fotografía y esbozar así el movimiento de una ciencia eidética de la foto; y por otra parte el sentimiento irreductible de que la fotografía, esencialmente, si así puede decirse (contradicción en los términos), no es más que contingencia, singularidad, aventura. (Barthes, 1989, p. 40)

Y justo ahí aparece el tema del duelo, de la herida. Barthes tampoco quiere olvidar que el acercamiento a la fotografía nace de su interés por la fuerza y el afecto, «lo que yo no quería reducir» (Barthes, 1989, p. 40). «Como *Spectator*, solo me interesaba por la fotografía por “sentimiento”; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso» (Barthes, 1989, p. 42).

Ya en «Civilización de la imagen», un artículo de 1961 que reseñaba un libro del mismo título (incluido en la colección *La torre Eiffel*, 2001), Barthes había cuestionado que los autores polarizaran «la comunicación humana, haciendo del lenguaje articulado, de la palabra, un instrumento del intelecto, de la razón discursiva y abstracta, y, al contrario, haciendo de la imagen un vehículo natural de los afectos, de los mitos y de lo patético, en suma, del “sentimiento”» (Barthes, 2001, p. 48). Como vemos en la cita anterior de *La cámara lúcida*, Barthes introduce a la dicotomía intelecto/sentimiento un tercer elemento que llama la *herida* (¿corporal, fenomenológica?). En el artículo de 1961, Barthes destaca que

según la situación actual de los análisis, este reparto de los ‘roles’ de la imagen y de la palabra es absolutamente

arbitrario. (...) A decir verdad, las nociones de afecto y de intelecto son en sí mismas sospechosas; con mayor motivo es peligroso reservarles lenguajes particulares; pues lo que define a un lenguaje no es lo que dice, sino su manera de decirlo. (Barthes, 2001, p. 49)

Lo primero que hay que notar es que en *La cámara lúcida* Barthes está interesado en el afecto y el sentimiento desde la fotografía, algo que habría condenado en el artículo de 1961, pues aparentemente le estaría negando la posibilidad del intelecto. Sin embargo, cuando introduce la cuestión de la herida, esta se explica por una sucesión de experiencias que terminan apelando al pensamiento. Es decir, tal negación del intelecto no existe, sino que se aplaza. Por otro lado, cuando Barthes se desinteresa por la fotografía como tema, no hace sino enmarcarse en lo que Culler (2002) enfatizaba a propósito de sus declaraciones, y que están en este texto a manera de epígrafe: uno no escribe sobre algo, uno simplemente escribe. Si no se profundiza la fotografía como una cuestión sino como una herida, si no se escribe sobre algo, sino se escribe, ¿esa herida no es el mismo escribir? En el marco de este texto, ¿no es la herida que la fotografía causa el texto mismo?

Y, por último, con el final de la cita de la reseña de 1961, ¿no estaría Barthes cuestionando su búsqueda por lo esencial de la fotografía? Esto no podría estar en juego, sino apenas lo que la define, es decir la manera en que dice, no «lo que dice» («esto ha sido»).

Una facilidad cronológica podría hacernos pensar que se trata de la distancia entre dos Barthes diferentes. Sin embargo, en un artículo de 1977 (año en el que ya *La cámara lúcida* estaba siendo pensada y el año de la muerte de su madre), Barthes afirma: «La foto es como la palabra: una forma que enseguida quiere decir algo» (p. 148). En el mismo lugar, Barthes reconoce además un trabajo común para esas dos formas:

por lo tanto, para estos dos órdenes significantes (literatura y fotografía), el trabajo moderno es más o menos el mismo (digo “más o menos” por lo flagrantes que son las diferencias históricas): se trata de producir —mediante una búsqueda difícil— un significante que sea a la vez extraño al “arte” (como forma codificada de la cultura) y a los “natural” ilusorio del referente. (Barthes, 2001, p. 148)

