

Barthes y la fotografía

Barthes and the photography

Tiphaine Samoyault: Crítica Literaria y novelista, especialista en literatura comparada de la Universidad París VIII.

Biografía de Ronal Barthes

Traducción del francés: Jhonny Gutierrez Moreno

Revisión final: Natalia Baudion

Barthes no es fotógrafo. Como muchos de sus contemporáneos, no practica la fotografía más que estando de viaje y de vacaciones, prestando una atención muy relativa a la cámara y a la técnica. Pero su obra de pensador como su obra autobiográfica hacen de la fotografía un medio esencial. Barthes es uno de los pocos pensadores de su época en haber reflexionado verdaderamente sobre la imagen. Lo hizo desde un punto de vista filosófico antes que Deleuze en unos artículos memorables publicados en los primeros números de la revista Communications. Y contrariamente a muchos otros intelectuales no analiza simplemente imágenes consagradas por la alta cultura. Barthes experimenta prematuramente una curiosidad por los medios, que crean en él un interés por la imagen popular, por la imagen publicitaria, por el exceso de las imágenes a las que se enfrenta rápidamente la creciente sociedad de consumo. Critica de esta, por cierto, su ideología subyacente, pero lo hace disfrutando aquello de lo que habla, lo que constituye la calidad y la precisión de sus análisis, incluso para nosotros en la actualidad.

Cuerpo de Investigación

- Mitologías, 1957
- “El mensaje fotográfico”, Communications, 1, 1961;
- “Retórica de la imagen”, Communications, 4, 1964;
- El Imperio de los signos, 1970.
- Roland Barthes por Roland Barthes, 1973;
- La preparación de la novela, “Proust y la fotografía”, 1979-1980 (2003);
- La Cámara lúcida, 1980.

Se aprecia un interés constante, que ocupa a Barthes durante las tres décadas de su actividad como escritor y pensador; pero podemos distinguir tres periodos, que son también tres formas de pensar la fotografía y que examinaré sucesivamente:

1. La mirada científico y crítico (años 1950-1960)
2. La apropiación subjetiva (años 1970)
3. La teorización por la subjetividad (los dos últimos años después de la muerte de su madre, donde la fotografía es definitivamente asociada al duelo).

El interés de este proceso cronológico (además de ser requerido por el proceso biográfico) es el de no sobre-

determinar el vínculo de Barthes con la fotografía con el gran y célebre texto sobre la foto que es *La Cámara lúcida*, que sale dos semanas antes de la muerte de su autor. Es también el de comprender como el pensamiento más fuerte de Barthes procede de un nudo entre la sensibilidad y el intelecto, de un estilo de vida que da su estilo al pensamiento y que se ve practicando de manera particularmente fuerte con la foto. Es así que podemos sacar la hipótesis de que si la foto concibe el mundo de manera a la vez parcial e indirecta (atribuyendo súbitamente al presente un tiempo que pasó para siempre, experiencia próxima en ello a la memoria involuntaria proustiana), esta permite al mismo tiempo llevar a cabo la experiencia de la frontalidad.

Como la muerte de Barthes coincidió con la publicación de *La Cámara lúcida*, muchos de los homenajes hechos en su nombre asociaron su muerte con el texto sobre la fotografía. Es así que, Denis Roche en su muy bella “Carta a Roland Barthes sobre la desaparición de las luciérnagas”, escribía lo siguiente: “(...) la primera cosa que escucho decir es que usted cayó de frente y que su cara no es más que una herida; un amigo en común me cuenta sus visitas al hospital y me dice que él no soportaba ese gesto que usted tenía para con los tubos por los cuales la vida le llegaba todavía, y que parecía decir: “desconectémoslos, ya no vale la pena” Roche (1982, p.157). Denis Roche no puede evitar asociar esta muerte con la fotografía, recordando que *La Cámara lúcida* no contiene más que retratos tomados de frente, por ejemplo, éste, de Richard Avedon, donde la frontalidad de la mirada está ligada a la máscara y al sentido: “la máscara es el sentido mientras éste sea absolutamente puro”; y él la vincula a la aparición-desaparición de las luciérnagas, una noche de julio en la Toscana, de la cual hace además un emblema de la fotografía. Pero mirar el mundo directamente a los ojos o mirar a la muerte de frente implica un trabajo sobre sí mismo, y sobre el medio, un tiempo para la reflexión que es también la aventura de todo recorrido intelectual partiendo de ese deseo y conduciéndonos a él.

