



Crisorio, Bruno y Silvina Sánchez. "Las piedras sobre el borde del círculo. Disquisiciones sobre *La cámara lúcida* de Roland Barthes y sus posibles vínculos con *Fotos tuyas* de Inés Ulanovsky". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, julio de 2020, vol. 9, n° 19, pp. 155-167.

Las piedras sobre el borde del círculo Disquisiciones sobre *La cámara lúcida* de Roland Barthes y sus posibles vínculos con *Fotos tuyas* de Inés Ulanovsky

The stones on the perimeter of the circle
Disquisitions on Roland Barthes' *Camera lucida*
and its possible connections with Inés Ulanovsky's *Fotos tuyas*

Bruno Crisorio¹
Silvina Sánchez²

Recibido: 05/06/2019
Aceptado: 05/08/2019
Publicado: 06/07/2020

Resumen

En los estudios sobre imagen y fotografía, *La cámara lúcida* de Roland Barthes suele considerarse un hito, no solo por la apropiación de algunas nociones sino por las reacciones y críticas que suscitó. El artículo se propone reconstruir aquellos conceptos considerados "centrales" –como el *esto ha sido* o la distinción entre *punctum* y *studium*– así como recuperar otras zonas del texto, generalmente menos transitadas, con la finalidad de establecer vinculaciones entre estos aportes de Barthes y la serie de fotografías *Fotos tuyas* de Inés Ulanovsky (2006). El trabajo analiza cómo los conceptos considerados se construyen más por deslizamiento que por fijación y luego realiza un ejercicio de desvío al leer *La cámara lúcida* donde no ha sido glosada: la distinción entre

Abstract

In the studies on image and photography, *Camera lucida* of Roland Barthes is usually considered a milestone, not only for the appropriation of some notions but for the reactions and criticisms that it provoked. The article proposes to reconstruct those concepts considered "central" –as the that-has-been or the distinction between *punctum* and *studium*– as well as to recover other areas of the text, generally less traveled, with the purpose of establishing links between these contributions of Barthes and the series of photographs *Fotos tuyas* by Inés Ulanovsky (2006). The work analyzes how the considered concepts are constructed more by sliding than by fixing and then performs a deviation exercise when reading *Camera lucida* where it has not been

¹ Graduado en Licenciatura en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Becario doctoral del CONICET. Contacto: bruno.crisorio@gmail.com.

² Profesora de Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante diplomada en la Cátedra Teoría Literaria I de la Carrera de Letras (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - UNLP). Contacto: silvina_sanchez80@hotmail.com.



operator, spectator y spectrum, la teorización sobre el spectrum, la noción de "aire". Finalmente, se postula que la operación central de *Fotos tuyas* es una puesta en abismo donde el spectrum se superpone con el spectator, es decir: el sujeto mirado es un sujeto mirante. Al mismo tiempo, el espectador puede tender un lazo de empatía con el spectrum, observar junto a él las fotografías de los familiares, sentirse punzado por la ausencia, construir una comunidad de experiencia.

Palabras clave

Fotografía; Barthes; punctum; memoria.

glossed: the distinction between operator, spectator and spectrum, theorization on the spectrum, the notion of "air". Finally, it is postulated that the central operation of *Fotos tuyas* is a *mise en abyme* where the spectrum is superimposed with the spectator, that is to say: the observed subject is a looking subject. At the same time, the viewer can build a bond of empathy with the spectrum, observe along with him family photographs, feel punished by the absence, build a community of experience.

Keywords

Photography; Barthes; punctum; memory.

1. Notas sobre la fotografía

En 1980, Barthes publica su esperado estudio sobre la fotografía; hasta entonces venía divulgando algunos artículos y notas que preparaban este trabajo, por así decir definitivo, que se demoraba en llegar. Aquí, el autor parte de un "deseo ontológico": saber lo que la fotografía es "en sí", "qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de las imágenes" (*Cámara* 27). Y la primera respuesta que encuentra —la cual, transformándose, guiará el resto de su trabajo— es que la fotografía proporciona lo Real, lo particular absoluto, la contingencia no generalizable: la fotografía repite mecánicamente lo que jamás podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento nunca se sobrepasa para acceder a otra cosa: "la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental" (*Cámara* 29). Esta afirmación, que es también una decisión metodológica, determinará la elección de las fotografías a partir de las cuales elaborará su teoría. Barthes menospreciará en este caso el estilo, la "retórica de las imágenes", para privilegiar el contacto directo, inmediato con el referente: "Sea lo que sea lo que ella ofrezca a la vista y sea cual sea la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos" (*Cámara* 32). La concepción del vínculo directo entre espectador y referente —vínculo no mediado por la técnica o el estilo, pero tampoco, en última instancia, por la cultura o el sentido— estará en la base de la distinción entre *studium* y *punctum*; pero también constituirá la respuesta a la pregunta por la esencia de la fotografía: "nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. El nombre del noema de la Fotografía será pues: '*Esto ha sido*'" (*Cámara* 121).

Intentando apresar esta conexión inmediata con el referente, Barthes propone para el crítico la figura del salvaje: "yo deseaba ser salvaje, inculto" (*Cámara* 33), renunciando tanto al comentario sociológico como al análisis técnico. Además, decide partir de una opción metodológica: tomar para la investigación apenas algunas fotos, "aquellas de las que estaba seguro que existían *para mí*" (*Cámara* 34). Barthes constata que, de las miles de fotos que suele hojear, muchas le son indiferentes, permanecen inertes bajo su mirada. Sin embargo, hay algunas que "provocaban en mí un júbilo contenido, como si remitiesen a un centro oculto, a un caudal erótico o desgarrador escondido en el fondo de mí" (*Cámara* 45). Entonces, va a tomar como guía de su análisis lo único seguro que tiene para él la Fotografía: la atracción que siente hacia ciertas imágenes.

