

El misterio de la simple concomitancia: Barthes y la claridad de la imagen

Daniela Alcívar Bellolio

Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito

La claridad es rara.

John Berger

Este texto está marcado por un conocimiento poco sistemático de la obra de Roland Barthes, por una visión de su trayecto intelectual que no es panorámica ni demasiado exhaustiva. En el intento de trabajar con cierta sistematicidad, caí en la cuenta de que leí muchas veces algunos de sus ensayos que me resultan imprescindibles desde hace tiempo, y que lo que sé de Barthes casi podría resumirse en la repetición mántrica, insistente, de frases o fraseos, sintagmas y párrafos que se quedaron marcados y no han dejado de volver cuando escribo. Incluso, al releer algunos de esos textos a los que no dejo de volver, me doy cuenta de que había olvidado que muchos fragmentos, extraídos de su contexto, aislados de cualquier sentido, fetichizados –al modo de las palabras-valor– hicieron parte fundamental de mi investigación doctoral y de algunos de mis libros, no como enunciados conceptuales operativos, sino como tonalidades, imágenes, cadencias amorosas del lenguaje. Es una relación indirecta, no exhaustiva. Ese sería *mi* Barthes. Creo que esa formulación suya en “No se consigue hablar nunca de lo que se ama”, la idea de los *momentos de verdad* que opone al realismo, es un lugar de partida muy potente para pensar qué puede la escritura de Barthes, qué puede la imagen a pesar o gracias al estatuto tan cambiante que tiene, y qué pueden también la neurosis e incluso la impotencia tan dramatizada por él en varios lugares.

Entonces, ensayo desde esos puntos que de todos modos no podría eludir ni abreviar: una falta de conocimiento sistemático y organizado de la obra de Barthes, una simpatía e intensa identificación con su escritura y el deseo de escribir que me sigue generando, y también la lectura de esas ganas

que tenía él de escribir una novela, de entender qué cosa sería en su historia la escritura de una novela, con todas las implicaciones y contradicciones, momentos de exacerbado narcisismo y de inhibición, de exagerada planificación, cómo o más bien con qué consecuencias aparecen en esas ganas las nociones de verdad, amor, afasia, imagen.

Del mismo modo, mi aproximación a Barthes en este texto está atravesada por mi práctica de escritura de ficción; así como Barthes pensó tanto en qué sería escribir la novela, me pregunto yo por ese pasaje, o ambigüedad, u oscilación: en qué medida la ficción, en tanto que asunción en imagen de una verdad imponderable, incide afectiva, política y conceptualmente en la producción de saberes teóricos, en la configuración de problemas para la *doxa* y el sentido común. La pregunta por la convivencia o coexistencia o contaminación de la escritura de ficción y de la escritura crítica me ayuda a entender mejor por qué me gusta Barthes, por qué su escritura viene siendo, desde hace tanto, un faro que, insisto una vez más, pocas veces implicó para mí una fuente de autoridad teórica o un conjunto de conceptos aplicables a la demostración de cualquier hipótesis. De la obra barthesiana no saqué tantos conceptos operativos como inflexiones sintácticas evocativas, ideas para la escritura, giros, ritmos, frases inolvidables que van marcando una disposición de escritura tal vez desprendida de ideas más generales planteadas por esa obra como conjunto. Así como Barthes dice en algún momento tener la cabeza llena de Nietzsche, así como era una música lo que le había quedado de Nietzsche para escribir, una cierta sonoridad más que un concepto, me pasa a mí con Barthes. Tengo su música en la cabeza y esa música, a veces, me hace escribir.

En este sentido pienso los dos regímenes de la imagen en su universo teórico. Por una parte, la imagen como fijación estúpida de la figura de autor, ese modo siempre estereotipado en que los otros lo ven. La imagen, así concebida, no puede ser otra cosa que una coagulación cultural, dogmática, homogénea de lo que el escritor muestra, sin que importen —o más bien como si estorbaran— las íntimas contradicciones, las oscilaciones del deseo y el afecto, las grietas que forman e inciden en su escritura y su trayectoria, las ambivalencias que la cultura, siempre en contra de lo vivo, quiere suprimir. Si bien este problema deriva finalmente en las modulaciones del Yo en la obra de Barthes —algo fundamental en la parte de su trabajo que más disfruto—, lo que le toca de eso a la noción de imagen termina por solidificarla hasta

la inmovilidad: la imagen como apariencia estúpida, como enemiga de lo verdadero que habita el reino de lo imaginario. Entonces, pensar en Maurice Blanchot, que dice la imposibilidad de decir la imagen, que la nombra como el espacio de la “ausencia movediza, sin acontecimientos que la disimulen ni presencia que la obstruya, en ese vacío siempre en devenir: esa lejanía y esa distancia que constituyen el miedo y el principio de las metamorfosis...” (“La experiencia” 20). Esto es fascinante, porque la Imagen o lo Imaginario serían propiamente lo que se ha vaciado ya de imágenes, de presencias, es el instante –el parteaguas– en que quien mira se pone en un contacto ambiguo, imposible, con aquello que mira una vez que ha sido vaciado de figura y, más aun, diríamos, una vez que la Imagen ha trastornado el mundo a un estadio pre-individual, pre-humano, pre-subjetivo.

No un contacto activo, lo que aún hay de iniciativa y de acción en un tocar verdadero, sino que la mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y en un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen (Blanchot *El espacio* 27, 28).

