

El fracaso de la fotografía: una respuesta intermedial al programa fenomenológico de *camera lucida* de Roland Barthes

Photography's failure: an intermedial response to the phenomenological agenda in Roland Barthes' *camera lucida*

Alfredo Lèal

Universidad Nacional Autónoma de México, México
alfredo.leal.rodriguez@gmail.com

Resumen

El presente artículo pretende dar cuenta de las limitantes de la propuesta teórica de Roland Barthes para analizar la fotografía en tanto ésta se considere a la luz del programa fenomenológico del filósofo francés. Dada la importancia de la teoría de Barthes en el campo de la fotografía, creemos que dichas limitantes sólo son perceptibles si el programa de Barthes se lee desde una postura intermedial, es decir, desde la relación que la fotografía —en tanto re-presentación material de la realidad— presupone y desarrolla en torno a sí con respecto a instancias histórico-mediáticas que se encuentran en contradicción a las esencias regionales reconocidas por Barthes, tal como lo intentamos hacer en el presente trabajo. De esta forma, la fotografía se presenta como un suplemento que pretende colmar, materialmente, la realidad. Un suplemento que, tanto en su constitución como en sus consecuencias, se basa en un sustrato metafísico, a saber, el apareamiento absoluto o absoluto apareamiento del objeto fotografiado.

Abstract

The aim of this article is to give account of the limitations of Roland Barthes theoretical proposal in order to analyze photography, in as much as this proposal is considered in the light of the phenomenological program of the French philosopher. Given the importance of Barthes's theory in the field of photography, we believe that these limitations are only perceptible if Barthes's program is read, as we try to do in the present work, from an intermediary position, that is, analyzing the relationship that photography—as a material representation of reality—presupposes and develops within its surroundings some historical-mediatic instances that are in contradiction to the regional essences recognized by Barthes. Therefore, photography is presented as a supplement that seeks to materially fulfill reality. A supplement that, both in its constitution and its consequences, is based on a metaphysical substrate, namely, the absolute appearance or appearance as an absolute of the photographed object.

Palabras clave:

Fotografía; fenomenología; intermedialidad; filosofía; *Camera Lucida*; Roland Barthes.

Keywords:

Photography; Phenomenology; Intermediality; Philosophy; *Camera Lucida*; Roland Barthes.

Para Nico Lèal Saji, *in memoriam*

1. Introducción y metodología

Innumerables son las lecturas que se han hecho del célebre libro sobre la fotografía que Roland Barthes publicó, tardíamente, en 1980: *La chambre claire. Note sur la photographie*. A la luz de tantas y tan diversas apropiaciones, a la distancia, histórica y social, de esa primera publicación, podemos decir, empero, que la aceptación y la consecuente repercusión del texto de Barthes en diversos ámbitos, desde los estudios literarios hasta aquéllos propiamente estéticos, es decir, filosóficos, se debe en gran medida a que, como el título lo indica, no estamos, *stricto sensu*, ante un *tratado* sino delante de una *nota* sobre la fotografía mucho más cercana a ese género híbrido que comúnmente conocemos como “ensayo literario” que a una investigación científica. Barthes reúne una serie de impresiones sobre la fotografía en dicho libro, mismas que van desde lo biográfico hasta lo político, pasando, como es costumbre en el filósofo francés que le dio al mundo una metodología tal como la del análisis estructural de los relatos, por dos de sus temas fundamentales, si no es que los dos grandes temas de Roland Barthes: el deseo y el duelo —en el fondo, un solo y único tema, visto desde dos perspectivas distintas y, en el caso de Barthes, herencia de la dicotomía clásica Eros/Tánatos. En cierto modo, pues, el libro de Barthes no trata sobre la fotografía, sino que se basa en ella para otorgarnos un discurso sobre la muerte y el erotismo no como dos categorías explícitamente separadas sino como dos estadios de un mismo momento: el aparecimiento del sujeto en el marco de los aparatos de captura de la modernidad.

No obstante, el texto de Barthes es uno de los materiales más socorridos cuando se trata de hablar de la fotografía, casi como si de una especie de manual de estudio se tratase, no sólo en textos de índole literaria sino, sobre todo, en investigaciones académicas y trabajos científicos que pretenden dar cuenta de ésta en el marco de una reflexión mucho más amplia incluso que aquélla que abarca el propio texto de Barthes. Así pues, en el presente trabajo,

intentaremos dar cuenta del porqué de esta apropiación en particular, más allá de las que se realizan en los campos y disciplinas arriba mencionados, una apropiación, por decir lo menos, conflictiva, en el sentido en el que el programa de *La chambre claire* —o *Camera Lucida*, como se conoce generalmente en el mundo de habla hispana— está basado no en la articulación de categorías inmediatamente trasladables del momento epocal en el que las expone Barthes —a saber, la reflexión posestructuralista sobre la modernidad—, sino en una investigación fenomenológica de las causas y consecuencias del apareamiento del sujeto en y a través de un soporte tal como la fotografía. De ahí que, metodológicamente, debemos servirnos de la intermedialidad para entender qué implica el programa fenomenológico de Barthes y cuáles son las consecuencias de aplicarlo a un estudio, sea de la índole que sea, sobre la fotografía. Comienzo, pues, analizando el campo de pertenencia del estudio barthesiano, cuya filiación al pensamiento europeo del siglo XX tal como lo entiende Paul Valéry es incontestable, para seguir con un análisis de la filiación particular al campo de la fenomenología expuesta por Edmond Husserl y deconstruida por Jacques Derrida; continuamos con una crítica de las que consideramos son las tres categorías fundamentales de dicho programa (esencias, *Spectator* y *Punctum*) para, finalmente, concluir con un comentario acerca del modo en el que el programa de Barthes se abre a la problemática del deseo y el duelo como los ejes transversales de la reflexión sobre la fotografía en los que, inevitablemente, habrá de caer el sujeto moderno. De ahí, entonces, trataremos de exponer en qué consiste el fracaso de la fotografía tal como la entiende Roland Barthes y, consecuentemente, tal como es estudiada por todos quienes tomen al pie de la letra su programa para el estudio de este soporte.

