

## Barthes at 100

En marzo de 2015, participé en el coloquio internacional “Barthes at 100”, organizado por la Universidad de Cardiff, con una ponencia sobre la plenitud denotativa de la fotografía en la teoría de Roland Barthes.

Ofrezco estos apuntes inacabados sobre el viaje. Como recuerdos de una experiencia, respetan su carácter fragmentario.

\*\*\*

Estando tan cerca de cruzar una frontera, una dolencia física me reclamó con violencia su necesaria atención y me recordó que los límites del cuerpo son infranqueables. A la mañana siguiente, una visita al médico, programada con premura; recetas y fármacos que debí colocar en mi equipaje, al lado de un fardo –recién incluido– de pensamientos sombríos.

Al mundo puedes viajar, mas del cuerpo nunca escapas.

\*\*\*

La espera es uno de los umbrales del viaje. Uno crece en ella y se encuentra asimismo suspendido, como un signo que no cuaja. Estar en tránsito es estar indeterminado. Existen espacios que redoblan esta condición. Los aeropuertos, por ejemplo, como un lugar de tránsito ingente de mercancías (y donde uno mismo deviene mercancía/consumidor), son la encarnación arquitectónica del *no estar* (un *no lugar*, como explica Marc Augé; 2000) o donde *uno es de modo provisional*. Un aeropuerto es un espacio que repele toda habitabilidad –aquella dinámica donde uno deja huella en el espacio–, toda injerencia corporal; y, en cambio, somete y normaliza los cuerpos que acoge ingentemente.

Soy un cuerpo en un espacio sin rostro. No hay intimidad posible cuando no hay rostro.

\*\*\*

El dolor desmiente la unidad del cuerpo. Lo desbarata en nervios crispados, carne rasgada, huesos astillados y entrañas ardientes. Y, paradójicamente, enfatiza su materia: el cuerpo es siempre y sólo más cuerpo cuando el dolor lo mastica. Sin prisa y con diligencia. Sin el dolor, seríamos experiencias irreductibles, inabarcables.

La escritura, me parece, recorre el mismo camino pero en sentido inverso. Brota del cuerpo, expandiendo la geografía hacia lo extracorpóreo: la escritura es una extensión de las manos, los ojos, el hígado, el corazón. Además, la escritura busca unificar la experiencia, aunque a veces se contente con señalar los fragmentos. Aspira a convertirse en un dolor articulado, domesticado, inteligible. Un no dolor en el que su solo recuerdo es doloroso.

Para la medicina, el dolor es un síntoma, la manifestación de un mal mayor. Como efecto, se puede expresar, señalar. Pero resulta imposible, como explica W. Sofsky (2006), comunicarlo o representarlo; se trata de una presencia que obtura y

cancela todo proceso de significación. La mirada convulsa, la respiración entrecortada, el cuerpo contraído, el grito congelado, la articulación verbal frustrada: todos ellos no son signos del dolor, sino el dolor mismo brotando en el cuerpo como una súbita flor maligna. Como presencia asignificante, disuelve al objeto en el tiempo. Y éste, en el reino de cuerpo doliente, se detiene. Todo instante es el instante del dolor.

La escritura tendría una noble función deicida, pues debe quebrar este tiempo mítico y devolver al cuerpo al torrente de su más cómoda indiferencia.

\*\*\*

Escala en Ámsterdam. El aeropuerto se ve nuevo, ordenado y ascético, tan ascético que no permite que nada humano crezca.

De pronto, pienso en los trabajadores del aeropuerto. Ellos, no obstante el lugar, deben medrar aquí. Sin prisa y con diligencia. ¿Poseen ellos una nostalgia acumulada, tras ver a tanta gente partir a lo *Otro*? ¿Ganan algún tipo de sabiduría en el centro de una experiencia donde todos los días se pierde aquello que nunca se posee? El poema "Lament of the conductor" de M. Russakof lo condensa al final mediante un retruécano que trasluce desengaño (no sin cierto despropósito):

All the pretty things you do  
the way you lean outward  
against the window of the train everyday  
none of it is mine  
(Only the train is mine)

Sopla un viento fuerte y helado, el cielo tiene el aspecto del metal. Seguramente, también su tacto. Despega el avión. Por la ventana, me entero de algo llamado el Mar del Norte.