Esta enunciación paradójica no es antojadiza, al contrario: es necesaria. ¿Cómo dar cuenta de la acción de la imagen –de este régimen de la imagen– sobre la mirada? La palabra clave quizá sea *fascinación*. Para relacionarla con la imagen de Barthes, diríamos que la Imagen, en Blanchot, es lo que está vaciado de adjetivos, y en Barthes la imagen es el adjetivo. En el instante de la fascinación, lo existente ha sido trastornado o, más precisamente, está siendo trastornado en un régimen inidentificable, abstruso aunque diáfano, misterioso por mostrarse todo hacia fuera. Para Blanchot, es lo que ocurre con el lenguaje (figurativo, comunicativo) cuando es sometido al raro ejercicio de la escritura (literaria):

Escribir es disponer el lenguaje bajo la fascinación, y por él, en él, permanecer en contacto con el medio absoluto, allí donde la cosa vuelve a ser imagen, donde la imagen, de alusión a una figura, se convierte en alusión a lo que es sin figura, y de forma dibujada sobre la ausencia, se convierte en la informe presencia de esa ausencia, la apertura opaca y vacía sobre lo que es, cuando ya no hay mundo, cuando todavía no hay mundo (*El espacio* 29).

La imagen, entonces, no como noción convencional de representación de la cosa ausente, sino como presencia plena, aunque huidiza, de la ausencia

misma de lo ausente. Materialización de la ausencia, trabajo activo de la pérdida, en tiempo presente. En la dificultad que entraña una concepción de imagen como esta de Blanchot si se la quiere usar para leer críticamente una obra, puede encontrarse un lugar de charla teórica propicia para preservar lo raro de un corpus, de un texto o de una obra; o sea, precisamente, para elaborar una forma en un modo opuesto al régimen de la imagen tal como la piensa Barthes en su vertiente estereotipada. Y sin embargo, hay algo que Barthes hace con la imagen que trabaja en sentido contrario a su concepción de imagen como ventosa, como agente que cuaja lo que nace y lo vuelve estúpido y plenamente legible, “lo que yo creo que el otro piensa de mí” (“La imagen” 361). Es algo más material que lo que hace Blanchot: ese trabajo con imágenes visuales, dibujos, pinturas, sobre todo con la fotografía. *La cámara lúcida* (1980) es el mejor ejemplo de esta materialidad: ahí Barthes estaba *actuando* la imagen, o actuando con la imagen o desde la imagen, sin que eso implique para nada que haya dejado de concebirla como poco antes en el Coloquio de Cerisy o en algunos pasajes de *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) o en *Deliberación* (1979), es decir, en el sentido que resumí anteriormente. Lo novelesco en *La cámara lúcida* o el mismo inicio del *Roland Barthes por Roland Barthes* o en algunos otros textos que mencionaré aquí, se manifiesta al poner entre paréntesis la preocupación autofigurativa porque hay una presión afectiva más fuerte que arrastra la escritura, y que se aloja en imágenes (fotográficas). De ahí es bastante más difícil extraer afirmaciones generalizables, pero es como si se transmitieran actos sintáctico-afectivos, epifanías o instantes donde eso que dice Blanchot en su ensayo sobre Proust se vuelve acto:

ese tiempo donde todo se vuelve imagen, y la esencia de la imagen es estar toda hacia fuera, sin intimidad y, no obstante, más inaccesible y misteriosa que el pensamiento del yo íntimo; sin significación, pero solicitando la profundidad de todos los sentidos posibles; irrelavada y sin embargo patente, revistiendo esa presencia-ausencia en que consiste el atractivo y la fascinación de las Sirenas (“La experiencia” 20).¹

¹ El atractivo y la fascinación de las sirenas residen para Blanchot, precisamente, en que para que su canto pueda ser gozado, experimentado, la muerte, la desaparición son implicaciones inexpugnables. Por eso para Blanchot la figura de Ulises es despreciable: el gesto de atarse al mástil para poder escuchar el canto de las sirenas sin llegar hasta el límite que el mismo canto implicaba reduce y destruye la esencia de esa experiencia límite.

Esa es la razón del título de este ensayo. La primera parte, “el misterio de la simple concomitancia”, es una frase de *La cámara lúcida* que revela un inmenso peso de verdad. Verdad de qué, no puede saberse exactamente, pero verdad. El misterio de la simple concomitancia. La concomitancia es la circunstancia en que cierta cosa contribuye con otra al mismo efecto. Cuando leí la frase siendo aún una lectora muy inexperta, el sentido de la frase se presentó casi físicamente, como una cosa, y su sentido (vacío, porque la frase con su fuerza se salió del resto del párrafo y del libro) de algún modo se reveló, al modo de las palabras-valor de las que habla en “Las salidas del texto”.² Sentí que la frase algo me estaba queriendo decir de mí misma o tal vez del funcionamiento del mundo o de la vida, eso que dice Borges en “La muralla y los libros”, la inminencia de una revelación que no se produce, o sea, una experiencia estética, en ese caso, directamente relacionada con la imagen.

Que la concomitancia sea simple y misteriosa a la vez también es fascinante. Que lo misterioso sea siempre simple me resulta por alguna razón gozoso. Es difícil hacer de esta *definición* algo instrumental, y sin embargo tiene un enorme peso de verdad. Irrevelada y sin embargo patente, como dice Blanchot. Tiene un valor de paradoja muy rico. La segunda parte del título, “Barthes y la claridad de la imagen”, busca dar cuenta de la cualidad principal de estas verdades en acto barthesianas ligadas a la imagen más allá o más acá del ámbito de la figura pública y sus derivaciones. Parece que cuando Barthes piensa o escribe la imagen, esa imagen tiene una cierta claridad que no tiene nada que ver con algo moral ni con su capacidad de explicar nada, tal vez al contrario. Me refiero a una claridad fenoménica, a una emanación, para usar otra palabra suya, una emanación luminosa, clara.

