

Ontologizar el objeto desde el duelo: la fotografía como reliquia en *La chambre claire* (1980), de Roland Barthes

Nieves Marín Cobos*

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Este trabajo propone una relectura de *La chambre claire* (1980) desde una perspectiva luctuoso-fúnebre a través de las nociones de trabajo de duelo, de reliquia y de espectro. Postulamos que la fotografía puede ser concebida como reliquia por el gesto deíctico paradójico que la caracteriza: señala que algo fue y que ya no es, pero pervive en esa imagen que certifica su presencia pasada y crea ilusión de permanencia en el presente. La fotografía, como objeto material, adquiere capacidad de agencia sobre el sujeto que la observa, propiciando una interacción somático-emocional que reviste la forma de un espectáculo espectral: la imagen provoca dolor porque apunta al retorno del muerto. Esta relación entre Fotografía y Muerte deriva de una atrofia temporal alucinada que reproduce la imposibilidad de dejar ir del duelo.

Palabras clave: Roland Barthes, fotografía, duelo, reliquia, espectro

* **Nieves Marín Cobos** es graduada en Estudios Franceses por la Universidad de Salamanca, donde realizó también un Máster en Literatura Española e Hispanoamericana, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (2014/2015). Completó su formación con un Máster en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura por la Universidad Autónoma de Madrid (2015/2016), cuyo programa de doctorado realiza actualmente gracias a la obtención de un Contrato Predoctoral FPU-MECD. Ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales y ha publicado varios artículos; en dichos trabajos se ha centrado en el estudio de posibles relaciones entre duelo, escritura del yo y psicoanálisis en la literatura contemporáneo. Correo electrónico: nieves.marin@uam.es

Abstract: *This paper proposes a re-reading of *La chambre claire* (1980) from a mourning-grief approach —through the concepts of work of mourning, relic and spectre. We postulate that photography can be conceived as relic because of its paradoxical deictic gesture: it points out something that once was but no longer is, something that still lives in that image that both certifies its past existence and generates an illusion of presence. Photography, as a material object, acts on the observing subject promoting a somatic-emotional reaction in the form of a spectral performance: the image causes pain because it points to a return of the dead. This relationship between Photography and Death stems from a hallucinated time atrophy reproducing the impossibility to let go that is natural to the grieving process.*

Keywords: *Roland Barthes, photograph, mourning, relic, spectre*

El 15 de diciembre de 1978, Roland Barthes escribe en el diario que comenzó tras la muerte de su madre: «[Sans doute je serai mal, tant que je n’aurai pas écrit quelque chose à partir d’elle (Photo ou autre chose)]» (2009: 228). Antes, en este *Journal de deuil*, ya ha hablado de su necesidad de «[...] me mettre au livre sur la Photo, c’est-à-dire d’intégrer mon chagrin à une écriture» (2009: 115). La publicación póstuma en 2009 de este texto íntimo ha permitido una relectura de su obra *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980) desde la perspectiva de la experiencia del duelo, posibilidad que, aunque ya estaba implícita en este personal ensayo sobre la fotografía donde la Muerte y la Madre son dos presencias constantes, se ve afianzada por pasajes como los citados¹. La propuesta de este trabajo se orienta en esa dirección. Partiendo de la premisa de que el intento de definición de la fotografía que Barthes emprende se ve fuertemente influido por el proceso

¹ Es igualmente significativo que numerosos trabajos sobre *La chambre claire* no hayan dejado de incidir en esta dimensión luctuoso-fúnebre del texto ya antes de la aparición del diario. Baste citar como ejemplo la síntesis de Kriebel de la tesis barthesiana: «Although photography’s material base is a mechanical and chemical process, the médium offers a melancholy poetics – traces of things and places that-have-been, a capturing of time lost, a specter of our imminent death– imparting an element of romantic mourning to this very banal object» (2008: 20).

doloroso que atraviesa mientras tanto, nos planteamos una relectura de dicha definición desde nociones asociadas a lo luctuoso, especialmente el trabajo de duelo y la reliquia, tomadas ambas en su dimensión psicoanalítica y antropológico-cultural.

Nuestro marco metodológico se verá completado por teorías antropológicas, etnológicas y culturales sobre el objeto (y la fotografía como objeto): no nos interesa tanto la definición de la fotografía como la relación con el objeto material fotografía que subyace a ella. Veremos que la fotografía no es tomada como representación del muerto, sino como una forma de presencia de este, ya que el duelo se caracteriza por una tensión psicológica cuasi-alucinatoria en la que el doliente, que no puede desprenderse del ser amado, lo siente presente aun sabiéndolo ausente. La fotografía, en su condición material, adquiere una presencia con agencia que provoca que la relación con ella no sea la tradicional de la cosa como representación o símbolo, sino que la trasciende: se convierte en resto del otro que pseudo-revive en ella, en un complejo movimiento que certifica la muerte (ya no está) a la vez que la niega (estuvo y está ahí). En este sentido, la fotografía deviene una suerte de reliquia que anula la dicotomía sujeto-objeto en pro de una interrelación en la que ambos se hacen.

Para tratar de demostrar cómo se opera esta transformación de la fotografía en reliquia agente que crea presencia de la ausencia, partiremos de unos apuntes previos en torno a las teorías del objeto y a la noción de reliquia, para luego tratar de afianzar esta hipótesis en una revisión de *La chambre claire*. Respetando *grasso modo* las dos partes de la obra, cuya segunda mitad se consagra esencialmente a la reflexión surgida en torno a las fotografías de la madre, dividiremos el análisis en dos secciones: primero, observaremos cómo la agencia que se concede a la fotografía surge de una definición de la misma que, al tomarla como contingencia absoluta, posibilita un *re-enactement* emocional, de fuerte impronta espectral, por parte del sujeto pero que está ya presente en la imagen misma; después, estudiaremos las relaciones entre Tiempo, Muerte y Fotografía en las imágenes de la madre, discerniendo cómo la noción de reliquia se hace pertinente por la atrofia temporal de

orden utópico-alucinatorio que acaba generando una identidad doliente de fondo patológico en el observador.

1. Sobre la fotografía como objeto material con agencia: un breve apunte

Al tomar la fotografía como objeto en sí, pretendemos trascender la tradición semiótica en la cual Barthes se encuadraba y desde la cual se ha estudiado frecuentemente la fotografía para abrirnos a una serie de estudios antropológicos, etnológicos y culturales que en los últimos años se han vuelto hacia las cosas en sí, negando su univocidad como objetos puramente simbólicos y representacionales y realzando su condición de agentes recíprocos de la identidad humana (Appadurai, 1988; Hoskins, 1998; Gell, 1998; Knappet, Malafouris, 2008; Miller, 2013).

El propio Barthes faculta esta lectura en *La chambre claire*, donde el vocabulario semiótico, aunque presente, es en cierta medida matizado, incluso negado, en citas como: «La Photographie est inclassable parce qu'il n'y a aucune raison de marquer telle ou telle de ses occurrences; elle voudrait bien, peut-être, se faire aussi grosse, aussi sûre, aussi noble qu'un signe, ce qui lui permettrait d'accéder à la dignité d'une langue; mais pour qu'il y ait signe, il faut qu'il y ait marque; privées d'un principe de marquage, les photos sont des signes qui ne prennent pas bien, [...]» (1980: 18). Como veremos, la adhesión del referente a la imagen, su emanación de la fotografía misma, niega la posible naturaleza de signo de la fotografía a favor de su consideración como unidad cuasi-corpórea que remite a la reliquia. Asimismo, la importancia del *punctum* como agente emocional no traducible en lenguaje permite esta lectura a-simbólica y a-semiótica: «Le *studium* est en définitive toujours codé, le *punctum* ne l'est pas [...]. Ce que je peux nommer ne peut réellement me poindre. L'impuissance à nommer est un bon symptôme de trouble» (1980: 84).

La fotografía, más allá de su condición de imagen, posee una dimensión material evidente: el soporte material la convierte ya en un objeto físico que el ser humano mira, toca, manipula, transporta,

exhibe. Además, la presentación material concreta de la fotografía marca la relación que se establece con ella, en un entorno material donde las relaciones se entablan mediante y con las cosas mismas y donde son esas relaciones las que originan significados culturales (Edwards, Hart, 2004). En otras palabras, las fotografías actúan, generan acción, dentro del contexto socio-cultural en el que viven y se mueven: las imágenes participan de nuestra aprehensión significativa del mundo (Mitchell, 2005). De hecho, la relación con la imagen puede ser altamente performativa: por ejemplo, ciertas fotografías artísticas de tono satírico pueden ser consideradas como ofensas, despertar la ira pública y llevar incluso a ataques físicos contra la propia obra (Mitchell, 2005: 125-144).

