

Roland Barthes o el ardor fotográfico. Fotografía y locura en *La chambre claire* (1980)

Roland Barthes, or, the photographic burning
Photography and madness in La chambre claire (1980)

Rodrigo Zúñiga Contreras*
Universidad de Chile
rodrigozunigacontreras@gmail.com

DOI: 10.5281/zenodo.8212569

Recibido: 22/02/2023 Aceptado: 01/07/2023

Resumen: El artículo propone una lectura de *La chambre claire* de Roland Barthes tomando como base el sintagma "locura de la fotografía", como indicio de una teoría original y radical de la experiencia fotográfica. En virtud de su estatuto ontológico y tecnológico (la conformación inédita de una imagen-tiempo) y de una articulación indisoluble entre el orden referencial y el polo pulsional en el *Spectator* (ligando la fotografía, de manera central, a los procesos inconscientes), la foto posee una potencia singular: la de marcar en el sujeto una intensidad afectiva única. Demostraremos que Barthes comprende la fotografía como el lugar de una experiencia extrema, en cuanto, en el evento del *punctum*, el *Spectator* roza el límite del sentido y el advenimiento de lo innombrable.

Abstract: This article proposes an interpretation of Roland Barthes's *La chambre claire* based on the syntagma "madness of photography", as a sign of an original and radical theory of photographic experience. By virtue of its ontological and technological core (concerning the unprecedented configuration of an image-time) and of a strong articulation between the referential status of the image and the drive status in the *Spectator* (linking photography mainly to the processes of the unconscious), the photo owns a unique power: that of marking in the subject an exceptional affective intensity. I propose to demonstrate that Barthes understands photography as the place of an extreme experience, as for in the event of *punctum*, the *Spectator* pushes the limits of meaning and the coming of the unnamable.

Palabras clave: Barthes; fotografía; *Spectator*; locura; inconsciente

Keywords: Barthes; photography; *Spectator*; madness; unconscious.

* Chileno, Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile. Académico del Departamento de Teoría de las Artes en la misma casa de estudios, miembro del claustro del Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte y del programa de Magister en Artes Visuales. Ha sido becario y profesor residente de postdoctorado en Université Paris 8 Vincennes/Saint-Denis y profesor visitante en la Universidad de Caldas, Colombia.
<https://orcid.org/0000-0002-3763-4459>

1. Introducción

El presente artículo se propone profundizar en algunas líneas de análisis que incidan, con renovado afán, en la “lección fotográfica” del último Roland Barthes. Por supuesto, transcurridos más de cuarenta años de la publicación de *La chambre claire* (cuya repercusión universal, hoy por hoy, apenas admite ser matizada de alguna forma), y considerando, además, que el volumen bibliográfico disponible en torno al autor francés se ha vuelto incontrolable, una empresa de estas características -por modesta que se pretenda- cuenta de antemano con desafíos considerables. Lo relevante, sin embargo, será encaminar en este estudio algunas pistas que demuestren la necesidad de insistir sobre un complejo de preguntas y de problemas que tanto los libros sobre teoría fotográfica y post-fotografía, como la literatura secundaria en torno a Barthes y a *La chambre claire* en particular, han tendido, salvo excepciones, a pasar por alto, o lisa y llanamente a desestimar. Me refiero al vínculo indisoluble que plantea Barthes entre fotografía e inconsciente. Trabajado con obstinación y con un rigor no siempre advertido por sus lectores/as, este vínculo lleva a nuestro autor a equiparar la relación que sostenemos con la imagen fotográfica a la locura, al desenfreno amoroso y a la exaltación afectiva. A lo largo de éste, su último libro, y como correlato de una serie de conceptos que, a juicio del autor, significan en plenitud *lo fotográfico* (entre los que el *punctum* tiene especial relieve), Barthes hará uso una y otra vez de sintagmas como “la locura de la fotografía” y “el éxtasis fotográfico”. La fotografía, concluirá, sería un tipo de imagen singular, cuyas potencias inmanentes resultan incomparablemente más determinantes e influyentes que las de otras técnicas o tecnologías visuales, en la medida en que es capaz de remover en la subjetividad (al momento de encontrarse con una foto cualquiera que la atrae de manera inesperada) un sustrato mnémico y afectivo susceptible de derivar en una forma de desquicio.

Para perfilar mi asunto, procedo a establecer de modo preliminar algunas preguntas orientadoras: ¿Qué es lo que Roland Barthes (1980) nombra en *La chambre claire*, insistentemente, como “la locura de la fotografía” (pp.28, 175, 183)? ¿Cuáles son sus indicios, cuál es su marca y de qué manera piensa Barthes esa marcación (*marquage*) sobre el *Spectator*? Por consiguiente, ¿qué tipo de imagen es la fotografía? ¿Cómo entender su intensidad? ¿Qué tipo de articulación anuda y tensiona el aspecto tecnológico de la imagen fotográfica y su vínculo con los afectos y los procesos inconscientes que se activan en cada *Spectator*? En síntesis: ¿en qué consiste la experiencia de la fotografía, según Roland Barthes?

En el momento en que los debates en torno a lo post-fotográfico y a la imagen digital indican claramente otros derroteros (Cf. Lipkin 2005, Poivert 2010, Ritchin 2010, Fontcuberta 2012, Gunthert 2014, Burbridge 2020), por mi parte insistiré aquí en otorgar un lugar eminente a este ensayo de Barthes. Es cierto: resulta inevitable situar a *La chambre claire*, retrospectivamente, en el umbral de la última etapa de las tecnologías analógicas, ante la transformación revolucionaria de las tecnologías digitales en la década siguiente. Con todo, parece igualmente imperioso, como buscaré demostrar, pensar este libro como el lugar de una serie de legados, cuestionamientos y preguntas relativos a la “experiencia de mirar una fotografía”, que siguen siendo urgentes y lo mismo conciernen, hoy por hoy, a los viejos soportes analógicos como a la pervivencia de determinados usos de la imagen digital.

La hipótesis que se propone por consiguiente, podría resumirse así: en *La chambre claire* (1980), Roland Barthes aportó una teoría singular y radical sobre la fotografía análoga, según la cual ésta es portadora (en virtud de su estatuto ontológico y tecnológico -la conformación inédita de una imagen tiempo- y de una articulación indisoluble entre el orden referencial en la imagen y el polo pulsional en el *Spectator*) de una potencia que le es específica: la de marcar en el sujeto una intensidad afectiva única. Aspecto normalmente desatendido por la literatura canónica¹, esta intensidad hace de la fotografía el lugar de una forma extrema de experiencia, en la que convergen las figuras de la locura, del amor y de la muerte. Es importante rescatar y resaltar este aspecto originalísimo de la teoría barthesiana de la fotografía, en la medida en que aporta nuevos elementos para re-pensar los estudios fotográficos y la estética de la fotografía. Al mismo tiempo, realzar este “motivo barthesiano” nos faculta a comprender la obra general de su autor desde una dimensión pocas veces señalada: como un pensador *de* y *desde* la fotografía.

Esta hipótesis será desarrollada en distintos momentos. En el apartado con que comienza este artículo (“La locura de la fotografía: de la foto cualquiera a la foto amada”), junto con bosquejar la idea barthesiana de que lo esencial de la experiencia fotográfica radica en las fotos privadas *amateurs*, plantearé que es la noción de *marcación* (*marquage*), que se activa en la experiencia del *punctum*, la que asume, para nuestro autor, un rol protagónico al momento de describir el

¹ Por lo pronto, limitémonos a indicar que un autor tan influyente como Rancière (2009), en su ensayo “L’image pensive”, lee en la noción de *punctum* el carácter vicario de una mera “función de efigie” (p.121), adscribiendo las tesis de nuestro autor, de paso, al “régimen ético de la imagen”. Esta interpretación fallida, bastante frecuente por lo demás, omite por completo el fondo estratégico de la lectura de Barthes en torno a la fotografía que hemos venido describiendo y que interesa rescatar en lo sucesivo.

“flechazo” o la “sacudida” que cualquier foto puede provocar en cualquiera de nosotros/as. Así, una foto “cualquiera” se convierte en una foto “amada”. El tercer apartado prosigue esta indagación. En él, ahondaremos en la famosa concepción barthesiana del *punctum*, subrayando su núcleo paradójico y sus potencias de desfondamiento: punzado por la imagen, el *Spectator* accede a algo así como “el centro de la fotografía”, sólo para constatar que, en un extraño *fading* desubjetivador, es la propia capacidad de hablar la que comienza a zozobrar.