Todo esto lo consigno con muchas dudas, porque está basado en experiencias estéticas y afectivas que la obra de Barthes me ha proporcionado a lo largo de los años, como si en mis lecturas desordenadas, incompletas e

² El valor es lo que se afirma en el saber conmoviéndolo, el valor se pone a prueba, se afirma o se desconoce. Nietzsche: donde irrumpe el valor se descansa de los juegos de la verdad, que son juegos del poder. Escribe Barthes: “Las palabras-valores (los vocablos) introducen el deseo en el texto (en el tejido de la enunciación) y lo hacen salir de él; el deseo no está en el texto gracias a las palabras que lo ‘representan’, que lo narran, sino gracias a palabras lo bastante destacadas, lo bastante brillantes, triunfantes, para hacerse amar, a la manera de los fetiches” (“Las salidas del texto” 303).

insistentes se hubiera ido sedimentando una imagen vacía pero clara de su escritura, y ahora estuviera tratando de articular eso, que es fundamentalmente una experiencia de goce, con algo que pueda decirse con respecto a Barthes y la imagen. En diálogo con otros textos, hice una línea no progresiva con palabras-valor que relaciono con la imagen: Verdad-Amor-Muerte y que, al modo de las palabras-valor, introducen en el saber la incidencia de lo afectivo, suspendiendo su capacidad representativa, o sea enturbiándola, vaciando a la imagen de imagen, sin que sea este un gesto negativo o reactivo. Creo que Barthes no deja de desmitificar, como lo hacía en su época semiológica, pero lo hace de modo menos reactivo, lo hace de modo creativo o afirmativo, obstinándose en la obsesión por extraer la esencia o el noema de las imágenes que lo estremecen en el caso de *La cámara lúcida*, despejándola de inteligencia y convirtiendo lo Imaginario en una ética. El *esto ha sido* es, así, una categoría fundamentalmente afectiva. Por eso la segunda parte de *La cámara lúcida* es un gesto de desdecir la primera, desdecir el *studium* e incluso el *punctum*, que son conceptos potentes pero, tal como están enunciados en la primera parte, aún propios del ámbito del saber.

Verdad-Amor-Muerte son, entonces, las palabras-valor con las que me parece que se puede tratar de pensar la Imagen para poder decir algo alrededor de su claridad. Y por eso los textos que tomo no constituyen un corpus en que se pueda ver una evolución de la concepción de la imagen en Barthes –de la lectura semiológica de las imágenes de la moda, de la ciencia, de la publicidad, llenas de significado, con fines de desmitificación, a la postulación de la “llaneza” de la imagen fotográfica como su noema (*La cámara* 160), o a la de una “metafísica corta o simple” (132) que se pregunta sobre las evidencias con cierta inocente tontería.³ No me voy a detener tanto

³ El ejemplo que pone aquí Barthes es del Bouvard y Pécuchet preguntándose sobre el cielo, las estrellas, el tiempo, el infinito, etc., o sea cuestiones esencialmente simples, aunque misteriosas: “Desde luego, más que todo arte, la Fotografía establece una presencia inmediata en el mundo –una copresencia–; pero tal presencia no es tan sólo de orden político (‘participar a través de la imagen en los acontecimientos contemporáneos’), sino que es también de orden metafísico. Flaubert se burlaba (pero ¿se burlaba realmente?) de Bouvard y Pécuchet interrogándose sobre el cielo, las estrellas, el tiempo, la vida, el infinito, etc. Esta clase de preguntas es la que me hace la Fotografía: preguntas que proceden de una metafísica ‘corta’ o simple (las respuestas son las que son complicadas): se trata probablemente de la verdadera metafísica” (*La cámara* 132). Digo con cierta inocente tontería porque las figuras de los personajes de Flaubert introducen precisamente la posibilidad de preguntarse inocentemente sobre evidencias, verdades a plena luz. En el Coloquio de Cerisy, Barthes

a discutir las ideas centrales de esos textos, sino a intentar dar cuenta del modo en que se relacionan con estas emanaciones o fulguraciones que me han llevado a pensar la imagen como acto y su claridad en algunas partes de la obra barthesiana. Digamos, para abusar de la identificación, que no es tanto un corpus lo que he usado, sino solo algunos cuerpos textuales.

El cuerpo de textos al que acudo podría dividirse en dos partes: una es la de los textos que trabajan directamente con imágenes, casi todos de la última etapa de Barthes. Se sabe que la noción de imagen es extremadamente polisémica y mutante en el corpus barthesiano. A mí me interesa la noción en esa obra cuando abandona la polisemia, cuando abandona el signo y hace aparecer una verdad escurridiza que se busca decir insistentemente. Insistencia, pertinacia, *obcecación*: he ahí el gesto que me interesa porque da cuenta de cierta presión afectiva que empuja la escritura. La segunda parte del corpus funciona como una suerte de red conceptual, sistema de contención y empuje: como esas redes gigantes que los acróbatas aéreos tienen extendidas entre ellos y el suelo para recibirlos y volverlos a impulsar cuando caen, el dispositivo que los acoge y al mismo tiempo los devuelve al aire. Esta red está formada por ensayos, por lo general muy conocidos, de los que tal vez no tomé más que alguna frase, algún sintagma o incluso alguna cadencia o música, pero que quedaron marcados en el universo teórico y estético que formaron para mí una idea de Barthes que me brindaron las palabras-valor con las que estuve pensando a la imagen. Esa imagen tiene que ver con cierta claridad, insisto, siempre contaminada por un sentido de lo fugaz o de lo mortal y a veces hasta de lo póstumo. A estos textos recurrí interesadamente cuando me hizo falta darme a entender lo que estaba tratando de explicarme con respecto a la forma en que mira Barthes las imágenes.

relaciona la estupidez con lo expuesto y evidente, e introduce también al sufrimiento en esa ecuación: “La estupidez no está relacionada con el error. Siempre triunfante (vencerla es imposible), su triunfo depende de una enigmática fuerza: el *estar-abí* en toda su desnudez, su esplendor. Y esto produce un terror y una fascinación: el terror y la fascinación del cadáver. (¿El cadáver de qué? Quizá el de la verdad: la verdad que está como muerta). La estupidez no sufre (más sufrieron Bouvard y Pécuchet, por más inteligentes). De manera que está ahí, obtusa como la muerte” (Barthes “La imagen” 357).