Esta capacidad de agencia de la fotografía depende en gran medida del hecho de que el ser humano tiende a tratarla, en un nivel inconsciente, como organismo vivo, como pseudo-persona, evidenciando un comportamiento animista de raíz atávica que pervive especialmente en el culto contemporáneo a la imagen (Mitchell, 2005). La fotografía de personas induce de forma privilegiada a este tratamiento animista. A un nivel pragmático e inconsciente, todos los objetos son convertidos en sujetos por los deseos, intenciones, creencias y frustraciones humanas: «[...] in practice, people do attribute intentions and awareness to objects like cars and images of gods» (Gell, 1998: 17). Las fotografías, en su calidad de objetos materiales, generan y vehiculan emociones, así como contribuyen a la formación de la identidad personal y de los valores sociales (Hoskins, 1998; Edwards, Hart, 2004; Mitchell, 2005). Otorgamos inconscientemente agencia a las imágenes y objetos porque sentimos que ejercen una acción sobre nosotros y deducimos que toda acción tiene un causante (Gell, 1998: 17). La fotografía se presenta pues como una cosa con agencia en la práctica común, pero lo cierto es que la noción de agencia presupone la de intencionalidad y esta no se concibe fuera de lo humano-racional: el agente es aquel que realiza una acción determinada según una intención previamente establecida. ¿Cómo puede entonces una cosa tener agencia? La propuesta de estos autores es entender la agencia

en un sentido material, esto es, más allá de la intención e inmersa en un contexto relacional.

Las relaciones socio-culturales se materializan en y por los objetos: «[...] agents, thus, 'are' and do not merely 'use' the artefacts which connect them to social others. [...] they are objective embodiments of the *power or capacity to will their use*, and hence moral entities in themselves. [...] objectification in artefact-form is how social agency manifests and realizes itself, [...]» (Gell, 1998: 21). Los objetos pueden poseer agencia porque, aunque carecen de intencionalidad por sí mismos, sí son depositarios de las intenciones humanas. Las personas no sólo usamos los objetos como instrumentos para llevar a cabo nuestras intenciones, sino que la agencia social se desarrolla en un entorno material, de modo que los objetos interactúan con las personas y a la inversa, son en ese entorno tanto como son las personas.

La agencia y la intencionalidad pueden ser consideradas en consecuencia «*the properties of material engagement, that is, of the grey zone where brain, body and culture conflate*» (Malafouris, 2008: 22). La agencia se sitúa pues más allá de un contexto relacional, ya que se constituye en un *continuum* entre el cerebro, el cuerpo y la cultura (el objeto), en el que las intenciones entendidas en un sentido tradicional desaparecen en pro de una capacidad de agencia que discurre entre sujetos y objetos, o, mejor dicho, objetos devenidos sujetos, esto es, agentes, al mismo nivel que las personas con las que interactúan. La agencia es una propiedad dinámica de la acción, de suerte que la cosa puede ser tanto extensión de la persona como a la inversa (Malafouris, 2008: 34). La agencia no precede a la acción, sino que se realiza en ella, en la acción vehiculada en y por un entorno material: «Agency is a property or possession neither of humans nor of nonhumans. Agency is the relational and emergent product of material engagement. [...] Agency is in constant flux, an in-between state that constantly violates and transgresses the physical boundaries of the elements that constitute it. Agency is a temporal and interactively emergent property of activity [...]» (Malafouris, 2008: 34-35). La agencia, en suma, no es una propiedad ni de personas ni de objetos, sino una energía, una capacidad que fluye

entre ambos y en el entorno material en que se relacionan y se constituyen mutuamente. En otras palabras, la agencia existe en y por la relación misma entre sujetos y cosas.

2. En torno a los objetos y el duelo: la reliquia desde el psicoanálisis

Para nuestro estudio, partimos de una noción general de reliquia:

At the most basic level, a relic is a material object that relates to a particular individual and/or to events and places with which that individual was associated. Typically, it is the body or fragment of the body of a deceased person, [...]. Alongside this corporeal relics (skulls, bones, blood, teeth, hair, fingernails, and assorted lumps of flesh) are non-corporeal items that were possessed by or came into direct contact with the individual in question (Walsham, 2010: 11).

La reliquia se presenta como un objeto material, ya sea el cuerpo o una parte del cuerpo de un fallecido, ya sea algo que estuvo en contacto con él. Es decir, lo corporal se entiende como material, lo que hace que la reliquia se encuadre en la categoría de cosas que son a la vez personas y cosas (Geary, 1986: 169). Cuerpo, materia y presencia son tres elementos clave para la esencia de la reliquia: «A relic is ontologically different from a representation or image: it is not a mere symbol or indicator of divine presence, it is an actual physical embodiment of it, each particle encapsulating the essence of the departed person, *pars pro toto*, in its entirety» (Walsham, 2010: 12). La reliquia no representa al ser fallecido, no simboliza su presencia, sino que es su presencia misma, es su presencia total encarnada materialmente. Por ello, en el caso de las reliquias de santos, los fieles no las consideraban como *médiums* del poder divino, sino como el santo mismo, que continuaba de este modo viviendo entre ellos y actuando sobre ellos (Geary, 1986: 176). La relación tradicional con las reliquias ha supuesto la aniquilación de la barrera entre sujeto y objeto: al ser vistas como personas, se les ha atribuido una agencia especial que deriva de su condición de

sagradas, de poseedoras de la misma fuerza milagrosa que se asocia al santo. Las reliquias se distinguen por ser fuentes de un poder sobrenatural que las dota de «an autonomous ability to prompt an intense human response» (Walsham, 2010: 14). Porque las reliquias no son más que objetos a-significantes (o restos corporales indistintos) hasta que una serie de creencias y prácticas socio-culturales las invisten como reliquias, permiten a los creyentes reconocerlas como tales por el poder que ejercen (Walsham, 2010, 14-15; Geary, 1986: 178); en este sentido, la reliquia revela la mirada del que la venera tras haberla constituido como tal (Walsham, 2010: 14-15). El valor de la reliquia es por ende pragmático y performativo, pues depende de un acto cultural social y contextualizado.

Las reliquias pueden ser definidas en suma como objetos materiales pertenecientes al cuerpo o a la vida material de un sujeto fallecido que actúan y son sentidas y consideradas como presencia de este a causa de una inversión emocional del sujeto venerante que la dota de un poder mágico en un movimiento recíproco. Al igual que la agencia de los objetos puede nacer de una presuposición intuitiva de intención en el objeto, la reliquia nace de una transferencia inconsciente de poder, pues se cree que el poder está en la misma reliquia. La agencia de la reliquia, como la del objeto, depende de contextos materiales y relaciones culturales: la creencia de orden religioso de la que surge la reliquia implica una identificación de la parte con el todo, del resto material con el fallecido en su identidad esencial, así como su inclusión dentro de un sistema de culto que no elude la conmemoración:

Relics may also be defined as material manifestations of the act of remembrance. They sublimate, crystalize, and perpetuate memory in the guise of physical remains, linking the past and present in a concrete and palpable way. [...] A kind of umbilical cord that connects the living and the celebrated dead, they carry messages from beyond the grave and provide a mnemonic ligature to a world that has been lost. [...] they serve as reminders and memorials and create senses of belonging and identity (Walsham, 2010: 13).

La reliquia es finalmente el medio y la forma del recuerdo de los que ya no están: el pasado, el ausente, se encarna en la reliquia, que materializa así la memoria. Presente y pasado, presentes y ausentes, conviven y se comunican a través del objeto material que es la reliquia, que contribuye al desarrollo de un sentido de pertenencia y de identidad. La posible incidencia de la reliquia en el proceso de duelo se antoja pues crucial, tanto más cuanto que la pérdida del Tú supone siempre un cuestionamiento de la propia existencia. La relación entre los objetos y el duelo se abre a dos posibilidades *a priori* excluyentes. Por un lado, los objetos funcionan como recordatorios del difunto de los que, por eso mismo, es difícil desprenderse; al hacerlo, se reproduce la pérdida desde una posición de control que ayuda a eludir lo caótico de la muerte y puede participar de su superación. Por otro lado, hay objetos que sí son conservados, lo que los distingue y carga de una cierta aura sacralizante por cuanto participan del culto a los antepasados (Miller, 2010). En la contemporaneidad, tras la caída en descrédito de las metanarrativas, la noción de reliquia ha de ser desvinculada del sistema ideológico y ritual comunitario e integrada en un ámbito más íntimo. En efecto, en las sociedades urbanas industriales del siglo XX, el duelo ha pasado de ser un proceso eminentemente social a uno exclusivamente individual, en el que el doliente se enfrenta solo a la pérdida, sin mecanismos culturales que le permitan la evacuación del dolor². Este hecho es constatado por el propio Barthes en su *Journal*: «Toutes les sociétés *sages*, cependant, ont prescrit et codifié l'extériorisation du deuil. Malaise de la nôtre en ce qu'elle nie le deuil» (2009: 167).