1. El aspecto científico y crítico (años 1950 – 1960)

La cultura visual de Barthes se forma durante los años 1950, al momento de colaborar en diversos periódicos o revistas (*Combat*, *Esprit*, *Théâtre populaire*, *France Observateur...*), donde está en contacto permanente con el mundo del espectáculo (va al teatro casi todas las noches y el teatro, en esta época de la Postguerra en Francia, es la forma de sentido fundamental, capaz de unir arte, cultura y política) y las formas de la cultura de masa. Educado en el marxismo, Barthes manifiesta en ellas una mirada crítica, cuya crítica se siente emancipadora. Muchas de las “*Mitologías*”, que son en su inicio breves artículos concedidos a periódicos desde 1952 y que no serán compilados en un volumen hasta 1957 acompañados de un ensayo teórico titulado “*El mito hoy en día*”, se refieren a la fotografía o parten de fotografías. No se trata en ningún caso de fotografías de arte sino de un medio cada vez más invasor de la comunicación de masa: imágenes publicitarias, o fotografías chocantes que acompañan a un comentario sobre la actualidad. ¿Cuáles son las “*mitologías*” que tienen por objeto principal la fotografía? Son 11 de 53, pero podríamos añadir algunas que tienen a la fotografía como objeto secundario.

El actor de Harcourt
El escritor en vacaciones
El crucero de la sangre azul
Sapónidos y detergentes
Iconografía del padre Pierre
Bichín entre los negros
El rostro de Garbo
Publicidad de la profundidad
Foto-impactantes
Cocina ornamental
Fotogenia electoral

Algunas son escritas a propósito de fotos publicadas en revistas, las fotos de reportaje en *Paris-Match* (“El crucero de sangre azul”, “Bichín entre los negros”), las fotos de cocina de *Elle*, a colores y cuya categoría dominante son las coberturas: “Nos la ingeniamos claramente para glasear las superficies, para inflarlas, esconder el alimento bajo el sedimento lizo de las salsas, cremas, caramelos, y gelatinas. Esto tiene que ver evidentemente con la finalidad misma de lo cubierto, que es de orden visual, y la cocina de *Elle* es una simple cocina de la vista, en sentido distinguido.” (Barthes, 2010, pág. 770); O incluso las fotos publicitarias (“Sapónidos y detergentes”, “Publicidad de la profundidad”) que es objeto de una deconstrucción feroz. Una exposición a gran escala en la galería de Orsay, titulada “Foto-impactantes”, le permite una reflexión acerca de la intención fotográfica, la cual sobreconstruye el horror e impide a menudo al espectador de experimentarlo. “La mayoría de estas foto-impactantes que nos mostraron son falsas, porque precisamente eligieron un estado intermedio entre el hecho literal y el hecho mayor, demasiado intencionales para la fotografía y demasiado exactas para la pintura, les hace falta a la vez el escándalo de la letra y la verdad del arte: se las quiso transformar en signos puros, sin permitir dar al menos a esos signos la ambigüedad, el retraso de una espesura.” (Barthes, 2010, pág. 753).