2. Para articular una respuesta a Barthes: apropiación y aportación

Me queda claro que una respuesta completa a *Camera Lucida* no puede ser un ensayo académico: tres décadas de academicismo no han producido dicha respuesta. Y es claro que la respuesta no puede ser un trabajo de ficción, unas memorias, o alguna propuesta de escritura creativa o experimental. El único

modo para responder a un libro tan extraño como el de Barthes es escribiendo uno tanto más extraño. (Elkins, 2011, p. 11)¹

Aun cuando la respuesta de Elkins en su libro *What Photography Is?* es lo suficientemente convincente como para problematizar el hecho de que *Camera Lucida* tenga muchas omisiones —como la deuda que el libro de Barthes tiene con Lacan o “su monumental evasión de Bourdieu” (Elkins, 2011, p. 14)—, y más allá de la discusión que el crítico e historiador del arte siembra en contra del academicismo y la literatura —incapaces, ambos, de acuerdo con Elkins, de entender el programa de Barthes y, consecuentemente, de ofrecer una respuesta válida al mismo—, nos parece que es menester rearticular una lectura del proyecto barthesiano sobre la fotografía antes de intentar ofrecerle una respuesta.

Comenzamos, entonces, con el título. Si bien el término en latín *camera lucida* sólo le es asignado al texto de Roland Barthes como título en la traducción al inglés, es importante mencionar que dicho sintagma, junto con otros términos en latín, no son ajenos al desarrollo de Barthes. ¿Qué implica, pues, esta designación? Ya desde Valéry, quien definió las condiciones que hacen del europeo tal, es decir, aquello que hace que “el” o, más específicamente, que “lo” europeo sea, en efecto, *europeo*, estas condiciones, estas “influencias sufridas por los pueblos en el transcurso de la historia” (Valéry, 1919, p. 42) son expropiables para y apropiables en otros contextos. Según Valéry, se trata de tres influencias que la antigüedad ejerce sobre dichos pueblos: en primer lugar, el orden jurídico, político y social, aprehendido de los romanos; en segundo término, la universalidad cristiana; y, finalmente, la lógica o, más precisamente, el *logos*, la palabra como fundamento lógico, que Valéry atribuye a una herencia griega (1919, p. 42-51). De este modo, en la elección de Barthes por hacer aparecer su programa dentro de al menos una de estas influencias, en esa elección que evidencia la propiedad de la palabra de la que goza Barthes², es decir, desde el momento en el que presenta su programa

¹ La traducción de este y todos los textos en francés e inglés, a menos que se indique lo contrario, es mía.

² No es posible olvidar que el propio Barthes, en *L'ancienne rhétorique*, tan sólo diez años antes de escribir *Camera Lucida*, se refiere al modo en el que ciertos grupos de poder tienen

articulado por y estructurado en términos latinos y pares binarios, como lo veremos más adelante, se encuentra la primera contradicción de éste en tanto que proyecto o proyección posestructuralista y la primera de las condiciones eidéticas del mismo. La utilización del sintagma latino “*camera lucida*” reactiva un programa jurídico eurocentrista en el sentido de una regulación específica entre los sujetos fotografiados y los objetos en los que éstos se inscriben, reactivación que sólo es posible entender en términos de una apropiación por parte de la *lingua franca* del imperio neoliberal, a saber, el inglés. De este modo, el programa de Barthes tiene su éidos en la lengua latina, aunque sea otra la lengua en la que aparece, pues ésta representa y conforma un proyecto que le es anterior, que lo antecede y lo direcciona, a saber, el proyecto de una *civitas* o Estado en el que el sujeto está detenido.

Esta primera condición, a primera vista lingüística y, más profundamente, político-social, hace posible que el programa fenomenológico de *Camera Lucida* sea leído como la reactivación de un proyecto preponderantemente romano y particularmente jurídico, como se ha señalado ya, en tanto que

dondequiera que la majestad de las instituciones y de las leyes, donde el aparato y la dignidad de la magistratura hayan sido reconocidos, copiados, a veces incluso monstruosamente arremedados —ahí hay algo de europeo. Roma es el modelo eterno de la potencia organizada y estable. Desconozco las razones de este gran triunfo [...] [p]ero el hecho nos importa por sí mismo, el hecho de la huella asombrosamente duradera que ha dejado, sobre tantas razas y tantas generaciones, ese poder supersticioso y razonado, ese poder curiosamente impregnado de espíritu jurídico, de espíritu militar, de espíritu religioso, de espíritu formalista, que fue el primero en imponerles a los pueblos conquistados los beneficios de la tolerancia y de la buena administración. (Valéry, 1919, p. 42-43)

el control de la palabra: “la Retórica [como *práctica social*] es esta técnica privilegiada (ya que es necesario pagar para adquirirla) que le permite a las clases dirigentes asegurarse la propiedad de la palabra. Siendo el lenguaje un poder, se dictaron las reglas selectivas para el acceso a ese poder, constituyéndolo en pseudo-ciencia, cerrada a ‘aquellos que no sabían hablar’, tributaria de una costosa iniciación: nacida hace 2500 años de procesos de propiedad, la retórica se agota y muere en la clase de ‘retórica’, consecración iniciática de la cultura burguesa”. (Barthes, 1970, p. 173)

En pocas palabras, el de Barthes es un proyecto universal, cuyo ser total es el de la escritura misma en tanto que sitio de reunión de esencias preestablecidas a las que el lector les dará una forma.³ Pero no es sólo eso. En esta “Note sur la photographie” (literalmente, “Nota sobre la fotografía”), como la denomina Barthes, los principales componentes de la fotografía, es decir, sus características operatorias y de destinación, dependiendo de los diversos usos que se les pueda dar, se encuentran en el mismo nivel, a saber, el nivel de la negociación. Ahora bien, ¿con qué exactamente están negociando? Nada menos que con el propio programa en el que estas características operatorias son inscritas por Barthes.

3. El programa fenomenológico de *Camera Lucida* en el terreno de la negociación

El programa barthesiano, al ejecutarse en términos latinos, adquiere una legitimación trascendental en el mercado lingüístico-conceptual, en el capital simbólico, por medio de lo que Bourdieu llama el “beneficio de distinción”, distribuido “lógicamente en función [...] de la posición ocupada por el locutor en la estructura social” (Bourdieu, 1982, p. 30). De este modo, el programa de Barthes, más que hacer accesible al lector la esencia de la fotografía —si es que tal cosa existe y, sobre todo, si es que es posible que una esencia tal sea, en efecto, accesible—, la constriñe a un solo espacio: el signo —más específicamente, al signo lingüístico y, con éste, a la lingüística en cuanto paradigma de los demás sistemas semióticos; en suma, el proyecto saussuriano tal como es aprehendido por Barthes en su paso del estructuralismo hacia el posestructuralismo a partir de *Crítica y verdad*.⁴ En

³ En su célebre texto “La muerte del autor”, Barthes afirma: “de este modo se desvela el ser total de la escritura: un texto que está hecho de escrituras múltiples, producto de muchas culturas y que entran en diálogo las unas con las otras, en parodia, en contestación; pero hay un sitio donde esta multiplicidad se encuentra, y ese lugar no es el autor, como se ha dicho hasta ahora, es el lector: el lector es el espacio mismo donde se inscriben, sin que se pierda ninguna, todas las citas de las que se hace una escritura; la unidad de un texto no es su origen sino su destinación, pero esta destinación no puede ya ser personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; es solamente ese *alguien* que detiene reunidas en un mismo campo todas las trazas de las que está constituido el escrito” (Barthes, 1968, p. 66-67).