Esta individuación del duelo y del culto al fallecido es la que nos conduce a la noción de reliquia según el psicoanálisis. El trabajo de duelo, tal y como lo definiese ya Freud en su célebre texto «Duelo y melancolía» (también traducido como «La aflicción y la

² Esta metamorfosis ha sido desarrollada por múltiples pensadores e historiadores en las últimas décadas, como Philippe Ariès, Michel Vovelle, Edgar Morin o Louis-Vincent Thomas.

melancolía»), presenta una serie de características que explican el potencial papel de la reliquia en el mismo. En líneas generales, el trabajo de duelo se corresponde con la aceptación, por parte del doliente, de la ausencia definitiva del ser amado, un proceso que no puede ser nunca inmediato, sino que requiere de un lapso temporal dividido en varias etapas: al principio, el doliente se niega a asumir la pérdida, aun a pesar de la que la realidad la inscribe, por lo que se retrotrae a su fuero interno, donde el otro sigue existiendo en un recuerdo al que se aferra; poco a poco, y con gran esfuerzo emocional, el doliente se desprende de su objeto de amor y sale de un estado alienado, en el que presencia del otro sigue siendo tangible para él, mediante el acatamiento de la orden de ausencia que la realidad física y externa manda; finalmente, tras este proceso, el doliente recupera el interés por el mundo exterior y es capaz de trazar nuevos planes de futuro al haber sublimado al fallecido en antepasado, instancia ya desligada de lo presente y con la que se puede convivir sin dolor (Freud, 2015). La tensión entre la presencia y ausencia del fallecido es central en el trabajo de duelo. El propio Barthes la describe así en su diario: «Et je comprends qu'il *faudra* que je m'habitue à être *naturellement* dans cette solitude, y agir, y travailler, accompagné, *collé* par la «présence de l'absence» (2009: 79). Aun en su ausencia, la presencia del otro es innegable para el doliente, la siente, de modo que la ausencia se convierte en una forma particular de presencia que el doliente puede experimentar de distintas maneras, incluso de forma corporal-sensitiva. Entra en juego aquí la reliquia. La reliquia, dentro del trabajo de duelo, desempeña un papel intrínsecamente ambivalente, en tanto reconoce la ausencia a la vez que la niega:

La relique est ce qui, du mort, est conservé pour garantir, au nom de la *réalité*, qu'il ne reviendra pas. [...] Parce qu'elle recueille, dans la matérialité d'un reste familial autant que dérisoire l'étrange vertu du corps absent, la relique donne à la réalité son droit de nécessité et, par le rituel du culte privé qu'elle instaure, défie, dans le travail du deuil, les apparences de la mort. [...] la relique prend sens dans le désir de conserver

quelque chose de ce dont on se sépare sans, pour autant, devoir renoncer à s'en séparer (Fédida, 1978: 53).

La reliquia permite conservar un resto material asociado al difunto para certificar que ya no está, que sólo queda el resto, que ha muerto y no puede volver, pero, también al perpetuar ese resto, se niega la muerte como realidad definitiva. La reliquia permite la separación sin renuncia total, se convierte en una forma de pervivencia del fallecido. Es decir, la reliquia materializa la presencia de la ausencia, participando de la alienación perceptiva del duelo, pero también pudiendo contribuir al acatamiento de la orden de realidad, pues relega al difunto a un culto privado: «Fragment d'un corps disparu en lequel se recueille le souvenir de l'être dans sa totalité, la relique est objet sacralisé qui, à la faveur d'une véritable dérision du quotidien, interdit au disparu de séjourner désormais parmi les habitudes et lui assigne pour résidence quelques pauvres restes retenus de lui ou prélevés de son apparence» (Fédida, 1978: 53-54). La reliquia concede al fallecido un lugar sacralizado que no interrumpe lo cotidiano: es el lugar del culto al antepasado. Sacralizar es el paso previo para poder olvidar, para poder superar el dolor (Fédida, 1978: 58). La reliquia permite lidiar con la angustia de la muerte:

La relique *réalise* le compromis illusoire dont l'homme se sert pour résister à l'angoisse de mort et, ainsi, ne jamais parvenir à faire coïncider une représentation de la mort avec la nécessité [...] d'un *ne plus*. L'angoisse de mort [...] pose, quant à sa résolution, toute la question d'un reste possible, inaltérable e indestructible, qui se conserve au-delà de toute séparation. [...] seul le souvenir des morts nous évite l'intolérable révélation de notre propre mort (Fédida, 1978: 53-54).

La reliquia participa de la instauración de una especie de «supra-realidad» (Fédida, 1978: 57), la del antepasado, que permite asumir al hombre su condición mortal, a la que la muerte del otro lo enfrenta, gracias a la certeza de una supervivencia material eterna. La reliquia materializa el recuerdo, lo prolonga en una nueva forma

de vida. Se crea una presencia de una ausencia, propiciando una realidad otra en la que el ausente, aun siendo el doliente consciente de su inexistencia, adquiere una forma paradójica de presencia que elude la realidad material mediante un objeto material sobreinvestido psicológica y emocionalmente. Por esto también, la reliquia, en lugar de contribuir a la finalización del trabajo de duelo, puede propiciar su patologización: en lugar de renuncia o sublimación en antepasado mediante el rito privado, lo que ocurre es una victoria de la presencia sobre la ausencia que elude la realidad efectiva de la muerte, o al menos, la posibilidad de su ascensión definitiva³.

En función de todo lo expuesto, postulamos la posibilidad de entender la fotografía (especialmente la de la madre) como reliquia. La capacidad de la fotografía de mimetizarse con la persona que en ella aparece faculta ir un paso más allá de la función representativo-simbólica que tradicionalmente se le atribuye y entenderla, en tanto que objeto material, en tanto que huella física de una persona ausente, como reliquia que provee al difunto una forma desviada de supervivencia que certifica la muerte a la vez que la niega. En la nueva relación que se establece con la cosa tras la pérdida, esta adquiere una capacidad de agencia que desempeña un papel esencial en la identidad del sujeto en crisis que es el doliente, que se ve enfrentado no sólo a la pérdida que ha de asumir, sino también a su propia condición mortal. El doliente no usa la fotografía simplemente para recordar al otro, sino que la fotografía, por sus características materiales, es investida por él como presencia con

³ Sobre la ambivalencia de la fotografía en el duelo y su potencial relación con la reliquia, sostiene Tisseron que la fotografía puede ser tanto un refuerzo como un obstáculo. En el primer caso, ofrece una representación de los rasgos de personalidad que se hayan adquirido del difunto. En el segundo, «la imagen funciona como una parte del propio desaparecido. Entonces, ya no apela al vínculo interior con un objeto vivo en sí, sino que alimenta la ilusión de encontrar viva fuera de sí una parte del objeto muerto. La fotografía ya no es elegida como una representación del desaparecido, sino como un verdadero sustituto de su ausencia. Se convierte literalmente en una «reliquia» (2000: 60).

capacidad de agencia que actúa sobre el sujeto tanto como el sujeto actúa sobre ella: a través de la imagen del difunto, el doliente se enfrenta a su dolor y estipula una concepción nueva del mundo y de su identidad, de cara a completar (o bloquear) el trabajo de duelo.

3. Agencia y contingencia: el *re-enactement* espectral por el *punctum*

El objetivo que Barthes se marca al inicio de *La chambre claire* consiste en «savoir ce qu'elle [la Fotografía] était «en soi», par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images» (1980: 13-14). Esta búsqueda de la esencia de la fotografía lo lleva a postular una primera definición de la misma como pura contingencia sumida a un lenguaje unívocamente deíctico:

Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois: elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. [...] elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le *Tel* (telle photo, et non la Photo), bref, la *Tuché*, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable. [...] Une photographie se trouve toujours au bout de ce geste: elle dit: *ça, c'est ça, c'est tel!* mais ne dit rien d'autre; [...] (1980: 15-16).

La fotografía, entendida como objeto material (son varias las imágenes en torno a las cuales va a construir su ensayo), se convierte en *Particular absoluto*, en *Contingencia soberana*: es decir, reproduce mecánicamente (por la técnica) y de manera infinita (objeto que perdura más allá de su momento de creación) un acontecimiento concreto que ha tenido lugar una sola vez y que nunca podrá volver a repetirse en las mismas condiciones. El acontecimiento primero, real, que nunca podrá ser reproducido con las mismas características ni condicionantes, ha quedado grabado en la fotografía, ha quedado como gravado en ella. A causa de ello, la fotografía supone un encuentro con una realidad siempre única, siempre irrecuperable aun en su iterabilidad mecánica. La fotografía apunta a un *eso*, que

fue *eso* y que nunca podrá volver a ser *eso*, que es identificable como ese *eso* concreto, único, (ir)repetible. La fotografía apunta a un algo (acontecimiento o persona) como si lo señalase con el dedo, de suerte que cuando el observador señala la fotografía, redobla el gesto que ella ya lleva inscrito en su materialidad. Este doble carácter de contingencia y deixis tiene un efecto fúnebre sobre lo fotografiado, pues lo embalsama en un momento preciso que, por no poder repetirse tal cual, ya ha muerto en el momento de grab(v)arse en la fotografía. La fotografía en cierto modo asesina:

On dirait que la Photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement: [...]. La Photographie appartient à cette classe d'objets feuilletés dont on ne peut séparer les deux feuillets sans les détruire: la vitre et le paysage, et pourquoi pas: le Bien et le Mal, le désir et son objet: dualités que l'on peut concevoir mais non percevoir [...] (1980: 17).