Estos dos apartados forman un relato coherente. Se trata, en ellos, de introducirnos en la concepción barthesiana de la fotografía en *La chambre claire*, a partir de sus figuras características más llamativas (la del *punctum*, la idea de “ser marcado por una imagen”, o aquella que homologa el vínculo afectivo con una imagen fotográfica, con las figuras del erotismo o del rapto de amor). El cuarto apartado profundiza en el *pathos* barthesiano que insiste en que la foto arriesga a sus espectador/as en una experiencia límite, imposible de domesticar, y no exenta de peligros. Para emplearnos a fondo en una comprensión de esta idea, me referiré -apoyándome tanto en consideraciones sobre la masividad de las imágenes fotográficas, como en algunas nociones del psicoanálisis- a la “dinámica introyectiva” de la fotografía. Roland Barthes entiende que la imagen fotográfica resulta introyectada de modo tal - en la instancia del *punctum*, sobre todo-, que es susceptible de remover en la subjetividad fragmentos memorables (inconscientes) que se creían perdidos para siempre, retornando proyectivamente, en forma inesperada, al momento de la observación de la fotografía. Esta particular capacidad “memorativa” de lo fotográfico me lleva a explicitar, en el quinto apartado, el rol que cabe al noema *ça a été* tanto en la articulación de estas potencias de la fotografía, como en el hecho de devenir el principal indicio de la “locura” que asalta al *Spectator* cuando éste se siente *marcado* por ella. Por esta misma vía, el sexto apartado -“La fotografía y lo innombrable (*ça*)”-, reuniendo y desarrollando todos los antecedentes anteriores, busca demostrar que la enseñanza radical que Barthes legó a la reflexión sobre la fotografía reside justamente en señalar, en el núcleo de la experiencia fotográfica (al momento de sentirse exaltado el *Spectator* por la marca de una imagen “amada”), la correspondencia recíproca (y paradójica) entre la referencia y la pulsión inconsciente, entre lo conocido y lo máximamente extraño, entre lo reconocible y lo innombrable. De ahí las conclusiones obtenidas en el séptimo y último apartado de este artículo (“El *ardido* o la lección fotográfica de Barthes”): la fotografía, de acuerdo a nuestro autor, nombra una de las dimensiones más complejas y radicales de la experiencia tardo-moderna, precisamente porque en ella se vivencia la paradoja del límite de lo innombrable.

2. La locura de la fotografía: de la foto cualquiera a la foto amada

Nadie sino Roland Barthes hablaría con tanta sutileza de la relación entre fotografía y locura. Nadie como él para asimilar el sencillo acto de mirar una foto, a una intensidad única, exorbitante, signada por el amor y la muerte, ni para hacer de la fotografía una forma radical de la experiencia. En las inspiradas páginas de uno de sus libros más famosos, *La chambre claire* (publicado en 1980 bajo la alianza editorial de Cahiers du Cinéma, Gallimard y Seuil), Barthes (1980) recurrió una y otra vez, como un delicado y enigmático *ostinato*, al enunciado “*locura de la fotografía*” (pp. 28, 175, 183). En la foto se presienten las alas del arrebato, del descontrol, que asaltarán al espectador cuando menos lo espere. Para reforzar esa idea, al ser entrevistado por Guy Mandery para *Le photographe*, en una de sus últimas intervenciones públicas (edición de febrero de 1980), Barthes (2002, V) explicaba así el propósito de su libro:

“Creo que, al contrario de la pintura, el devenir ideal de la fotografía es la fotografía privada, es decir, aquélla que toma a su cargo una relación de amor con alguien. Que no tiene toda su fuerza si no ha habido un lazo de amor, aún virtual, con la persona representada. [Mi libro] se juega alrededor del amor y de la muerte. Es muy romántico” (pp.935-936).

¿Loca ella, la romántica fotografía, o loco/as nosotros/as, cualquiera de nosotros/as, cada uno/a de nosotros/as, cuando caemos en sus redes, precipitándonos a cierta conmoción, a cierto abismo gozoso? No es por azar si escribo “cualquiera de nosotros/as”; tampoco, si añado ahora la frase “cualquier fotografía”. Cualquier fotografía puede imponer en cualquiera de nosotros/as —sin que sepamos cómo ni por qué— un principio de locura. Éste es el principal argumento de Roland Barthes en *La chambre claire*, que lo lleva a desarrollar la noción de *punctum*. Una foto, cualquier foto, puede punzarnos, pincharnos, marcarnos² a cualquiera de nosotros/as. No debiésemos perder de vista lo azaroso de este encuentro entre una foto y un sujeto, azar cuya reivindicación está en la base misma del esfuerzo teórico de Barthes para comprender la exacta dimensión de lo fotográfico. Expresándolo de otro modo, si algo estuviese destinado para el ser humano en la experiencia de

² Desde el comienzo de su libro, el autor ha tenido en mente la palabra marcación, *marquage* (1980, p.28), para ejemplificar la “loca” influencia de la fotografía sobre el *Spectator*.

ver fotografías, y eso pudiese traducirse en una sola frase, sería algo como: *llegará una imagen cualquiera que te marcará a fondo y no sabrás el motivo.*

¿Cómo entender este “no saber”? Cuando el autor escoge la antigua palabra latina *punctum* (Barthes 1980, p.49), se alista precisamente en esta dirección. En el uso que de ella hace en *La chambre claire*, opera como una metonimia de aquello que carece de nombre, de una especie de elemento incognoscible que ejerce presión en la imagen como arrastrado por una energía desmesurada, al punto de marcar a fondo (con ardor, diríamos) al *Spectator*, haciéndolo vibrar de modo tal que, en el acto, la foto que tiene enfrente “deja de ser [una imagen] cualquiera” (1980, p.81). Así, tal o cual foto que *marca al sujeto*, conturbándolo, tal o cual foto súbitamente animada por un “detalle descentrado” (p.82) que parece salir arrojado de ella, se vuelve una anomalía: el sentido no consigue reducirla. Daría la sensación de que ella aventara sobre el propio sujeto algo extrañamente familiar, difícil de precisar, ligado posiblemente a huellas mnémicas mantenidas en el inconsciente, a experiencias anteriores, a conatos pulsionales, a fuertes resistencias psíquicas, en definitiva, a sus afectos y deseos más recónditos e inaccesibles³. Al encontrarse con esta foto cualquiera, el sujeto (Barthes habla todo el tiempo de *Spectator*) experimenta una sacudida, una especie de íntimo desquiciamiento o de enjambre de sentidos que se agolpan sin resolverse. El trasfondo de esta idea resulta sugerente, al dar a entender que la foto apunta a una evidencia que en ningún caso podría corresponder a la de la simple referencialidad de lo fotografiado: no es el “tema” de la foto lo que sacude al *Spectator*, es cualquier cosa, cualquier detalle en ella, por insípido que parezca. Así, como en el *satori* del budismo zen, el sujeto se siente remecer al modo de un “brusco desembocar en el vacío” (Barthes 2002 b, p. 220). Será, pues, a esa repentina sensación de vacío, a esa potencia de desubjetivación que horada la autonomía del sujeto frente a la imagen fotográfica, a propósito de un detalle cualquiera presente en ella, que aludirá Barthes cuando se refiera a la “locura” de la fotografía.

³ Sobre la relación entre fotografía e inconsciente, o entre fotografía e imágenes psíquicas, coincido con Caroline Blanvillain (2015, p.63) en que, a pesar del promisorio debate a que podría haber dado lugar (con el aliciente ejemplar representado por *La chambre claire*, en el que el discurso psicoanalítico tiene una fuerte presencia), éste no fue suficientemente desarrollado en la teoría fotográfica del siglo XX. Merecen especial atención, en este sentido, contribuciones como las de Serge Tisseron (1996) y François Soulages (2005), cuyos textos han alentado indirectamente varias de las ideas elaboradas en este artículo.

¿No parece, por otra parte, que hablamos del amor, también? ¿De fotos “amadas”, o de fotos cualquiera de las que nos enamoramos, y que nos enloquecen? ¿De súbitos flechazos que nos hieren? ¿De esos mismos viejos embrujos que, esta vez, se sienten ante “una (foto) que pasa”? En efecto, es ése el camino por el que Barthes (1980) quiere embarcar a sus lectores/as: “Cada vez que leía algo sobre la Fotografía, yo pensaba en tal foto amada, y eso me encolerizaba. Pues yo no veía más que el referente, el objeto deseado, el cuerpo querido” (p.19). Mucho antes incluso, en la década del '30, haciéndose eco del historiador del arte Alfred Lichtwark, Walter Benjamin (1977) ya había reivindicado, para el análisis fotográfico, el universo de las fotos de “los parientes y amigos más próximos, de la mujer amada” (p.381)⁴. Se trata de la misma “foto privada” a la que acudirá Barthes posteriormente, la foto romántica, aquella que se vive entre seres anónimos que se aman o se desean, que están enlazados por un sentimiento o una pasión; la misma que se juega, como se empeñará en declarar nuestro autor, con una fuerza incomparable, alrededor de la pérdida, la muerte —y la locura. ¿Parece que hablamos del amor? Claro que sí. La foto prolonga el discurso amoroso. Por ello es que Cadava y Cortés-Rocca (2009) ven en *La chambre claire* “Barthes’s true ‘lover’s discourse” (p.107). “Este libro es más bien simétrico al *Fragments de un discurso amoroso* en el orden del duelo”, señalará el autor en una de sus últimas entrevistas, publicada en *Le Matin*, el 22 de febrero de 1980 (Barthes 2002, V, pp. 929-930). Barthes gustaba decir que la foto, al *marcarnos* (al pincharnos o perforarnos, o magullarnos: la imaginería sado-masoquista sale a relucir en plenitud), se mostraba “intratable” e “intensa” (1980, pp.17, 120, 184). ¿Pareciera que siempre se trata de pasiones encendidas, si empezamos a hablar de fotografía!