Barthes se interesa también en las fotografías de las celebridades, aquellas hechas para librarse inmediatamente del mito como las fotos de los estudios de Harcourt. De igual manera, sobre el rostro fotografiado de Garbo, encontramos ya la reflexión a propósito de la máscara que leeremos en *La Cámara lúcida*. “Ahora bien, la tentación de la máscara total, escribe Barthes, (la máscara antigua, por ejemplo) implica tal vez menos el tema de lo secreto (el caso por ejemplo de los antifaces italianos) que aquel del arquetipo del rostro humano.” (Barthes, 1995, pág. 724).

Una de los planteamientos más contundentes que Barthes elabora en este conjunto es acerca de la fotogenia electoral, colmo de la factoría ideológica respaldada por la fotografía. Todo debe estar presente en la fotografía del candidato: sus razones, sus determinaciones familiares y sociales, sus deseos, todo un estilo de ser. “Es evidente que aquello que nuestros candi-

datos dejan leer en sus efigies, es una base social, el confort espectacular de normas familiares, jurídicas, religiosas, la propiedad infundida de esos bienes burgueses que son por ejemplo la misa del domingo, la xenofobia, el plato de bife con patatas fritas y el cómico de cornamenta, en resumen, aquello que llamamos ideología. Naturalmente el uso de la fotografía electoral supone una complicidad; la foto es un espejo, esta deja leer lo familiar, lo conocido, propone al elector su propia efigie, clarificada, magnificada, llevada des-pampanantemente al estado de tipo. Es además esta sobreestimación que define exactamente la fotogenia: el elector se encuentra a la vez expresado y mitificado, es invitado a elegirse a sí mismo, a cargar el mandato que va a conceder con una verdadera transferencia física: lleva a cabo una delegación de su “raza.” Y un poco más allá, Barthes hace emerger por primera vez este tema de la frontalidad, haciendo de la “pose de frente” un símbolo de la seriedad y de la franqueza.

¿Qué es lo que sorprende en esta primera reflexión sobre la fotografía, tomada en un discurso más general de las ideologías y en un discurso que podríamos llamar pre-teórico? La fotografía es aquí leída como un lenguaje, susceptible de una deconstrucción. Perseguiendo esas falsas evidencias como el cazador de rastros, Barthes no se conforma con hacer un cuadro de la vida de los franceses de los años 1950, como se dice a menudo y a lo que más o menos lo reduce la edición ilustrada del libro¹, sino cumple plenamente el programa de un pensamiento crítico. A la naturalidad, al sentido común, al olvido de la Historia, interpone lo inteligibilidad de los signos.

El enemigo es la doxa, el discurso pre fabricado, el estereotipo. Concepto clave de Mitologías, la doxa se refleja en las opiniones y en los prejuicios sobre los cuales se funda la comunicación corriente. Adosando el saber al reconocimiento de aquello que ya se conoce, la doxa impide reconocer la realidad que dibuja en forma de mito: “Una de nuestras mayores limitaciones: el divorcio agobiante de la mitología y del conocimiento. La ciencia va rápido y recto en su camino; pero las representaciones colectivas no la siguen, están siglos atrás, estancadas en el error por el poder, la prensa grande y los valores del orden (Barthes, 2010,

pág.721).” Es así que la noción de mito es el otro concepto fundamental de Mitologías. El mito es un signo, y la fotografía produce estos en cantidades. El mito opera una conversión de lo cultural a lo natural, de la historia a la esencia. Esta conversión es insostenible para Barthes: “Me angustiaba ver a todo momento confundir en el relato de nuestra actualidad, Naturaleza e Historia, y yo quería volver a tomar en la exposición decorativa de lo-obvio, el abuso ideológico que, a mi parecer, se encontraba oculto ahí” (Barthes, 2010, pág.721).