O en otras palabras: «Bref, le référent adhère» (1980: 18). La fotografía, como objeto resultante del acto de fotografiar, sería una suerte de signo peculiar en el que el referente queda *adherido* al propio signo, de modo que aunque el referente quede fuera, en el mundo real al que pertenece, adquiere una vida otra en el signo que es la fotografía y en el que queda inscrito. En consecuencia, la fotografía trasciende su potencial naturaleza de signo gracias al gesto deíctico asesino que atrapa al referente en la imagen en tanto en cuanto la hace posible, la hace. Ya no hay margen para distinguir referente e imagen del referente, significado y significante, pues ambos planos sólo existen de manera intrínsecamente interrelacional: lo *a priori* dicotómico se funde por la vinculación de necesidad ontológica. La fotografía es objeto y es uno, apunta a un *eso* que está en la fotografía, que es la fotografía.

La fotografía, como objeto particular, unitario, a-simbólico, que presentifica y no representa, se acaba asimilando a un cuerpo: «Je résous donc de prendre pour départ de ma recherche à peine

quelques photos, celles dont j'étais sûr qu'elles existaient *pour moi*. Rien à voir avec un corpus: seulement quelques corps» (1980: 21). Las fotografías que atraen la atención de Barthes (quizás las únicas a las que puede prestársela) son aquellas que existen *para él*, que gozan de un modo de existencia cuasi-antropomórfica: esas imágenes devienen cuerpos. La fotografía no representa a la persona fotografiada, sino que la fotografía la presenta, se convierte, para el observador, en esa persona misma, en ese cuerpo: «[...] je ne voyais que le référent, l'objet désiré, la corps chéri; [...]» (1980: 19). La materialidad de la fotografía adquiere el valor de la corporalidad de la persona fotografiada. Si la reliquia era considerada el santo mismo, si se tomaba una parte por el todo ya desaparecido, aquí la fotografía se convierte en cuerpo apresado, asesinado por la fotografía, de aquel que fue, en un movimiento que ya nunca será.

La fotografía deviene presencia de alguien ya por siempre ausente, que nunca volverá a ser como fue, como es en la imagen, de alguien que murió en la fotografía y, quizás, también, simplemente murió. Esta condición de presencia de lo ya desaparecido aproxima a lo fotografiado (a la persona fotografiada) del espectro: «Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidólon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au «spectacle» et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie: le retour du mort» (1980: 22-23). El referente, lo fotografiado que queda fundido en la fotografía, es nombrado en base a su condición espectral-espectacular⁴. El referente, el fotografiado, emana de la fotografía en un simulacro de presencia del orden de lo fantasmático: es presencia del muerto, potencial retorno del muerto. El espectro es la manifestación misma de la presencia de la ausencia,

⁴ Es significativo el uso de la palabra *eidólon*: en su origen griego, remite al doble fantasmal del fallecido; pero también puede evocar los ídolos bizantinos y otras imágenes religiosas provistas para el culto que eran consideradas como presencias de los santos en ellas representados.

de la venida del muerto: el espectro es presencia de lo que ya no es, de lo que fue y se sabe que no volverá a ser, pero que adviene, y es por ello que es presencia de lo ausente, presencia imposible pero tangible, aprehensible, que exige, con la que se interactúa, a la que se responde⁵. El espectro es y no es, es en su imposibilidad de ser, es no siendo, en ese limen paradójico y pseudo-alucinatorio que funde presencia y ausencia y comanda el trabajo de duelo. La fotografía adquiere una dimensión espectral por el hecho de ser presencia tangible, debido a su condición de objeto material, pero a la vez presencia ausente, de una ausencia innegable, irreparable, pues ese referente adherido, que hace cuerpo, ya no es, o no es tal que ahí aparece, sino que fue y no será, a causa de esa impronta fúnebre que guía el acto de fotografiar. La fotografía es espectral porque en ella, a través de ella, adviene el muerto. El espectáculo que se presenta en la fotografía es fantasmal porque es la venida del espectro, que ya está en ella.

La importancia concedida a lo somático-emotivo en la definición de la esencia de la fotografía se ve sintetizada en la noción de *punctum*. La calidad su(b)jetiva de la fotografía, que depende del sujeto que mira y que en ello crea (cree mirar) a un sujeto, condiciona el acto de relación con el objeto fotografía y provoca la irrupción del *punctum* por encima del *studium* en la personal teoría que esboza el autor francés⁶. Mientras que este haría de la observación fotográfica un ejercicio cultural orientado al conocimiento primordialmente de tipo histórico, aquel deriva hacia la emotividad dolida y doliente: «Ce second élément qui vient

⁵ La noción de espectro que aquí esbozamos está influida por el pensamiento derridiano, especialmente por su obra *Spectres de Marx* (1993).

⁶ Sin duda, en el ensayo de Barthes, lo cultural cede ante lo personal, ya desde la atención centrada en esas fotografías que existen *para él*. La dimensión subjetiva se evidencia en la fuerte pregnancia emotiva y somática que trasluce en dos nociones clave del texto: el *punctum* y la cámara lúcida (o clara). Citando a Castellani, la función del *punctum* se orienta a «su relación con la intimidad», que permite pasar de «da sencilla cámara oscura, relacionada con la técnica de representación, a la cámara clara que es la que dice la verdad, la que revela los secretos» (2017: 128).

déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum*, car *punctum*, c'est aussi: piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)» (1980: 49). El *punctum* se sitúa en el orden de lo azaroso, de lo ilógico, de lo irracional, en definitiva, de lo emotivo. La fotografía deja de ser un mero testimonio para convertirse en algo más, un algo otro que puede emocionar, conmocionar, al sujeto. La fotografía es un cuerpo que viene a herir a otro cuerpo y en ello le revela su existencia, como espectro que viene a emocionarlo, a hacerle daño. La etimología del *punctum* lo describe como una herida, como un golpe que hiere. El *punctum* duele, provoca dolor: las fotografías que existen para Barthes son también las que le duelen, las que le hacen daño. La fotografía duele y en tanto que duele, que golpea, que punza, la fotografía es, existe.

La capacidad de agencia de la fotografía, que le es concedida implícitamente mediante este *punctum*, depende así de una inversión emocional doliente exacerbada. Al igual que el creyente certifica la condición de reliquia de un objeto apriorísticamente mundano por el reconocimiento de un poder sobrenatural en él, el observador le concede a la fotografía su existencia mediante la constatación de un poder, en forma de dolor, que lo alcanza, un poder que está en la fotografía tanto como es puesto en ella, del mismo modo que ocurre con la fuerza sobrenatural definitoria de la reliquia: «[...] telle photo, tout d'un coup, m'arrive; elle m'anime et je l'anime. C'est donc ainsi que je dois nommer l'attrait qui la fait exister: une *animation*. La photo elle-même n'est en rien animée [...] mais elle m'anime: c'est ce que fait toute aventure» (1980: 39). Como el poder de la reliquia, la capacidad de agencia de la fotografía es a la vez exterior e intrínseca a la fotografía misma: «Dernière chose sur le *punctum*: qu'il soit cerné ou non, c'est un supplément: c'est ce que j'ajoute à la photo et *qui cependant y est déjà*» (1980: 89). El *punctum*, más que un suplemento que se añade, se concibe como el resultado de un darse cuenta, pues está ahí, en la fotografía, y añadirlo es, en realidad, verlo. Por la inversión emocional, doliente, ilógica, la frontera entre objeto (la fotografía) y sujeto (el observador) se termina de diluir, produciéndose una fusión sentimental-somática que surge del

sujeto pero que también parte del objeto mismo, es posibilitada por el objeto mismo, de suerte que la fotografía interactúa con el observador al mismo nivel que el observador interactúa con ella. Se encuentran, se reconocen mutuamente.

El *punctum* no depende tanto de la persona fotografiada, como de todo lo fotografiado, de los detalles que activan una respuesta cuando no son intencionales por parte del fotógrafo, sino que aparecen, están ahí:

Ainsi le détail qui m'intéresse n'est pas, ou du moins n'est pas rigoureusement, intentionnel, et probablement ne faut-il pas qu'il le soit; il se trouve dans le champ de la chose photographiée comme un supplément à la fois inévitable et gracieux; il n'atteste pas obligatoirement l'art du photographe; il dit seulement ou bien que le photographe se trouvait là, ou bien, plus pauvrement encore, qu'il ne pouvait pas ne pas photographier l'objet partiel en même temps que l'objet total [...] (1980: 79-80).