⁴ Las implicaciones políticas de este viraje son muchas. Me centraré en una sola, destacada, si

este sentido, resulta interesante que luego de confesar que aquello que buscaba con *Camera Lucida* era “una *Mathesis singularis* (y ya no *universalis*)”, Barthes afirma en el párrafo octavo que “en esta búsqueda de la Fotografía, la fenomenología le prestaba un poco de su proyecto y un poco de su lenguaje”, el cual le produce “el sentimiento intratable de que la Fotografía no es esencialmente, si se puede decir (contradicción en los términos), sino contingencia, singularidad, aventura” (Barthes, 1980, p. 40). En este llamamiento directo a la fenomenología Barthes se posiciona frente a la problemática de ceñir su estudio *solamente* al campo semiótico, pero, al mismo tiempo, anticipa la incapacidad para salir de ese otro signo (*Zeichen*), denunciado por Husserl como una confusión entre expresión (*Ausdruck*) e índice (*Anzeichen*), si bien “el índice es un signo, como la expresión” (Derrida, 1967, p. 17). En suma, el subtítulo del libro lleva inscrito el programa barthesiano en la palabra “*sur*”, es decir, “sobre”: Barthes escribirá *sobre* la Fotografía, siempre mayúsculada, tomándola al mismo tiempo como posible superficie de inscripción (sobre la cual se ejercerá la *grafía* del texto barthesiano, teleológicamente definido) y como lo que en ésta sucede (aislado de todo contexto de producción y reproducción). De este modo, la Fotografía, para Barthes, es solamente otra forma de escritura, una escritura capaz de incorporar lo que la fenomenología clásica le impide. “Yo no recordaba que la fenomenología clásica, aquella que había conocido en mi adolescencia (y después de ésta no hubo otra), hubiera jamás hablado de deseo o de duelo”

bien en términos estrictamente biográficos, por Manuel Asensi Pérez al destacar la importancia del grupo *Tel Quel* en el pensamiento de Roland Barthes: “*Tel Quel* [...] va a convertirse en la plataforma desde donde Barthes tendrá la oportunidad de contestarle a su enemigo de la Sorbona[, a saber, Picard] y, además, de escribir uno de los mejores textos-manifiesto del estructuralismo francés en particular y de la *nouvelle critique* en general [...] *Critique et vérité* en el que Barthes desmonta literalmente el libro de Picard analizando la ideología que sostiene su discurso, descubriendo el principio de autoridad que lo guía, subrayando cómo el lenguaje claro y transparente que reclama no es más que otra jerga ideológica entre otras”. (Asensi Pérez, 2006, p. 75) La historia, empero, no es tan sencilla. Antoine Compagnon da una versión del acontecimiento completamente diferente: “el regreso al texto, reclamado por la *nouvelle critique*, no fue, en general, sino un regreso del autor como ‘proyecto creador’ o ‘pensamiento indeterminado’ [...] El estructuralismo, mezcla de antropología y psicoanálisis, seguía siendo una hermenéutica fenomenológica, y Picard no hesitó en revelar esta contradicción: “La ‘*nouvelle critique*’ reclama el regreso a la obra, pero esta obra no es la obra literaria [...] es la experiencia total de un escritor. Del mismo modo, se quiere *estructuralista*; sin embargo, no se trata de estructuras literarias [...], sino de estructuras psicológicas, sociológicas, metafísicas, etc.”. (Compagnon, 1998, p. 74-75)

(Barthes, 1980, p. 41). Deseo y duelo, entonces, aparecen como las aportaciones al estudio sobre la *Fotografía* que emprende Barthes y, asimismo, como inversiones que éste realiza en la fenomenología luego de las apropiaciones que ha hecho para emprenderlo. Seguimos, pues, en el terreno de la negociación —y podemos decir, quizá con algo cercano a la certeza, que el programa fenomenológico de *Camera Lucida* no abandonará nunca el terreno de la negociación.

A la luz de esta lógica económica es preciso determinar cómo se modifica el programa de *Camera Lucida* con esta apropiación, con esta serie de apropiaciones, mejor dicho, y con esta aportación, así como definir, o intentar definir, al menos, cuáles son los términos de la negociación que abre Barthes. Por un lado, tenemos la apropiación (importación) de un programa jurídico-latinizado, mismo que, en segunda instancia (valorización) es legitimado por el lugar que Barthes ocupa en el régimen discursivo de la academia francesa, todo lo cual, en tercera instancia, pretende modificar (inversión) la fenomenología en sí misma. Vemos que este discurso se desliza *sobre* la fotografía, pasa *sobre* ella y quizá ni siquiera la toque; no, al menos, en tanto que objeto. No obstante, el programa, en tanto que proyección y advenimiento, queda afectado precisamente en el sentido en el que la fenomenología de la que habla Barthes, “su fenomenología” (1980, p. 41), no es, estrictamente hablando, *la fenomenología*, entendida como “*teoría de las normas y principios de todas las ciencias, que sea última, la más profunda y la más universal*” (Husserl, 1929, p. 64. Cursivas en el original) —por lo que podemos decir, sin temor a equivocarnos, que Picard⁵ tenía más razón que aquella que le concede la Historia de la Teoría Literaria. Barthes, en cambio,

presentía en la fotografía [...] todo un tejido de esencias: esencias materiales (que obligaban al estudio físico, químico, óptico de la Foto), y esencias regionales (provenientes, por ejemplo, de la estética, de la Historia, de la sociología); sin embargo, en el momento en el que llegaba a la esencia de la Fotografía en general, me bifurcaba: en lugar de seguir la vía de una ontología formal (de una Lógica), me detenía, quedándome, como un tesoro,

⁵ Cfr. *Supra*, nota 4.

con mi deseo o mi tristeza; la esencia prevista de la Foto no podía, en mi espíritu, separarse de “lo patético” de lo cual está hecha, desde la primera vista. [...] En tanto que *Spectator*, no me interesaba en la fotografía sino por “sentimiento”; no quería profundizar en ella, no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego remarco, miro, pienso. (Barthes, 1980, p. 41-42)

Las vías de la contradicción en los términos a la que se refiere Barthes —un Barthes tardío con respecto a sí mismo, un Barthes anacrónico, por decirlo de algún modo, probablemente mucho más cercano de lo que parece a Picard en su crítica a la *nouvelle critique*— están expuestas en este pasaje y serán en ellas en las que me detendré, es decir, en las denominadas por Barthes “esencias materiales” y “esencias regionales”, que abren el camino para entender el programa fenomenológico de *Camera Lucida* a partir de una lectura intermedial.