Y ya que hablamos de amor (en ello se empecina Barthes; así fundamenta su lección fotográfica), será necesario insistir tanto más aún en el uso de la expresión *cualquiera*, como cuando aludimos anteriormente a la “foto cualquiera”. ¿No se

⁴ Sobre el ascendiente de la lectura canónica de Benjamin en torno a la fotografía, véase Yacavone (2013), Iversen (2009, p.64) y Batchen (2009, pp.259-273). Gunthert (1997) trabajó detenidamente la sorprendente “proximidad estructural” (p.8) entre ambos escritos, centrándose en el complejo asunto de las fotos “de familia” en sus respectivas propuestas, por vía de una relación con Freud (lo que me resulta tanto más interesante por lo que desarrollaré en los apartados siguientes de este artículo, aunque el autor opta por otros énfasis). También el marcado aprecio de Barthes por Marcel Proust, se vio reforzado por la delicada emotividad con que el novelista supo desentrañar el vínculo que mantenemos con las fotos familiares (Cf. Ruschworth 2016, Marty 2010, Hughes 2009, pp.194-195).

suele decir -no es sabido acaso- que las veleidades del amor, con sus jugarretas imprevistas, nos llegan por sorpresa, que poco o nada se obtiene pretendiendo conocer de antemano el tipo de persona que a cada quien le produce atracción? ¿No aprendemos, con la experiencia acumulada, que no son ésas las razones que acata el enamoramiento? Al explorar las “fotos amadas” para acceder al misterio de la fotografía —aquéllas que lo sedujeron sin motivo aparente, o aquéllas en que estaba en juego un afecto entrañable por un cercano—, Roland Barthes intuyó una profunda verdad de la experiencia fotográfica. Es como si insistiera en que, tal como sucede en el enamoramiento o en el flechazo erótico, el azar de un encuentro con una foto cualquiera, en determinadas circunstancias, es capaz de provocar un sismo, un íntimo remezón en el *Spectator*. Así es como la foto cualquiera se vuelve la foto amada. La atracción por una foto, como la atracción erótica por una persona, no obedece a reglas fijas, por más que la ingenuidad o la necesidad nos hagan pensar lo contrario. Lo único relevante es que sólo entonces vivimos la cruda intensidad de la fotografía (del amor). Ninguna foto, ni género fotográfico, ni especie particular dentro de sus clasificaciones establecidas, predominan realmente a este respecto: como en el amor, cualquiera de nosotros/as tendrá el privilegio de acceder a sus secretos, por el solo hecho de haber sido marcado/as por una imagen, por cualquier imagen, por una imagen cualquiera hallada en el “desorden inmenso” del mundo (Barthes 1980, p.18).

3. Un caer enloquecido en el centro de la fotografía (breve insistencia sobre el *punctum*)

De lo anterior, se sigue otro asunto importante de considerar. Es el hecho de que la foto, como fenómeno cultural que cruza la segunda mitad del diecinueve, es decir como industria emergente en cuyo eje irrumpen con fuerza las potencias de la reproducción y de la multiplicación, designa la nueva concurrencia masiva de imágenes cualquiera (banales, insignificantes), a una escala significativamente superior a las anteriores épocas de la técnica. Con un volumen de reproducciones en circulación en sostenido aumento entre las épocas del colodión y del gelatinobromuro de plata, la fotografía fue desarrollando, a la vez, una tendencia a la reivindicación de lo contingente, de lo azaroso, de lo menor, de lo anónimo (Cf. Bajac 2010, p.134). Es cierto que esta tendencia puede rastrearse desde sus inicios, y atribuirse también a la exactitud virtuosa de sus tomas, incapaces de discriminar

y dejar fuera los detalles del azar en la captura de la realidad⁵, pero con seguridad la afinidad entre la fotografía y la contingencia, entre la foto y los “entes cualquiera”, se fortaleció conforme aumentaba, asimismo, el número de imágenes producidas por la industria. El propio Walter Benjamin (1977) celebraba, en las capturas de autores tan diversos y distanciados en el tiempo como David Octavius Hill (cultor del calotipo) y de August Sander (insigne retratista de comienzos del siglo XX), la predominancia de las imágenes de ciudadanos anónimos -o sea, sujetos cualesquiera- por sobre los retratos de personajes conocidos, al proporcionar las primeras un relieve particular, mucho más matizado y profundo, a nuestra percepción del entorno y de las condiciones socioculturales en que habitamos (p. 370, p.380). Toda esta mención sirve para refrendar, por contraparte, que aquello que interesa a Roland Barthes en este punto, tiene otro matiz. Como ya señalamos, su foco de atención será esa especie de transfiguración en virtud de la cual, la imagen cualquiera, la imagen con la que nos topamos cotidianamente en la prensa y los medios de comunicación, que temáticamente puede incluso resultarnos indiferente (tratándose de una más entre las incontables imágenes que la industria fotográfica pone a nuestro alcance), cómo esa imagen, digo, deja de ser cualquiera y se convierte, inesperadamente, en *la* foto marcada (amada), que *me* hace temblar.

Un detalle cualquiera en una imagen cualquiera, me hiere o me “pincha”: así reza la idea barthesiana sobre el encuentro súbito con el *punctum*. Aclaremos de inmediato, sin embargo, que de acuerdo a la reflexión del autor, el *punctum* no está única y exclusivamente destinado a ser entendido como un “detalle”. Conforme avanza su argumentación y su relación con diferentes fotografías a lo largo del libro, el *punctum* se manifiesta muchas veces, por supuesto, como un detalle -de hecho, la mayoría de los ejemplos que propone como quiebres en el orden cultural del *studium* son, justamente, detalles o fragmentos parciales dentro de una fotografía-. Pero el tratamiento que ofrece del término resulta, visto con detención, más amplio, a veces más ambiguo. En ocasiones, el *punctum* es algo obtuso, poco claro, imposible de nombrar, una especie de forado simbólico, o un

⁵ Este tema fue objeto hace algunos años de un penetrante análisis de Yves Bonnefoy (2014, p.19). Por supuesto, basta pensar en uno de los escritos señeros de la reflexión sobre la fotografía en el siglo XIX, el de Lady Elizabeth Eastlake (“Photography”, publicado en 1857), para percatarse de que desde temprano la filiación entre la fotografía y las “cosas menores” y contingentes del mundo, dada la fuerza del testimonio histórico de su existencia por vía de la imagen fotográfica, fue motivo de interés para alguno/as intelectuales.

estremecimiento difícil de situar en la superficie de la foto —es lo que ocurre en el apartado 16 con su lectura de “Alhambra”, de Charles Clifford, o con la turbación que le provoca la figura de Bob Wilson en la foto de Robert Mapplethorpe comentada en el apartado 22 (Barthes 1980, pp.66-68, 84). A veces, por el contrario, el *punctum* ocupa una extensión considerable de la imagen, no es sólo un detalle: así las uñas de Warhol en el retrato de Duane Michals, o las calzadas terrosas en “La balada del violinista” de André Kertész (pp. 74-77). A veces se desplaza entre lo visto y lo recordado, como si cambiara de lugar entre una observación y otra de la misma fotografía en momentos distintos, como sucede con el retrato de familia capturado por James Van der Zee, objeto de una interesante disquisición entre los apartados 19 y 22 (pp.73-74, pp. 87-88). En fin, no quisiera ceder al frenesí de las citas recurrentes del texto barthesiano, con la mención de rigor a los apartados y a las imágenes que ahí se discuten, para insistir en la “veleidad”, por así llamarla, del *punctum*. En cambio, sí quiero recordar que el *punctum* concentra una fuerza de expansión “metonímica” (p.74), que se apropia por entero de la foto y le impone, a ojos del *Spectator*, su atracción incomprensible e irresistible. Esto quiere decir que, sea cual sea su manifestación visual (se trate efectivamente de un detalle, o bien de una zona completa de la imagen, o tome la forma de un achurado, o de una franja irregular, etc.), el *punctum* constituye una aparición anómala en la superficie de la imagen fotográfica, que no se rige por la lógica iconográfica ni tampoco por ninguna semiótica ni por regla de ligazón necesaria con el *studium* (pp.71-72), y que en consecuencia resulta imposible de sistematizar, dada su obstinada singularidad. Tantas son sus materializaciones, tantos sus avatares, sus figuras o actuaciones: un corte, un pinchazo, un disturbio, un suplemento, una espesura fantasmagórica, una herida, un detalle parcial, un espejismo, un zig-zag, etc. El punzazo se precipita desde la fotografía: de ella proviene y me asalta “como una flecha” (pp. 48-49): esa precipitación ocurre de muchas maneras. A veces, incluso, queda la duda: ¿se “ve” un *punctum*? ¿No hay en juego, en la esencia de la foto, algo que no necesariamente está referido a la naturaleza de la visualidad -o de la referencialidad? ¿No ocurre que la acción de ver, en el caso del *punctum*, cuando éste se aparece y conmociona a un *Spectator*, debiese estar referida, necesariamente, a otra(s) potencia(s) sensible(s)? Será conveniente regresar sobre este asunto.

Resumamos, entonces. Una imagen cualquiera, marcándonos, marcándome - hablemos así, en primera persona, como lo reclama la *mathesis singularis* de Barthes (p.21)- me singulariza, y se singulariza ella misma. Doble reporte de singularización

recíproca: entre todas las imágenes que pueblan nuestro mundo, entre las innumerables imágenes periféricas que circulan en toda clase de formatos y medios, de pronto, una sobresale, una se distingue y me conmociona (y yo, el *Spectator*, no sé bien por qué). Es una especie de estallido, una fulguración. Esa imagen fotográfica empieza a existir para mí, pero “yo mismo” me alejo de mí (de mis competencias disciplinares, de mis saberes), punzado y puntuado por ella. Como en los raros azares del enamoramiento, esta foto me descentra, me desfonda, me enloquece; sé, en lo más íntimo, que “no me pertenece”, que no me la puedo apropiar, tal como ocurre con lo más querido. No se trata tampoco de interpretarla, de descifrar sus connotaciones —camino del *studium*, de las disciplinas de la imagen, del “sistema semiológico segundo” (Barthes 1957, p.221); camino del “mensaje fotográfico” (Barthes 2002, I, pp.1120-1133) y de la “retórica de la imagen” (2002, II, pp.573-588)—, pues la atracción -el amor- es mucho más fuerte que el interés intelectual. Sustraído a esos afanes, entregado a mi devoción insensata, la foto me abraza con fuerza en un descampado de sentido. He caído en el centro de la fotografía. Sólo entonces puedo hablar de la foto con autoridad, con conocimiento de causa. Lo sorprendente del caso es que en ese momento, en pleno trastorno, me he quedado sin palabras.