Para existir para el observador, la fotografía ha de mostrar un *eso*, un momento pasado en su contingencia pura en el que el detalle, el *punctum*, pueda surgir, pueda (ad)venir fortuitamente, como en la vida misma, por su muerte misma. El *punctum*, de hecho, apunta a «toute une vie extérieure» (1980: 91), a un escenario más amplio que el de la propia imagen, a un más allá, a un afuera: «Le *punctum* est alors une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir: [...]» (1980: 93). Pero ese salirse de la imagen no puede desligarse de ella; al contrario, depende de ella, queda ligado a ella, pues sin ella, sin el detalle que hay en ella, no existiría, de modo que ese *hors-champ* no sería tal, sino que el *punctum*, y con ello la capacidad de agencia, revierte sobre la fotografía misma pues sin ella no existe y es desde ella que actúa. Como el espectro, el *punctum* está adherido a la fotografía y, como él, adviene, de repente: el espectro adviene por el *punctum*. Al percatarse el observador del detalle, al sentirse golpeado por él, la condición de espectáculo que era atribuida a la fotografía a través de la noción de *Spectrum* se hace real, vívida, muriente: el espectáculo

que fue y quedó inmortalizado, es sometido a un proceso de *re-enactement* por parte del observador en base a un *punctum*⁷. Y ese *re-enactement* opera con y en la fotografía y no fuera de ella, es operado en última instancia por la fotografía, que interactúa con el sujeto.

La *animation* que hace al observador y a la fotografía, el *re-enactement* que reside en la fotografía y que es re-activado por el observador como consecuencia del *punctum*, es de naturaleza paradójica, ya que no puede dejar de apuntar a la muerte:

[...] si la Photo me paraît plus proche du Théâtre, c'est à travers un relais singulier [...]: la Mort. On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des Morts: les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts: se grimer, c'était se désigner à la fois vivant et mort: [...]. Or c'est ce même rapport que je trouve dans la Photo; si vivante qu'on s'efforce de la concevoir (et cette rage à «faire vivant» ne peut être que la dénégation mythique d'un malaise de mort), la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts (1980: 56).

La fotografía, como la máscara en el teatro primitivo, designa a lo que presentifica como vivo y muerto a la vez, como vivo en un pasado que fue y como muerto en un futuro que no será: el espectáculo del espectro que es la fotografía es el retorno del muerto. Es más, la capacidad de *re-enactement* depende necesariamente del carácter fúnebre de toda instantánea, de ese gesto déictico asesino original. La fotografía se convierte en un *tableau vivant* de muertos porque la vida de la fotografía que es reanimada por el acto de observarla es una vida que depende de la

⁷ Conservamos el vocablo inglés en razón a la tradición a la que remite y que no aparece en posibles traducciones españolas como «recreación» o «reconstrucción», pues la cultura española carece de este elemento cultural anglo-americano que suele tomar la forma de recreación de acontecimientos históricos, en que prima el hecho re-creado por encima de las personas implicadas en el proceso.

muerte y en ello ya es muerte: el *re-enactment* de lo fotografiado sólo puede tener lugar porque el momento captado que es re-vivido ocurrió una vez, en su particularidad, en su contingencia absoluta, de modo que quedó inmortalizado, gravado, embalsamado en la fotografía y entonces puede ser re-producido, re-construido⁸. En otras palabras, la vida de la fotografía depende de la muerte previa de lo fotografiado que se opera en el acto de fotografiar. Por ello, el *punctum* se presenta como una herida que se abre y se cierra en el mismo movimiento, porque se abre a la vida a la vez que la niega al reconocer la muerte, quedando la herida, el dolor, siempre latente, en ese límite entre la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, que es el espectral espectáculo de la fotografía. El espectáculo de la fotografía consiste en el ad-venimiento del espectro, venida que es aparición, encuentro. La *animation* del espectro es a-pelación⁹.

⁸ A este respecto, resulta muy pertinente traer a colación la definición de Susan Sontag de la fotografía como «arte elegíaco» o «*memento mori*» ya que participa «de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo» (2010: 25). En la línea de la idea expresada por Barthes, defiende que la fotografía escenifica un gesto fúnebre de raíz espectral, pues la imagen «es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia» (2010: 25).

⁹ Sería muy interesante ahondar en las relaciones entre lo espectral y lo cultural-primitivo (cuasi-mágico) a partir de la noción de aura de la fotografía de Walter Benjamin: «Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse» (2004: 40). Al respecto, afirma Cuesta Abad (2015) que: «La «trama» (*Gespinst*, de *spinnen*: «tejer») indica aquí un entretejimiento único del espacio y del tiempo urdido, por así decir, en el instante en que se percibe de repente una «aparición». Pero la palabra que designa en alemán esta trama, *Gespinst*, suena casi igual que *Gespenst*, la palabra alemana para «espectro» o «aparición fantasmal». [...] en la concepción benjaminiana lo aurático es indisoluble de lo espectral, [...]» (2015: 40). Lo aurático, la aparición de lo lejano en el «*aquí-ahora*» del objeto de culto (2015: 39), posee un carácter intrínsecamente espectral.

4. Tiempo y Muerte: la fotografía como utopía maternal esencialista

La relación constante que Barthes establece entre la Muerte y la Fotografía radica en gran medida en la consideración de esta última como contingencia soberana y del acto de fotografiar como gesto deíctico cuasi-asesino: la fotografía, desde esta ciencia su(b)jetivo-doliente, se convierte en un *tableau vivant* de muertos, de un pasado susceptible de retorno precisamente por la paradoja de ser irrecuperable. La condición fúnebre de la fotografía como objeto material con el que este sujeto se relaciona de manera privilegiada responde, según nuestra hipótesis de partida, al proceso de duelo que está experimentando durante la escritura. Y es que, en la segunda parte de *La chambre claire*, Barthes se centra en las fotografías de la madre:

Je savais bien que, par cette fatalité qui est l'un des traits les plus atroces du deuil, j'aurais beau consulter des images, je ne pourrais jamais plus me rappeler ses traits [...] ces photos que j'avais d'elle, je ne pouvais même pas dire que je les aimais: je ne me mettais pas à les contempler, je ne m'abîmais pas en elles. Je les égrenais, mais aucune ne me paraissait vraiment «bonne»: ni performance photographique, ni résurrection vive du visage aimé (1980: 99-100).

El duelo comienza con un sentimiento de pérdida y de olvido que las fotografías acentúan. Curiosamente, cuando el sujeto experimenta una mayor turbación emotiva, el *punctum* parece no actuar, el *re-enactement* se anula. Entre la fotografía y el observador no hay posibilidad de comunicación, mucho menos de fusión: al contrario, se produce un alejamiento, una frialdad, que surge de la falta de reconocimiento del ser amado en las imágenes. Se busca una resurrección (una vuelta del muerto que le conceda una forma de vida) que no llega; sin herida emocional, ni siquiera existe la

fotografía, no es *buena*, no es válida. Se busca la esencia del ser amado, pero esta se halla fragmentada, incompleta, inaprehensible:

Je ne la reconnaissais jamais que par morceaux, c'est-à-dire que je manquais son être, et que, donc, je la manquais toute. Ce n'était pas elle, et pourtant ce n'était personne d'autre. Je l'aurais reconnue parmi des milliers d'autres femmes, et pourtant je ne la «retrouvais» pas. Je la reconnaissais différenciellement, non essentiellement. La photographie m'obligeait ainsi à un travail douloureux; tendu vers l'essence de son identité, je me débattais au milieu des images partiellement vraies, et donc totalement fausses (1980: 103).

Se busca a la madre en un sentido esencial, completo, unitario, pero las distintas fotografías sólo devuelven pedazos, deixis parciales, falsas. No se reconoce a la madre y por tanto el encuentro con ella, su resurrección, es imposible. La fotografía redobla el dolor porque redundante en la pérdida, en la ausencia sin posibilidad de presencia: la deixis parcial apunta a un vacío que es el vacío de la persona, de la identidad, de la esencia misma. La deixis parcial sigue matando sin posibilidad de certificar verdad sobre el fotografiado.

Pero, de repente, aparece la *Photographie du Jardin d'Hiver*: «J'observai la petite fille et je retrouvais enfin ma mère. La clarté de son visage, la pose naïve de ses mains, la place qu'elle avait occupée docilement sans se montrer ni se cacher, son expression enfin, qui la distinguait, [...]. Sur cette image de petite fille je voyais la bonté qui avait formé son être tout de suite et pour toujours, [...].» (1980: 107). De nuevo en la paradoja, en el límite de lo (im)posible, Barthes reconoce, encuentra a su madre, la recupera en su esencia en una fotografía que no la muestra como la conoció, sino en su niñez. Mediante una suerte de absolutización temporal de orden trascendente, la esencia de la madre ha sido conservada en los gestos de esa imagen: porque la fotografía no representa a la persona, sino que la ha aprehendido en el gesto que la distinguía. La fotografía captura la esencia de la persona fotografiada, que se contempla como una unidad definitoria ajena al paso del tiempo: la persona se adhiere a la fotografía y el presente de observación se concibe

implicítamente como un tiempo absoluto, utópico, en el que lo imposible, esto es, revivir la esencia del ser fallecido, se hace factible. El gesto se convierte en la condensación de la esencia materna: el gesto es el *aire*. La esencia que se busca y que se entiende como identidad bruta y transparente del ser amado sólo puede aparecer como *l'air*: «[la Fotografía] ne peut répondre à mon désir fou, que par quelque chose d'indicible: évident (c'est la loi de la Photographie) et cependant improbable (je ne puis le prouver). Ce quelque chose, c'est *l'air*» (1980: 166). El *aire*, el gesto, es la única verdad que el observador puede hallar en la fotografía del otro. No la Verdad, sino una verdad subjetiva, parcial, indecible, a-dialéctica, pero evidente para el sujeto, esto es, surgida de la intuición, de la emoción herida, del *punctum*. El espectro adviene en la fotografía ajeno a la búsqueda del doliente porque está ahí, lo golpea y es aprehendido a causa del anhelo del sujeto, pero sólo porque la fotografía de la madre-niña lo faculta, «s'accorde à la fois à l'être de ma mère et au chagrin que j'ai de sa mort; [...]» (1980: 110).