4. Hacia una respuesta intermedial: esencias, *Spectator* y *punctum*

En principio, a partir de la intermedialidad y de uno de sus conceptos, el de arqueología intermediática, nos es posible afirmar que tanto las “esencias materiales” como las “esencias regionales”, separadas por Barthes como aparentes obstáculos para el correcto funcionamiento de su programa, pertenecen o, mejor dicho, se inscriben en una misma característica operatoria del programa fenomenológico de *Camera Lucida*. Jürgen Müller, hablando desde la tradición foucaultiana de una oposición entre historia general e historia global (Foucault, 1969, p. 18-19), afirma que la arqueología intermediática, en tanto que eje de pertinencia, nos puede llevar hacia una

historia rizomática que liga los polos de la tecnología, de las series culturales, de las mentalidades históricas y de las prácticas sociales que se ubica en un dominio otrora considerado como la reserva de la historia general o contemporánea. Empero, esta historia no puede limitarse a los medios tradicionales, institucionalizados y establecidos a lo largo de los siglos pasados, sino que debe igualmente incluir la imaginación, las utopías y las prácticas mediáticas olvidadas, así como las representaciones textuales,

pictóricas y pragmáticas de los medios antiguos, virtuales y nuevos. Las historias existentes de los medios están, en efecto, circundadas por un conjunto de historias no escritas de las visiones históricas de esos medios así como de los medios olvidados. (Müller, 2006, p. 105. Cursivas en el original)

Esta historia rizomática desestabiliza la historia general en tanto que el contexto de producción y el contexto de reproducción de los objetos (medios) son insertados en el proceso epocal (superficie de inscripción) y no en el producto tal cual. Se trata, en los términos de Deleuze, de una cartografía en la cual “en lugar de ir de una exterioridad aparente hacia un ‘núcleo de interioridad’ que sería esencial, es preciso conjurar la ilusoria interioridad para dar las palabras y las cosas a su exterioridad constitutiva” (Deleuze, 1986, p. 50). Dicho de otro modo, “esencias materiales” y “esencias regionales”, más que separarse, es decir, más allá de estar escindidas, como lo presiente Barthes, se encuentran, se tocan, se confunden, en un sentido derridiano del término⁶, sí, pero sobre todo en un mismo medio material arqueológicamente analizable. En el marco de esta labor arqueológico-intermedial,

una historial tal, que sería una historia de interferencias y de interacciones entre diferentes medios, tomaría en consideración: el nivel de integración de textos mediáticos en sistemas de acción comunicativos multi- o intermediáticos; el nivel de los procesos de interacción entre diferentes dispositivos; el nivel de integración o de transformación de las estructuras

⁶ En su texto sobre la traducción, Derrida afirma que “[la historia de Babel] cuenta, entre otras cosas, el origen de la confusión de las lenguas, la multiplicidad irreductible de los idiomas, la tarea necesaria e imposible de la traducción, su necesidad *como* imposibilidad. Ahora bien, en general se le da poca importancia a ese hecho: generalmente leemos ese relato en traducción. Y en esta traducción, el nombre propio guarda un destino singular, ya que no se traduce en su aparición de nombre propio. Ahora bien, un nombre propio en tanto que tal resta siempre intraducible, hecho a partir del cual es posible considerar que no pertenece rigurosamente, al mismo título de las otras palabras, a la lengua, al sistema de la lengua, sea ésta traducida o traduciende. Y sin embargo ‘Babel’, acontecimiento en una sola lengua, aquella en la cual aparece para formar un ‘texto’, tiene también un sentido común, una generalidad conceptual. Que sea por un juego de palabra o una asociación confusa, poco importa: ‘Babel’ podía ser escuchado en una lengua con el sentido de ‘confusión’. Y desde entonces, del mismo modo que Babel es al mismo tiempo nombre propio y nombre sustantivo, confusión deviene también nombre propio y nombre sustantivo, el uno como el homónimo del otro, el sinónimo asimismo, pero no el equivalente, ya que no se trata de confundirlos en su valor”. (Derrida, 1985, p. 215-216) Vemos, pues, una vez más, cómo el programa de Barthes sigue haciendo referencia al signo como centro único posible de la discusión semiótica.

mediáticas de un medio o de varios medios en el contexto de otro. (Müller, 2000, p. 116)

Se trata, en suma, y en el caso concreto de la fotografía, de un aparataje, para decirlo en términos de Jean-Louis Déotte. El aparato-fotografía, que comienza precisamente con la cámara oscura, pasa por la cámara y se traduce, en el programa barthesiano, en *camera lucida*, aparatiza un momento histórico que, es cierto, ha sido olvidado por las historias institucionalizadas al fijar su atención solamente en el producto, pero que, al mismo tiempo, se apropia, en el sentido, una vez más, de una incorporación, de las condiciones de posibilidad que lo producen, es decir, en el proceso. Aquello que hace específicamente mediatizada a la fotografía, y por lo que hablar de su esencia trascendental será entonces problemático, contradictorio, es que se trata más del resultado de un aparato que de un arte, más de un mecanismo que de una técnica. Los objetos referenciados por la fotografía “está[n] sometid[os] a un principio de identidad debido a que es necesario *hacer parejos*, entonces aparatizar, a los elementos que inicialmente no lo son” (Déotte, 2004, p.103). Continúa Déotte:

No se dirá sólo que cada arte es técnica (lo que confirma la raíz común *ars*) ni que cada obra es técnicamente diferente de otra, ni que ella puede ser reproducida técnicamente [...], sino que cada arte es aparatizado según épocas diferentes del aparato. [...] No hay artes sin aparatos, salvo por razones metodológicas. Es por esta razón que resulta un poco vano interrogarse como sucede en la actualidad sobre la imagen en general si se la disocia de su aparato productor. (2004, p. 103)