Contra el “resulta evidente”, la sola verdadera violencia según él, Barthes ofrece un proyecto teórico que combina la crítica de la ideología de obediencia marxista, la lectura de los símbolos y de las cualidades sensibles (que hereda de Bachelard y que ya se encuentra en obra en Michelet) y la semiología saussuriana. Es así que, tal vez más que los objetos retenidos, son los fijadores de la materia los que cuentan: lo aderezado y lo soso, lo pegajoso y lo pesado, todos estos atributos de la doxa que vienen a contradecir lo discontinuo y lo suelto de la escritura reflexiva. La fuerza de este método es el resultado de un extenso trabajo. Especialmente, el poder de la crítica de Barthes cabe en el hecho que, a pesar de la violencia de la oposición a la doxa, no se limita a una simple condena. Se vuelve precursor en un análisis mediológico de la comunicación de masa que toma a cargo nuevos mecanismos de adhesión. Se anticipa a la entrada en la era de la comunicación visual mostrando el poder de seducción de las imágenes. No se coloca en una posición dominante de denuncia: reconoce el atractivo de los mitos, su efecto de magia. Es así que cree también en la capacidad crítica del espectador, simétrica a la relación de hechizo. Lo dice con una gran lucidez en 1963 en un artículo de Communications sobre las vedetas (Soraya, Jackie Kennedy, Brigitte Bardot, Marilyn Monroe...): cuando se afirma que “el análisis de prensa (de tipo estructural) es infinitamente más urgente que las entrevistas de audiencia”, es que se teme percibir que la “vedetización no es recibida sin conflicto”; todas las personas que sucumben al atractivo de las estrellas tienen también “una consciencia aguda del fenómeno, “distanciado” por el sujeto, incluso en el caso de adhesión, según las mejores reglas

del espíritu crítico” (Barthes, 1963, pág. 228). De esta manera, los dos últimos artículos de Communications hablan de la fotografía dando un cimiento científico a este pensamiento de la fotografía como productora de mito, incluso si el problema que se plantea, y que continuará planteándose posteriormente, es la dificultad de tratar la fotografía únicamente como un lenguaje. A lo largo de su obra, afirma que hace falta “leer” el mensaje fotográfico. En el primer artículo, “El mensaje fotográfico” (1961), habla de la fotografía en términos de “mensaje sin código” y añade que “esta misma fotografía no es solamente percibida, recibida, sino es también leída”. Al mismo tiempo, y de manera asertiva, advierte sobre la utilización de la palabra “lenguaje” para los sistemas no-lingüísticos: “Junto a nuestro sistema de doble articulación que es el lenguaje, existen otros sistemas de comunicación donde, esta vez, el vínculo del significado y del significante es analógico. Es el caso, por ejemplo, de la fotografía” (Barthes, 1961, pág. 876). Asimismo, “no podemos entonces hablar de lenguaje, para un sistema de signos sin doble articulación y donde el vínculo significante/significado es analógico” (p. 877). En la Cámara lúcida, Barthes reconoce que: “a pesar de sus códigos, no puedo leer una foto” (pág. 141). Barthes no puede solucionar este doble vínculo teórico de manera estrictamente científica, sino a través de la apropiación subjetiva; haciendo de la fotografía un “para mí”, va a renunciar a hacer de éste el soporte de la crítica, pero buscará pensarla con respecto a sus múltiples usos y en particular como un soporte del deseo.

2. La apropiación subjetiva

El Imperio de los signos marca un giro en el vínculo de Barthes con la fotografía ya que, por primera vez, va a construir un libro que atribuye una importancia casi igual a los fragmentos escritos y a las fotografías. Lo que reproduce tres años más tarde en su autorretrato. Enfocando su libro sobre el Japón en la fantasía más que en la experiencia o en el conocimiento, somete al país a las leyes de su imaginario y de su deseo.

¹ . Una lectura “nostálgica” de Mitologías es sin embargo parte esencial en la recepción de ese texto hoy en día.