En “Chateaubriand: *Vida de Rancé*” (1965), un texto notable por el modo que tiene de poner en escena una serie de valores ensayísticos —el anacronismo, la interrupción en lugar de la conclusión, la experiencia como principio de lectura crítica, la intrusión definitoria de lo afectivo en el curso de la argumentación—, hay un par de sintagmas que me hicieron pensar que había *entendido* enteramente el proyecto barthesiano, con todos sus vaivenes. Por ejemplo, el sintagma en el que al hablar de la vigencia de la *Vida de Rancé* se refiere a “el escándalo de su aparición” (150). Quizá lo que más impacta de este texto sea cómo un autor del que podríamos no saber absolutamente nada, como Chateaubriand, termina por seducir tan intensamente gracias al modo en que Barthes se aproxima a él y, más aun, gracias al modo en que el ensayo es capaz de convencer al lector de un verosímil crítico que elabora una hipótesis sobre qué son la escritura y la literatura, o al menos para qué sirven, esa idea simple e intempestiva a la que llega el ensayo hacia el final, cuando se pregunta de modo abrupto y hasta antojadizo, porque casi nada en toda la argumentación que viene desarrollando sobre Chateaubriand parecía anticipar esa deriva, sobre una posible función o utilidad de la literatura. “Pero, entonces, ¿la literatura sirve para algo?” (168).

Y después de unas líneas muy bellas en que va nombrando algunas de las metáforas de Chateaubriand que analizó anteriormente para decir que ni alivian la vejez, ni consuelan por la muerte venidera, se responde: “Este conjunto de operaciones, esta *técnica*, sobre cuya incongruencia (social) es necesario preguntarse siempre, tal vez sirva para *sufrir menos*” (168, cursivas en el original). Un alegato incontestable: un punto de vista sobre el mundo.

En este ensayo, Barthes habla de varias cuestiones fundamentales para su obra. Por ejemplo, del desvío del sentido que se realiza por la escritura. De la asociación no causal de imágenes que encuentra en el libro de Chateaubriand extrae unas ideas generales de la literatura que tienen que ver con el modo en que la escritura literaria es capaz de hacer cosas con palabras, de hacer que las palabras tengan un peso específico, una presencia que es a la vez escurridiza y más real que las ideas. Introduzco un fragmento que contiene un hallazgo formal extraordinario. Primero cita a Chateaubriand: “Para mí, por más consideración que pueda sentir por mi mezquina persona, sé muy bien que no sobrepasaré mi vida. En las islas de Noruega se desentierran

urnas grabadas con caracteres indescifrables. ¿A quién pertenecen esas cenizas? Los vientos nada saben”. Y comenta Barthes inmediatamente:

Chateaubriand sabe muy bien que sobrepasará su vida, pero no es la imposible humildad lo que quiere hacernos sentir; lo que la urna, Noruega y el viento deslizan en nosotros es *alguna cosa de lo nocturno y de la nieve*, una cierta desolación dura, gris y fría, es decir, *otra cosa* distinta del olvido que es su simple sentido anagógico” (161, 162, cursivas mías).

Esta composición, “alguna cosa de lo nocturno y de la nieve” constituye otro momento de verdad en “Chateaubriand: *Vida de Rancé*”: nombrar con tanta precisión lo que justamente escapa a los límites de un tema. Si el olvido y la mortalidad se presentan como sentido obvio en la cita de Rancé, la operación de Barthes es desplazar ese sentido obvio hacia el espacio de lo imaginario, de la imagen en los términos de Blanchot que mencioné anteriormente. Decir “alguna cosa de” es extraer al pasaje del dominio de la idea y llevarlo hacia el de la imagen donde se pierde el sentido y aparece una verdad “misteriosamente tautológica”, no trascendente, que aparece más acá y no más allá, que hace “lo general con lo irreductible”, y logra, al mismo tiempo, paradójicamente “estar fuera de la moral y dentro del lenguaje” (“Chateaubriand” 167-168), todas paradojas que enuncia de modo extremadamente preciso.

El alegato afectivo que este texto presenta hacia el final tiene resonancias con el tema de la Piedad que se plantea en *La cámara lúcida*. Se concentra fundamentalmente en la idea de que la literatura, el conjunto de técnicas que hacen posible la existencia de la literatura, sirve, tal vez, para sufrir menos, no porque sea capaz de ejercer ninguna salvación con respecto al hecho de que enfermamos de vejez y muerte, dice Barthes, sino porque es capaz de poner “el estremecimiento de una distancia” irónica, es decir una interrogación, “en nuestro mal de ser” (168). O sea que, por el acto que convierte al lenguaje en un hecho inmanente, por el “poder de un lenguaje inútil” (otro sintagma fulminante), algo de la vida puede cambiar inesperadamente. El valor de la ironía en este caso es supremo. En relación con la dificultad de ser, dice Barthes, *La vida de Rancé* es una obra soberanamente irónica, constituye un cierto distanciamiento “aplicado por el exceso de las palabras a la viscosa manía de sufrir” (169).

En *La cámara lúcida*, Barthes se propone encontrar la esencia o el noema de la fotografía a partir de la indagación de sus afectos, de la argumentación

de sus humores, que en ese momento se concentran alrededor del duelo por la muerte de su madre. Es la paradoja de una teoría general de algo cuya propiedad inalienable es la de ser pura contingencia, de hacer lo general con lo irreductible, sin aplastarlo. Barthes busca una ontología que no se desprege del espíritu de lo patético.