Esta interrogación por la imagen en general es la que acentúa Barthes en el sentido en el que olvida que la fotografía

como sistema de representación [...] es capaz de tener distintas manifestaciones. Sencillamente, no es apropiado para los historiadores tratar las fotografías como si fueran objetos únicos como pinturas o esculturas. Más que eso, cualquier fotografía en particular tiene un rango infinito de posibles significados, dependiendo de los contextos en los que encontremos y los significados cambiantes que implique. Una vez más, la

movilidad semiótica de la fotografía requiere por supuesto una movilidad equiparable en la historización. (Batchen, 2000, p. 106)

¿Cómo elide Barthes estas instancias histórico-mediáticas que acompañan el aparecer de la fotografía en el universo semiótico donde Barthes la trata de inscribir? En principio, como lo vimos, con la escisión de las “esencias materiales” y las “esencias regionales”, lo cual le permite situarse en la posición del espectador pasivo a través del vocablo *Spectator*. De algún modo, en esta función formal —disfrazada de nombre propio y, por lo tanto, marcada por un halo de intraducibilidad— se encuentra un borramiento de los procesos específicamente ligados a la obra en cuanto ésta sea considerada en relación con su aparato productor. El *Spectator* es quien lo ve todo de un modo idéntico. Es ese lector al que se refiere Barthes en “La muerte del autor”⁷. Al nombrarse *Spectator*, Barthes elide especialmente lo que él mismo ha colocado del lado de las “esencias regionales”, es decir, la historia, la sociología, el contexto. Se produce así una inoperatividad al interior del programa fenomenológico de *Camera Lucida*: si bien éste se anunciaba como una *mathesis singularis*, aludiendo a la “contradicción en los términos” de “la fenomenología barthesiana”, el camino hacia ésta se obstaculiza por medio de la omnipresencia del *Spectator*, aparentemente singular, individuado y, no obstante extendido diacrónicamente en tanto que es el único sujeto que en verdad prevalece a la esencia de la fotografía. En suma, *Spectator* no es nombre propio, pero tampoco es nombre sustantivo: es función formal, sustituible por tanto, para designar a un observador *universal* que se rige por leyes universales pero que sigue considerándose singular, que se auto-singulariza. La respuesta (singular) de Barthes para este problema (universal) es la definición, en términos binarios, de la esencia de la *Fotografía*, definición en la que no nos detendremos demasiado por ser, indudablemente, la más conocida de las propuestas del programa barthesiano —y, a su modo, la definición de *camera lucida*—: *studium*, por un lado, esa “inversión general” que hace el *Spectator* sobre la *Fotografía*; *punctum*, por el otro, “ese azar que [en la *Fotografía*] me señala (pero también me hiere, me desgarr)” (Barthes,

⁷ Cfr. *Supra*, nota 4.

1980, p. 48-49). La *camera lucida* no es más que el constante movimiento significativo, es decir, productor de significados, entre *studium* (contexto) y *punctum* (texto), el modo en el que el sujeto de la modernidad, al aparecer entre estos dos momentos, queda atrapado por el aparataje de la fotografía.

Nos interesa, empero, profundizar en la definición de *punctum*, en la que encuentro toda una carga falocéntrica imposible de obviar. El *punctum* sólo existe en contraposición al *studium*. Por ello, la condición de posibilidad de eso que “*me señala*” es precisamente una “inversión general”, y podemos hablar incluso de un concepto logofalocéntrico. Sin embargo, es menester recordar que aquello que se acentúa, desde un principio, es la pertenencia, la permanencia del texto barthesiano y, sobre todo, de su programa, en el programa jurídico-latino de ordenamiento e institucionalización. Dada esta condición, es necesario definir el *punctum* como una instancia principalmente mundialatinizada.⁸ En pocas palabras, la aportación que hace Barthes a la fenomenología, con-tenida en las palabras “deseo” y “duelo”, es una aportación religiosa en un sentido romano del término, a saber, cristiana (de ahí la universalidad a la que me he referido a lo largo de este trabajo). Es quizá por ello que resulte tan pertinente hablar, como lo hace Jane Gallop en su ensayo “The pleasure of the phototext”⁹, del valor de la preposición “en” en el sintagma “la sexualidad *en* el arte y *en* el medio” (Gallop, 2009, p. 47. Las cursivas son mías), el cual debe modificarse, según Gallop, por “la sexualidad *del* arte y *del* medio”. Gallop encuentra en el proyecto barthesiano una incorporación del referente en el objeto fotografiado, pues

para Barthes, la fotografía es mágica porque aquello que queda registrado en la película viene del objeto real. No estoy segura de que este sea exactamente el modo en el que funciona la fotografía, de que estemos de hecho mirando

⁸ “*Mundialatinización* (esencialmente cristiana, por supuesto)”, afirma Derrida; “esta palabra nombra un acontecimiento único en vista del cual un metalenguaje parece inaccesible, mientras que resta aquí, sin embargo, de primera necesidad. Pues esta mundialización, al mismo tiempo que no percibimos ya sus límites, la sabemos terminada y solamente proyectada. Se trata de una *latinización* y, más que de una mundialidad, de una mundialización asfixiada, tan irrecusable e imperial que resta aún”. (Derrida, 1996, p. 48).

⁹ A pesar de que, según Elkins, todos los ensayos de *Photography Degree Zero*, incluyendo el del propio Elkins, “sean comprometidos pero sobrios, energéticos pero secos, bien manejados y bellamente controlados”. (Elkins, 2011, p. 13)

un registro o de que el objeto realmente venga a tocarnos. El sentido que le da Barthes a la fotografía es al mismo tiempo bastante místico y bastante inocente. [...] [Barthes] está tratando de pensar una especie de relación al referente a través de una noción de contacto erótico, de donde surge la diferencia entre el cuerpo que me toca y el dios en su nicho al cual le quemó incienso sin verdaderamente hacer contacto con él. Hay un cuerpo real, los rayos, la luz que es una piel que me toca. Empero, esto simplemente implica la pasividad del *Spectator* y la actividad ya sea del fotógrafo o del objeto fotográfico, su referente. (Gallop, 2009, p. 53)