Entonces, ¿cuál herida?, ¿cuál «punzada»? ¿cuál experiencia del amor, del desgarró, del pinchazo, del pequeño corte?, ¿cuál goce/dolor? Y, además, lo peligroso de la foto, ¿es su herida, su herir? «Estos mitos tienden evidentemente (el mito sirve para esto) a reconciliar la fotografía y la sociedad (¿es necesario? Pues bien, sí: la foto es *peligrosa*), dotándola de *funciones*, que son para el fotógrafo otras coartadas» (Barthes, 1989, p. 47). Esta es la pregunta principal porque es la que implica directamente al sujeto, ¿la foto es peligrosa para mí? En nuestra ecuación principal de *Crítica y verdad*, hemos encontrado que Barthes ha equiparado la literatura al sujeto; si la fotografía hiera e implica de tal forma al sujeto, ¿qué ecuación podemos sugerir para esta relación?

Volvamos al orden del libro. Barthes inicia su propuesta de acercamiento a lo fotográfico con la presentación de los dos ya famosos elementos. El primero, el *studium*, es posible solo a partir de lo contingente: «como la fotografía es contingencia pura y no puede ser otra cosa (siempre hay *algo* representado) (...), revela enseguida esos “detalles” que constituyen el propio material del saber etnológico» (Barthes, 1989, p. 47); es decir, informa. De igual manera, significa: «puesto que toda foto es contingente (y por ello fuera

de todo sentido), la fotografía solo puede significar (tender a una generalidad) adoptando una máscara» (Barthes, 1989, pp. 53-54). La foto que solo obliga al *spectator* a ejercer el *studium*; es «unaria», es decir, idéntica a sí misma, siempre igual, no hiera ni trastorna. En este elemento no parece que la implicación del sujeto juegue un papel demasiado importante o al menos no apela a él de manera activa.⁶

El segundo elemento es presentado con la siguiente frase: «dar ejemplos de *punctum* es, en cierto modo, entregarme» (Barthes, 1989, p. 60). ¿Como sujeto?, ¿como qué tipo de sujeto?, ¿qué recibimos del sujeto Barthes cuando nos da ejemplos de *punctum*? Pareciera suficiente educar a todos los sujetos de la misma manera para que por medio del *studium* reconocieran en la foto exactamente lo mismo. Por el contrario, cada

sujeto experimenta un *punctum* diferente en la misma foto, o simplemente no experimenta ninguno. Y, sin embargo, las mismas características del *punctum* hacen pensar que no se trata simplemente de eso. Es decir, para un análisis del *studium* de una foto es necesario participar de la lógica del sujeto unívoco, siempre igual a sí mismo, necesario; el de la fenomenología clásica, el de la lógica de la unidad y de la composición. Si la posibilidad del *punctum* (es decir, la posibilidad de ser herido) es fragmentada, tiene «virtualmente, una fuerza de expansión» (Barthes, 1989, p. 63), trastorna. ¿No se requeriría que el sujeto mismo que lo percibe sea atravesado por una experiencia de las mismas características? Es decir, ¿puede un sujeto que solo participa de la lógica necesaria para identificar el *studium* experimentar el *punctum*? ¿Puede la fotografía (y ya no *el fotógrafo*) obligarnos a ser heridos? ¿Puede herirnos la foto a pesar del sujeto que seamos?

6 Sin embargo, al señalar la máscara que la fotografía debe adoptar, Barthes reconoce que existe una problemática del significado. Ya en otro artículo de 1977 («Tales»), donde comenta unas fotografías de Richard Avedon, Barthes no solo confirmaba que había en la foto una reflexión sobre el sentido, sino que además la equiparaba con el texto: «Pero la fotografía no es ni una pintura ni... una fotografía; es un texto, es decir, una meditación compleja, extremadamente compleja, sobre el sentido» (Barthes, 2001, p. 145).