Luego esto se va ampliando hacia la idea de una ciencia de lo particular o del sujeto, en la estela de lo que plantea, por ejemplo, en “Mucho tiempo he estado acostándome temprano”, de una historia patética de la novela, o unos años antes una lingüística del valor en “Las salidas del texto” (1972), es decir proyectos improbables que puedan producir grietas en la generalidad de los discursos científicos con la intrusión de lo particular, de lo subjetivo dividido o escandido por los afectos. Aquí, Barthes responde a la “presión de lo indecible que quiere ser dicho” (*La cámara* 48) que producen en él algunas fotografías y que lo lleva a buscar eso que hace que la fotografía sea lo que es.

En la primera parte, acuña los términos *studium* y *punctum*, recorre algunas fotografías incluidas en el libro de las que va señalándolos pedagógicamente, como para ir demostrando la verosimilitud y la solidez de su aproximación conceptual. Y en la segunda parte, es como si comenzara de nuevo. De hecho, comienza con un conector adversativo: “Ahora bien”. “Ahora bien, una tarde de noviembre, poco tiempo después de la muerte de mi madre, yo estaba ordenando fotos” (103). Y ahí llega la aparición de la Foto del Invernadero para trastornar todo lo que venía sosteniendo en la primera parte. Digamos que, si bien de inicio la teoría que está esbozando está estructurada por la presencia fijada de la muerte en la imagen, en esta segunda parte, tras el hallazgo de la foto de su madre de niña, es donde Barthes encuentra al fin la esencia del ser amado y se le revela el carácter único e inalienable de la fotografía. El noema de la foto es entonces: *Esto ha sido*, o también: lo Intratable, la convivencia del pasado y lo real al mismo tiempo, que es lo que Barthes describe como “el misterio de la simple concomitancia”: la fuerza constativa de la fotografía no atañe al sujeto, sino al tiempo. Aquí aparece finalmente el nuevo *punctum*, que no está ya en la forma, sino que es la intensidad, es el Tiempo, “es el desgarrador énfasis del noema ‘esto-ha-sido’, su representación pura” (146).

Vuelvo a la *Vida de Rancé*. En la segunda parte de *La cámara lúcida* es muy notoria, en el contexto del duelo, esta sensibilidad, que allí llama piedad

o compasión –quizá porque está atizado por la cercanía de la muerte propia que la muerte de su madre le hace presente–. Encuentro una resonancia entre estos textos bastante distantes que tiene que ver con cierta enunciación de lo raro, lo misteriosa que es la muerte.⁴ Aunque en 1965 Barthes aún está relativamente lejos de que esta preocupación se encarne, veo en “Chateaubriand: *Vida de Rancé*” un germen de esta suerte de perplejidad y también de esta suerte de piedad o amor que se va a expresar de modo explícito en *La cámara lúcida* muy hacia el final, cuando recuerda a Nietzsche abrazando por el cuello a un caballo martirizado, esta imagen tan patética –en el sentido barthesiano– y querida para él: la del amor que se siente por algo que está muriendo. Este algo puede ser la literatura,⁵ puede ser la madre o puede ser lo humano mismo, él mismo, como en *La cámara lúcida*, donde el noema de la imagen fotográfica y todo el aparato teórico-afectivo que llevó a escribirlo se encuentra en el trastorno que la imagen realiza en el Tiempo. En la fotografía se tropiezan dos tiempos irreconciliables que son el pasado y el futuro. El pasado donde lo fotografiado estaba vivo y el porvenir (encerrado en la misma imagen, escandalosamente) donde lo fotografiado ya ha muerto. No hay síntesis, pero este presente continuado hecho de pasado y porvenir (el futuro anterior, hermosa paradoja gramatical con que Barthes bautiza este tiempo absoluto de la fotografía) para él expresa lo intratable de la realidad en un presente otro, un segundo presente, el que se ejemplifica muy claramente en la foto de Lewis Payne, el condenado a muerte fotografiado por Alexander Gardner: “Yo leo al mismo tiempo: *esto será y esto ha sido*; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte. Dándome el pasado absoluto de la pose, la fotografía me expresa la muerte en futuro. Lo más punzante es el descubrimiento de esta equivalencia” (*La cámara* 146).

⁴ “¡Como si el horror de la muerte no residiese precisamente en su llaneza, en su banalidad! El horror consiste en esto: no tengo nada que decir de la muerte de quien más amo, nada que decir de su foto, que contemplo sin jamás poder profundizarla, transformarla. El único ‘pensamiento’ que puedo tener es el de que en la extremidad de esta primera muerte mi propia muerte se halla escrita; entre ambas, nada más, tan sólo la espera; no me queda otro recurso que esta *ironía*: hablar del ‘nada que decir’” (*La cámara* 143).

⁵ En *La preparación de la novela*, podemos leer: “Agregar lo siguiente: este deseo de literatura puede ser más agudo, más vivo, más presente, cuando puedo precisamente sentir la literatura en tren de perecer, de abolirse: en ese caso, la quiero con un amor penetrante, conmovedor incluso, como se ama y se rodea con los brazos a algo que va a morir” (351).