Ahora bien, esta incorporación es un acto de violencia que se habrá de evidenciar con el *punctum* como suplemento, “eso que yo agrego a la foto y que, no obstante, ya está ahí” (Barthes, 1980, p. 89. Cursivas en el original). El “contacto erótico” se produce en los términos de un inflamamiento de aquello que ya está ahí: el *punctum*, eso que (me) señala, (me) hiere, (me) desgarrar, tiene todas las características del falo inflado en la lógica económica de la negociación, del falo idealizado, en el sentido en el que, al menos en la fotografía “erótica”, tal como la entiende Barthes, “el *punctum* es una suerte de fuera-de-campo sutil, como si la imagen lanzara el deseo más allá de lo que ofrece a la vista: no sólo hacia ‘lo que resta’ de la desnudez, no sólo hacia el fantasma de una práctica sino hacia la excelencia absoluta de un ser, alma y cuerpo mezclados” (Barthes, 1980, p. 93). El *punctum* se inflama desde la duda del *Spectator*: ¿soy yo quién lo inflama o es él quien se inflama debido a mi presencia? Esta construcción psicológica busca, empero, una certeza, pues construir sobre la duda de la esencia es, en cierto modo, reactivarla. Y esa duda que aparece por medio del *punctum* —convertido en acto de violencia, en el sentido en que la realidad fenoménica no puede ser referencial mientras la presencia re-presentada en el marco de una nueva aparición se erige ante y desde el texto— es justamente lo que agujiona, lo que a-punta. Así pues, ¿cómo no reducir esta especie de ontología de la violencia a una ontología general, universal? Es necesario, quizá, trasladar el proceso de la fotografía al producto y, con ello, al aparato que lo produce, y no a la inversa. ¿Cómo hacerlo, empero, si la fotografía, así separada en “esencias materiales” y “esencias regionales”, no hace sino re-enmarcar el territorio de su actividad en tanto que apropiación

del valor de uso como valor de cambio a través de la “realidad” del nuevo objeto estético y el consecuente valor estético que comporta? Dicho de otro modo, ¿cómo podemos, si es que es posible hacerlo, entender y estudiar la fotografía *materialmente* y *esencialmente* al mismo tiempo? En suma, ¿cuál es la esencia a la que pretende acceder el programa fenomenológico de *Camera Lucida*?

En primer lugar, la dicotomía “esencias materiales”/“esencias regionales”¹⁰ determina una característica de operatividad propia del proyecto fenomenológico de *Camera Lucida*: la fotografía, para Barthes, es —será mejor decir: sigue siendo— un discurso constituido por signos inexpresivos, en tanto que

todo discurso, o más bien, todo eso que, en el discurso, no restituya la presencia inmediata del contenido significado, es in-expresivo. La expresividad pura será la pura intención activa (espíritu, *psychè*, vida, voluntad) de un *bedeuten* que anima un discurso cuyo contenido (*Bedeutung*) estará presente. Presente no en la naturaleza, ya que sólo la indicación tiene lugar en la naturaleza y en el espacio, sino en la conciencia. (Derrida, 1967, p. 43-44)

En segundo lugar, el aparato/medio, al haber sido escindido en “esencias materiales” y “esencias regionales” in-expresivas constituye una imagen particular de la voz, un pre-juicio.¹¹ El acento está puesto en la instrumentalización del sujeto a partir del objeto, en la desaparición del sujeto al convertirse en *objeto de referencia* una vez que se hace posible la aparición del objeto fotográfico, es decir, la aparición material de la fotografía. Eduardo Cadava, basándose en la experiencia narrada por Benjamin al recordar el momento de ser fotografiado cuando niño, se refiere a lo que he llamado instrumentalización del sujeto como “angustia por la pérdida de sí” (2011, p. 63), la cual está determinada por los objetos que circundan al sujeto

¹⁰ Y, en general, todas las dicotomías conceptuales que constituyen el programa barthesiano: *studium/punctum*, *Spectator/Operator*, *universalis/singularis*, etc., todas ellas, además, presentadas en latín, cuando no en griego...

¹¹ Pre-juicio en el sentido gadameriano del término, su sentido literal, es decir, no sólo como una instancia trascendental sino “como lo previo al juicio, al conocimiento, a la razón, y [cuya] validez es intersubjetiva: la que le da la comunidad al imponerse con la tradición y la autoridad” (Sánchez Vázquez, 2007, p. 26).

fotografiado —en el caso analizado por Cadava, el propio Benjamin, quien habla de “pantallas, cojines, pedestales que codiciaban [su] imagen como las sombras del Hades codician la sangre del animal sacrificial” (Benjamin *apud* Cadava, 2011, p. 62). En medio de este paisaje artificial que es aparatado por la cámara, es decir, por la posibilidad de la fotografía, los objetos son los que se presentan, por encima o, incluso más terriblemente, a través del sujeto. Cadava continúa:

Si estos objetos [descritos por Benjamin] desean apropiarse de su imagen es, tal vez, porque ellos se esfuerzan por hacerse presentes. Al existir sólo para estar en una fotografía, sólo pueden ser lo que son cuando un Yo se sacrifica por su imagen, cuando un Yo entra en una fotografía y no sólo se vuelve un objeto como ellos, sino que también les permite a ellos convertirse en algo más que un objeto, como él. (Cadava, 2011, p. 63-64)

En esta transformación, en la posibilidad de que los objetos pueden convertirse en “algo más” a expensas del sujeto, se encuentra la in-expresividad vocal de la fotografía. Al no haber presencia, la fotografía se muestra, en su materialidad in-mediata (contradicción en los términos, pues es precisamente en el medio que la constituye donde aparece), como des-historización del acontecimiento fotografiado. Es por ello que Barthes afirma que “la Fotografía no rememora el pasado (nada de proustiano en una foto). El efecto que *produce sobre mí* no es el de restituir eso que está abolido (por el tiempo, la distancia), sino de atestiguar que aquello que veo, en efecto, fue” (Barthes, 1980, p. 129. Las cursivas son mías). No hay regreso desde la fotografía. ¿Dónde, pues, se pierde lo que Barthes entiende por esencia del sujeto fotografiado? ¿Dónde queda el sujeto después de haber sido capturado por una fotografía? O, mejor aún, ¿queda sujeto después de la fotografía?