Me animo a sugerir que es ésa la marca japonesa, o de lo japonés, en la lectura barthesiana de la fotografía, muy propia del período: como en el flechazo erótico, como en el haikú, el punzazo de la foto produce en mí, *Spectator*, una viva inmovilidad -*une immobilité vive*- (Barthes 1980, p.81), una zozobra de la locución, un *fading* del hablante⁶. Yo es otro —sentimiento extático, del que pocas veces en la vida somos presas con tanta fuerza como en el enamoramiento. Es lo que Barthes (2002 b), a lo largo de su producción teórica, señala reiteradamente cuando alude, por ejemplo, a que el sentido “entra en suspensión”, o a que el paradigma es frustrado o desactivado (p.31). En *L’Empire des signes*, el autor

⁶ Sobre la relación entre fotografía y haikú, véanse especialmente los desarrollos del autor en el capítulo “Tel”, de *L’Empire des signes* (Barthes 2002, III, p.415). Durante toda la década del setenta, Barthes recurrirá a menudo a esta homología entre fotografía y haikú, que se encuentra en la base de su reflexión tanto sobre lo fotográfico como sobre lo literario (Cf. Vercaemer 1998), y en la vindicación de su reciprocidad (de cara a la denotación, sobre todo). En su seminario *La préparation du roman*, en la sesión del 17 de febrero de 1979 (Barthes 2015, pp.156, 162), volverá ampliamente sobre ello, aproximando al máximo la certeza enunciativa del haikú (el haber tenido lugar *absolutamente* del acontecimiento que refiere) y el noema fotográfico, el famoso “*ça a été*”, en el que nos detendremos más adelante.

insistirá en que, si por una parte Occidente busca traspasar o fracturar el sentido para alumbrarlo por una vía hermenéutica, el haikú, en cambio, lo deja caer, lo desactiva, provoca un cortocircuito con él: detiene el lenguaje *en el lenguaje* (Barthes 2002, III, p.408). Así, la experiencia del haikú es la experiencia de un lenguaje plano, no metafórico, puramente denotativo; el lenguaje de un evento sucediendo. En otro contexto, bastante similar, Barthes (2002 b) hará mención de una “desactivación del paradigma”. Entendiendo el paradigma como “la oposición de dos términos virtuales de los cuales actualizo uno, para hablar, para producir sentido” (p.31), llamará *Neutro* a “todo aquello que [lo] frustra (*déjoue*)” (p.31). Ahora bien, como se acaba de señalar, en esta suspensión pánica del lenguaje, en esta vacilación del sentido o frustración del paradigma, emerge con redoblada fuerza la urgencia de hablar. Yo, el *Spectator*, punzado eróticamente por la foto amada, quisiera hablar, pero siento al mismo tiempo y con total certeza que las palabras carecen de potencia, que perdieron energía y precisión, que se anudaron hasta la asfixia y marchan indeclinablemente hacia la extinción. Es una experiencia límite: el advenimiento de lo innombrable.

¿No es ése otro signo manifiesto de la locura de la fotografía?

4. Sondar fotografías. Una “invitación al viaje” barthesiana

Llega a ser encantadora la insistencia de Roland Barthes (1980) en señalar que hay un marcado rechazo social a “la locura profunda de la fotografía” (p.28). El último capítulo del libro partirá con elocuencia señalando que “*la société s’emploie à assagir la Photographie*”: “La sociedad se esfuerza por aquietar la Fotografía, por atenuar la locura que amenaza sin cesar con explotar en el rostro de quien la mira” (p.180). Por si no ha quedado suficientemente claro, el autor inicia esta última sección volviendo a subrayar la idea predominante del libro: la foto es una especie salvaje, una fierecilla indomable, un lobo que llama a la puerta. Vivimos con ella sin darnos cuenta del tamaño de sus garras. La sociedad lo presiente o lo intuye: por eso la foto estandarizada, en la que el *studium* campea a sus anchas y de la cual ha sido erradicada la menor apelación al vertiginoso “*ça a été*”, hará las paces con la foto artística (p.180) con el único afán de omitir, a como dé lugar, el recuerdo de que el destino de la fotografía ha sido el de hermanar el efecto de verdad y el efecto de locura⁷.

⁷ Sobre este punto, véase asimismo Iversen (2009, p.61) y Hughes (2009, p.194).

Estas aseveraciones no dejan indiferente al lector. ¿Por qué habría de ser aquietada o domesticada la fotografía? ¿Qué quiere decir eso? Es una formulación sugerente. Cuando se revisa detenidamente el libro de Barthes, es notorio que para él esa domesticación jamás se cumple por entero. Parecería —es cierto— que la fotografía quedó adormecida en el largo letargo de sus usos convencionales (periodísticos, publicitarios, ilustrativos, etc.), los cuales, en todo caso, en cualquier momento serán desmontados ante la inesperada irrupción de las conmociones de lo fotográfico (la imagen cualquiera que se vuelve la foto amada). La reflexión de Barthes está dirigida a remecer a sus lector^e/as, como para volverlo/as partícipes activo/as de estos “peligros” de la “foto salvaje”, incitándolo/as a entregarse a ellos: *a ser marcado/as por las fotografías*. Inmunizado/as desde temprano por la cultura de las imágenes mediales (para fines de los años '70, cuando fue escrito el libro, el complejo televisivo-cinematográfico había ya desplegado todo su potencial), lo/as nuevo/as espectador^e/as de imágenes, habitua^d/as al uso de la foto como documento de lo real, desconocen hasta qué punto la fotografía es una invitación al viaje, a la pasión. Por esos mismos años, Jean-Claude Lemagny (2008), desde una vereda diferente, acudía asimismo al potencial imaginativo de la fotografía - “algo pasó por ahí, dejó una huella; imaginen...” (p.76)- y será con una disposición semejante que François Soulages (2005) remarcará que “la obra fotográfica libera la imaginación de aquel que la acoge” (p.179). A este respecto, parejamente, se deja apreciar la radicalidad de Barthes. Para él, al rozar la “verdad”, la foto roza también, en paradójica correspondencia, la ensoñación, la alucinación y el enigma, siendo capaz de desatar en el *Spectator* los lazos más oscuros del recuerdo y los afectos (Barthes 1980, p.176), removiendo parajes desconocidos de nosotros/as mismo/as.

A propósito de la “domesticación” de la fotografía, podemos pensar el asunto al revés, para mejor asimilar la posición barthesiana que estamos comentando. Si la foto no fuera domesticada, si por lo tanto descubriéramos en ella mucho más que la referencia concreta de las cosas, si nos entregáramos libremente a la meditación, a la imaginación, al fervor, a la elucubración a propósito de una imagen, ¿hasta dónde alcanzaría nuestra pasión, nuestra obsesión? ¿Tendría freno? ¿Cuándo terminaríamos de mirar una sola imagen que retuvo nuestra atención o que nos marcó por alguna razón? ¿Hacia dónde nos encaminaríamos, o nos (des)orientaríamos?

Permítaseme un breve excurso, para explicar mejor la singularidad de la reflexión barthesiana. Se hace complicado, hoy en día, imaginar siquiera la escala del sismo que pudo significar, para las primeras generaciones de la era fotográfica, mirar aquellas imágenes enigmáticas. ¿Qué se encontraban en ellas, en realidad? ¿Cuál era el alcance y la profundidad de su mirada? En las fotografías, para eso/as primero/as espectadore/as, palpitaba una fuerza desconocida: la presencia directa, pero insondable, de los seres y las cosas. A la vez, cuestión que jamás había sucedido, podía entablarse un vínculo perdurable y familiar con esas mismas imágenes. Los usos de la fotografía —como quedó referido al comienzo de este texto— están signados por la intimidad y la vida privada. Las fotos se guardan, se custodian, se coleccionan, se transmiten a la descendencia, nos ayudan a narrar nuestras vidas y las de quienes nos antecedieron, a proyectar una luz sobre el pasado y a esbozar las formas del tiempo por venir. Hasta que surgió y se popularizó la fotografía, las personas no habían tenido la oportunidad de conocer la fisonomía de personajes y paisajes de otras épocas. No habían podido observar el rostro de sus abuelos, cuando eran jóvenes. No había ocurrido jamás que una emisión lumínica, impactando sobre una superficie fotosensible, retuviera un fragmento de espacio-tiempo bajo la forma de un rostro, de un atuendo, de un paisaje, de una despedida, de un momento feliz, de una velada familiar, de una sonrisa olvidada, de una mirada entrañable, de un amigo del que nunca más supimos, de un hijo en la flor de la vida. Con la fotografía, el mundo cambió, y esto en un sentido bien concreto. Al quedar reflejado en sus imágenes, se volvió asombroso y banal al mismo tiempo. Cada captura fotográfica era como un surco que cruzaba nuestra experiencia, dotándola de una vivacidad que, lanzada hacia el futuro, pronto se volvería objeto de recuerdo y de palabra compartida.