Y también encuentro resonancias importantes entre *La cámara lúcida* y esta idea del ensayo de Chateaubriand de que la literatura tal vez sirva para sufrir menos, para introducir una distancia en nuestra consustancial manía de sufrir. Una hipótesis podría ser que lo novelesco de *La cámara lúcida* está en el acto de escritura como medio de transformación del dolor. Aunque Barthes insiste constantemente y a veces con regodeo (en los pasajes en que idealiza a su madre, por ejemplo) en que la pérdida y el dolor son absolutos, el libro no deja de ser, sin embargo, un salto, un acto, una afirmación, así sea la afirmación ética de “enfrentar con la fotografía el despertar de la intratable realidad” (178). Quiero decir: hay una narratividad en *La cámara lúcida*, por ejemplo en el modo en que cuenta el camino que hizo cuando se decidió a escribir sobre fotografía con el fin de encontrar su esencia, el modo en que va narrando sus primeras ideas, sus dificultades, y en el modo en que en la segunda parte se desdice de lo que ha armado en la primera. Esto podría ser en todo caso la *novela* en el discurso del saber: bloques de narración, de tiempo que avanza o progresa, de acontecimientos narrativos. Pero lo novelesco lo encuentro en el acto mismo de afirmación de la vida que le da existencia al libro, o de la búsqueda ética que es el libro, tratando de hacer que la vida sea posible: que lo haya escrito y que en su centro esté esta obstinación (que recuerda a aquello de la vitalidad desesperada del seminario sobre Lo Neutro)⁶ por decir aquello que solo puede estar al margen del lenguaje.

Ahora, para volver a la línea Verdad-Amor-Muerte como dispositivo teórico que permite pensar la imagen en Barthes, podría decirse que en *La cámara lúcida* el autor llega al punto más lejano de lo que marcaría la última etapa de su escritura. Un poco antes, en “Mucho tiempo he estado acostándome temprano”, estas tres palabras-valor están articuladas de modo claro. Este es el ensayo en el que dice: “¿Qué Lucifer ha creado *al mismo tiempo* el amor y la muerte?” (344, cursivas en el original); el duelo por la muerte de la madre explícitamente remite a la propia muerte, también. Las reflexiones sobre la “mitad de su vida” están completamente teñidas de una certeza de muerte: “Sabíamos que éramos mortales (todo el mundo nos lo ha dicho, desde que tenemos orejas para oírlo); de repente, *nos sentimos* mortales (no es un sentimiento natural, lo natural es sentirnos inmortales)” (341); y

⁶ “La vitalidad desesperada es el odio a la muerte” (*Lo neutro* 60).

también dice: “aunque tardío, el luto será para mí la mitad de mi vida, pues ‘la mitad de la vida’ nunca puede ser otra cosa que ese momento en que se descubre que la muerte es real, y no solo temible” (342).

Esta certeza le hace plantearse la necesidad de cambiar de vida, y para él cambiar de vida no puede ser nada más que descubrir una nueva práctica de la escritura: “No estoy hablando de una obra sino de un trastorno” (343). En el momento en que toma esta determinación ética de cambiar de vida, se topa con dos lecturas (de Tólstoi y de Proust, ambas relacionadas con escenas en que la muerte separa a hijos de padres o madres) de las que saca dos lecciones. La primera es que recibe esos episodios como momentos de verdad, y la verdad para Barthes es un “desgarramiento emotivo” que el cuerpo del lector percibe “como recuerdo o como previsión”⁷ y en el que imagina una historia patética de la novela, una historia que no colocaría la esencia de la novela en su estructura sino en esos momentos de verdad que son, dice, “hablando con propiedad, las cimas, la lectura viva, interesada” (Íbid: 344). Y luego: “Lo que puedo decir, lo que no puedo dejar de decir, es que este sentimiento que debe animar la obra pertenece al lado del amor”, y ahí introduce, antes que en *La cámara lúcida*, la palabra piedad:

Lo que puedo decir, lo que no puedo dejar de decir, es que este sentimiento que debe animar la obra pertenece al lado del amor: ¿qué es?, ¿bondad?, ¿generosidad?, ¿caridad? Quizá simplemente porque Rousseau le ha dado la dignidad de un ‘filosofema’ lo llamaré la piedad (o la compasión) (344).

Barthes quiere que esta novela hipotética le permita representar un orden afectivo, plena pero indirectamente. O sea, es un proyecto utópico. Por eso es importante que se enuncie como proyecto, porque lleva en sí misma oculta su propia imposibilidad. La forma de enunciar esta imposibilidad introduce otra vez el problema del Tiempo que ha venido a imponer el duelo: “sigo entendiendo por Novela una forma incierta, poco canónica en la medida en que no la concibo, tan solo la rememoro o la deseo” (345). Esa es la especie de verdad de orden afectivo que se desea o se rememora, y que

⁷ Esta ambivalencia, creo, no tiene que ver con el hecho de que el lector haya vivido ese duelo o sospeche que lo va a vivir eventualmente, sino con ese desgarramiento temporal que se describe en *La cámara lúcida*, el de lo que “ha muerto y va a morir”.

se quiere extraer del reino de la estructura o de las ideas.⁸ El proyecto es un proyecto, en sí mismo, desplazado, afásico. En “No se consigue hablar nunca de lo que se ama”, Barthes dice: “Toda sensación, si uno quiere respetar su vivacidad y su acuidad, conduce a la afasia” (359). Ahí, en la sensación, es donde germina la imposibilidad o tartamudeo del lenguaje (o su susurro o su rumor), y ahí mismo es donde Barthes se plantea escribir su novela.

Pero esta paradoja no se está planteando ya en los términos de un silencio o una clausura, que tal vez podría ser un proyecto más moderno: es una paradoja que se dice insistente, afirmativamente. Creo que lo que Barthes hace es decir y enunciar esta novela, sosteniendo su estatuto paradójico, con el fin de que no cuaje, de que no se vuelva una *doxa*, que no decante en estupidez. En “La imagen”, del Coloquio de Cerisy (1977), está expreso este deseo de legibilidad de Barthes, y de hecho habla de un erotismo de la legibilidad, de un amor de la frase legible:

No obstante, lentamente, se va afirmando en mí un creciente deseo de legibilidad. Deseo que los textos que recibo me resulten “legibles”, deseo que los textos que escribo sean también ‘legibles’. ¿Y eso cómo se hace? Trabajando la frase la sintaxis [...]. Se me ocurre una idea ridícula (ridícula a fuerza de humanismo): ¿No es posible explicar todo el amor (por el otro, por el lector) que se pone en el trabajo de la frase ‘Caridad de lo tético, *Agapé* de la sintaxis’? En la teología negativa, el *Agapé* está penetrado de *Eros*; así que ¿habría un erotismo en la frase legible? (359).