\*\*\*

De los cielos, paso al inframundo.

El subterráneo es otro espacio de transición. En él, reside la espera en movimiento. Se le suma un principio de indeterminación: conoces el punto de partida, sabes dónde quieres llegar, pero el entretanto no te pertenece, te excluye. Al modo de un aparato fotográfico, el subterráneo podría ser una *caja negra*, un espacio que escapa a la constatación fenomenológica, que, sin embargo, ejercita el vigor imaginativo. Este principio, cercano a la teúrgia, lo hermana a la cámara fotográfica, aquel aparato de sombras. El primer aparato trabaja el espacio; el segundo, el tiempo.

*Mind the gap*, nos recuerda constantemente el altavoz dentro del vagón. Por una parte, sé consciente del espacio en blanco al que te adentras, en la elisión de la que participas, en la geografía que inauguras. Por otra, presta atención a la brecha insalvable de significados a los que ahora te enfrentas, tú como signo en transición.

\*\*\*

Hace varios días que llegué a Londres. La psicogeografía londinense (la idea que tengo de ella), desde tiempo atrás construida mediante la literatura y las artes visuales, por fin toma forma. Se materializa: se vuelve un ícono. Porque la imagen, pese a que el pretérito la prohija, está más cerca de todo lo que está por pasar.

Y a su vez, uno elige por dónde pasar. Uno decide qué imágenes del espacio recorrer. ¿Cuáles? El Támesis que surca sombrío la atroz maravilla de W. Blake, las ciudades irreales en los páramos de T.S. Eliot, la negativa de duelo de Dylan Thomas ante la vista de un infante envuelto en llamas, la liviandad de los londinenses en la radiografía literaria de David Mitchell, la carencia y el descontento de las contraculturas descritas por Shane Meadows y los parias urbanos en el ojo meduseo de Don McCullin.

\*\*\*

Visita a *The Globe*, escenario de las vidas secretas de Shakespeare. El teatro sobresale en la zona. No existe un diálogo entre él y los otros edificios; hacen pensar en dos ejércitos que se miden con la mirada sin atreverse a atacar. Se trata de una réplica, lejos de su lugar exacto, de su época original. Es, a decir de Iain Sinclair, un falso recuerdo (2003). La imagen es una aspiración a fin de cuentas. Pasada o futura. Y como arte de la memoria, es falsificable. Esto, desde luego, no desmiente el régimen del ícono, su conciencia matérica. La réplica del teatro respeta los materiales tradicionales, con sus paredes remozadas de blanco, sus ventanas sin vidrios, sus interiores de madera, piedra y su constelación en miniatura de herrajes y clavos, todo coronado por un techo de paja. Este es el límite de la similitud: este techo cuenta con aspersores antiincendios. El material, fácil alimento de las llamas, quedó prohibido después del Gran Incendio de 1666.

Bien mirada, toda imagen guarda la memoria de la catástrofe.

También, una breve visita a las ruinas inundadas del teatro *The Rose*. Durante una construcción, dieron con estos vestigios, y pararon la obra. Pese a que el Támesis corre cerca, aquí todo flujo se suspende. Eso incluye a la Historia. El recinto se encuentra bajo una bóveda; no está hecho para la mirada desnuda. No es un lugar por el que pasas, sino al que vas: un destino. Allí siempre es de noche; la humedad y el frío te lamen los huesos. Resulta imposible no pensar en una tumba: la seducción del índice, la necesidad de dejar constancia. *Hic et nunc*. ¿No fue acaso el terror a la muerte –aquella noche definitiva– el origen de la representación?

Hoy en día se montan obras en el teatro. Los actores se mueven sobre islotes, bajo una luz tenue, como espectros flotando sobre el agua. Esto es ya sugerente: el teatro, como una lámpara de fantasmagorías subterráneas, sigue pariendo imágenes que diversifican el pasado y alimentan los ensueños del porvenir.