Esta atrofia temporal que provoca que la fotografía de la madre-niña proporcione «un sentiment aussi sûr que le souvenir» (1980: 109) halla su origen en el duelo mismo. Durante la enfermedad, Barthes se entregó al cuidado de la madre con tal intensidad que «elle était devenue ma petite fille» (1980: 112), la niña esencial que encuentra en la foto. Del mismo modo que al cuidar a la madre la engendró como hija, vuelve a hacerlo al observar la fotografía y hallar en ella la esencia materna: el *re-enactement* que activa el sujeto doliente se convierte en una auténtica revivificación en tanto en cuanto engendra una nueva madre que vive en la fotografía porque en ella queda adherida por ese gesto esencial. La posibilidad de trascender la muerte por la fotografía, como hace la reliquia, radica pues en una confluencia temporal compleja que nace del propio cuerpo materno que la fotografía recupera, es. Hablando a propósito de las fotografías de paisajes, indica Barthes que estas han de ser «habitables» (1980: 66) y que este deseo de habitación: «[...] il est fantasmatique, relève d'une sorte de voyance qui semble me porter en avant, vers un temps utopique, ou me reporter en arrière, je ne sais où de moi-même: [...]. Devant ces paysages de

prédilection, tout se passe comme si *j'étais sûr* d'y avoir été ou de devoir y aller. Or Freud dit du corps maternel qu' «il n'est point d'autre lieu dont on puisse dire avec autant de certitude qu'on y a déjà été» (1980: 68). La fotografía de un paisaje despierta en el observador la sensación de haber estado allí o de poder haber estado allí o de poder estar allí. Es decir, el presente de observación de la fotografía remite a otros tiempos cuya característica principal es la indeterminación y la imposibilidad ontológica: o bien el observador es proyectado por la imagen hacia un futuro utópico, o bien lo retrotrae hacia un momento y un lugar pasados en el que sabe que ha estado pero no recuerda haberlo hecho. El cuerpo materno se identifica con ese espacio-tiempo pasado en el que el sujeto sabe que ha estado pero no lo recuerda, con ese espacio-tiempo no determinado que es el de la fotografía¹⁰. El espectro adviene siempre de un tiempo y de un espacio imposibles, que ni existen ni pueden existir, porque ahí confluyen todos los tiempos y espacios para diluirse. Si la fotografía es cuerpo, es necesariamente cuerpo de la Madre. La madre es el espectro privilegiado.

Y si la fotografía es cuerpo de la Madre, la fotografía es reliquia de la madre. Reliquia que, por su propia naturaleza, ratifica la muerte a la vez que la niega:

[...] j'avais découvert cette photo en remontant le Temps. [...] Ainsi, ai-je remonté une vie, non la mienne, mais celle de qui j'aimais. Parti de sa dernière image, prise l'été avant sa mort [...],

¹⁰ A propósito de la relación entre el cuerpo materno, el *punctum* y la atrofía temporal en la observación fotográfica, afirma Fernández-Jáuregui Rojas: «El *punctum*, [...], sólo puede ser lo ya vivido [...], pues el cuerpo sólo puede reaccionar ante aquello que ya conoce y había olvidado, [...], el *punctum* es repetición, anagnórisis o reconocimiento de un cierto *aire* que puede encontrarse en algunas fotografías [...]. Si la madre es el único lugar donde uno puede decir que ya ha estado, [...] la muerte de la madre es apunte, *punctum* que recuerda lo que vendrá» (2017: 63-64). La huella del otro que es la fotografía es también huella en el Yo: encontrar al otro supone re-contrarse, re-conocerse, recordar lo vivido y lo por-vivir. Como veremos, la muerte del Tú llama siempre a la muerte del Yo.

je suis arrivé, remontant trois quarts de siècle, à l'image d'un enfant: je regarde intensément vers le Souverain Bien de l'enfance, de la mère, de la mère-enfant. Certes, je la perdais alors deux fois, dans sa fatigue finale et dans sa première photo, pour moi la dernière; mais c'est alors aussi que tout basculait et que je la retrouvais enfin *telle qu'en elle-même...* (1980: 111).

A través de las fotografías, el observador ha trazado la biografía de la madre en orden inverso, de modo que de la fragmentariedad inicial se alcanza la condensación de la esencia en la fotografía de la infancia. De la muerte se ha remontado hacia la vida, pero esa vida sólo es posible porque la ha precedido la muerte. Por el movimiento de pérdida se acaba logrando la recuperación ansiada, la cual se hace posible porque se niega: el gesto deíctico de la fotografía no apunta simplemente a lo que fue, sino a lo que fue y ya no es, deviniendo real el asesinato que opera el acto de fotografiar; pero precisamente este asesinato en el pasado tuvo como efecto la captura de una esencia que por su naturaleza trascendente es revivida, resucitada, en cada observación. La fotografía recuerda la muerte del ser amado, pero también que este fue, es y será, en su esencia, en esa fotografía cuyo espectáculo espectral el yo doliente moviliza. La fotografía, como la reliquia, origina una supra-realidad en la que el otro aún pervive, en su esencia, aun no siendo ya. La fotografía, como la reliquia, provoca la pérdida y el reencuentro del fallecido de forma sucesiva: se ha ido, lo vuelvo a perder, pero sigue estando ahí, en esa otra realidad.

Es precisamente esta convivencia de lo que fue y no será, pero es, de la que surge el que para Barthes es el noema de la fotografía:

[...] dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe: de réalité et de passé. [...] Le nom du noème de la Photographie sera donc: «*Ça-a-été*», ou encore... l'Intraitable. En latin [...], cela se dirait sans doute: «*interfuit*»: cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (*operator* ou *spectator*); il a été là, et cependant tout de suite séparé; il a été absolument,

irrécusablement présent, et cependant déjà différencié (1980: 120-121).

La fotografía se caracteriza por certificar que una presencia fue real, efectiva, en el pasado, pues sin esa presencia de la cosa la fotografía no existiría. Pero el haber estado ahí implica que luego ya no se estuvo, que se dejó de estar en el momento en que la fotografía estuvo hecha, que ahora ya no se está. La fotografía es así la presencia de una ausencia, la presencia pasada de una ausencia presente, la huella de una presencia ya desaparecida, fugitiva, efímera, es su resto, su reliquia. El *c'est ça* al que apuntase la deixis intrínseca de toda fotografía se transforma ahora en *ça-a-été*, en *eso* porque *eso* fue, en *eso* está ahí porque estuvo, pero también en un *ça-n(y)-est-plus*, en un ya no ser ni estar. El noema de la fotografía es intrínsecamente espectral. Lo fotografiado no está ni vivo ni muerto, sino ambos a la vez, en la misma mirada, en la misma herida, por el mismo *punctum*.

Dans la Photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n'est jamais métaphorique; [...] si la photographie devient horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre es vivant, en tant que cadavre: c'est l'image vivante d'une chose morte. Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts: le Réel et le Vivant: en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, [...] comme éternelle; mais en déportant ce réel vers le passé («ça a été»), elle suggère qu'il est déjà mort (1980: 123-124).

Como el duelo, como la reliquia, la fotografía crea una presencia alucinada de la ausencia. Al confundirse los términos de realidad pasada y de vida, la fotografía crea la ilusión de que lo fotografiado aún vive, pero esa vida sólo puede ser certificada en el pasado de la fotografía, lo que apunta a un futuro posterior pero previo al presente de observación en el que lo fotografiado ya ha desaparecido. En otras palabras, la fotografía autentifica que algo fue y la calidad real de este gesto genera la ilusión de que lo

fotografiado aún existe, pero el pasado inherente a la deixis apunta a la desaparición de lo fotografiado en el futuro de la imagen que se corresponde con el presente de observación. La fotografía participa de una alucinación temporal que reproduce la del duelo: la realidad pasada se hace falsamente real en el presente perceptivo, de la misma forma que la ausencia del difunto es presente para el doliente. La alucinación surge de la realidad innegable de la fotografía que consigue abolir la distancia temporal sin llegar nunca a desprenderse de un aura de muerte que transcribe la pulsión fúnebre que acosa al propio sujeto. He ahí la tragedia de la fotografía, que mimetiza la tragedia misma del duelo: la persona amada ya no existe, pero ha existido, y el doliente, aunque sabe que ha muerto, no lo acepta. Se certifica y se niega la muerte por el mismo gesto, de modo que el cadáver (re)vive, es espectro: en la imagen viviente de alguien ya muerto, ese muerto (re)vive sin dejar de estar muerto, porque el gesto deíctico asesino no puede dejar de señalar lo espectral. La fotografía es concebida como huella del otro, como emanación del otro: «La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici; [...]» (1980: 126). La huella del otro se hace cuerpo, el resto se hace cuerpo total que actúa. La fotografía es cuerpo del otro, es resto corporal que toca, golpea, al observador, es reliquia que crea presencia de la ausencia mediante una atrofia temporal absoluta y utópica que parte de lo somático, en él incide y a él remite.