Sin duda, es esta dimensión de lo fotográfico la que atrae fuertemente a Roland Barthes y lo anima en su notable meditación. Tomando prestada una expresión del novelista chileno Alejandro Zambra, diríase que la foto, para el autor francés, sería una parte o una función discursiva de la “literatura de los hijos” (Zambra 2011): un asunto de herencia, de redescubrimiento, de valoración tardía, de fascinación póstuma. Las fotos privadas —las que se llevan en la chaqueta, las que se guardan en la billetera, las que velan con nosotros, la que descansan en nuestros muros, en nuestras oficinas, en nuestras mesas de trabajo, en nuestros *livings*, en nuestros dispositivos digitales, en nuestros espacios de intimidad— son la demostración fehaciente de los poderes de una imagen tecnológica “introyectada” *en y por* la subjetividad. De hecho, entre el conjunto de imágenes producidas por

el ser humano, ¿no sería la fotografía, tanto por sus características de circulación masiva como por sus representaciones miméticas de lo real -siempre capaces de convocar reacciones y reactivaciones mnémicas en cada individuo-, aquella que mejor se distingue por su dinámica introyectiva? ¿No es la foto, además, una imagen hecha objeto (impresa en papel, por ejemplo), que *incorporamos patentemente* en nuestra economía psíquica? Germinando, por así decir, en el individuo, desencadenando toda clase de procesos identificatorios o de carácter psíquico semejante, la foto se “lleva dentro”, como adherida a las estructuras mismas de la subjetividad. Cuando una imagen nos gusta, o nos exalta, o nos retiene, deja un rastro en nosotros (nos marca), como un ente externo que se fijara en nuestro aparato psíquico. Jamás, anteriormente, una imagen producida por el ser humano fue partícipe, hasta ese punto, del modelamiento o transformación de las subjetividades (implicando la dinámica de los procesos psíquicos) en forma tan sensible y duradera⁸.

Por ello, como se ha insistido aquí a propósito de Roland Barthes, la foto privada es la que dicta la fuerza verdadera del universo fotográfico. La foto privada, personal, o la foto cualquiera que “introyectamos” de un modo u otro y empezamos a amar, o la foto que coleccionamos, etc., forman, todas ellas, un circuito coherente en que se articulan las fuerzas, los rastros y pulsiones de las memorias personales (muchas de ellas desconocidas para nosotros/as mismo/as) y los sedimentos de las memorias colectivas. Basta con oír a un padre hablar de la foto de su hijo/a; basta con oír a un/a amigo/a referirse al registro de una escena

⁸ Empleo el giro “dinámica introyectiva” a propósito de la foto, a sabiendas del largo camino que el término “introyección” ha recorrido desde las formulaciones de Sándor Ferenczi, del Freud de “Duelo y melancolía” y de Melanie Klein. Dicho en breve, la introyección consiste en un proceso por el cual “el sujeto hace pasar, en forma fantaseada, del “afuera” al “adentro” objetos y cualidades inherentes a estos objetos” (Laplanche y Pontalis, 2004, p.205). Junto con su par complementario -la “proyección”-, la introyección está siempre influenciada por los vaivenes pulsionales, y resulta determinante en la constitución identitaria del yo en relación con la alteridad (asimilando aspectos de nuestros congéneres, por ejemplo). Lo que me interesa acá es la potencia introyectiva de la fotografía, en tanto objeto (la imagen impresa, que se guarda) y en tanto imagen. Sin duda la circulación pública y el arraigo poderoso de las imágenes fotográficas en la intimidad de las subjetividades, visible en cualquier etapa de la maduración psíquica-desde luego en la pubertad y en su búsqueda de modelos externos con ansias de identificación, pero también en el recuerdo de los seres con quienes nos ligan profundos afectos y que “llevamos siempre con nosotros/as”, en etapas posteriores de la vida, a que antes hice mención-explican mi insistencia en este punto.

particular, ocurrida hace muchos años; basta con escuchar el relato de un hijo recordando a su madre difunta. Basta con saber que habrá una última foto de nuestra presencia en el mundo. Basta con hallar una foto que no sabíamos que estaba guardada en alguna parte. Basta con volver a toparse, años después, con la imagen de los amigos de la infancia, en ese cliché maltratado por el tiempo. Basta con saber que hay fotos antiguas de nuestras familias que simplemente resultan invaluable. Basta con pensar en todas esas fotos que nos atrajeron sin saber por qué, como si en ellas latiera un relato secreto inolvidable. Basta con saberse herido/a por una imagen cualquiera. Basta con amar un cliché hasta la locura, sin soportar separarse de él. En todos esos casos, se exhibe la incontrarrestable potencia de la fotografía. Si se trata de buscar su quintaesencia, habría de ser ahí, en ese tejido de intimidad. Barthes diría que en todos esos ejemplos, y en tantos otros que se sumarían, palpita cierto furor, cierta *manía*: la imagen ha *tocado* al sujeto, realmente lo ha hecho, como nunca antes ocurrió, como no fue posible hasta la existencia de la imagen surcada por el tiempo, la fotografía. Lo ha *tocado* con la evidencia de lo que fue, con toda su exquisita e inabarcable complejidad; lo ha *tocado* anudando en él/ella, también, como en un lazo ciego, el afecto y la pérdida, el amor filial y el duelo, lo conocido y lo enigmático, la referencia y la pulsión: lo que aparece y lo que nos rehúye (llevándonos a sondear nuestras memorias recónditas); lo que vemos y lo que no vemos; lo que vemos y lo que presentimos; lo que vemos y lo que imaginamos.

5. *Ça a été*. La herida o el primer indicio de la locura

Mirar una foto, en este sentido, es también una experiencia de la presión que ejercen otras imágenes por aparecer en la mente del *Spectator*. A veces esas imágenes brotan libres (cuando la deriva imaginativa sigue un curso aparentemente sin trabas), a veces hay fuertes resistencias y censuras del aparato psíquico, y a veces la intensidad de la presión configura aquella particular dinámica del *punctum* que ya describimos. Pero lo concreto es que lo que vemos en una fotografía, reitero, no es solamente el referente, el rostro, el paisaje que indicamos como su tema o motivo. De ella -o más bien del *Spectator*, encontrándose con ella- surgen conjuntamente recuerdos, visiones, experiencias, ensoñaciones, o pérdidas del habla si se siente *marcadola* por aquella imagen e intensamente arrastrado/a por su “loco amor”. Hemos advertido ya en *La chambre claire* que en varias ocasiones, con el punzazo de la imagen, ocurre todo aquello que acabo de mencionar. Tal cual escribe Caroline Blanvillain (2015), la imagen fotográfica “tiene una autonomía propia:

la tiene por su cualidad de hacer emerger nuevas imágenes, imágenes psíquicas” (p.46), o dicho con otras palabras, “la imagen y el acto fotográficos concentran, fijan, sedimentan el material psíquico” (p.63).

Ahora bien, ¿qué papel desempeña, para comprender estas características peculiares de la imagen fotográfica (la dinámica introyectiva, la relación intrínseca entre fotografía e imágenes psíquicas, el vínculo con el trabajo de la imaginación, la intensidad del afecto y el “loco amor” que profesamos por ella, etc.), la célebre concepción barthesiana del *ça a été*, “eso ha sido”?

Según explica el autor en *La chambre claire*, toda fotografía comporta una doble posición conjunta de realidad y de pasado. Esta sencilla constatación ontológica revela que su orden fundador es la referencialidad, cuya máxima reducción posible es “*ça a été*”, “eso ha sido” (Barthes, p.120). Años antes, en el artículo “Rhétorique de l’image” de 1964, Barthes planteaba en términos muy parecidos este mismo asunto, acercándose -si se me permite la expresión- a una especie de *cogito* fotográfico: “en toda fotografía se da la siempre pasmosa evidencia del: *así sucedieron las cosas [cela s’est passée ainsi]* (...) la sensación del *así sucedió [cela a été]* hace batir en retirada a la sensación del *yo soy*” (Barthes 2002, V, p.583). En *La chambre claire*, profundizando y dando un nuevo giro al problema, nuestro autor denomina al sintagma *ça a été* “el noema de la Fotografía”—o también, “lo Intratable” (1980, p.120). Es su primera murmuración y su susurro continuo: el comienzo de su locura —de nuestra locura: pues de eso se trata la experiencia fotográfica para Roland Barthes, de volver a ser sensibles ante ese susurro silencioso que habita cada fotografía, haciéndonos arder por dentro, como una sustancia inflamable que nos abrasaría por entero, al *marcarnos*.

Veamos esto de cerca. Decíamos más arriba que a partir de una foto siguen brotando, o pugnando por aparecer, otras imágenes en el *Spectator*. Ya se advierte que el noema, aquello que está originariamente asociado a la captura fotográfica (el hecho de que “eso ha sido”), tiene un rol fundamental en todo aquello. Se puede explicar del modo siguiente. Para Barthes, el *ça a été* de la foto materializa la existencia fugaz de un tiempo – de un fenómeno temporal cualquiera- compactado en imagen. Este tiempo abrupto, verdadero corte temporal compuesto de fenómenos o epifenómenos retenidos en la imagen fija durante el hito de la captura (la toma), no consiste, sin embargo, en un tiempo clausurado sobre sí mismo, mero registro de lo “sido”. Todo lo contrario: es un tiempo abierto, una señal lanzada

hacia los futuros posibles de lo/as espectadore/as que vendrán, una transmisión remota, una temporalidad fuera de su propio quicio. Fijo él también en la imagen, lo paradójico es que este tiempo singular de la fotografía *sigue transcurriendo*, en la espera inveterada de las miradas póstumas que se encontrarán o se cruzarán con él —de las cuales seguirán manando flujos de imágenes (visiones personales, recuerdos, experiencias...), a partir de esa imagen primera. La fotografía, imagen-tiempo inscriptora de huellas fenoménicas, imagen-recinto de espectros rondantes, nunca completamente dormidos, nunca completamente entregados a la sombra o al olvido, tiene la virtud de provocar, en su cruce de temporalidades sobrepuestas (la del *Spectator* y la de la foto observada)⁹, la emergencia inesperada de una herida, de un *punzazo*, en tal o cual *Spectator*.