Quisiera hacer un paréntesis aquí [«El paréntesis no encierra algo incidental o una idea secundaria, como con frecuencia pasa; no es lo dicho en voz baja en el *recodo* de un pudor» (Derrida, 1999, p. 54)] para recordar que los conceptos de *studium* y *punctum* han sido largamente estudiados y adoptados por una importante parte de la crítica, pero que de

igual manera han sido objeto de sospecha:⁷ «su interpretación puede parecer en principio un poco artificiosa, ingeniosa, elegante pero especiosa, por ejemplo, en el pasaje que lleva del *punctum* al me punza y a lo punzante: pero impone poco a poco su necesidad, sin disimular el artefacto bajo ninguna pretendida naturaleza» (Derrida, 1999, p. 54). El ensayo de Derrida profundiza en la manera y las formas de Barthes que no pretenden sentar una teoría última o unívoca —y de ese modo natural o esencial—, sino que pone en juego una interpretación que siempre se devela como tal y así siempre es flexible:

Barthes dará a entender, en pocas palabras, con un movimiento ambiguo de modestia y de desafío, que no tratará el par de conceptos S y P como esencias venidas de un más allá del texto que está por escribirse y que autoriza cierta pertinencia filosófica general. (Derrida, 1999, p. 58)

Esto permite, al igual que habíamos visto con los conceptos de Historia y Naturaleza, que *studium* y *punctum* no tengan sus límites

⁷ En *El espectador emancipado* (2010), Rancière devela cómo lo supuestamente propio del *studium* aparece cuando Barthes habla del *punctum* y viceversa.

«rigurosos», sino que hagan parte del juego: «aquí, el rigor conceptual de un artefacto se mantiene flexible y juguetón, dura el tiempo de un libro» (Derrida, 1999, pp. 55-56). El mismo concepto de *punctum*, por ejemplo, tiene una genealogía errante, que no pertenece únicamente a la fotografía sino al cine, al cual Barthes también opone lo específico de la foto. En *Lo obvio y lo obtuso* (1986), su ensayo sobre Eisenstein, el concepto que Barthes desarrolla es el del tercer sentido, que es prácticamente intercambiable por el de *punctum*. Badmington (2012) ha analizado igualmente, a partir del diario de Barthes publicado póstumamente, cómo este concepto estaba relacionado con el cine inclusive antes de la escritura de *La cámara* y *Lo obvio y lo obtuso*.⁸ Estos ejemplos donde los conceptos aparecen en el libro como unívocos pero, al ser revisados, se presentan como contingentes; son los que hacen sospechosa la insistencia de *La cámara* por separar la foto del texto.

⁸ «I wish, rather, to examine how the photographic *punctum* of *Camera Lucida* has clearly cinematic roots in the diary's 'fragments d'un discours douloureux', and how Barthes leaves this filmic conception, this *punctum saliens*, out of the frame when he publishes the book on photography» (Badmington, 2012, p. 304). La errancia del origen del concepto concuerda con la lectura de Derrida y el juego que ve en el tiempo del libro.

Volviendo a las preguntas anteriores, para resumir, son dos las principales cuestiones: primero, ¿es necesario ser un sujeto específico para poder tener ciertas experiencias con la fotografía? Y segundo, ¿en la experiencia de la contingencia, en la experiencia última y de herida de la foto, es mi disposición como sujeto la que me posibilita esa experiencia o es la foto la que me obliga a ella sin importar quién soy?

La foto es parecida al *haikú*, continúa Barthes, pues es «una esencia (de herida), lo que no puede transformarse, sino tan solo repetirse a modo de insistencia (de mirada insistente)» (Barthes, 1989, p. 66). ¿Toda foto?, ¿la fotografía? Pero Barthes plantea: «esto asemeja la fotografía (ciertas fotografías) al Haikú» (Barthes, 1989, p. 66). Aquí estaría la respuesta, el fin de la discusión: solo cierta fotografía (y entonces ya no hablaríamos de la esencia) es «indesarrollable: todo viene dado, sin provocar deseos o incluso la posibilidad de expansión retórica. (...) ni el Haikú ni la foto hacen “soñar”» (Barthes, 1989, p. 66). En ese mismo capítulo, Barthes narra su experiencia frente a una foto de Lewis H. Hine: «soy un salvaje, un niño —o un maníaco—; olvido todo saber, toda cultura, me abstengo de heredar otra mirada» (Barthes, 1989, p. 68). Experiencia última en la que el sujeto

se fragmenta, «regresa», se devuelve al «ser» anterior.