\*\*\*

Día de museos. *Science, Natural History, British*. En éste último, en la sala dedicada a Egipto, me detengo ante un sarcófago egipcio: el volumen vacío y vaciante para Didi-Huberman (2010). Alrededor hay turistas con cámara en mano. Caminan

rápidamente, toman fotografías y las muestran. Ríen. El sarcófago atrae pocas miradas, o mejor dicho, las repele.

Estos vacíos no les atañen.

Quignard clarifica la etimología de sarcófago: el “devorador de carne” (2011). El epíteto es ambiguo, pero no es difícil distinguir a qué se refiere. La piedra aprisiona la carne, mas el tiempo es el que devora.

En *La cámara lúcida* (1990), Barthes señaló que el tiempo, y no el espacio, es la verdadera preocupación de la fotografía. Para diseccionar este apremio, Barthes acuña el término *punctum*, el cual se puede entender en dos sentidos no excluyentes. El primer sentido es hacia el pasado, puesto que si el *noema* de la fotografía es “esto ha sido”, entonces el *punctum* punza como recordatorio de lo que no vuelve. Cuando las fotografías pertenecen a quienes hemos perdido, por ejemplo, no merecen –ni siquiera pretenden– miradas civilizadas. Son violentas, poseen una fuerza de pregnancia que vacía. Nos fragmentan: sin prisa y con diligencia.

Mientras que el primer sentido del *punctum* es la constatación de una pérdida, el segundo es prospectivo. Tiene que ver con la intuición de una nostalgia prematura de muerte. Existe una cuota ominosa: registrar es prefigurar la desaparición del referente, consignar su eventual disolución. Una fotografía, como la sombra de una carencia, genera una nostalgia de muerte anticipada. El *punctum*, aquel instante de acción contenida y umbral de la narratividad (propriadamente dicho, el *punctum temporis*), es también aquel instante preñado de muerte y quietud.

\*\*\*

Cardiff, capital de Gales. Al fin. Tras un contratiempo menor, llego de noche. Toda ciudad es otra cuando cae la noche. Sopla un viento helado de la costa, lo que significa que el mar no termina en la tierra. Este viento derriba árboles enteros y mece las habitaciones más elevadas de las casas. Así duermen sus habitantes, en medio de una canción de cuna siniestra.

Al amanecer, conozco la primera alteridad de Cardiff, la diurna. Una luz sin sol, claridad sin sombras. En la ciudad, la lengua inglesa comparte con el galés el dominio de letreros y señales públicas. En éstas últimas, en galés, me miran con recelo, mas no se dirigen a mí. ¿De qué lado está la presencia y de qué lado la representación? Experimento un segundo analfabetismo, que no es sino la libertad de no tener que generar sentido.

Puedo elegir no tener que representarme.

En mi habitación hay una carpeta con un listado de frases útiles en galés. Aprendo unas pocas y las uso cuando hablo con los locales. Sonríen al escucharlas, como alguien que reconoce un abrigo propio que alguien más se ha puesto.

\*\*\*

Cuando Barthes escribió *La cámara lúcida*, faltaban solamente diez años para el advenimiento de la fotografía digital. La crítica, tan adicta al obituario, proclamaría entonces la muerte de la fotografía.

Evolucionaron las tecnologías de producción y las prácticas de consumo, mas no cambió el objeto ni el deseo de captura. Medusa no cerró los ojos, ni siquiera después de muerta. ¿De qué tipo de muerte se habla en la fotografía? ¿La muerte de la práctica, de un modo específico de producción o de la institución social de lo fotográfico?

¿Murió la transparencia figurativa de la fotografía, es decir, el punto de vista que considera una fotografía como una “imagen sin código”? Se trató más bien un abrir los ojos a las complejidades de la realidad prefotográfica y posfotográfica. La fotografía es un régimen, un espacio de significación que involucra al objeto plástico, al productor, al consumidor y al medio. La categoría de *lo fotográfico*, en suma. La “imagen sin código” de la propuesta barthesiana no es más que un adentro de pronto exteriorizado. No se trata de la muerte del código, sino del florecimiento del mismo.