Como vemos, desde el comienzo hay una apuesta por la singularidad y por la experiencia subjetiva, afectada por lo que ciertas fotos le producen.³ Para rodear esta experiencia, en último término innombrable –y la imposibilidad de hablar de la fotografía recorrerá también las páginas de *La cámara lúcida*, fundamentalmente su segunda parte–, Barthes habla de “júbilo contenido”, “caudal erótico o desgarrador”, “agitación interior” que “me hace vibrar”. La selección se vuelve en algún punto azarosa, no hay manera de predefinirla porque la fotografía es aventura: “tal foto me adviene, tal otra no” (*Cámara* 49). Así, la selección se desata de la explicación.

Otro de los modos en que Barthes figura la atracción que le provocan ciertas fotos es a partir de la metáfora del corte y de la herida: “Hoyeaba una revista ilustrada. Una foto me detuvo”, “yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida” (*Cámara* 52), “las fotos son signos que no cuajan, que se *cortan*, como la leche” (32). Ante el discurrir de las imágenes que resultan indiferentes, de los saberes y de los mensajes inflacionarios de la cultura, hay algo que produce un corte, una atracción insospechada, irreductiblemente singular. En esta dirección podemos leer la diferenciación que Barthes propone entre cultura y objeto parcial, entre *studium* y *punctum*, los conceptos más difundidos de *La cámara lúcida*.

De un modo esquemático, podríamos decir que el *studium* estaría del lado de los signos, de la cultura y de la interpretación; en cambio el *punctum* se escamotea, no puede nombrarse. El *studium* sería el discurrir del interés general y del saber, mientras que el *punctum* tiene que ver con el corte, herida/ agujerito/ pequeña mancha: así, el *punctum* viene a dividir o escandir el *studium*, sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. Como consecuencia, habría una gradación en la intensidad de la experiencia: si el *punctum* es un pinchazo, que “me despunta”, “me lastima”, es “una fulguración”, “un pequeño estremecimiento”, entonces no podríamos imaginar una experiencia de mayor intensidad. En cambio, el *studium* parecería convocar una experiencia adormecida, narcotizada por la cultura, la moral y la política. Provoca un interés general y educado, gusta o disgusta: “el *studium* es el campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente” (*Cámara* 59-60), “un afecto mediano”, “un adiestramiento” (57).

Otra diferencia: reconocer el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo: aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas, pues la cultura es un contrato firmado entre creador y consumidores. En cambio, el *punctum* está allí por casualidad, aparece en el campo de la cosa fotografiada como un suplemento inevitable y a la vez gratuito. Por ejemplo, en la fotografía de los soldados nicaragüenses con unas monjas pasando por el fondo, “el detalle es dado por suerte y gratuitamente; el cuadro no tiene nada de ‘compuesto’ según una lógica creativa” (*Cámara* 79). En cambio, “cuando Bruce Gilden fotografía juntos a una religiosa y unos travestis el contraste, deseado (por no decir acentuado), no produce en mí ningún efecto (sino, incluso, cierta irritación)” (85-86).

La relación entre ambos conceptos, sin embargo, se da en términos de copresencia antes que de exclusividad y rechazo. Es decir: si bien existen fotografías en las que el *studium* no es herido por el *punctum* (la inmensa mayoría, dice Barthes), éste no se da en estado puro, en una hipotética fotografía absolutamente despojada de cultura. *Studium* y *punctum* se dan en la

³ Barthes sabe que su apuesta teórica corre el riesgo de caer en el solipsismo o en un subjetivismo impresionista que vacíe su rigor conceptual. Pero se posiciona deliberadamente en ese terreno cenagoso, ya que lo que está en cuestión aquí es la posibilidad misma de una “ciencia del sujeto”: “¿por qué no tendríamos, de algún modo, una nueva ciencia por objeto? ¿Una *Mathesis singularis* (y ya no *universalis*)?”. Así, el autor va a ir de lo singular (la fotografía no es más que contingencia) a lo general-universal, para “formular, a partir de algunos movimientos personales, el rasgo fundamental, el universo sin el cual no habría Fotografía” (*Cámara* 35).

misma fotografía, el segundo desestabilizando las certezas y la complacencia del primero, y produciendo esa intensidad de la experiencia de la que hablábamos; de hecho, la definición misma de *punctum* como “detalle” u “objeto parcial” impide lógicamente que ocupe la totalidad de la foto.

2. Genealogía de algunos conceptos

En dos artículos de la década del sesenta, compilados póstumamente en *Lo obvio y lo obtuso* (1982 para la edición francesa, 1986 para la española), Barthes ya había abordado el problema de la fotografía; y si bien la perspectiva teórica es distinta (aquí es propiamente semiológica), varios de los desarrollos y las conclusiones serán retomadas en *La cámara lúcida*. Es útil, por lo tanto, remontarnos a esos trabajos para ver qué giro imprime Barthes a su investigación.

Cronológicamente, el primero es “El mensaje fotográfico”, un texto de 1961 publicado en *Communications*. La noción misma de “mensaje”, presente desde el título, parece alejarlo definitivamente de la teorización respecto del *punctum* y la experiencia innombrable que sería, según el último Barthes, lo propio de la fotografía. Pero ya aquí el autor es consciente de la particularidad de esta imagen: luego de adelantar que va a estudiar la fotografía de prensa como mensaje, y de explicar que este mensaje requiere un análisis inmanente, estructural, se pregunta cuál puede ser el contenido del mensaje fotográfico. Y responde que lo que transmite la fotografía, por definición, es “la escena en sí misma, lo real literal [...] así queda revelado el particular estatuto de la imagen fotográfica: *es un mensaje sin código*” (*Mensaje* 13). Y, siguiendo en esta línea, Barthes afirma que, a diferencia de las demás artes analógicas (como la pintura o el cine), en la fotografía la objetividad o el realismo no son estilos, no son significantes.