Yo le digo claridad. Un erotismo (una vitalidad) de lo claro. Pero esta claridad no es una claridad comunicativa, así como la legibilidad a la que se refiere Barthes no es meramente un atributo de comunicación. Otra vez pienso en “Chateaubriand: *Vida de Rancé*”, y la idea ahí planteada de que la literatura dice menos y no más, queda más acá del sentido, en el lugar de la imagen. Así como en la charla de Cerisy Barthes habla de una opacidad triste de la estupidez, pero al mismo tiempo dice estarse acercando a la estupidez de la legibilidad, me parece que lo que busca en esta última etapa del deseo de la novela es eso que llamo claridad: dar cuenta, como las fotos, de las emanaciones de la verdad por medio del lenguaje.⁹ En “De la obra al

⁸ Insistir en que aquí la rememoración introduce el anacronismo, pues lo que se rememora no ha ocurrido, y posiblemente nunca podría ocurrir.

⁹ Digresión: esta verdad es una verdad *para mí*, una verdad a la que ya ha precedido una interpretación

texto” (1971), habla del Texto como de algo que plantea siempre una cierta experiencia de los límites, pero ahí el límite tiene que ver con el extremo de la ilegibilidad. Planteo que el límite que busca *La cámara lúcida* va hacia la estupidez, hacia la legibilidad, pero una estupidez y una legibilidad dichosas, imposibles también, paradójicas también.

Dos textos muy breves de 1977, “Sobre doce fotografías de Daniel Boudinet” y “Directo a los ojos”, pueden ayudar también a pensar estas apariciones de la imagen que estoy tratando de caracterizar. En el primero, Barthes va describiendo unas fotos bucólicas, de paisajes rurales, de Daniel Boudinet, y describe la tranquilidad que le generan, una placidez, un Bien, un momento en que el mundo es perfectamente habitable, o el mundo se ha encontrado consigo mismo. El ensayo comienza diciendo: “La fotografía es como la palabra: una forma que enseguida quiere decir algo. Nada que hacer: tengo que ir al sentido, al menos a un sentido” (147). Recuerda a algo que dice Alan Pauls en el prólogo a *Roland Barthes por Roland Barthes*: “A Barthes, cuya pasión de vida fue el sentido, le gustaba poner en escena el temblor como accidente de enunciación, falla feliz, productiva, de la que podían brotar posibilidades insospechadas” (24).

Ahí Barthes ya está pensando en el modo en que hablan las fotografías, pero no para decodificar signos ni visibilizar ideologías –cosa que hace muy bien, por ejemplo, la geografía radical o cultural: desentramar los aparentes signos de naturaleza y armonía para hacer evidentes las relaciones de poder que esas imágenes de paisaje ocultan–, sino para leer en estas fotos posibilidades de vida, o más específicamente de habitación del paisaje, formas de habitar el mundo. Barthes encuentra que esas fotos están en el límite entre el esteticismo como codificación cultural y el naturalismo y, en esa frontera, la imagen de lo plácido que es una imagen como de retiro, casi como de despedida.

de orden afectivo, es decir una verdad para mí, siendo que yo vengo dividido y precedido por los afectos y por el cuerpo. Metafísica corta: no buscar un alma o una unidad, sino hacer posible una búsqueda ética, en medio del dolor del duelo, que haga posible la vida y la transforme. La ocasión de eso es la imagen, en este caso fotográfica. A este *para mí* nietzscheano se refiere Barthes en “Las salidas del texto” cuando retoma la idea batailliana de un diccionario creado no a partir del sentido de las palabras, sino de su *tarea*: la tarea como trabajo, como acción y goce: “pasamos del *uso*, del *empleo* (nociones funcionales), al trabajo de la palabra, al goce de la palabra: como la palabra ‘hurga’ en el intertexto, en la connotación actúa trabajándose a sí misma; en suma, se trata del *para-mí* nietzscheano de la palabra” (Barthes “Las salidas” 303).

En *La cámara lúcida* se dice algo similar de la foto de una casa que hace que Barthes tenga ganas de vivir ahí *con tenuidad*.

Este deseo de habitación, si lo observo a fondo en mí mismo, no es ni onírico (no sueño con un lugar extravagante) ni empírico (no intento comprar una casa a partir de las vistas de un prospecto de agencia inmobiliaria); es fantasmático, deriva de una especie de videncia que parece impulsarme hacia adelante, hacia un tiempo utópico, o volverme hacia atrás, no sé adónde de mí mismo. Tal sería entonces la esencia del paisaje (elegido por el deseo): *Heimlich*, despertando en mí la Madre (75, 76).

Tanto en *La cámara lúcida* como en el ensayo sobre Daniel Boudinet se encuentra esto que es a la vez una fuga del mundo y una recreación del mundo: una búsqueda de lo familiar, lo *Heimlich* que se encuentra de modo fantasmático. Es una melancolía lo que tiñe estas consideraciones y presenta un sujeto medio impreciso, alguien entre la fuga y la recreación de lo familiar, que es quizá también como se podría pensar la acción de lo novelesco. Y que ve en lo animado una firma discreta:

Me gustaría hablar del caballo blanco, un símbolo muy antiguo de belleza. Pero la belleza se muestra y no se dice. El caballo participa simplemente del gozo de todo el espacio sombrío y florido, del que no es más que su firma lejana (todos los paisajes de Daniel Boudinet están *firmados* –pero solamente firmados– con el jeroglífico de lo animado)” (157).