Esto debería bastarnos. Pero al finalizar la primera parte del texto, Barthes admite que ni el *studium* ni el *punctum* satisfacen su búsqueda de la naturaleza de la fotografía: «debía descender todavía más en mí mismo para encontrar lo evidente de la fotografía, ese algo que es visto por cualquiera que mira una foto y que la distingue a sus ojos de cualquier otra imagen» (Barthes, 1989, p. 76). Esto confirma lo que ya sospechábamos: hasta ahora Barthes había hablado de ciertas fotografías, de cierta manera de la fotografía, pero no de *la* fotografía. Esto es, nos había expuesto las posibilidades de ciertas fotos específicas, pero no de cualquier foto. El anuncio de que lo hará en la segunda parte nos permite suponer que nos hablará de la experiencia a la que todo sujeto estará expuesto ante *todas* las fotografías.⁹

9 Jay Prosser (2004) realiza un análisis de *La cámara* justamente en la dirección contraria a este texto: realzando las diferencias del texto y la foto, emparentando esta última con el interés de Barthes en sus últimos años por el budismo. El análisis de Prosser resulta enriquecedor para pensar la relación de la fotografía con el budismo, pero mantiene la idea del *punctum* como el concepto más importante en *La cámara*. Por el contrario, aquí quisiera demostrar que Barthes no queda satisfecho con estos conceptos, lo

Sorpresivamente, la segunda parte del libro abre con el encuentro de Barthes con una fotografía de su madre (¿nada más personal, nada más *subjetivo*?). Descrito de una manera poética y personal, Barthes *relata* la experiencia que vive al revisar fotografías de su madre recientemente muerta. Es importante resaltar la necesidad de utilizar estos verbos —relatar, narrar— para describir con exactitud lo que el autor hace constantemente en el libro. Ya Derrida (1999) hacía énfasis en las formas que emplea Barthes constantemente: «su manera, el modo con que exhibe, pone en juego, interpreta la pareja *studium/punctum*, relatando al mismo tiempo lo que hace, entregándonos sus notas; escuchamos de inmediato la música. Esa es precisamente su manera» (p. 54-55); y «como hacía con frecuencia, Barthes va a describir su camino, a entregarnos también el relato de lo que hace, haciéndolo (lo que he llamado sus notas)» (p. 58). Somos el *spectator* del desarrollo de su fenomenología, asistimos a su propia entrega, participamos de su escritura.

La revelación teórica que surge a partir del encuentro con la foto en la que él reconoce

que lo obliga a continuar la búsqueda de la fotografía en discursos donde el texto cuestiona los límites de la idea de la foto.

finalmente a su madre —la foto esencial, la foto última y única—, consiste en que la esencia de la fotografía (pero Barthes dice ahora «el *eidós*», «lo evidente») habría que buscarla «en relación con lo que llamaríamos románticamente el amor y la muerte» (Barthes, 1989, p. 88). Es decir, a pesar de que se nos había anunciado que la aventura individual había terminado y empezaba la búsqueda de la esencia, continuamos inmersos en el relato personal donde se nos anunciará el *éidos*. Es allí entonces donde Barthes parece llegar a lo que toda fotografía tiene necesariamente y que la diferencia de los otros sistemas de representación, y que ya nos había anunciado en las primeras páginas del libro:

Llamo «referente fotográfico» no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. (...) Nunca puedo negar en la fotografía que *la cosa haya estado ahí*. (Barthes, 1989, pp. 90-91)

A continuación, Barthes sentencia: «el nombre del noema de la fotografía será pues: “Esto ha sido”, o también: lo Intratable» (Barthes, 1989, p. 91). Para no dejar dudas que esto

ocurre en todas las fotografías, que es lo que hace de la fotografía la fotografía, Barthes enfatiza que, aunque podamos obviarlo a veces, basta con prestar cierta atención para que aparezca irreductiblemente:

Puede que en la marejada cotidiana de las fotos, las mil formas de interés que parecen suscitar, el noema «Esto ha sido» no sea reprimido (un noema nunca puede serlo), pero sí vivido con indiferencia, como un rasgo que cae de su peso. (Barthes, 1989, p. 91)

«Las mil formas de interés» pueden ser perfectamente las mil formas del *studium*, pero es muy factible creer que también las del *punctum*. Lo que la fotografía también es (sus posibilidades) y que Barthes trató de describir en la primera parte de *La cámara lúcida*, puede hacernos olvidar, evitarnos la experiencia del noema de la fotografía. Es decir, lo que la fotografía tiene de maleable, puede hacer que no veamos la naturaleza de la foto (pero siento que no se trata de una experiencia de mirar, simplemente, sino del ver del que habla Blanchot, que señalaré). Para relacionarlo con una de las preguntas arriba formuladas, podemos contestar que la fotografía no puede obligar al sujeto a la experiencia que su naturaleza permite; es más,

a partir del final del libro, podemos suponer que se trata de una exigencia del sujeto liberarse de todas las trabas que la «cultura» y la «sociedad» (en contraposición a lo inculto y lo salvaje) imponen a la foto (pero que por sus características la foto también permite), para poder experimentar finalmente lo que Barthes llamará el *punctum* del tiempo: «ahora sé que existe otro *punctum* (otro “estigma”) distinto del “detalle”. Este nuevo *punctum*, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema “esto ha sido”, su representación pura» (Barthes, 1989, p. 107).

Volvamos a la pregunta inicial. Ahora que Barthes ha encontrado finalmente lo que la fotografía es, lo que no comparte con ningún otro arte, ¿cuál es la experiencia a la que somete al sujeto? No nos preguntamos ya por esa serie de experiencias posibles de las fotografías que se encarnan dependiendo de la foto (la foto que solo permite un *studium*, permite al sujeto informarse, entender, etc.; la que permite, además, un *punctum*, hace que el sujeto tenga placer, se trastorne, etc.); nos preguntamos por lo que está en la fotografía y a lo que se puede acceder en cualquier foto, el *punctum* del tiempo; ¿a qué se enfrenta el sujeto con el tautológico «esto ha sido»? La respuesta se esboza en varias partes de *La*

cámara, por ejemplo: «la fecha forma parte de la foto: no tanto porque denota un estilo (ello no me concierne), sino porque hace pensar, obliga a sopesar la vida, la muerte, la inexorable extinción de las generaciones» (Barthes, 1989, p. 96). ¿Cómo es esto posible?

Sin embargo, antes de buscar esta respuesta —o mejor, para poder encontrarla— es necesario indagar cómo es posible ese noema de la fotografía:

Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la fotografía (...). Yo afirmo: no, fueron los químicos. Ya que el noema «Esto ha sido» solo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los haluros de plata) permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso. (Barthes, 1989, p. 94)

El encadenamiento de Barthes es brillante: el origen del noema de la fotografía es lo que desarrolla la experiencia del sujeto frente a la foto:

La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; (...) la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados. (Barthes, 1989, p. 94)

Ese «impresionarme» es lo que constituye la experiencia de la fotografía, a eso responde el sujeto frente a la foto, frente a esa certeza el sujeto se pone en juego, es de ese cordón umbilical del que no puede desatar su mirada, porque lo implica inevitablemente (implica la misma piel). Por esa razón la foto debe ser en blanco y negro: «puesto que lo que me importa no es la “vida” de la foto (noción puramente ideológica), sino la certeza de que el cuerpo fotografiado me toca con sus propios rayos, y no con una luz sobreañadida» (Barthes, 1989, p. 95).