Sin embargo, aquí Barthes se encuentra con un problema: si la imagen fotográfica es puramente literal, exclusivamente denotada, si no pudiera descomponerse en unidades significantes, no podría haber connotación ni, estrictamente hablando, mensaje. Y sin embargo es evidente que la fotografía de prensa (y, en el artículo siguiente, la fotografía publicitaria) no sólo transmite un mensaje sino un mensaje altamente connotado. Para resolver esta cuestión, el autor propone una paradoja que sería propia de la fotografía: hay un mensaje connotado (es decir codificado), pero que se desarrolla a partir de un mensaje sin código. El arte, la retórica, la connotación de la fotografía (lo que podríamos asociar con el *studium*) se despliega así desde la inmediatez de la imagen. Tenemos nuevamente la prioridad de la inmediatez, la literalidad, el pasaje directo a la referencia, que ya están funcionando (aunque Barthes no lo explicita) como el *noema* de la Fotografía.

La consecuencia de esto es un estatuto ambiguo de la imagen fotográfica: se presenta como natural, cuando en verdad su lectura es histórica: “gracias a su código de connotación, la lectura de la fotografía siempre es histórica: depende del saber del lector [aunque] la copia fotográfica pasa por ser una denotación pura y simple de la realidad” (*Mensaje* 26). Luego de distinguir entre tres tipos de connotaciones, Barthes se pregunta si, contra lo afirmado en un principio, es imposible una denotación pura, un *más acá del lenguaje*. La respuesta la encuentra en las imágenes traumáticas:

es el propio trauma el que deja en suspenso el lenguaje y bloquea la significación [...] el trauma es totalmente tributario de la certeza de que la escena ha tenido lugar de forma efectiva: *el fotógrafo tuvo que estar allí* (definición mítica de la denotación); pero una vez establecido este punto (que, a decir verdad, constituye ya una connotación), la fotografía traumática es algo sobre lo que no hay nada que comentar (29).

Este pasaje nos interesa por dos motivos. Primero porque, si bien Barthes no habla de la imagen traumática en *La cámara lúcida*, recupera elementos que había desarrollado en este primer trabajo, como el certificado de presencia y la imposibilidad de hablar de la imagen. Segundo, porque ni siquiera cuando intenta definir la denotación pura logra impedir que se filtre la connotación. Connotación y denotación (como luego *studium* y *punctum*) no son polos opuestos y excluyentes, sino que están en constante solapamiento.

Tres años más tarde Barthes continuará su exploración de la imagen, en este caso de la fotografía publicitaria. El artículo se llama “La retórica de la imagen” y la pregunta que lo guía es similar a la que observamos en el texto anterior: ¿es posible un código analógico? El autor reconoce dos posturas contrapuestas pero complementarias, según las cuales la imagen no sería lenguaje bien por carencia, bien por exceso. En el primer caso, la imagen carecería de la doble articulación propia de cualquier lenguaje; en el segundo, la imagen captaría inmediatamente la vida, sin mediación discursiva, y por lo tanto sería más rica. La pregunta es por la relación entre el lenguaje y el sentido: “¿Cómo entra el sentido en la imagen? ¿Dónde acaba ese sentido?” (*Retórica* 32); es por eso que el análisis estará puesto en la imagen publicitaria, donde la significación es claramente intencional.

Aquí, Barthes va a distinguir tres mensajes propios de la imagen: mensaje lingüístico, mensaje denotado o literal, mensaje connotado. Barthes no innova respecto del texto anterior, y nuevamente se va a centrar en la distinción entre denotación y connotación al interior de la imagen. Esta distinción, explica, no se realiza de modo espontáneo en la lectura normal, sino que depende del análisis.

Luego de rastrear las relaciones posibles entre imagen y palabra, el autor pasa a analizar la imagen denotada, donde señala que nunca se encuentra una imagen literal en estado puro (al menos en publicidad). La inocencia o ingenuidad se cargan inmediatamente con el signo de sí mismas: una foto ingenua representa “la ingenuidad”. Por lo tanto, el mensaje denotado sería un mensaje privativo: aquel que resta cuando se han borrado artificialmente los signos de la connotación. Y es a nivel de la imagen denotada que Barthes ubicará la característica esencial y exclusiva de la fotografía, un hecho antropológico capaz de dividir la historia del mundo, como afirmará posteriormente en *La cámara lúcida* (135):

En efecto, en la fotografía –al menos a nivel del mensaje literal–, la relación entre significado y significante no es de “transformación”, sino de “registro”, y la ausencia de código refuerza con toda evidencia el mito de lo “natural” en fotografía: la escena *está ahí*, captada mecánicamente pero no humanamente [...]. Parece que tan sólo la oposición entre código cultural y no-código natural es capaz de dar cuenta del carácter específico de la fotografía y también de permitir obtener la medida de la revolución antropológica que representa en la historia del hombre, pues el tipo de conciencia que implica carece realmente de precedente; en efecto, la fotografía instala, no una conciencia del *estar ahí* de la cosa (cosa que toda copia podría provocar), sino la conciencia del *haber estado ahí* (*Retórica* 44-46).