Claro que el camino del convencionalismo figurativo no llega lejos. Es posible instruir un proceso contra la denotación para declararla como una convención, un acuerdo arbitrario. Pero sucede que los signos de la fotografía la rebasan, la *revientan*, como se dice cuando alguien incrementa el índice de sensibilidad de la fotografía y el grano o el ruido se hace evidente. Porque no es solamente un hecho sígnico el que opera, sino también un triple abanico de desempeños: estético, ético y político.

¿Murió la denotación, aquella fuerza deíctica de la fotografía (esto, aquí, así)? Para Barthes, lo realmente importante en la fotografía era su “fuerza de constatación”, pues brindaba la certeza de que algo había tenido lugar (y un tiempo) entre la abertura del diafragma y el cierre del obturador, consideración posible únicamente cuando desestimamos el hecho de que el trucaje es tan viejo como la técnica de fijación y reproducción fotográficos.

¿Sigue entonces viva la denotación? En todo caso, lo que ha muerto no es la capacidad ni el deseo de registro icónico (siguen frescos y lozanos, quizá más vivos que nunca, como lo prueba la iconicidad contemporánea en productos tales como los *timelapse*, el formato RAW y el HD), sino la función de evidencia. Quizá sea más acertado hablar no de una *muerte de la fotografía*, sino los *emborronamientos* en la fotografía. El primero, cuando su fuerza de constatación hizo palidecer a todo suceso de la era prefotográfica (como explicaba Michel Frizot; 2009); es decir, como si lo real fuese más real cuando se encontraba fotografiado. En el segundo emborronamiento, gracias al trucaje, toda presencia frente al obturador merece recelo. Una fotografía no es ya una condición de constatación de lo visible (un “esto ha sido”), sino una ocasión de sospecha (“si acaso esto ha sido”). No supimos ver que cada cierre de obturador era el guiño secreto de un fabulador.

La imagen es siempre posibilidad. La realidad prefotográfica –o el grueso cúmulo de asociaciones de este término– no es más que una materia prima; no un destino sistemático, sino un punto de partida virtual. Se me ocurre pensar en el manejo avanzado de la fotografía digital, donde se trabajan archivos RAW, que no es un “original” ni una imagen elaborada, sino un cúmulo de información que necesita interpretarse mediante un software especializado de revelado (se trata de un principio que ya existía en la fotografía análoga). Este hecho no es más que un signo de nuestra distancia con lo representado.

\*\*\*

Uno de los personajes de *La noche mil dos* (2002), de Joseph Roth, explicaba que la dolencia del alma por antonomasia, la nostalgia, se aliviaba con un viaje hacia lo diferente. Recomendaba, sin embargo, que fuera uno corto: los viajes largos enferman.

¿Y qué decir se tiene de un viaje corto con el cuerpo quebrado?

Viajar con una dolencia es acaso el mejor modo de recorrerla. El mundo sólo es un pretexto. Preñada de su circunstancia, esta escritura bien podría ser una cartografía del dolor. Una patografía.

### Referencias:

Augé, Marc (2000). *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología sobre la modernidad*, trad. Margarita Mizraji, Barcelona: Gedisa.

Barthes, Roland (1990). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Buenos Aires: Paidós.

Didi-Huberman, Georges (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*, trad. Horacio Pons Buenos Aires: Manantial.

Frizot, Michel (2009). *El imaginario fotográfico*, trad. Sophie Gewinner; Martín Solares, Oaxaca de Juárez: Ediciones Ve.

Quignard, Pascal (2011). *Butes*, trad. Miguel Morey; Carmen Pardo Salgado, México: Sexto Piso.

Roth, Joseph (2002). *La noche mil dos*, trad. Juan José del Solar, Barcelona: Anagrama.

Roussakof, M. "Lament of the conductor" en *The Paris Review*. [En línea]  
<http://www.theparisreview.org/poetry/3008/lament-of-the-conductor-molly-russakoff> [Consulta: 28/12/2015]

Sinclair, Iain (2003). *London Orbital, A Walk around the M25*, Londres: Penguin Books.

Sofsky, Wolfgang (2006). *Tratado sobre la violencia*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid: Abada.