La fotografía no participa del recuerdo del otro, no es tanto la materialización del recuerdo del otro como su contra-recuerdo pues lo presentifica: «[...] la Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection: [...]; ce que je vois ce n'est pas un souvenir, une imagination, une reconstitution, [...] mais le réel à l'état passé: à la fois le réel et le passé» (1980: 129-130). La fotografía no es recuerdo ni reconstrucción del recuerdo, sino que es la autenticación del recuerdo, de lo pasado, que por su realidad innegable apunta a una resurrección que nace de la condición de la imagen como presentación atemporal, utópica, de un pasado real que a ella se adhirió y que de ella emana. La resurrección no deja de apuntar al

pasado, pero no es por ello menos real ni menos presente, eterna, absoluta, conflictiva. La deixis fúnebre de la fotografía apunta siempre a lo paradójico, a lo liminal, a lo espectral, a lo que surge de su imposibilidad misma, como la atrofia perceptiva del duelo. La fotografía presenta lo que fue y por ello es, sin posibilidad de dialéctica, como un cuerpo bruto, no comunicable, no semiótico: «Devant la Photo du Jardin d'Hiver, je suis un mauvais rêveur qui tend vainement les bras vers la possession de l'image: [...] Telle est la Photo: elle ne sait *dire* ce qu'elle donne à voir» (1980: 156). Aunque el sujeto sabe que la persona no está ahí, que es un efecto alucinatorio, onírico, tiende hacia él, lo siente, lo materializa en su relación con la cosa porque la cosa lo posibilita: la fotografía presenta, certifica una realidad que, aunque pasada, se hace presente, vívida. Por esta dicotomía presencia-ausencia, la fotografía se hace reliquia, pseudo-resucita al fotografiado en un movimiento que el sujeto sabe imposible pero del que no puede abstraerse. La falta de dialéctica de la fotografía, su imposibilidad para decir lo que presenta, hace de ella una imagen plenamente viva en su silencio, que es re-vivida por el sujeto que quiere hacerla hablar, que re-vive por sí misma porque si no puede funcionar como signo ni como representación es porque no lo es, sino que es imagen pura, deíctica, contingente, material, real y pasada, alucinada y presente. No es representación del otro, sino presentificación de lo real-pasado como cuerpo¹¹.

¹¹ Sobre esta relación entre fotografía, cuerpo y reliquia como objeto que certifica el pasado, resulta muy interesante la propuesta de comparación con los fósiles que realiza Michaels partiendo de la noción de *punctum*. «The real point of the *punctum* is thus that it turns the photograph from a representation –something made by someone to produce a certain effect– into an object –something that may well produce any number of effects, or none at all, depending on the beholder. [...] Insisting on the *punctum*, Barthes insists that the photograph is more like the fossil than it is like the painting of the fossil» (2008: 440). La fotografía certifica, como el fósil (y la reliquia), precisamente gracias al *punctum*, que transforma lo potencialmente representativo en objeto con capacidad de agencia.

La tragedia de la fotografía, su espectral espectáculo, ese *tableau vivant* de muertos, surge de que al crear presencia de una ausencia, acaba por crear ilusión de vida de lo que se sabe muerto. Es un teatro que revive y mata, que abre y cierra la herida negando la catarsis, negando el duelo mismo, que deviene patológico¹²: «[...] la Photographie est indialectique: elle est un théâtre dénaturé où la mort ne peut «se contempler», se réfléchir et s'intérioriser; ou encore: le théâtre mort de la Mort, la forclusion du Tragique; elle exclut toute purification, toute *catharsis*» (1980: 141). El espectáculo de la fotografía, la tragedia que alberga y que en ella se juega, es una tragedia a-dialéctica, a-simbólica, a-metafórica, que no comunica nada, que no cauteriza la herida sino que sigue punzando¹³: el *tableau vivant* de muertos se confirma como el simple advenir del espectro, de la muerte, de la muerte de la madre y de la propia. Si el referente fue, la fotografía es, en su materialidad bruta, en su espectralidad intrínseca. Si la fotografía es, la muerte fue, es y será, como el espectro que la representa en cada gesto de la imagen. No hay posibilidad de re-vivificación sin constatación de la desaparición

¹² Varios pasajes del diario podrían traslucir la naturaleza patológica del duelo de Barthes. Observamos que el trabajo de duelo no llega nunca a la etapa final de desasimiento del objeto de amor, sino que la madre es instituida como una presencia permanente en la vida cotidiana del doliente, llegando a establecer un ritual personal que le hace actuar como si ella aún estuviese allí: «L'endroit de la chambre où elle a été malade, où elle est morte et où j'habite maintenant, [...] j'y ai mis une icône –non par foi- et j'y mets toujours des fleurs sur une table. J'en viens à ne plus vouloir voyager pour que je puisse être là, pour que les fleurs n'y soient jamais fanées» (2009: 204).

¹³ Sobre la relación entre fotografía y trauma, resulta ilustrativo el estudio de De Duve (2008), que, en la misma línea que define la empresa barthesiana, señala la relación intrínseca de la fotografía con el duelo: por los condicionantes espacio-temporales del acto fotográfico, la fotografía presentifica lo ausente, lo que la convierte en un recuerdo y un objeto sustitutorio privilegiado para el doliente.

que niega esa misma resurrección, o más bien, que la hace dolorosa y doliente por el choque entre el deseo y la imposibilidad¹⁴.

La fotografía deviene reliquia a causa de una inversión emocional por parte del observador doliente tan exacerbada como en conflicto y que redundante en la imposibilidad de desinversión con respecto al objeto de amor propia del trabajo de duelo. La reliquia que es la fotografía depende de la concesión de una capacidad de agencia sobre el sujeto que, naciendo de lo emocional, se funde con lo identitario: así, leemos en el *Journal* sobre la fotografía de la madre que «Il me suffisait de la regarder, de saisir le *tel* de son être [...] pour être réinvesti par, immergé dans, envahi, inondé par sa bonté» (2009: 238). Las fotografías de la madre hacen a un sujeto que se hace en ellas porque en su dolor no puede más que escribir sobre ellas, remitirse a ellas para encontrar a la madre, que allí es re-engendradora, re-vivificada para convivir con ella en la negación (im)posible de su ausencia que se opera en el *re-enactement* alucinatorio que es el noema de la fotografía. En la reflexión sobre la muerte a la que induce la fotografía, se evidencia cómo esta hace al observador tanto como él la hace a ella, pues observándola, haciéndola, se hace a sí mismo, se auto-cuestiona: «L'horreur, c'est ceci: rien à dire de la mort de qui j'aime le plus, rien à dire de sa photo, que je contemple sans jamais pouvoir l'approfondir, la transformer. La seule «pensé» que je puisse avoir, c'est qu'au bout de cette première mort, ma propre mort est inscrite; [...]» (1980: 145). Su identidad doliente, su identidad *post-mortem* y por-venir se juega en la fotografía, en su relación con ella y se carga de certeza fúnebre.

La agencia de la fotografía trasciende la resurrección paradójica, imposible, en aras de la conquista de lo fúnebre, de lo funesto. El Tiempo es, finalmente, otra forma de *punctum*, otra fuente de dolor: «Je sais maintenant qu'il existe un autre *punctum* [...]. Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps,

¹⁴ Sobre la relación entre fotografía y deseo, resulta interesante el ensayo de Mitchell (2005), donde reformula las nociones de tótem, ídolo y fetiche desde la querencia emanada de la imagen.

c'est l'emphase déchirante du noème («ça-a-été»), sa représentation pure» (1980: 148). La deixis de la fotografía es fúnebre y la contingencia soberana que define la fotografía es contingencia de la muerte, tanto de la ajena como de la propia. En la absolutización temporal que caracteriza la contemplación doliente de la fotografía, el futuro, a falta de dialéctica, desaparece al fundirse con el pasado ya desaparecido, ya fugado. El futuro es la muerte que vendrá, que ya ha venido: «Mais le *punctum*, c'est: *il va mourir*. [...], la photographie me dit la mort au futur. [...] Devant la photo de ma mère enfant, je me dis: elle va mourir: je frémis [...] *d'une catastrophe qui a déjà eu lieu*» (1980: 150). La fotografía de la madre le recuerda al doliente que ella va a morir, que ya ha muerto, que seguirá muriendo. El *eso* que es porque fue y ya no es se convierte ahora en el *eso* que ya no será, en *ça-ne-sera-plus* por un futuro tan coagulado de pasado que es presente y de presente que es pasado que se convierte en un futuro siempre por-morir. El espectro adviene porque advino y advendrá, está y estará adviniendo, porque adviene de un futuro que ya ha sido: su muerte ya ha sido y por eso está siendo y será, duele y seguirá doliendo.