Porque Barthes hace de este un espacio de lo primitivo, de lo vacío y de la excepción de la significación, el Japón se presenta como un texto escribible y constituye un verdadero antídoto al discurso intimidante, una forma de terminar con la religión del sentido y el terrorismo de la palabra. El Japón es un signo, pero un signo vacío, irrecuperable, que fisura nuestras creencias y nuestros símbolos. No es pensable en el modo de articulación del sujeto, del mundo y del sentido, sino se lo lee dentro de su materialidad tranquila. Poco importa que Barthes haya comprendido o no perfectamente los conceptos del zen y sus resonancias íntimas en el Japón que descubre.

Lo que importa, es comprender como el Japón lo ayuda moralmente, afectivamente, a asumir sus posiciones críticas. La predominación de lo visual podría ser el sentimiento de todo viajero (turista) que visita países que no conoce: miramos, fotografiamos para captar lo que no comprendemos. Barthes lo sabe y rehúsa dejar su mirada simplemente impresionada: acepta a cambio ser fotografiado o captado por lo real que lo rodea y por esto mismo modificado. El Imperio de los signos lleva todo un sub-texto, visible y legible, que cuenta a fondo las aventuras de su deseo, su relación liberada con el cuerpo. En primer lugar, el léxico de un encuentro, que despliega, mediante la reproducción de su escritura manuscrita, todas las palabras con las cuales él puede comunicarse con sus amantes: “esta noche: komban”, “¿a qué hora? ¿nan ji ni?”, “cansado, tsukareta” ... Luego, un bosquejo dibujado a mano en el reverso de una tarjeta personal y que, fue corroborado, duplica el camino que conduce al “Pinocchio”, un lugar de encuentros homosexuales. Pero son sobre todo imágenes que manifiestan su deseo. Las fotos del rostro del actor Kazuo Funaki, una de ellas abriendo y la otra cerrando el libro con la variante de la sonrisa en el segundo retrato, son de Barthes, así como las fotos de luchadores de sumo, en el centro del libro, y aquella del actor de kabuki rodeado de sus dos hijos. Está probado que Barthes consagró a la ilustración de su libro un cuidado meticuloso. Tuvo la suerte de contar con la ayuda de Daniel Cordier (que le autoriza a reproducir dos documentos de su colección personal y al cual agradece en la página de los créditos fotográficos), de un conservador del museo Guimet, y de Albert Skira en persona que le da acceso a fondos de las colecciones suizas (en particular

la de Nicolas Bouvier, del cual numerosas imágenes son presentadas en el libro²). Es sorprendente sin embargo que todas las fotos de jóvenes provienen de su propia mirada. Estas evidencian juegos de miradas o de retrato (para la foto del luchador que se sirve la comida y que no muestra más que la línea de los hombros y la del muslo derecho), una relación en la cual uno mismo es tomado, fotografiado tanto como fotografiante y que puede desembocar en una manera de volverse japonés que Barthes pone en escena más tarde en otro documento: un retrato del mismo en el periódico Kobé Shinbun que le hace un rostro casi oriental, “ojos rasgados, pupilas negras de acuerdo a la tipografía nipona” (Barthes, 2007, pág.420).

La apropiación subjetiva es todavía aún más asumida en Roland Barthes por Roland Barthes. En el libro de 1975, la asociación del biografía y de la fotografía, explícita en *La Cámara lúcida*, es la prueba de una primera demostración. Las fotografías de la primera parte no están ahí de manera ilustrativa ni simplemente para llenar el pliego de condiciones de la colección. El juego entre las imágenes y las leyendas es otra forma de producir biografías, de la significación nacida del detalle.

Nos invita también a leer los fragmentos que continúan como instantáneas, liberadas de la continuidad ilusoria del relato, legibles como tantos momentos de un cuerpo Barthes se ocupó bastante de esta sección y de su diagramación. La génesis de las leyendas y el número de “leyendas abandonadas”, consultables en El Léxico del autor, lo demuestran. Las fotografías, los dibujos, los fragmentos de escritura manuscrita no tienen la misma función que en El Imperio de los signos donde las imágenes aparecen todavía como fragmentos del relato de viaje, incluso si estas no constituyen meras ilustraciones. Son tantos los escenarios donde el sujeto se refleja por instantes o breves respaldos. El sujeto es difractado y refractado por turnos, construyéndolo como objeto de una enciclopedia móvil y no totalizante, recompuesto incesantemente, sustrayendo el saber a medida que este se presenta.