Como se ve, este fragmento contiene *in nuce* toda la concepción barthesiana del *estoha-sido*, con su conjunción paradójica de realidad y pasado. Sin embargo, como todavía la mirada es la del semiólogo estructuralista, preocupado a la vez por el sentido y por la totalidad del sistema, Barthes no ahondará en su intuición, sino que se preguntará por el efecto de sentido que esa particular *irrealidad real* produce en el espectador de la fotografía (publicitaria). Y la respuesta que encuentra es que la fotografía, al presentarse como registro directo de la realidad, naturaliza el mensaje simbólico: la connotación, densa y marcada, de una imagen publicitaria, parece producirse inocentemente. La fotografía publicitaria que analiza es de una marca de

pastas: “paquetes de pasta, una lata, una bolsita, tomates, cebollas, pimientos y un champiñón que parecen salir de una red entreabierta” (*Retórica* 32). El sentido está claramente connotado –la “italianidad” de la marca, la frescura de los productos por oposición a las conservas, etc.–, pero sin embargo se presenta como “casual”, “espontáneo”. Así, la esencia de la fotografía –que Barthes intuye pero descuida porque *está mirando otra cosa*– la volvería un vehículo ideal para convertir lo connotado en denotado, y por lo tanto volverlo inobjetable. Es decir, la fotografía tendría una función mítica, en el sentido que a esta palabra da Barthes en *Mitologías*.

Quizás, como señala Rancière (*Destino* 31-32), el Barthes de *Mitologías* (y de estos dos artículos) y el de *La cámara lúcida* sean las dos caras de una misma moneda; la contraposición evidente entre ambos momentos –análisis de la cultura y búsqueda del sentido oculto en el primer caso, foco en aquello que resiste a la significación o que la perfora en el segundo– se debería una duplicidad propia de la imagen, capaz de ser tanto un cúmulo infinito de información, un reservorio hermenéutico ilimitado, como una presencia opaca que sólo puede constatar, condenando al mutismo a quien la observa. En todo caso, como vimos, los aspectos que se tornarán fundamentales en el segundo momento ya están presentes en el primero, y cobrarán relevancia a partir de un giro en la perspectiva y un correlativo reacomodamiento conceptual. Sobre la perspectiva, la mirada sobre el objeto, ya hemos hablado: Barthes empieza a priorizar aquello que resiste al sentido, aquello que escapa o bien atraviesa la cultura. Esta nueva mirada lo lleva a relegar la noción de estructura y de sistema en el que todo elemento sería significativo; por lo tanto, a diferencia de lo que proponía anteriormente, en *La cámara lúcida* no intentará el “análisis inmanente de esa estructura original que es una fotografía” (*Mensaje* 12). Gracias a la noción lacaniana de “objeto parcial”, la atención al detalle, al *punctum* como detalle, no deberá reenviar a la totalidad de la cual sería un elemento significativo, sino que se despegaría de esta o incluso la subvertiría.

3. Sobre *Fotos tuyas* de Inés Ulanovsky

Aquí quisiéramos proponer un acercamiento crítico a la serie fotográfica *Fotos tuyas* de Inés Ulanovsky, recuperando los aportes teóricos y metodológicos que Barthes despliega en *La cámara lúcida*. Ulanovsky (1977, Buenos Aires)⁴ realizó la investigación fotográfica *Fotos tuyas*, luego convertida en libro (2006) y en muestra exhibida en el país y el extranjero, en base a fotografías de familiares de desaparecidos.

Podemos constatar que las herramientas conceptuales del último Barthes y sus decisiones metodológicas nos permiten privilegiar la lectura de determinados aspectos de la serie de Ulanovsky, a la vez que otras zonas quedan silenciadas o pueden ser evaluadas peyorativamente. Así, por ejemplo, sucede con la relación entre palabra e imagen: *Fotos tuyas* no se trata exclusivamente de un conjunto de fotografías, sino que también trabaja con textos escritos por los familiares de los asesinados y desaparecidos, y con la su voz. Si en los artículos de los sesenta Barthes se preguntaba por la relación entre palabra e imagen, ya que analizaba la imagen de prensa y la publicitaria –y constataba, por ejemplo, la inversión histórica en esta relación, ya que antes la imagen ilustraba el texto y ahora es el texto el que ancla o releva la imagen–, en *La cámara lúcida* este interés está obturado. La palabra, lógicamente, pertenece al dominio del sentido, de la interpretación, de la cultura; por lo tanto, del *studium*, el interés general y desapasionado. Pero, ya lo sabemos, al autor le interesa el momento en el que la

⁴ Luego de pasar por la carrera de Imagen y Sonido, fue editora fotográfica del diario *Clarín*. Además de la investigación fotográfica *Fotos tuyas*, realizó las fotos de *El libro de los colectivos*, con su hermana Julieta. Coordinó la Fototeca de la Asociación de Reporteros Gráficos de la Argentina (ARGRA) y el Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plazas de Mayo. En la actualidad trabaja en el Archivo Nacional de la Memoria.

cadena hermenéutica se rompe y el espectador queda frente a la fotografía (o al detalle) mudo e incapaz de otorgar sentido. Así, si leemos desde la perspectiva de Barthes, en *Fotos tuyas* la palabra domesticaría el potencial revulsivo de la imagen, reduciría el desborde de lo insoportable al marco del signo codificado y de la Historia.

En este sentido, la serie se volvería inapreciable desde la mirada barthesiana por una segunda razón. En la mayoría de las fotos, la intencionalidad de Ulanovsky es muy evidente y cada imagen se carga con una marcada connotación ligada al imaginario de los familiares de víctimas del terrorismo de Estado: los rostros muestran sufrimiento contenido, resistencia, nostalgia frente a la pérdida, la búsqueda posterior, intento de armar una nueva vida a partir de los pedazos, etc.; y la escenografía preparada confirma estas connotaciones. Tomemos dos ejemplos. Una de las fotos de “Alicia” (cada sub-serie se titula de acuerdo al nombre del familiar, no del desaparecido) muestra simplemente una mesa de mármol blanco, partida a la mitad, dos sillas vacías (como esperando que alguien se siente a la mesa) y la parte inferior de dos cuadros, uno arriba de cada silla. Las connotaciones saltan a la vista: la fractura de lo que parecía irrompible, el vacío dejado en la mesa (lugar común de la reunión familiar), la imagen trunca de los cuadros. La simetría de las dos sillas a la vez apunta hacia la relación entre el desaparecido y su familiar (como explica el texto al comienzo de la serie, Alicia es hermana de Mario, asesinado el 10 de abril de 1975). Una de las fotos de “Silvia” presenta en primer plano dos personas mayores (marido y mujer, entendemos) en un sillón, mirando al frente; entre los dos, una fotografía en blanco y negro de una chica joven, a quien inmediatamente reconocemos como su hija desaparecida. Al fondo, una pared de ladrillos, algunas fotos familiares que no se alcanzan a precisar, un espejo amplio con un marco prolijamente tallado, unas sartenes decorativas y una estufa hogar. La mirada de la pareja es doliente pero calma, resignada. No olvidan a su hija (no sería posible) pero han logrado rehacer sus vidas, y miran hacia adelante con determinación. El fondo contrasta el buen pasar económico de una sala amplia y acogedora con la falta escenificada en el primer plano.