El hilo de Blanchot

En *Crítica y verdad* (1996) Barthes había fundado su sinonimia de lenguaje, sujeto y literatura muy cerca a la concepción que Maurice Blanchot había empleado en *El espacio literario* (¿no es acaso un nombre posible para las reflexiones del propio Barthes sobre la fotografía? *El espacio fotográfico*, o mejor, *El tiempo fotográfico*).¹⁰ Para ser un texto tan corto, Barthes cita varias veces a Blanchot en *Crítica y verdad* para ejemplificar varias de sus propuestas entorno a la nueva crítica. Explícitamente, sin embargo, Blanchot apenas aparece en *La cámara lúcida*; es cierto que Blanchot nunca trabajó el tema de la cámara, pero el texto de Barthes abunda en

10 Sabemos que «cámara lúcida» hace referencia a «aquel aparato anterior a la fotografía que permitía dibujar un objeto a través de un prisma» (Barthes, 1989, p. 117) y que Barthes prefiere ese nombre al de cámara oscura. Cuando el autor elige ese título para su libro pone el acento en el aparato, en lo que parece un índice para encontrar lo que se ha propuesto el libro: la esencia de la fotografía. Sin embargo, el subtítulo parece desviarlo de su camino único: *notas sobre la fotografía*, un título mucho más benjaminiano (aprovecho para resaltar la ausencia completa de Benjamin en el libro; pero hablar de fotografía es siempre hacer notar si se habla o no de Benjamin). *El espacio literario* es un título consecuente con una exploración de las posibilidades de la literatura. El título y subtítulo del libro de Barthes tambalea entre lo específico del aparato y las posibilidades de este.

reminiscencias, en coincidencias, en puentes tendidos entre las reflexiones de Barthes sobre la cámara y las de Blanchot sobre la obra literaria. El comienzo de *La cámara* recuerda la tautología de la obra en *El espacio* (Blanchot, 1969):

En ella [la fotografía] el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la fotografía remite siempre al corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el *Tal* (tal foto, y no la foto), en resumidas cuentas, la *Tou-ché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable. Para designar la realidad el budismo emplea la palabra *sunya*, el vacío; y mejor todavía: *tathata*, el hecho de ser tal, de ser así, de ser esto; *tat* quiere decir en sánscrito *esto* (...). La fotografía dice: *esto, es esto, es así, es tal cual*, y no dice otra cosa; una foto no puede ser transformada (dicha) filosóficamente, está enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera. (Barthes 26-27)

Similar es la percepción de Blanchot (1969) con la obra:

Sin embargo, la obra —la obra de arte, la obra literaria— no es ni acabada ni inconclusa: es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más. Fuera de eso no es nada. Quien quiere hacerle expresar algo más, no encuentra nada; encuentra que no expresa nada. Quien vive dependiendo de la obra, porque la escribe o porque la lee, pertenece a la soledad de lo que solo expresa la palabra ser: palabra que el lenguaje protege disimulándola, o a la que hace aparecer desapareciendo en el vacío silencioso de la obra. (...) Es tan inútil como indemostrable; no se verifica, la verdad puede aprehenderla, la fama puede iluminarla, pero esa existencia no le concierne, esa evidencia no la hace ni segura ni real, no la vuelve manifiesta. (p. 16)

Por otro lado, en otro fragmento de la introducción de *El espacio literario* (1969), Blanchot titula un pequeño aparte «La imagen»:

Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en

encuentro. Pero, ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque cuando ver es un *contacto* a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? No un contacto activo, lo que aún hay de iniciativa y de acción en un tocar verdadero, sino que la mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y en un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen. (p. 26)

¿No es eso la misma herida de Barthes?, ¿no es esto «ser salvaje, inculto»? Blanchot (1969) continúa:

lo que nos fascina nos quita nuestro poder de dar sentido, abandona su naturaleza «sensible», abandona el mundo, se retira hacia esta parte del mundo y hacia allí nos atrae, ya no se nos revela y sin embargo se afirma en una presencia extraña al presente del

tiempo y a la presencia en el espacio.
(p. 26)

Esta fascinación ante la obra está muy cerca del trastorno o la locura de Barthes (1989) ante la foto:

verse a sí mismo (de otro modo que en un espejo) (...). Es curioso que no se haya pensado en el *trastorno* (de civilización) que este acto nuevo anuncia. Yo quisiera una Historia de las Miradas. Pues la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad. (p. 33)