2 **Nicolas Bouvier** vivió en Japón en 1964 y 1965 y publicó un libro titulado *Japón* (Lausanne, Ed. Rencontres, 1967) que posee Barthes.

3. La teorización por la subjetividad (dos últimos años, después de la muerte de su madre, donde la fotografía es definitivamente vinculada al duelo).

En los dos últimos años de su vida, Barthes va a preparar una teorización de la fotografía a partir de esta apropiación subjetiva. El duelo de su madre va a ser determinante para abordarla de otro modo. Como si nada, y casi sin darse cuenta, Barthes va a lanzar una proposición muy importante sobre la foto por la composición y la publicación del libro sobre la fotografía que atribuye una forma magnífica, a las múltiples resonancias, a los lazos de lo íntimo y de la reflexión.

La luz que es elemento central de *La Cámara lúcida* no es la intensa claridad del sol mediterráneo ni de la explicación luminosa, de la comprensión plena y entera de los eventos y de los hechos, sino una luz de alguna manera ensordecida, más misteriosa, más neutra (en otras palabras, más móvil) porque ésta emana no de la vida sino de la muerte. Dos circunstancias precipitan esta revelación – el sentido óptico como el sentido espiritual – de la fotografía. La primera es un encargo: en 1978, Ediciones Gallimard le propone a Jean Narboni abrir una colección co-editada junto a *Cahier du cinéma* en torno a las artes de la imagen. La idea no es llamar a especialistas, sino a pensadores, intelectuales que hablen del tema haciendo uso de su inteligencia, competencia y su gusto amateur. Narboni, que conoce a Barthes por medio de Christian Metz así como por sus artículos sobre la fotografía de prensa o sobre la foto de arte (Boudinet, Bernard Faucon, Wilhelm von Gloeden), recurre primeramente y amistosamente a él. Barthes es seducido por la idea ya que no se le pide hacer un discurso teórico: el objetivo no es sumergirse en escritos sobre la fotografía ni en su historia (incluso si, en Nueva York, había visto a su amiga Susan Sontag que le había hecho leer su ensayo sobre este tema que lo había apasionado y cuya traducción el mismo había inmediatamente sugerido a Christian Bourgois publicar) (Sontag, 1968). Su intención puede estar vinculada a su deseo. Como muchas personas que llevan el luto, él se encuentra en ese momento sumergido en la selección y la contemplación de fotografías antiguas, ocasión que constituye la segunda circunstancia de *La Cámara lúcida*. En diciembre de 1978, fue al

estudio de un fotógrafo de Belleville a hacer duplicar fotografías viejas y muy dañadas de su madre. Cuando Jean Narboni lo vuelve a contactar para el proyecto en marzo de 1979, él había colocado la fotografía de su madre cuando era niña delante de él sobre su escritorio ya que sabía que había algo por descubrir en esta búsqueda: algo muy íntimo y muy general al mismo tiempo, que daría sentido al proyecto. Barthes compra inmediatamente algunos libros de fotografías en Hune y Delpire principalmente los números especiales del *Nouvel Observateur* “foto” que publica este editor, le pide consejos a Daniel Boudinet, visita un cierto número de galerías y, a partir del mes de abril en Urt, se lanza a la escritura de un ensayo que toma rápido la forma de investigación, con índices, progresión y revelación.