Partiendo de análisis como estos, podríamos pensar que las intenciones de Ulanovsky resultan evidentes y que la significación social de estas fotografías tiene un carácter innegable; pero que, quizás por su marcado énfasis político-cultural, las imágenes se muestran en algún punto apacibles. Sin embargo, consideramos que la imagen se vuelve desgarradora si, en lugar de pensar al cuerpo como una totalidad orgánica, lo descomponemos en fragmentos; si dejamos de mirar los rostros, que son las zonas-centro más saturadas de significación, como si portaran la máscara del familiar doliente y de la experiencia del duelo tal como es codificada por la cultura, y nos dejamos punzar por los gestos de las manos, recortadas como trozos aleatorios, periféricos. Entonces se dejan ver, no la mano que sujeta la foto, sino la otra que descansa como adormecida sobre los restos del álbum familiar, una mano que sostiene el mentón como si debiera hacer un esfuerzo por no perder el eje o la cabeza, las manos que se cruzan para sostener el cuerpo como un ovillo que otorga amparo, las manos que recogen o abrazan a los hijos-bebés-niños, o que se esconden en los bolsillos del saco como si necesitaran abrigo.

Por otra parte, el estatuto particular de la fotografía, su paradójica conjunción de realidad y pasado: el *esto-ha-sido*, se torna particularmente desgarrador en estas fotografías. La noción de *punctum* como Tiempo, que Barthes desarrolla en la segunda parte del libro, remite a la imposibilidad de dudar de aquello que muestra la imagen, y a la correlativa imposibilidad de apresarla. La fotografía, al mismo tiempo que aporta un certificado de presencia, testimonia la irrecusable pérdida de lo fotografiado: lo que capturó la cámara “estaba ahí”, pero ya no lo está. En *Fotos tuyas*, esta lógica muestra su dolorosa verdad de dos modos. En primer lugar, las fotografías de los desaparecidos y asesinados –fotos familiares en las que padres, hermanos e hijos siguen encontrándose; fotos cotidianas; fotos cuyo propósito inicial era recordar un viaje, y terminan recordando un rostro– son los restos de una vida escamoteada a la familia por el

Estado. Como es obvio, la nostalgia propia de toda fotografía es en estos casos desgarradora, ya que lo irrecuperable no es un momento sino un hijo o un hermano, o un padre.⁵ Pero, en segundo lugar, Ulanovsky pone en escena también a los familiares, que contemplan, sostienen o acompañan estas imágenes. El “esto ha sido” pierde su carácter general o abstracto (o meramente teórico), la foto del desaparecido se carga afectivamente con la mirada del familiar. Si Barthes decide no mostrar la imagen más relevante de *La cámara lúcida* por considerarla estrictamente personal e incapaz por lo tanto de suscitar el mismo efecto en un lector anónimo, Ulanovsky ensaya un camino distinto: captura a los familiares junto a sus fotografías queridas como si capturara a Barthes con la foto de su madre.

Tomemos una de las fotos de la sub-serie Alicia: una mano sostiene una fotografía, en la cual un hombre y una mujer (sospechamos que son pareja, o amigos quizás) bajan por una escalera de piedra, en algún lugar al aire libre. Ella está más adelantada, en los peldaños inferiores, y él baja un poco más atrás, como jugando. La mano sostiene la fotografía *sobre* la misma escalera, años después. La intencionalidad es clara, y las connotaciones también: la mano firme pese a los incipientes signos de la edad, el anillo de casamiento (si bien en la mano derecha), la continuidad de las escaleras, lo que pareciera ser la sombra de la cabeza ausente del familiar, que recuerda el siluetazo. Y sin embargo algo escapa a esta cadena hermenéutica, algo que nos sobrecoge. En *La cámara lúcida*, Barthes estudia la primera fotografía existente de un condenado a muerte, que lo afecta, lo conmueve. Luego de despejar el *studium*—las razones por las que fue condenado, la belleza del muchacho y la foto—, afirma: “el *punctum* es: *va a morir*. 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” (*Cámara* 146). Y más adelante: “esto ha muerto y esto va a morir” (147). Esta idea es reforzada en la fotografía de Ulanovsky por la identidad de las escaleras: la certeza de esta identidad es inmediata, y vuelve palpable la ausencia “en la realidad” de las personas que la mano sostiene en el papel.

4. Barthes, otra vez

En *La cámara lúcida*, Barthes reconoce que siempre experimentó una especie de “incomodidad”: se sentía bambolear entre el lenguaje expresivo y el lenguaje crítico, pero cuando su balanceo lo mecía del lado del lenguaje crítico, no cesaba de vacilar entre varios discursos: sociología, semiología, psicoanálisis. Finalmente, agrega que tanto uno como otro discurso le producía “insatisfacción”:

yo evidenciaba lo único que había seguro en mí: la resistencia furibunda a todo sistema reductor. Pues cada vez que, habiendo recurrido de algún modo a uno de ellos, sentía un lenguaje hacerse consistente y de este modo deslizarse hacia la reducción y la reprimenda, lo abandonaba poco a poco y buscaba otra dirección: me ponía a hablar de otro modo (*Cámara* 34).