Por otro lado, Barthes (1989) define así la locura:

en la fotografía, lo que yo establezco no es solamente la ausencia del objeto; es también a través del mismo movimiento, a igualdad con la ausencia, que este objeto ha existido y que ha estado allí donde yo lo veo. Es ahí donde reside la locura (...). La fotografía se convierte entonces para mí en un curioso *médium*, en una nueva forma de alucinación. (p. 125)

De esta manera, el sujeto participa de esa locura; así la fotografía lo interpela, lo hace parte de la experiencia. Esta locura es la que salva el abismo que se abriría entre la imagen de Barthes y Blanchot cuando este último asegura que: «alguien está fascinado, puede decirse que no percibe ningún objeto real, ninguna figura real, porque lo que ve no pertenece al mundo de la realidad sino al medio indeterminado de la fascinación» (Blanchot, 1969, p. 26). Barthes insiste en que el «esto ha sido» obliga a lo real: «no veo un recuerdo, una imaginación, una reconstitución, un trozo de la Maya, como el arte acostumbra a prodigar, sino lo real en el pasado: lo pasado y lo real al mismo tiempo» (p. 96). A partir de estos dos fragmentos, tendríamos que separar radicalmente la obra que solamente dice que es de la obra que dice «esto ha sido».

No obstante, la locura de la que el sujeto participa consiste en que no es simplemente lo real a lo que nos expone la foto:

Impotente frente a las ideas generales (frente a la ficción), su fuerza, no obstante, es superior a todo lo que puede, a lo que ha podido concebir el espíritu humano para cerciorarnos de la realidad, pero al mismo tiempo esa realidad no es más que una

contingencia («así, sin más»). (Barthes, 1989, p. 99)

Y más adelante: «ni imagen ni algo real, un ser nuevo, auténticamente nuevo: algo real que ya no se puede tocar» (p. 100). Ambas imágenes, la de la fotografía y la de la obra literaria, luchan contra el sentido: «Así es la foto: no sabe *decir* lo que da a ver» (Barthes, 1989, p. 112); el texto también nos vuelve salvajes: «lo que nos fascina nos quita nuestro poder de dar sentido, abandona su naturaleza “sensible”, abandona el mundo» (Blanchot, 1969, p. 26).

De la misma manera, lo tautológico de ambas experiencias, las consecuencias parecidas (el amor, la soledad esencial, la muerte,¹¹ el tiempo), tienden un puente a partir de las

11 La posible relación entre texto y fotografía a través de la muerte es el tema principal del ensayo de Derrida (1999), donde se evidencia que Barthes se refirió a esta problemática indiferentemente desde la fotografía y la literatura: «Y finalmente, sus muertes, esos textos sobre la muerte, todo lo que escribí, marcando tan enfáticamente el desplazamiento, sobre la muerte, sobre el tema que, si se quiere, podría ser el de la Muerte, si es que existe. De la Novela a la fotografía (...), cierto pensamiento sobre la muerte puso todo en movimiento, o más bien lo lanzó a un viaje» (p. 74). Lo que tendríamos que pensar aquí es que esa ausencia que el sujeto experimenta (ante la foto, ante el texto) es precisamente una de las formas de la muerte.

preguntas últimas que exigen al sujeto que se ha permitido la experiencia de la soledad (en la obra literaria), del tiempo (en la fotografía). Barthes lo dice claramente:

soy el punto de referencia de toda fotografía, y es por ello por lo que esta me induce al asombro dirigiéndome la pregunta fundamental: ¿por qué razón vivo yo *aquí* y *ahora*? Desde luego, más que todo otro arte, la fotografía establece una presencia inmediata en el mundo —una copresencia—; pero tal presencia no es tan solo de orden político (“participar a través de la imagen en los acontecimientos contemporáneos”), sino que es también de orden metafísico. (1989, p. 98)

Estas son las mismas cuestiones que la obra analizada en *El espacio literario* pone en juego ante el sujeto de la experiencia.