La pulsión de muerte lo embarga todo, incluido al observador, cuya única reflexión posible es el reconocimiento de la muerte por-venir: si durante la enfermedad engendró a la madre, «Elle morte, je n'avais plus aucune raison de m'accorder à la marche du Vivant supérieur (la espèce). [...]. Je ne pouvais plus qu'attendre ma mort totale, indialectique» (1980: 112-113). Al igual que el por-venir de la fotografía, el por-venir del sujeto es siempre la muerte. La fotografía participa de la identidad del sujeto doliente al hacerle patente su propia condición mortal. El sujeto se sabe muriente, por-morir. No hay posibilidad de recuerdo ni de resurrección efectiva, sólo un espectáculo espectral recurrente, sólo un futuro que no es ni será porque ya ha sido, porque ya ha muerto, un futuro-sin-la-madre, un futuro-por/para-morir. Si el duelo no se completa, si la herida no cauteriza, sino que se abre y se cierra constantemente, queda gravada como la huella del otro en el cuerpo de la fotografía y en el del propio sujeto que la sufre, es también porque la muerte del Tú es siempre la muerte del Yo, porque al perder al otro el Yo reconoce

su propia mortalidad. El espectro adviene, puede advenir, porque está en el observador tanto como en la fotografía, como el *punctum*, porque es el *punctum*. Hablar del otro, cuando el otro ya no está, implica siempre hablar del Yo¹⁵. Es más, al carecer de la posibilidad de supervivencia que supone la descendencia, el Yo ya se siente morir, ya está muriendo de la ausencia del otro. Y al final de la obra no le queda más que abrazar la muerte, al muerto, al espectral espectáculo: «Je rassemblais dans une dernière pensée les images qui m'avaient «point» [...]. A travers chacune d'elles, infailliblement, je passais outre l'irréalité de la chose représentée, j'entrais follement dans le spectacle, dans l'image, entourant dans mes bras ce qui est mort, ce qui va mourir, [...]» (1980: 179).

5. Conclusiones

Nos proponíamos repensar la fotografía según la enuncia Roland Barthes en *La chambre claire* desde el contexto emocional del duelo por la muerte de su madre. Partíamos de la consideración de la fotografía como objeto material con agencia asimilable a la reliquia: la reliquia crea presencia de una ausencia, participando en el trabajo de duelo, y en ello se aproxima del espectro, que se caracteriza por su condición liminal simultánea entre el ser y el no-ser. Tras el análisis realizado, se hace evidente que la fotografía sí que puede ser considerada como reliquia, especialmente en el caso

¹⁵ Tras la muerte de Barthes, escribe Derrida precisamente: «Quand je dis Roland Barthes, c'est bien lui que je nomme, au-delà de son nom. Mais comme il est désormais, lui, inaccessible, à l'appellation, comme la nomination ne peut devenir vocation, adresse, apostrophe [...] c'est lui en moi que je nomme, vers lui en moi, en vous, en nous, que je traverse son nom» (1981: 285). En este mismo texto, donde comenta *La chambre claire*, habla del espectro que adviene en la fotografía como parte del Yo que la observa: «C'est un «retour du mort» dont l'arrivée spectrale dans l'espace même du photogramme ressemble bien à celle d'une émission ou d'une émanation. Déjà une sorte de métonymie hallucinante: c'est quelque chose, un morceau venu de l'autre (du référent) qui se trouve en moi, devant moi, mais aussi en moi comme un morceau du moi [...]» (292).

de la madre. La fotografía se entiende como contingencia absoluta que crea una presencia atemporal de una ausencia finita: la fotografía no representa al otro, sino que lo presentifica, lo encarna, lo resucita, deviene su cuerpo, originando un modo de presencia del otro que trasciende la realidad innegable de su muerte. El *reenactement* del espectáculo gravado en la fotografía pasa por una inversión emocional doliente que nace del *punctum* integrado en la fotografía: el acto de fotografiar se caracteriza por un gesto deíctico fúnebre que embalsama al fotografiado, de modo que su esencia es aprehensible por siempre. La fotografía remite a un orden temporal atrofiado, en el que el presente de observación tiende a una utopía atemporal en el que lo imposible (recuperar al otro) se hace posible.

Pero, de acuerdo con la naturaleza paradójico-liminal de la reliquia, en esta negación de la muerte la muerte misma es señalada: la fotografía apunta que algo fue pero que necesariamente ya no es ni será. De este modo, la reliquia que es la fotografía adquiere un carácter doblemente dramático: la resurrección es negada por una certificación implícita de la ausencia y, en consecuencia, el espectáculo que es re-activado se convierte en un *tableau vivant* de muertos. La fotografía, como cuerpo a-dialéctico y a-simbólico, se revela como pura presentificación de la ausencia, como el advenimiento espectacular del espectro. Se niega y se señala la muerte al mismo tiempo, lo que impide la catarsis, la cauterización de la herida abierta por el *punctum*. La agencia de la fotografía depende de una alucinación perceptiva que es inherente al duelo: aunque el doliente sabe que el otro no está, la fotografía lo hace presente y con ella convive e interactúa en un proceso por el que él hace a la fotografía (reactiva ese espectáculo de su espectro que lo daña) tanto como la fotografía lo hace a él (el dolor y la muerte marcan un futuro concebido como tiempo por-morir).

Referencias bibliográficas

Appadurai, Arjun, ed., (1988): *The social life of things. Commodities in a cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University.

- Barthes, Roland (1980): *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil.
- (2009): *Journal de deuil. 26 octobre 1977 – 15 septembre 1979*, Paris, Seuil.
- Benjamin, Walter (2004): *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos.
- Castellani, Jean-Pierre (2017): «Usos de la fotografía», en C. Fernández-Jáuregui Rojas, T. Albaladejo, coords., *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, 242 («Cien años de Roland Barthes»), pp. 119-129.
- Cuesta Abad, José Manuel (2015): «Estética de la destrucción. Rilke – Benjamin – Riegl», en J. M. Cuesta Abad, *Demoliciones. Ensayos sobre literatura y destrucción*, Madrid, Abada, pp. 27-63.
- De Duve, Thierry (2008): «Time Exposure and Snapshot. *The Photograph as Paradox*», en J. Elkins, ed., *Photography theory*, New York, Routledge, pp. 109-123.
- Derrida, Jacques (1981): «Les morts de Roland Barthes», en J. Derrida, *Psyché. Invention de l'autre* (1998), Paris, Galilée, pp. 273-304.
- (1993): *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée.
- Edwards, Elisabeth, Hart, Janice (2004): «Introduction: Photographs as Objects», en E. Edwards, J. Hart, eds., *Photographs, objects, histories. On the materiality of images*, New York, Routledge, pp. 1-15.
- Fédida, Pierre (1978): *L'absence*, Paris, Gallimard.
- Fernández-Jáuregui Rojas, Carlota (2017): «El hilado de Roland Barthes», en C. Fernández-Jáuregui Rojas, T. Albaladejo, coords., pp. 55-66.
- Freud, Sigmund (2015): «La aflicción y la melancolía», en S. Freud, *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza Editorial.
- Geary, Patrick (1988): «Sacred commodities: the circulation of medieval relics», en A. Appadurai, ed., Cambridge, Cambridge University, pp. 169-191.
- Gell, Alfred (1998): *Art & Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon.

- Hoskins, Janet (1998): *Biographical Objects. How Things Tell the Stories of People's Lives*, New York, Routledge.
- Knappet, Carl, Malafouris, Lambros, eds., (2008): *Material Agency. Towards a Non-Anthropocentric Approach*, New York, Springer.
- Kriebel, Sabine T. (2008): «Theories of photography. A short history», en J. Elkins, ed., New York, Routledge, pp. 3-49.
- Malafouris, Lambros (2008): «At the Potter's Wheel: An Argument for Material Agency», en C. Knappet, L. Malafouris, eds., New York, Springer, pp. 19-36.
- Michaels, Walter Benn (2008): «Photographs and fossils», en J. Elkins, ed., New York, Routledge, 431-450.
- Miller, Daniel (2013): *Stuff*, Cambridge, Polity Press.
- Mitchell, W.J.T. (2005): *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Sontag, Susan (2010): *Sobre la fotografía*, Barcelona, DeBolsillo.
- Tisseron, Serge (2000): *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Walsham, Alexandra (2010): «Introduction: Relics and Remains», en *Past and Present Supplements*, 5 («Relics and Remains»), pp. 9-36.