Quizás, siguiendo la iluminación de esta cita, podríamos pensar a Barthes otra vez. Una de las cuestiones más evidentes es cómo se ha vuelto predominante cierto modo de leer *La cámara lúcida*: una pulsión interpretativa que hace de la propuesta de Barthes un sistema reductor, que captura determinados conceptos, considerados centrales, en una lógica de repetición y aplicación. Algunas zonas de *La cámara lúcida* parecen haberse convertido, a partir de la fuerza que esta lógica les ha impreso, en una especie de manual sobre la fotografía, un

⁵ Situación más dramática en el caso de los desaparecidos, ya que la ausencia de los cuerpos impide a la familia realizar el trabajo de duelo.

saber codificado siempre disponible para ser superpuesto en esta u otra imagen. Sin embargo, si volvemos a mirar el libro, podemos constatar una escritura del deslizamiento, que no trabaja con zonas de seguridad y consistencia sino por desvíos dispersiones y puntos de fuga: cuando pareciera que la escritura se acerca a una definición estable, inmediatamente se ve refutada, discutida, abandonada; o, para volver a los términos de la cita, cuando pareciera que se acerca a un saber asible, enseguida se escamotea en otra dirección, se pone a hablar de otro modo. Entonces, en primer lugar, quisiéramos mostrar cómo los conceptos considerados centrales – *punctum* y *studium*, el *esto ha sido*– se construyen más por deslizamiento que por fijación, y, en segundo lugar, pretendemos realizar un ejercicio de desvío y leer *La cámara lúcida* allí donde no ha sido leída, glosada, revisitada.

Aunque hay momentos donde parecería que la escritura llega a determinadas zonas seguras, que logra definiciones, que encuentra lo que busca, la mayoría de las veces esa zona de arriba es luego desplazada hacia otra dirección. Vamos a proponer algunos modos del deslizamiento, aunque pueden encontrarse también otros o leerse estos mismos en otros pasajes del libro. Varios de estos modos aparecen cuando Barthes comenta algunas de las imágenes seleccionadas para mostrar dónde puede verse el *studium* y dónde ha sido herido por el *punctum*. Retomemos la fotografía de Savorgnan de Brazza rodeado por dos jóvenes negros vestidos de marineros (1882), realizada por Nadar. Aquí, Barthes llama la atención sobre un detalle: uno de los grumetes posa su mano sobre la pierna de Brazza, como si reconociera que ese debería ser necesariamente el *punctum*, pero aclara: “este gesto incongruente posee todas las cualidades para atraer mi mirada, para constituir un *punctum*. Y, sin embargo, no lo es...” (*Cámara* 90). Esa postura, que es la que hubiera despertado nuestra curiosidad o capturado nuestra mirada, le resulta a Barthes “descocada”. Entonces, en una suerte de deslizamiento por des-atribución, luego de suponer que sería asignada la capacidad de punción a determinado detalle, se lo impugna para afirmar que estaría en otro lado: “para mí el *punctum* son los brazos cruzados del segundo grumete”, concluye (90).

En segundo lugar, podemos ver un deslizamiento por latencia: el *punctum* se revela diferente, se modifica, según las distintas apariciones de la imagen en diferentes tiempos. Para Barthes el *punctum* puede conformarse con cierta latencia: “En el fondo –o en el límite– para ver bien una foto vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos”, o retirarla de su “charloteo ordinario” y someterla a silencio (*Cámara* 93-94). Así le sucede con el Retrato de familia de Van der Zee (1926), ya que, si en un principio propone que lo que lo conmueve es el enorme cinturón de la hermana (o de la hija), sus brazos cruzados detrás de la espalda a la manera de las escolares, y sobre todo sus zapatos con tiras, luego comprende que el verdadero *punctum* no es ese, sino el collar que la negra lleva a ras del cuello. Aquí el deslizamiento se produce luego de que la foto ha permanecido en él, en un estado de fermentación, y ha efectuado una punción diferente, asociada ahora a la historia de su familia: el collar de la negra es similar al que siempre llevaba la hermana de su padre y que, luego de su muerte, había permanecido en una caja de joyas antiguas. La imagen no solo se liga a cierto objeto con una importante presencia familiar, sino que además rememora sensaciones que esa trama íntima le provoca. Esta especie de “tía solterona” siempre le había dado “pena”, sobre todo al pensar en “la tristeza de su vida provinciana” (93).

Poco tiempo después de la muerte de su madre, Barthes comienza a ordenar las fotos de ella que tenía guardadas: “Las desgranaba, pero ninguna me parecía realmente ‘buena’: ni resultado fotográfico, ni resurrección viva del rostro amado” (104). Así, va pasando revista a las distintas fotografías, sin lograr sumirse en ellas, afectado por cierta indiferencia o lejanía. Tan insistente es esta búsqueda que podríamos postular que la segunda parte del libro explora los vínculos entre las fotografías de su madre y la experiencia de su ausencia, entre imagen y trabajo de duelo. Hasta que una fotografía se recorta del resto:

La fotografía era muy antigua. Encartonada, las esquinas comidas, de un color sepia descolorido, en ella había apenas dos niños de pie formando grupo junto a un pequeño puente de madera en un Invernadero con techo de cristal. Mi madre tenía entonces cinco años (108-109).