Ahí el paisaje está firmado con el jeroglífico de lo animado: en esa construcción paradójica de un jeroglífico animado con que termina el texto pareciera señalarse cierto influjo de lo póstumo que aparece en el paisaje que se quisiera habitar.

En “Directo a los ojos”, Barthes habla sobre la mirada, sobre cómo puede significar sin ser signo. La mirada significa, está atada al significado, pero no puede reconocerse, como sí los signos, de modo que ese sentido de la mirada está marcado por un exceso que la rodea como un halo, “campo de expansión infinito en el que el sentido desborda, se difumina” (305), es una entidad cuyo ser se basa en el exceso –con respecto al significado– pero no puede eludir ese núcleo de significado. Son todas paradojas muy productivas porque abonan a este estatuto raro que tienen las imágenes que le interesan a Barthes. La mirada es también aquello que pierde todo el tiempo lo que busca, es lo que se desliza, lo que pasa, siempre está un poco equivocada,

desbordada, desorientada. Su trabajo es el de la pérdida, para hablar en los términos de Didi-Huberman, a quien traigo a colación porque en este texto Barthes da ejemplos muy escuetos y nada desarrollados de cómo algunas fotografías devuelven la mirada. Barthes dice que la mirada es un signo que busca pero no sabe qué es lo que busca y nunca encuentra eso que busca, este sería su juego, un juego propiamente melancólico.

Tal vez se podría pensar que *La cámara lúcida* es un rodeo insistente alrededor de un noema, pero no de la foto en general como se plantea al principio, y ni siquiera de las fotos que lo estremecen, de las fotos que existen para él, sino del núcleo misteriosamente claro, verdadero, de la muerte. Que el amor y la muerte existan al mismo tiempo es para Barthes un escándalo, y eso marca la verdad de la experiencia del duelo puesta en juego en la escritura como creación y saber. Lo extraordinario es que en esa búsqueda se hayan dado hallazgos sobre la fotografía tan relevantes. Pero lo que parecería estar tentando Barthes *en* la imagen fotográfica es otro tipo de imagen, o lo Imaginario mismo, un espacio vaciado de adjetivos y de presencias, como decía Blanchot. Lo trágico tal vez sea que, para acercarse a ese núcleo de emanaciones afectivas, no tengamos otra cosa que lenguaje. Se percibe una insistencia dolorosa en todo el recorrido de *La cámara lúcida*, sobre todo en la segunda parte, una forma de hurgar, una posición órfica, donde se pone en escena, como en “Directo a los ojos”, la vocación de pérdida de la mirada.

En la foto voy más despacio con el fin de tener tiempo *para saber*. La fotografía justifica tal deseo incluso si no lo colma: sólo puedo tener la esperanza excesiva de descubrir la verdad por el hecho de que el noema de la foto es precisamente que *esto ha sido* y porque vivo con la ilusión de que basta con limpiar la superficie de la imagen para acceder a *lo que hay detrás* [...]. Ante la Foto del Invernadero soy un mal soñador que tiende los brazos en vano hacia la posesión de la imagen (52, 153)

Mientras las estrategias del saber arman en *La cámara lúcida* una trama conceptual notable, efectiva y precisa, se va dando simultáneamente una errancia de las palabras que dibuja una legibilidad opaca, o heterodoxa, un sistema en el que la imposibilidad de aprehender el objeto de deseo en las fotografías propicia que las palabras actúen como fetiches, como bloques erráticos que cortan el tiempo y la forma del saber, por la fuerza simple de su aparición: al modo de una imagen. La claridad de una imagen puede ser al

mismo tiempo misteriosa y un valor de instante neutro por su “situación de fetiche” (Barthes “Las salidas” 303).

Siempre me llamó la atención, o mejor dicho me conmovió mucho el título *La cámara lúcida*. Como en francés es *La chambre claire*, hice una investigación rápida con la esperanza de que la traducción al español fuera un poco pretenciosa y hubiera puesto la palabra “lúcida” en lugar de la traducción literal, más simple, de “clara”. La cámara clara. La realidad desmintió mi hipótesis. La *camera lucida* existió y, en efecto, en francés se la llama *caméra lucida*, como la versión francesa de la palabra en latín, pero también *chambre claire*. De todos modos, tal vez ese pequeño archipiélago semántico sí da para jugar un poco con eso, porque la cámara lúcida es un dispositivo óptico que usaban los artistas en el siglo XIX para dibujar, y Barthes hace de ella una mención muy al paso. En lo que sí se detiene es en el contraste con la cámara oscura, más popular y más comúnmente relacionada con la fotografía. Dice que es injusto que se relacione a la fotografía con un pasaje oscuro, que desde el punto de vista de la mirada conviene más poner el foco en su claridad, en su estar toda afuera, *irrevelada y sin embargo patente*, mostrando plenamente toda la rareza que encierra su diafanidad.

Bibliografía

- Barthes, Roland. “La imagen”, “Directo a los ojos”. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires: Paidós, 1986 [1977]. 356-364; 305-310.
- . “Las salidas del texto”. *El susurro del lenguaje*. Madrid: Editora Nacional, 2000 [1984]. 291-303.
- . “Chateaubriand: *Vida de Rancé*”. *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003 [1965]. 149-169.
- . *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2005 [1980].
- . *Lo neutro*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004 [1978].
- . *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005 [1980].
- . “Sobre doce fotografías de Daniel Boudinet”. *La Torre Eiffel*. Buenos Aires: Paidós, 2009 [1977].
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002 [1955].
- . “La experiencia de Proust”. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1991 [1959].
- Pauls, Alan. “Prólogo”. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018 [1975]. 9-17.