5. La Fotografía entre el deseo y el duelo o el regreso (eterno) al signo

Si la *Fotografía*, como la entiende Barthes, como aparece en su programa, apela en algún sentido al “pasado”, a eso que “fue”, es sólo por medio de

articulaciones producidas por la relación entre *studium* y *punctum*. En torno a estas articulaciones se encuentra la individualidad como *mathesis* singular, o, mejor dicho, como *mathesis* de lo singular en la que el sujeto aparece, una vez más, como medida y, por lo consiguiente, es universalizado. Sin embargo, no hay que confundir esta universalización con una materialidad del cuerpo y/o una corporalidad del sujeto. El sujeto, en ese aparente devenir-fotografía, es la copia de la copia en un sentido platónico del término. No hay historia, entonces, porque no hay esencia del sujeto sino esencia de la fotografía. La esencia de la fotografía no es la esencia del sujeto y ésta, si es que existe, sólo puede entenderse a partir del inflamamiento de la fotografía, como lo he mencionado con respecto al *punctum*. Así, cuando Cadava se refiere al problema ontológico de la fotografía está asimismo refiriéndose a la cuestión fenomenológica de la misma. El trasfondo de la muerte y del doble, escindido en materia y región, en índice y expresión, en deseo y duelo, es fundamental porque niega el trabajo de duelo en tanto que su devenir-metáfora puede ser en sí mismo una sustitución del lenguaje (que no es presencial) por la fotografía (que es real) y, por lo tanto, está siempre *presente*, pero esta presencia (ausente) no puede regresar al lenguaje.

Ahora bien, si la fotografía no puede regresar al lenguaje (es decir, ser traducida al régimen sígnico del texto) es precisamente porque es de éste de donde ha partido, porque es parte de éste.¹² Sí, como dice Benjamin, sólo por

¹² Lo que Barthes impide con esta pre-suposición del regreso al signo lingüístico es la forma específicamente simbólica que puede ser, posiblemente, adoptada por la fotografía. Esta condición es la que hace posible las huellas mnémicas, negadas por Barthes y acentuadas por Warburg según Sigrid Weigel. “Especialmente con su atlas ilustrado que apareció bajo el título de *Mnemosyne*, donde se habían seleccionado láminas con expresiones afines o similares que reproducían imágenes de diferentes épocas y géneros de las artes plásticas, Aby Warburg logró que su empresa llevara la impronta de una colección de la memoria en imágenes como memoria de los gestos y del lenguaje del cuerpo. La gesticulación —más exactamente: los gestos representados en las imágenes— es catapultada así al rango de una forma simbólica, cuya importancia no se mide por la posibilidad de traducción a una lengua, sino sólo por el recuerdo de la forma y experiencia así actualizadas. El nacimiento de una marca figurativa en forma de los gestos expresivos del cuerpo, la así llamada ‘fórmula patética’ [*Pathosformel*], se pone en relación con un estímulo a la vez que se la compara con la huella que algo deja en su recorrido, y, en este sentido, es completamente análoga a la descripción psicoanalítica de una huella mnémica [...]. La empresa de insertar las fórmulas patéticas en un atlas ilustrado según grupos y determinadas configuraciones de gestos expresivos del cuerpo da como resultado no precisamente una clasificación enciclopédica del conocimiento que siga el modelo de tablas taxonómicas, sino la (re-)construcción de huellas mnémicas en la que cada repetición contiene

medio de la traducción, es decir, de la inter-mediación, podemos acceder a la lengua pura, la fotografía niega toda traducción como un acceso otro, como un acceso al otro, pues ella misma tiene una esencia. Es, en este sentido, espacio de flotamiento, de esencias volátiles, efímeras, que se concretizan en esa nueva materialidad esencialmente definida por el marco. Espacio, por lo tanto, de la identidad. Punto de fractura: la fotografía como un lenguaje que no se puede separar del objeto, en lo que es una vuelta a la episteme medieval denunciada por Foucault en *Las palabras y las cosas*. Cuando mucho, puede ser, la fotografía, objeto de una remediación¹³ en la que ambos sistemas discursivos (el “texto” y la “fotografía”) se complementan, comprometiendo la competencia extendida de cada uno de sus regímenes sígnicos —quizá por ello la fotografía sólo puede dejar de ser esencial por medio de un proceso de acumulación tal como el cinematográfico, aunque esto, sin duda, es materia de otro texto, de otra reflexión.

No hay, empero, una evidencia sígnica que pueda sustentar, trascendentalmente, la esencia de una u otra forma discursiva, al menos no en tanto que sistema. Es decir que la fotografía no puede hacer sistema por sí misma y el sistema sígnico del lenguaje no basta para explicar, en modo alguno, la(s) fotografía(s). Este carácter indecible, inmemorial, es lo que acerca a la fotografía al trabajo de duelo más que a la resurrección. Si bien para Barthes “la Fotografía tiene algo que ver con la resurrección” (1980, p. 129), en el trabajo de duelo y en la fotografía como presencia de ese trabajo hay una imposibilidad de metaforizar la mercancía fuerza de trabajo en sí misma, es decir, la muerte en vida y la muerte en su devenir muerte. Si el éidos de la fotografía es, como afirma Barthes, “la pose”, “la inmovilidad de la foto [...] como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente” (1980, p. 123); en suma, si el éidos de la *Fotografía* es la muerte, “lo real en estado pasado: al mismo tiempo el pasado y lo real” (1980, p. 130), esta

también una variación”. (Weigel, 1996, p. 247)

¹³ “La ‘remediación’, como la conciben Bolter y Grusin, denota un tipo particular de relaciones intermediales en las cuales, a través de procesos de remodelación medial, ‘ambas formas de medio, la nueva y la vieja, están comprometidas en una lucha por reconocimiento cultural’” (Rajewsky, 2005, p. 60).

muerte no acepta metáforas y convierte en “esencia” la fotografía en sí misma como “práctica afirmativa con consecuencias políticas fundamentales” (Avelar, 2000, p. 172). Más aún, si el éidos de la *Fotografía* es “la pose”, esto implica que su telos también se ve modificado precisamente en tanto que la foto se realiza en otra materialidad que aquella de la cámara que la aparata, sea en la impresión, sea en la imagen digital a la que tenemos acceso a partir de códigos binarios *traducidos* en “imágenes”. La fotografía adquiere una función social solamente en esta materialidad, pues, como afirma Bourdieu,

cuando uno trata de persuadir a los sujetos [que se pretende fotografiar] de mantener una postura “natural”, ellos se apenan, porque no piensan que valga la pena que se les fotografíe, o, como dicen, no se consideran “presentables”, y lo mejor que se puede esperar de ellos es una naturalidad simulada, la actitud teatral. El comportamiento del fotógrafo al tomar fotos de la vida parece absurdo o sospechoso. De ahí, las preguntas: “¿Dónde habrán de terminar estas fotografías? ¿París? ¿No serán al menos para el cine? Porque cosas como estas sólo se ven en el cine. ¡Ahí muestran cualquier cosa!”. A ojos del paisano, el ciudadano es quien sucumbe a una especie de cualquier cosismo; y esta actitud aparece incomprensible para él porque él se refiere a una filosofía implícita de la fotografía, según la cual sólo ciertos objetos, en ciertas ocasiones, merecen ser fotografiados. (Boudieu, 1990, p. 80-81)