Hasta ahí, interesándose en la fotografía como símbolo, Barthes había siempre desconfiado de su capacidad analógica, de su dimensión realista. La foto (principalmente la de moda o de prensa) siempre fue puesta a distancia, ya sea por el análisis, o por una cierta reserva afectiva (lo confirma su artículo sobre Boudinet, a pesar de su precisión). El descubrimiento de la fotografía de su madre en el jardín de invierno de su casa natal de Chennevières-sur-Marne produce una verdadera inversión de perspectiva: se podría hablar incluso de una “conversión”. El 13 de junio de 1978, llora al descubrir esta foto. El 29 de diciembre de 1978, luego de haber recibido el duplicado que había solicitado en Belleville, Barthes escribe: “Esta imagen entra en conflicto con todas las pequeñas luchas vanas, sin nobleza, de mi vida. La imagen es verdaderamente una medida, un juez (comprendo ahora como una foto puede ser santificada, orientar... no es la identidad que es recordada, hay en esta identidad, una expresión rara, una “virtud” (Barthes, 2009, pág. 232). Los términos empleados asocian explícitamente el proyecto sobre el amor y la sideración producida por esta imagen. Con ella, Barthes hace un experimento, en el sentido exacto de la palabra, que modifica su vínculo con la fotografía y marca un giro en la medida como vive su duelo. Esta revelación cambia su pensamiento de una reflexión sobre el sentido de las imágenes por una reflexión sobre el ser – el “es así”, el “tal” de la fotografía por las que indicamos torpemente en el lenguaje la asunción del referente que esta efectúa. “La fotografía pertenece a esta clase de objetos hojear-

dos de los cuales no podemos separar las dos láminas sin destruirlas: el cristal y el paisaje, y por qué no, el Bien y el Mal, el deseo y su objeto: dualidades que podemos concebir, mas no percibir (no sabía todavía que, de esta terquedad del Referente de estar siempre ahí, sugería la esencia que yo buscaba) (Barthes, 1995, pág. 793).” La Cámara lúcida pone en escena de la experiencia de este vuelco. La primera parte transita a través de las impresiones y las emociones provocadas por ciertas fotografías escogidas.

Ésta establece la famosa distinción entre el *studium* (la cultura, el tema de la foto) y el *punctum* (la emoción – que es objeto de definiciones a veces divergentes en esta parte del libro, unas veces contratiempo, angustia por el duelo, a veces potencia expansiva de la fantasía, énfasis y neutralidad). Este trayecto de fotografías célebres, “públicas”, muestra cómo funciona el deseo, pero nada dice de la naturaleza de la fotografía. Ésta expone incluso una parte de la reflexión sobre ella, la que concierne al operador, el fotógrafo, su intención, su trabajo. La foto solo existe para el espectador, para aquel que la mira y cumple así la fantasía expresada desde las “Foto-impactantes”, en Mitologías: que las imágenes sean devueltas exclusivamente a aquellos que las miran.

“Debía llegar más intensamente hasta mí mismo para encontrar la autenticidad de la Fotografía, esto que es visto por cualquiera que vea una foto, y que la distinga con sus propios ojos de cualquier otra imagen (Barthes, 1995, pág.836)” La imagen de su madre de niña, junto con Philippe Bingger, su hermano, sobre un puente de la sierra que hacía de jardín de invierno en la bella casa de los Binger en Chennevières, produce una revelación comparable a aquella de la memoria involuntaria de Proust: esta imagen no evoca solamente el pasado, sino también la verdad de ese pasado en su fuerza de presencia, al instante. Es así como la foto no es una imagen de Henrieta Barthes cuando ésta es pequeña, sino de su madre que se transforma en “su hija”, siendo él un hombre que envejece. “Ella, tan fuerte, que era mi Ley interior, yo la vivía para que terminara como mi hija mujer. Resolvía así, a mi manera, la Muerte” (Barthes, 1995, pág.848). Para expresar la naturaleza particular de esta presencia que desbarata la cronología o el ordenamiento habitual de los tiempos, Barthes substituye el punto