Ahora bien, por tratarse de un corte temporal (*ça a été*), o más todavía, por estar *hecha de tiempo*, toda foto es *siempre ya* una herida. ¿No es eso lo que la sociedad pretende desconocer? Hemos oído la lamentación barthesiana, que es también una acusación contra la domesticación de la fotografía. Pero entonces, ¿el *Spectator* agrega ahora una segunda herida, al sentirse *tocado* por una foto cualquiera? Más bien se trata de que, en la experiencia fotográfica, *saber de la herida* (vivenciar en profundidad el *ça a été* de una foto), significa, como nunca, *sentirse heridola* (el *Spectator*). La herida que la foto es, se experimenta, de manera intensificada, en el *punctum* (detalle descentrado o intensidad de tiempo, o bien: singularidad que emerge en una foto cualquiera). Estamos en conocimiento de que el *punctum* arrastra consigo la fuerza de algo que, apareciéndose a la subjetividad, puede llegar a conmocionarla en lo más profundo. Sabemos que la *marca* (*marquage*) de la fotografía escapa a la clasificación, pues acontece en el sujeto, en cada sujeto, de manera indelegable. El propio Barthes partía de esta advertencia implícita: quizá, como el amor, el discurso sobre fotografía esté condenado a la más extrema soledad. Pues, ¿quién más se anima a entregarse a la locura de la fotografía? ¿Quién se anima a saberse y sentirse marcado/a por ella, por una de ellas, por cualquiera de ellas? ¿Quién, y cuándo sino en ciertos momentos extraordinarios de la vida, presiente que a la foto se le debe todo —la turbación ante la fuerza manifiesta de lo que existió y regresó inesperadamente, gozosamente, marcándolo/la, hiriéndolo/la con ardor?

⁹ Recuérdese la célebre vindicación del tiempo como *punctum* de intensidad (Barthes 1980, p.138).

6. La fotografía y lo innombrable (*ça*)

Si el noema *ça a été* nombra la “herida de tiempo” que cada foto *es* -su “ardor” como destino final de su introyección-, entonces la verdadera vocación de la fotografía será *arder con nosotros*. Ese ardor nos alcanza en lo más íntimo y cercano —que es, al mismo tiempo, lo más ajeno y desconocido— de nuestra experiencia personal. Por ello es que, en definitiva, como el amor y las manifestaciones vivas del afecto, la fotografía mantiene un vínculo privilegiado con el inconsciente. A mi juicio, la “lección fotográfica” de Barthes no se entiende del todo si no se dimensiona la profunda importancia de este planteamiento.

Como ha advertido con insistencia François Soulages (2005), una foto siempre “es realizada por un sujeto (*homme*) que se encuentra él mismo trabajado y dominado inconscientemente por modelos a reproducir o a evitar, por pulsiones y deseos” (p.65). Por ello, de manera estructural, la foto es ante todo “el resultado de relaciones entre ‘ellos’ (*entre des ça*), entre pulsiones [del autor y del espectador]” (p.64), lo que lleva al filósofo a plantear que en la fotografía está en juego un “ver sin saber” (*voir sans savoir*), un *ça-voir* (p.70). Estas ideas de Soulages nos sirven para apreciar el precedente teórico representado por Roland Barthes. Esta vía, mal que mal, fue abierta y avanzada por él. Puesto de otro modo: ¿Cómo entender el destino de la fotografía? La respuesta barthesiana comenzaría enfatizando que no se trata nunca realmente de acceder al “sentido” de una foto, que la foto no se “lee” —salvo, claro está, por interés cultural o propósitos intelectuales (el *Studium*). En cambio, cuando una foto sobresale para mí, *Spectator*, cuando empieza a existir como una entidad autónoma y palpitante, deviene una punzada ardorosa que me deja sin habla, como un temblor que susurrase un lenguaje extraño, sea cual sea su temática, su proveniencia o su calidad artística. La foto cualquiera, cuando nos punza, nos sitúa en el límite de lo innombrable, y eso quiere decir: en el corazón del enigma, al que la filosofía y el psicoanálisis han asediado por largo tiempo.

Así debiese anotarse, me parece, la enseña radical que Roland Barthes legó a la reflexión fotográfica: la fotografía expone al ser humano al borde (a los bordes difusos) de su propia experiencia. De donde su insistencia en lo que realmente “dice” una foto (si se la “oye” bien, y es eso lo que resta por re-aprender): “*Ça, c’est ça, c’est tel!*” (1980, p.16; asimismo “Tel”, en *L’empire des signes* -Barthes 2002, III, p. 415- y *Fragments d’un discours amoureux* -Barthes 2002, V, pp.271-274-). Como ocurre con el descubrimiento de la Foto del Invernadero: “Así yo recorría

las fotos de mi madre según un camino iniciático que me conducía a este grito, fin de todo lenguaje: “¡es eso!” (Barthes 1980, p.167). Y escribe poco después, caracterizando ese encuentro: “*Satori* en que las palabras desfallecen (...)” (1980, p.168; en este mismo registro, igualmente Barthes 2009, pp.151, 155, 232, 238; Marty 2010, pp.23-24). Habría que saber medir, pues, la intensidad de ese “*ça*”, que ahora es una exclamación jubilosa e impotente, sobre la cual, recordemos también, tanto habrá incidido la obsesión barthesiana por lo Neutro (Barthes 2002 b; Krauss 2009), por la *jouissance* y el Zen (Prosser 2009). Entre “*ça a été*” (eso ha sido) y “*ça, c’est ça, c’est tel!*”, entre el noema y la exclamación, se abre el arco de la primera murmuración de la fotografía y de su exaltación final. En ambos, el lenguaje parece coartado. En ambos, hay un “*ça*”, eso, ello.

Se adivina el énfasis psicoanalítico de rigor. En *La chambre claire*, se perfila todo el tiempo una constelación conceptual de cuño freudo-laciano, que parejamente tiende a derivar -en el tratamiento hermenéutico de las fotos escogidas- tanto hacia el problema de lo “Real” (el *Seminario XI* de Lacan está expresamente citado en la nota bibliográfica¹⁰), como hacia otras acepciones y usos de las tópicas freudianas. Motivo rector del discurso barthesiano en todo su libro, este “*ça*” articula la adscripción de la fotografía al ello, es decir al polo pulsional: señala, en el seno de la experiencia fotográfica, la co-presencia del orden referencial- tautológico (“es eso, una silla”; “es eso, un paisaje”; “es eso, una calle”; “es eso, mi hijo en su cumpleaños”) y del polo pulsional (“¡es eso!”, lo innombrable, lo que punza, una fuerza ciega, lo no referenciable: *lo que me marca*)¹¹.

¹⁰ Antecedentes relevantes en el reforzamiento de una lectura “laciana” de Barthes, son las de Andrew Brown (1992, pp.236-284), Margaret Iversen (2009) y, con el mérito añadido de situar esa relación en un ámbito artístico y cultural más amplio, donde el eje es la elaboración del concepto “realismo traumático”, el influyente ensayo “The return of the Real” de Hal Foster (2001, pp. 132-136).

¹¹ A mi modo de ver, la explícita mención de Lacan en *La chambre claire* no debiese hacernos obviar la importancia e influencia de las concepciones freudianas (por ejemplo, de la que nos ocupa ahora, la pulsión), que están en la base de buena parte de las reflexiones barthesianas sobre el carácter de lo fotográfico. Es claro que Barthes no se detiene en su libro a asignar o reconocer lo que recoge de uno u otro autor, ni menos a destrabar o aclarar, con criterios técnicos del psicoanálisis, las zonas difusas que pueda haber entre ambos. La dinámica de su escritura funciona con un criterio ensayístico que por momentos lo libra de esas obligaciones. A sabiendas de la complejidad textual del escrito-ya que otro tanto cabría añadir sobre la influencia de la fenomenología, del género autobiográfico,

Recuérdese que, según Freud, la pulsión (*Trieb*) constituye un concepto fundante, pero al mismo tiempo un concepto límite, del psicoanálisis. Vertiente que liga lo psíquico y lo somático, la pulsión es una fuerza constante de empuje proveniente del propio organismo (Freud 1968, p.14), “innata, atávica y endógena” (Laplanche 2021: p.4), que en su demanda de satisfacción obliga a toda clase de entreveros y transacciones en la economía psíquica para su canalización y destino (en cierto modo, las excitaciones pulsionales activan, ponen en movimiento, los procesos psíquicos y el permanente intercurso entre consciente, *Cs*, e inconsciente, *Ícs*). Fuerza perentoria pero inenunciable, la pulsión “no puede nunca devenir objeto de la consciencia, sólo lo puede la representación que la representa” (Freud 1968, p.81). Más aún: si “no estuviese vinculada a una representación o no apareciera bajo la forma de un estado de afecto, nada podríamos saber de ella” (p.82), aunque es pertinente recordar que ni siquiera la imposibilidad de devenir consciente merma su actividad en el sistema *Ícs*: “La represión no impide al representante de la pulsión persistir en el inconsciente, continuar organizándose, formar brotes y establecer alianzas” (p.49). Al proponer que en la fotografía se dan estrecha cita el orden referencial y el polo pulsional, y al señalar que la *marcación* (*marquage*), vale decir el *punctum*, indica la co-presencia de lo conocido (“es eso, una silla”) y de lo que punza como si rasgara el velo de lo reprimido, Roland Barthes ha dado un paso ejemplar en la resignificación de la experiencia fotográfica. Fotografía, imagen tiempo, es para él el nombre de la tecnología por la que, accediendo al campo amplísimo de lo visible y sus huellas existenciales (*ça a été*), inesperadamente, en virtud de un detalle menor, experimentamos algo —un “singular desasosiego” (Freud 1987, p.166)— que se asemeja al asedio punzante de una pulsión inhibida. La imagen fotográfica será comprendida, en consecuencia, como un campo proyectivo incomparable: en virtud de ella, lo que aparece no es simplemente lo que aparece. Como escriben Cadava y Cortés-Rocca (2009), “photography names (without naming) the process whereby something stops being what it “is” in order to transform itself into `something else” (p.111).