La fotografía del Invernadero se muestra como la “imagen justa” pedida por su pesadumbre: “Por una vez la fotografía me daba un sentimiento tan seguro como el recuerdo” (112). Esa imagen justa es una foto desplazada: la madre niña, una niña que nunca conoció. No es una foto de reconocimiento, imagen sobre la que pueden calcarse parecidos, sino una foto de reencuentro extrañado: “la única foto que me ha producido el deslumbramiento de su verdad es precisamente una foto perdida, lejana” (156). Pero, además, como ya dijimos, es una imagen escamoteada al lector: es la fotografía sobre la que más se teoriza, y a la vez es la única fotografía de las analizadas que no se incluye en el libro: “(No puedo mostrar la Foto del Invernadero. Esta foto sólo existe para mí solo [...] no abrigaría en vosotros herida alguna)” (116-117).

Finalmente, podríamos postular otro modo del deslizamiento relacionado con el desarrollo conceptual: el devenir que va del *punctum* como detalle y objeto parcial al *punctum* como Tiempo. Para arribar a este segundo concepto, Barthes se pregunta por el referente y afirma que nunca puede negarse que en la fotografía “la cosa haya estado allí”. De modo tal que la referencia se constituye como orden fundador y que el nombre del noema de la Fotografía será para Barthes: “esto ha sido”. La esencia de la fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa: “es un certificado de presencia”. Barthes reconoce así la existencia de otro *punctum* distinto del “detalle”: “Este nuevo *punctum*, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema ‘esto ha sido’” (146).

5. El fragmento

En *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barthes hace un elogio de la estética del fragmento: “Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me explayo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho migajas: en el centro, ¿qué?” (Roland 101). En contraposición a la organización que depende de un centro y del método del acceso gradual, el fragmento, como el budismo torin, procede por apertura abrupta e implica un goce inmediato: “un bostezo de deseo” (103). ¿Podríamos proponer una lectura del fragmento? Es decir, una lectura que desajuste los órdenes pautados, los regímenes de secuenciación y de linealidad, donde reine la parataxis, donde cada pieza se baste a sí misma, y donde, más importante que el desarrollo, sea el tono: la dicción, el timbre. Si volvemos a *La cámara lúcida* según una lógica del fragmento, podemos recuperar zonas extremas: porque efectivamente se sitúan en las extremidades, al inicio y al final, y no en el centro, pero a la vez porque son puntos de gran intensidad, devenires poéticos de la teoría.

Hay un momento inicial donde Barthes propone que una foto puede ser objeto de tres prácticas: hacer, experimentar, mirar. A partir de esta distinción es que postula la existencia de tres elementos: en primer lugar, el *Operator*, el Fotógrafo, del cual Barthes asume que no puede ocuparse (no tiene conocimientos para ello); en segundo lugar, el *Spectator*, que es el sujeto mirante, aquel que recorre periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos; y, en tercer lugar, el *Spectrum*, que es el sujeto mirado, aquel o aquello que es fotografiado, el referente. Ahora bien, si la crítica en general se ha concentrado en los conceptos que Barthes propone a partir del *spectator*, para trabajar la oposición entre *punctum* y *studium*, nos interesa reponer el otro elemento: el *spectrum*, como parte de una zona de la teorización de Barthes mayormente ocluida y como noción que habilita una lectura-otra de *Fotos tuyas*.

Recuperando los tres elementos que distingue Barthes, podríamos postular que la operación central de *Fotos tuyas* es una puesta en abismo donde el *spectrum* se superpone con el *spectator*: allí el sujeto mirado es un sujeto mirante, aquel que compulsivamente exhibe su archivo familiar y se muestra mirando esas fotos tuyas. A la vez esta puesta en abismo se proyecta hacia fuera de la foto, el espectador –interpelado desde el comienzo por la ambigüedad del título: estas fotos también son tuyas, parece decir Ulanovsky– puede tender un lazo de empatía con el *spectrum* de la foto, observar junto a él las imágenes de los familiares, sentirse punzado por la pérdida, construir una comunidad de experiencia.

Pero avancemos sobre los modos en que Barthes conceptualiza la noción de *spectrum*. Cuando el sujeto mirado se siente observado por el objetivo se constituye en el acto de posar: “me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (*Cámara* 37). Barthes diferencia este suplemento del mensaje –el sujeto que se presta al juego social– de “aquello que yo soy”, “la esencia preciosa de mi individuo” (39), es decir, eso de sí que no se queda quieto, que se dispersa. En este sentido es que la fotografía es una disociación ladina de la conciencia de identidad: “el advenimiento de yo mismo como otro” (40).

En *Fotos tuyas* no podemos dejar de constatar cierta prominencia de la pose, de sujetos que se saben mirados y se crean por adelantado una imagen, que en muchos casos se condice con la imagen esperada por las representaciones sociales sobre los familiares de las víctimas del terrorismo de Estado. Cuerpos que exaltan los signos de la aflicción, capturados por detalles como la franja de los ojos: la mirada hacia arriba o hacia un costado, como perdida o buscando alguna señal, sujetos que dan la espalda al lente, mirando por ventanas hacia a algún punto del horizonte, o que miran hacia la cámara con una media sonrisa redentora; la posición de las manos y de los brazos: las manos juntas en pose de rezo o de autoprotección, el cuerpo auto-ovillado o el cuerpo apoyado sobre el cuerpo del otro, como caricia o abrazo. Además, hay toda una serie de fotos que muestran los modos de la sobrevivencia, la posibilidad de construir proyectos propios, las líneas de continuidad del legado: mujeres que enlazan con sus brazos su panza embarazada, mujeres acompañadas de niños pequeños, parejas jóvenes con sus hijos, muchas veces junto a las imágenes de sus familiares desaparecidos, nuevas composiciones de la ausencia, fotografías de otro álbum familiar hecho de remedos y de trozos yuxtapuestos.