de vista del estereotipo de la cámara oscura por la imagen de la cámara lúcida. Ya no habla en términos mecánicos o físicos, sino en términos químicos, haciendo énfasis en la acción de la luz en ciertas sustancias. El reencuentro con el ser amado que permite la fotografía no suprime la muerte; trae un consuelo comparable a las presencias espectrales para aquellos que creen en los espíritus. La revelación (en el sentido químico) produce sin embargo una resurrección (en el sentido religioso), que autoriza tener un verdadero contacto con el ser desaparecido. “La foto del ser desaparecido me conmueve como los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical conecta el cuerpo de la cosa fotografiada con mi mirada; la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que ha sido fotografiado” (Barthes, 1995, pág. 854) La relación es comparable a aquella que Ulises tiene con su madre en el reino de las sombras. Se aproxima a una verdad de la muerte que no es la mera desaparición. Como lo dice la leyenda que Barthes escribe en el retrato de Lewis Payne por Alexander Gardner, “Está muerto y va a morir”, la muerte se afirma a la vez en el pasado y en el futuro. La magia se debe a la prueba esa realidad, que Bataille designa como Imposible: el desgarramiento a la vez hiriente y deslumbrante de la muerte. Mediante esta revelación, Barthes puede, al final de su libro, conjugar su reflexión sobre la fotografía y la conversión que conduce hacia la *vita nova*. Esta reunión se efectúa alrededor del término de “piedad” que reúne a la vez el *punctum* de la foto y el amor maternal.

3 La ausencia de emoción resentida en la exposición de “Photo-chocs” en la galería de Orsay proviene de una exagerada presencia del fotógrafo y de sus intenciones en la fotografía. “El fotógrafo se sustituye generosamente para nosotros en la formación de su tema” (“Photo-chocs”, Mitologías, p. 752)

4 “Tendría por lo tanto en La Cámara lúcida como una “ficción química” que vendría a compensar el sentimiento doloroso y absoluto de la muerte por la creencia o el espíritu, muy bello de una resurrección posible, ahí, en el grosor de la foto” (Bernard Comment, Roland Barthes, hacia lo neutro, Christian Bourgois, 1991, p. 127). En diciembre 1979, Barthes participa en la presentación de una tesis en fotografía de Lucien Clergue en la universidad de Aix-Marseille: el laboratorio que lo recibe pertenece al departamento de química.

“Yo juntaba en un último pensamiento las imágenes que me habían punzado (tal es la acción del punctum-NB), como aquella de la esclava de collar delgado, con zapatos razgados. A través de cada una de estas, infaliblemente, alejaba más allá la irrealidad de la cosa representada, entraba locamente en el espectáculo en la imagen, rodeando con mis brazos aquello que está muerto, aquello que va a morir, como lo hizo Nietzsche, cuando el 3 de enero 1889, se arrojaba llorando al cuello de un caballo martirizado: enloquecido por causa de Piedad” (Barthes, 1995, p. 843)

Es en ese punctum, que entrelaza el pensamiento propio de un medio y de su efecto sensible que se realiza la teoría de la fotografía, que es también un pensamiento de la muerte y que, de manera casi mitológica, coincide con su propia muerte.

Bibliografía

- Barthes, R. (1963). ¿La vedete: encuestas de audiencia?, Communications, nº2, 1963 p. 228.
- Barthes, R. (1995). La Cámara lúcida, Madrid:Paidós-Ibérica.
- Barthes, R. (2007). El Imperio de los signos. Madrid. Seix Barral.
- Barthes, R. (2009) Diario de duelo, Madrid: Paidós-Ibérica.
- Barthes, R. (2010). Mitologías. Edición ilustrada por Jacqueline Guittard. Paris: Seuil.
- Roche,D. (1982). Carta a Roland Barthes sobre la desaparición de las luciérnagas. La Desaparición de las luciérnagas. s/c : Éd. de l'Étoile.
- Sontag,S. (1982) Sobre la fotografia. Traducción del inglés Philippe Blanchard y Christian Bourgois (1982).