A veces sucede, en efecto, que lo que aparece en una foto arrastra consigo el fantasma de otra(s) cosa(s). Es como si la foto actuara sobre nosotros/as al modo de una piedra que cae sobre el agua quieta, removiendo restos mnémicos de manera ambivalente, por fuera de nuestro control, y que son como el espejo (deformado) de cada quien (de donde la condición indelegable y personal del “mirar una

de la escritura del duelo, del budismo Zen, etc.-, he optado en este artículo por mantenerme lo más cerca posible de la “teoría fotográfica” de Barthes, invocando cada vez que me parezca necesario el trasfondo de un engranaje ciertamente más complicado, seña de la propia originalidad de su intento.

fotografía”). Quizá la fuerza de la fotografía tenga directa relación con el hecho de que, tratándose de algo “que ha sido”, que existió, instintivamente se activa en mí, *Spectator*, una reacción inconsciente que tiende a percibirla como el símil de un recuerdo “mío”, o como *sustituto de la imagen de un recuerdo* (aunque no pueda yo saber de qué recuerdo se trataría, de donde precisamente tal condición sustitutiva; acaso así se explique la tendencia psíquica a “identificarnos” o “apropiarnos” de fotos que bien pueden no ser nuestras¹²; tal vez incluso sea eso lo que hacemos inconscientemente *con toda fotografía*). Dicho de otro modo, “lo que aparece” en la foto, anudándose o ligándose con elementos reprimidos o residuos mnémicos fragmentarios que permanecían en el inconsciente, despliega la potencia escópica en toda su magnitud: en el acto de ver, punzados y ardiendo, caemos en el centro de una evidencia para la que no tenemos palabras, una evidencia que constituye, para Barthes, la gloria de la fotografía.

Por ese motivo, siguiendo a Barthes, el *punctum* sería la manifestación vibrante, refulgente, de aquella paradoja que liga lo referencial con lo pulsional. Ocurre que lo reconocible, aquello de lo que podemos decir “qué sea”, aparece, sin embargo, como algo completamente indefinible, extático, portador de una energía desmesurada y cautivadora. La famosísima Foto del Invernadero (*Photo du Jardin d'Hiver*), de la cual se ocupan la mayoría de las lecturas del texto barthesiano, es el mejor ejemplo del anudamiento entre el amor, la locura y la muerte como pieza angular del discurso fotográfico de Roland Barthes. La Foto del Invernadero, motivo predilecto de la exuberante escritura amorosa, doliente y elegíaca del autor a lo largo de veinte inspirados párrafos de *La chambre claire* (Barthes 1980, pp.105-184), es la prueba definitiva, no del amor del autor por su madre, cuanto de la paradoja “ontológica” que radica en lo más profundo de la experiencia fotográfica. Es una foto que no se puede “ver” (el autor, en una decisión célebre, no la exhibe en su libro), pero, se diría, *no se la ve porque, si se la viera, no se la vería*. Esa foto “no existe más que para mí”, explicará Barthes (1980) apostrofando a sus lectores/as: “para ustedes sólo sería una foto indiferente, una de las mil manifestaciones de lo “cualquiera” [...] en ella, para ustedes, [no habría] ninguna herida” (p.115).

¹² Esta dinámica proyectiva de la observación fotográfica, que tiende a identificar como propias o a asimilar sin dificultad con eventos biográficos personales, escenas registradas en fotografías “cualesquiera” (reforzadas tanto por la evidencia de que “han sido” como por el férreo código social que las predetermina y las asemeja), es justamente uno de los aspectos que aborda la conocida serie “*Images modèles*” (1973-75), de Christian Boltanski (Cf. Smith 2017, pp.14-21).

Se me excusará la anotación paradójica anterior (“*si se la viera, no se la vería*”); lo relevante es que esa decisión barthesiana *llega al fondo del asunto*: la fotografía, cuando “arde”, entretrejida de locura, de amor y de muerte, remueve algo en mí, *Spectator* (en el caso de la Foto del Invernadero, el autor se declara como el único posible “marcado” por la intensidad afectiva que ella pone en juego). O más bien: algo, “*ça*”, *se remueve* en mí; *se despierta* y *me estremece*. “Eso” proviene desde lo más recóndito, agitando procesos que se mantenían sepultados o en estado de latencia en el aparato psíquico del sujeto. “Eso”, a propósito de tal o cual detalle o aspecto cualquiera de la imagen que yo, *Spectator*, veo, punza con fuerza. Coincido con la lectura de Victor Burgin (1982, p.68), al sostener que esos procesos remiten probablemente a etapas remotas de la infancia, habiéndose mantenido su carga emocional en el inconsciente del adulto¹³, hasta que algo azaroso -un detalle fotográfico- ha permitido una conexión asociativa con el fragmento inconsciente y con toda su energía psíquica correlativa. No se trataría, pues, de una conexión cualquiera. Al configurarse en la percepción consciente actual, aquel fragmento o resto inconsciente se ve investido “de un sentimiento para el que no existe explicación racional” (Burgin 1982, p.68). Puesto de otra manera, el asalto del *punctum* remueve la memoria inconsciente de una “ligadura” emocional o afectiva profunda con un resto mnémico sin que el sujeto esté en posibilidad, todavía (y tal vez nunca), de remontar claramente hasta aquella escena originaria. De allí su desfallecimiento extático, su *fading*, su falta de palabras. Podría decirse que el *punctum* actuaría como la marca de la reactivación abrupta -extremadamente potente- de un resto mnémico sepultado, que halló en un detalle cualquiera de una fotografía (reforzada por la evidencia ontológica del “eso ha sido”) la ocasión de “aparecer” *proyectado*, a la manera de un representante pulsional y/o de un elemento reprimido o inhibido, presionando intensamente al *Spectator* por su esclarecimiento o su simbolización¹⁴.

¹³ Como postulara Freud (1987), lo reprimido, aún siendo incapaz de acceder a la conciencia del sujeto, se comporta “activamente” (p.148), conservando “su capacidad funcional y eficiente” (p.134).

¹⁴ ¿No es parecido el caso cuando decimos “esa persona me cae mal de presencia”? Aparentemente una declaración de este tenor, por franca que se pretenda, no tiene ningún sentido. Pero, ¿no es, a fin de cuentas, porque su presencia *despierta en mí* el vago recuerdo de otra imagen, de otra persona, de otra escena, etc., verdadero origen de esa ligadura particular relacionada con un malestar o con un grave enojo que quedó registrado en los sedimentos del inconsciente, pero del que desconozco, ahora, sus detalles concretos?

Por todo lo señalado, la Foto del Invernadero viene a ser para Roland Barthes una especie de *imagen insignia*, o mejor, una *no-imagen insignia* de las imágenes fotográficas: imagen que es puro estremecimiento, pura intensidad, puro temblor de tiempo que envuelve a su *Spectator* en el afecto más hondo —en términos similares, Geoffrey Batchen (2009) se referirá a ella como una arquetípica *Ur-photograph* (p.261). Un puro ardor fotográfico: lo innombrable mismo en el seno de la imagen. Por ello, y para retomar la decisión barthesiana, ¿cómo mostrar la Foto del Invernadero? ¿Cómo mostrar, cuando por fin se la ha hallado, la evidencia principal del enlace entre referencia y pulsión —el hecho de que la foto no es sólo “lo que veo” (o lo que el resto pueda ver), sino lo que punza detrás de lo que veo yo (y no el resto), cuando lo que veo es un trazo de tiempo, una huella que me muestra a *mi madre de niña*? ¿Cómo mostrar la imagen “intratable”, ardiente, aquella imagen del más puro, del más loco amor? ¿Cómo mostrar “la” fotografía? Pues, en definitiva, ¿qué “muestra” la fotografía, cuando ha punzado al *Spectator* con la herida más flagrante y poderosa?

7. El *ardido* o la lección fotográfica de Barthes

Roland Barthes nos invita a arder, a no rehuir las marcas o estigmas de la fotografía (sobre nuestras psiquis, sobre nuestras memorias, sobre nuestros cuerpos) y a reencontrar, sin miedos ni torpes pudores, la intimidad del sujeto con la foto en un plano de intensidad afectiva.