A lo largo de *La cámara lúcida*, Blanchot aparece una única vez, pero en un capítulo fundamental: el que le da título al libro. Barthes cita (aunque no especifica de qué libro) un fragmento de un capítulo de *El libro que vendrá* (1959) dedicado al autor que Barthes ha citado constantemente en su libro: Proust. Es decir, en el capítulo donde se explica la

razón del título que supuestamente servía como índice de lo específico de la fotografía, lo que encontramos es una cita de Blanchot donde se reflexiona sobre un escritor. Además de comunicarse a través de *En busca del tiempo perdido*, ese fragmento vuelve a unir bajo la misma idea a la imagen literaria de Blanchot con la imagen fotográfica de Barthes:

Lo esencial de la imagen consiste en encontrarse todo fuera, sin intimidad, y —no obstante— más inaccesible y misteriosa que el pensamiento del fuero interno; sin significación, pero apelando a la profundidad de todo sentido posible; irrevelada y, no obstante, manifiesta, teniendo esa presencia-ausencia que constituye el atractivo y la fascinación de las Sirenas. (Blanchot, citado en Barthes, 1989, p. 117)

Más adelante, Barthes dirá que la certeza de la foto es exactamente lo contrario al texto, del cual se puede desconfiar (p. 117), en uno de tantos fragmentos donde intenta separarlos. Pero la cita de Blanchot, que en *La cámara lúcida* está (y no está) descontextualizada, parte de una exigencia que el mismo Proust se imponía en su escritura, y que se resalta en *El libro que vendrá*: «donde cesó la interioridad porque todo cuanto es interior se

extiende afuera y adopta allí la forma de una imagen» (1959, p. 20).

¿La escritura busca, a pesar de la naturaleza del lenguaje, la certeza que es natural de la fotografía? ¿Eso sería la literatura? Pero el puente vuelve a volatizarse, y Barthes y Blanchot, y la fotografía y la literatura, vuelven a alejarse. Barthes termina el libro explicitando la problemática a la que el sujeto se expone frente a la locura de la foto:

¿Loca o cuerda? La fotografía puede ser lo uno o lo otro: cuerda si su realismo no deja de ser relativo, temperado por unos hábitos estéticos o empíricos (hojear una revista en la peluquería, en casa del dentista); loca si ese realismo es absoluto y, si así puede decirse, original, haciendo volver hasta la conciencia amorosa y asustada la carta misma del Tiempo: movimiento propiamente revulsivo, que trastoca el curso de la cosa y que yo llamaré, para acabar, *éxtasis* fotográfico. (p. 129)

La cuestión es ética ahora. ¿Es ética en el mismo sentido en que Blanchot anunciaba la escisión entre la obra y el libro?, ¿hay que escoger entre la foto inocente y la peligrosa

como hay que escoger entre el libro del mundo y la obra del otro mundo? No nos dejemos engañar creyendo que la elección sea libre y corresponda a la voluntad; tampoco creamos que se trate de un tipo de fotos y textos específicos, con características únicas los que constituyen el peligro; como hemos visto, esa posibilidad está en la lectura. Habría más bien que preguntarse: ¿hay que abandonarse a cierta experiencia del sujeto a la que nos instiga la fotografía y el texto? Pero, sobre todo, ¿hay que elegir entre foto y texto?

Referencias

- Badmington, N. (2002). *Punctum Saliens: Barthes, mourning, film, photography. Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory*, 35(3), 303-319.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1996). *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2001). *La Torre Eiffel: textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2004). *Criticism and truth*. Nueva York: Continuum.
- Blanchot, M. (1959). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Blanchot, M. (1969). *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós.
- Culler, J. (2002). *Barthes: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Derrida, J. (1999). *Las muertes de Roland Barthes*. México: Taurus.
- Fried, M. (2008). *El punctum de Roland Barthes*. Murcia: Cendeac.
- Marty, É. (2007). *Roland Barthes: el oficio de escribir*. Buenos Aires: Manantial.
- Prosser, J. (2004). Buddha Barthes: What Barthes Saw in Photography (That He Didn't See in Literature). *Literature & Theology: An International Journal of Religion, Theory and Culture*, 18(2), 211-222.
- Ranciére, J. (2002). *La división de lo sensible: estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- Ranciére, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.