Pero a la vez podemos observar el advenimiento de momentos donde se corta esta linealidad del sentido. Son los instantes en que el yo se encuentra con el otro, o no se encuentra, una disociación de la identidad porque el otro se constituye como falta, y una dispersión del yo porque la búsqueda lo reconfigura a cada momento, como una pulsión que rara vez encuentra un fin. En este sentido, podemos relacionar la muestra con otra idea, que se desarrolla hacia el final de *La cámara lúcida*: la noción de aire. Barthes aclara que la evidencia de la fotografía (el “esto ha sido”) tiene un meollo muy distinto cuando se trata de un ser y no de una cosa –una botella, un palacio. ¿Qué pasa cuando la fotografía es evidencia del rostro o del cuerpo del ser amado? Puesto que la fotografía autentifica la existencia de tal ser, quiero volverlo a encontrar enteramente, es decir, en esencia –de aquí la diferenciación entre pose y esencia en el sujeto que es mirado–, quiero volverlo a encontrar “tal como él mismo”, más allá de un simple parecido, civil o hereditario. Ante este “deseo excesivo”, ante esta pulsión de búsqueda, la foto solo puede responder, según Barthes, mediante algo indecible, evidente y sin embargo improbable: “el aire”.

Este fragmento, sumamente poético, de *La cámara lúcida*, permite volver a pensar la insistencia del trabajo de Ulanovsky por mostrar las escenas en que los familiares se relacionan con las fotos de los detenidos-asesinados-desaparecidos, como un modo de poner, en la construcción de la memoria pública, ese deseo excesivo que es parte de la experiencia de la pérdida y de su intimidad. Y a la vez de hacer extensivo este vínculo con la imagen que consiste, no en re-conocer –gesto de reposición de una identidad o un parecido– sino en volver a

encontrar al ser amado, irremediablemente ausente. En este sentido, hay una fotografía que se vuelve particular: una mujer aparece mirando la imagen de su hermana detenida-desaparecida con un gesto de poderosa concentración. La mujer está sentada frente al lente, y por lo tanto la fotografía que sostiene entre sus manos “da la espalda” al espectador; sin embargo, los haces de luz hacen que el papel fotográfico se vuelva transparente y podamos ver la imagen de la hermana, como una presencia fantasmática (*spectral*, justamente) no del todo definida, impura. A la vez, la imagen dibuja una sombra que se proyecta sobre el cuerpo de la mujer que mira la foto. De este modo acontece el aire: haces de luces, sombras, fragmentos, holograma de la hermana muerta que se imprime sobre el cuerpo de la hermana viva, presencia de la ausencia.

El aire es para Barthes, “a falta de otro término mejor”, “la expresión de la verdad”, es la foto donde el ser que amo, o que amé, “no se encuentra separado de sí mismo”. El aire es “esa cosa exorbitante que hace inducir el alma”, que hace caer la pose y la máscara, dejando ver “la sombra luminosa que acompaña al cuerpo” (*Cámara* 163-164). Si la foto no alcanza a mostrar ese aire, el sujeto muere para siempre. Aplicado a aquel a quien se ama, este riesgo es desgarrador: “durante toda la vida puedo sufrir la frustración de la imagen verdadera” (166). Estos vínculos entre el sujeto que ha muerto y la imagen que da vida nos permiten deslizar nuevas lecturas de la memoria, a partir de Barthes.

6. A modo de conclusión

“Me embargaba, con respecto a la Fotografía, un deseo ‘ontológico’: quería, costase lo que costase, saber lo que aquella era ‘en sí’, qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de las imágenes” (*Cámara* 27). El libro es una crónica de esta búsqueda, de sus meandros, sus idas y vueltas, sus avances y retrocesos, sus deslizamientos y transformaciones, antes que un tratado argumentativo destinado a aportar un conjunto de respuestas. ¿Qué discurso, por rizomático y ensayístico que se pretenda, escamotea la prueba fundamental en la que se sostiene su edificio argumentativo? ¿Qué discurso apelaría a una prueba imposible de compartir? ¿Qué discurso, finalmente, traza un recorrido hasta sus últimas consecuencias, solo para después abandonarlo y comenzar de nuevo? Y, sin embargo, Barthes entiende la segunda parte de su libro como una palinodia, una “retractación pública” (RAE) de lo que había escrito hasta el momento.

Pese a estos elementos, pese a las derivas, desatribuciones y latencias que analizamos – que impedirían la clausura del texto, su estabilización definitiva–, los conceptos propuestos por Barthes han sido considerados más bien de modo estático y rígido. Así, en líneas generales tanto quienes utilizan estos conceptos como quienes los critican parecen desoír el rumor que los anima. Nosotros intentamos recuperar ese movimiento que creemos inherente a *La cámara lúcida* mediante su puesta en relación conflictiva con una serie fotográfica, en este caso *Fotos tuyas* de Inés Ulanovsky. Para ser productiva, la teoría debe confrontarse con su objeto, mostrar su radical inadecuación al mismo tiempo que señala la necesidad de su vínculo. Si el objeto se adecuara íntegramente a la teoría, si ésta lograra explicar a aquel en su totalidad, tendríamos la mera aplicación de un patrón o un modelo. Si no hubiera acercamiento posible, tendríamos por un lado una teoría autotélica y autorreferencial, y por otro una serie de objetos mudos e inexplicables. Del roce, de la fricción que se produce entre la teoría (que inevitablemente construye su objeto) y el objeto (que inevitablemente se le resiste) surge la novedad: un nuevo modo de leer *La cámara lúcida*, un nuevo modo de mirar las *Fotos tuyas*.

Obras citadas

- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Kairós, 1978.
- _____ (2009a). “El mensaje fotográfico”. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, pp. 11-27.
- _____ (2009b). “La retórica de la imagen”. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, pp. 29- 47.
- _____ *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, 2015.
- Rancière, Jacques (2011). “El destino de las imágenes”. *El destino de las imágenes*. Prometeo, pp. 23-50.