Como vimos centrándonos en *La chambre claire*, la teoría barthesiana desentraña un complejo mecanismo entre la referencialidad y la pulsión (anclado en el protagonismo del *ça* en el noema *ça a été*) como eje para pensar la singularidad de la experiencia de la fotografía (quedaría por explorar cuán significativo resulta este apronte para una meditación retrospectiva sobre los aparatos analógicos en general). Para nuestro autor, el *amateur* es quien está más cerca del noema de la fotografía (Barthes 1980, p.154), y su opción hermenéutica lo llevó por lo mismo a privilegiar las fotografías privadas y el “romanticismo” del vínculo de la foto con el amor, la locura y la muerte. Siguiendo esta vía, Barthes supo discernir una potencia predominante y distintiva de lo fotográfico: la de poblar nuestro mundo de imágenes cualquiera, hechas de materia temporal que, volviéndose súbitamente fotos “amadas” e introyectadas por diferentes subjetividades, son susceptibles de remover y reactivar en cada uno/a de ello/as fragmentos o residuos mnémicos, delineando una experiencia personal memorativa (o auto-explorativa) que, muchas veces, puede rozar los límites mismos de la experiencia de lo decible y del lenguaje en general.

La lección fotográfica de Barthes quiso ser a su manera, y a pesar de que él mismo tal vez se hubiera resistido a entenderlo así, una lección de vida. Ver una foto, insinúa nuestro autor, nos pone en contacto con lo reprimido y con lo deseado, con lo anhelado y con lo temido, con la imaginación y las imágenes psíquicas, con lo inconsciente. Toda foto es un escalofrío (de tiempo), porque está datada inexorablemente, superponiéndose con otras temporalidades, póstumas y precedentes; en ella hay una conjunción disyuntiva de presencias (ausentes): por ello, en el centro de toda imagen fotográfica, sea cual sea su temática, en el corazón mismo de la imagen cualquiera, reencontraremos el temblor de la foto de Lewis Payne, el noema de tiempo -“él ha muerto, él va a morir” (Barthes 1980, p. 148). Es por eso también que Barthes escribe sobre fotografía encarnando la figura del *ardido*, del *herido de amor*, del *herido de tiempo*. Así debiésemos hablar siempre de la foto, parece decirnos: al momento de entrar en ella, hay que asumir la más extrema soledad, hay que devenir el *ardido*, tal como le sucede a cualquiera que observa una foto que mueve su amor más profundo e incondicional.

En *La chambre claire*, el brillante teórico de la literatura y de los signos que fue Roland Barthes, se muestra, en plenitud, como un pensador *de* la fotografía y *desde* la fotografía. Me gusta pensar que seguramente esta idea lo hubiera seducido. Por otra parte, resulta justo plantearlo así. Ello significa hacer valer, aún hoy en día, en plena época digital, su influencia en la reflexión sobre esta máquina del tiempo (el dispositivo y sus imágenes-tiempo) como una modalidad distintiva de la *escritura de la experiencia*. ¿No puede suceder, por lo demás, que anide, en los usos digitales contemporáneos, un germen fotográfico analógico cada vez que recurrimos al “culto del ser singular”, a la imagen “intensa” —la del hijo, la del amigo, la de la amada, la de la madre fallecida, o quizá, en concordancia con Barthes, la imagen “cualquiera” que viene a punzar al *Spectator*? ¿No es entonces cuando esa imagen cualquiera renueva su intensidad, su raptó de locura *propia*mente *fotográficos*? En síntesis, la fotografía sería, en Barthes, una forma radical de la experiencia tardomoderna: un vector de contactos heterocrónicos, un espacio proyectivo susceptible de propiciar una auto-exploración del *Spectator* en razón de sus procesos psíquicos activados o removidos por la aparición de un detalle cualquiera, y en cuya extraordinaria intensidad afectiva la imagen y el *Spectator* devienen una sola piel, un solo escalofrío, un solo ardor pasajero que bien podría, sin embargo, no acabar jamás.

Referencias

- Bajac, Q. (2010). *La photographie du daguerréotype au numérique*. Gallimard.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Éditions du Seuil
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Cahiers du Cinéma, Gallimard, Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (2002). *Oeuvres complètes* (5 vol). Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (2002 b). *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*. Éditions du Seuil / IMEC.
- Barthes, R. (2015). *La préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-79 et 1979-80*. Éditions du Seuil.
- Batchen, G. (ed.) (2009). *Photography degree zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. The MIT Press.
- Batchen, G. (2009 b). Camera Lucida. Another little history of photography. En G. Batchen (Ed.), *Photography degree zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida* (pp. 258-273). The MIT Press.
- Benjamin, W. (1977). Kleine Geschichte der Photographie. En W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* (pp.368-385), Suhrkamp Taschenbuch Verlag, vol. II.
- Blanvillain, C. (2015). *Photographie et schizophrénie*. L'Harmattan.
- Brown, A. (1992). *Roland Barthes: the figures of writing*. Clarendon Press.
- Burbridge, B. (2020). *Photography after capitalism*. Goldsmiths Press.
- Burgin, V. (2004). Una relectura de *La cámara lúcida*. En V. Burgin, *Ensayos* (pp.53-77). Gustavo Gili.
- Cadava, E. y Cortés-Rocca, P (2009). Notes on love and photography. En G. Batchen (Ed.), *Photography degree zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida* (pp.105-141). The MIT Press.
- Eastlake, E. (1980). Photography. En A. Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography* (pp.39-68). Leet's Island Books.
- Fontcuberta, J. (2012). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Foster, H. (2001). *The return of the Real*. The MIT Press.
- Freud, S. (1968). *Métapsychologie* (J.Laplanche y J.-G. Pontalis, Trad.). Gallimard.

RODRIGO ZÚÑIGA CONTRERAS.

«Roland Barthes o el ardor fotográfico. Fotografía y locura en *La chambre claire* (1980)».

HYBRIS. Revista de Filosofía, Vol. 14 N° 1. ISSN 0718-8382, julio 2023, pp. 119-146

Freud, S. (1987). El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen. En *Psicoanálisis del arte* (Luis López-Ballesteros y de Torres, Trad.). Alianza editorial.

Fried, M. (2009). Barthes’s *punctum*. En G. Batchen (Ed.), *Photography degree zero. Reflections on Roland Barthes’s Camera Lucida* (pp.141-169). The MIT Press.

Gunthert, A. (1997, mayo). Le complexe de Gradiva. Théorie de la photographie, deuil et résurrection. *Études photographiques*, 2, pp. 1-11, URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/289>

Gunthert, A. (2014, marzo). L’image conversationnelle. Les nouveaux usages de la photographie numérique. *Études photographiques*, 31, pp.1-17, URL: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3387>

Hughes, G. (2009). Camera Lucida, circa 1980. En G. Batchen (Ed.), *Photography degree zero. Reflections on Roland Barthes’s Camera Lucida* (pp.193-211). The MIT Press.

Iversen, M. (2009). What is a photograph?. En G. Batchen (Ed.), *Photography degree zero. Reflections on Roland Barthes’s Camera Lucida* (pp.57-75). The MIT Press.

Krauss, R. (2009). Notes on the *punctum*. En G. Batchen (Ed.), *Photography degree zero. Reflections on Roland Barthes’s Camera Lucida* (pp.187-192). The MIT Press.

Lacan, J. (2005). *El Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (J.L. Delmont-Mauri y J. Sucre, Trad.). Paidós.

Laplanche, J. (2001). Pulsión e instinto. Distinciones, oposiciones, apoyos y entrecruzamientos (D. Golergant, Trad.). *Aperturas Psicoanalíticas*, N° 66, artículo e9. <http://aperturas.org/articulo.php?articulo=0001144>.

Laplanche, J. y Pontalis, J.-B. (2004). *Diccionario de psicoanálisis* (F. Gimeno Cervantes, Trad.). Paidós.

Lemagny, J.-C. (2008). *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte* (V. Goldstein, Trad.). La Marca editora.

Lipkin, J. (2005). *Photography reborn. Image making in the digital era*. Abrams.

Marty, E. (2010). *Roland Barthes : La littérature et le droit à la mort*. Éditions du Seuil.

Poivert, M. (2010). *La photographie contemporaine*. Flammarion.

RODRIGO ZÚÑIGA CONTRERAS.

«Roland Barthes o el ardor fotográfico. Fotografía y locura en *La chambre claire* (1980)».

HYBRIS. Revista de Filosofía, Vol. 14 N° 1. ISSN 0718-8382, julio 2023, pp. 119-146

Prosser, J. (2009). Buddha Barthes: What Barthes saw in Photography (that he didn't in Literature). En G. Batchen (Ed.), *Photography degree zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida* (pp.91-103). The MIT Press.

Rancière, J. (2009). *Le spectateur émancipé*. La fabrique éditions.

Ritchin, Fred (2010). *After photography*. W. Norton & Company.

Rushworth, J. (2016). Mourning and Intermittence between Proust and Barthes. *Paragraph*, N° 39 (3), 269–286.

Smith, O. (2017). Authorless pictures: Uses of photography in Christian Boltanski's early work (1969-75). *Art History*, Volume 40, Issue 3, 634-657. DOI: 10.1111/1467-8365.12248.

Soulages, F. (2005). *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*. Armand Colin.

Tisseron, S. (1996). *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*. Les Belles Lettres.

Vercaemer, P. (1998). L'instant d'écrire: le haïku selon Barthes. *Modernités: Poétiques de l'instant*, 10. DOI : 10.4000/books.pub.4967

Yacavone, K. (2013). *Benjamin, Barthes and the singularity of photography*. Bloomsbury Academic.

Zambra, A. (2011). *Formas de volver a casa*. Anagrama.