Esta filosofía implícita, este merecer ser fotografiado, determinado de manera trascendental, es el que le permite al fotógrafo evadir una responsabilidad ética con respecto al acontecimiento representado y, sencillamente, fotografiarlo.¹⁴ La fotografía aparece así como la imposibilidad del duelo,

¹⁴ A esta condición ética es a la que se refiere Butler cuando analiza los efectos “reales” de las fotografías de las torturas perpetradas por los militares estadounidenses en Irak: “Cuando las fotos fueron mostradas en Nueva York como parte de un espectáculo curado por Brian Wallis, los fotógrafos no tuvieron crédito por sus imágenes; las organizaciones de noticias que aceptaron publicarlas por primera vez, sí. Es importante que sea la publicación de las fotos la que las entrega al dominio público como objetos de escrutinio. El fotógrafo no obtiene crédito de esto; de hecho, el fotógrafo, no fotografiado, es parte de la escena que se publica, y así se expone una cierta complicidad. En este sentido, la exhibición de fotografías con título y comentarios sobre la historia de su publicación y recepción se convierte en una forma de exposición y control el circuito cerrado de triunfalismo e intercambio sadístico que formaba la escena original del fotógrafo mismo. La escena de esa fotografía se convierte en el objeto, y ya no estamos direccionados tanto por el marco cuanto dirigidos hacia él con una capacidad crítica renovada”. (Butler, 2007, p. 965)

imposibilidad en la que éste se somete a la metáfora o bien, para decirlo con Avelar, “a su propia estructura metafórica” (Avelar, 2000, p. 172). El problema de la fotografía, tal como la entiende, es decir, fenomenológicamente, Barthes, es que ésta se convierte en metáfora del duelo, “cruda facticidad de la experiencia en una cadena significativa en la que esta facticidad corre el riesgo de transformarse en nada más que otra metáfora” (Avelar, 2000, p. 172). Un padre y su hija fotografiados a la orilla del Río Bravo son capaces de devenir, de este modo, metáfora de la migración centroamericana a los Estados Unidos. No obstante, la fotografía, al ser referente, puro presente in-expresivo, sólo puede ser metáfora del duelo y no del duelo re-presentado. No hay duelo en la fotografía sino algo mucho más complejo, a saber, deseo de duelo —en términos lacanianos, pulsión de muerte. Todo lo que vemos fotografiado ha muerto ya desde el momento en el que nos produce un deseo de duelo imposible de satisfacerse por el sólo objeto-fotografía, lo cual nos podría dar algunas claves para entender las redes sociales en nuestros días, esa inquietante y extraña convivencia de deseo y duelo en el *scrolling* que todos hacemos a diario.

6. A manera de conclusión

Lo estrictamente particular de la fotografía en tanto que medio —y en eso radica la importancia de emprender, de la mano del proyecto fenomenológico expuesto por Roland Barthes en *Camera Lucida*, una arqueología intermedial de este medio específico— es precisamente su instancia real, aceptada por consenso, esa que parece instaurar la materialidad de la fotografía por su acercamiento, si bien fragmentario, a la “realidad” como una re-presentación de otra cosa que lo que se aparece, es decir, aquello que se hace presente en el lenguaje. En este sentido, el fracaso de la fotografía radica en su propia novedad epocal, es decir, histórica y epistemológica, en tanto que medio: la fotografía no hace, la fotografía es. El intento de Barthes, del cual no pueden escapar los críticos de Barthes, como es el caso de Elkins, es el de hacer “hacer hablar” a la fotografía a través del *punctum*, que no es sino una instancia

subjetivo-psicológica que pretende des-objetivar el devenir objeto de la realidad fotográfica. Así, en la transmisión de la imagen se borra aquello que se transmite. La fotografía fracasa porque adquiere una entidad, porque tiene un espacio para su quehacer en lo óptico, pero ese quehacer no es un verdadero hacer sino apenas una aproximación a las facultades de los sujetos capturados en su aparataje.

El fracaso de la fotografía puede entenderse, de este modo, como la manera en la que, al adquirir ella misma una esencia que le es propia, la fotografía se apropia del objeto referenciado al punto de hacerlo reaparecer sólo como imposibilidad de su propia representación en el plano óptico. Fracaso que es, precisamente, un triunfo: admitimos la fotografía en la medida en la que ésta borra la realidad a la que alude y, sin embargo, se pretende anclada, aún, a ésta en otra instancia, una instancia trascendental, fenomenológica. El fracaso de la fotografía no es otra cosa que su presencia infinita, inamovible, en nuestra memoria —no recordamos al sujeto sino la imagen de éste capturada en la fotografía—; en suma, la fotografía fracasa porque es incapaz de des-hacer la muerte.

Referencias bibliográficas

- Asensi Pérez, M. (2006). *Los años salvajes de la teoría. Philippe Sollers, Tel Quel y la Génesis del pensamiento post-estructural francés*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago: Universidad de ARCIS – Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS.
- Barthes, R. (1968). La mort de l’auteur. In *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. París: Seuil.
- Barthes, R. (1970). L’ancienne rhétorique. Aide-mémoire. In *Communications*, Num. 16, 172-223.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Gallimard – Le Seuil.
- Batchen, G. (2000). *Each wild idea. Writing. Photography. History*. Massachusetts: MIT Press.
- Bourdieu, P. (1982). *Qué significa hablar*. Madrid: Akal.

- Bourdieu, P., Boltanski, L., Castel, R., Chamborderon, J.C. & Schnapper, D. (1990). *Photography. A Middle-brow Art*. Translated by Shaun Whiteside. Oxford: Polity Press.
- Butler, J. (2007). Torture and the ethics of photography. In *Society and Space*, Vol. 25, 951-966.
- Cadava, E. (2011). Susurro de miradas. In *Walter Benjamin. Dirección Múltiple*. Editora Esther Cohen. Traducción de Paola Cortés Rocca. México: UNAM - Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Compagnon, A. (1998). *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris : Seuil.
- Deleuze, G. (1986). *Foucault*. París: Minuit.
- Déotte, J. L. (2004). *La época de los aparatos*. Traducción de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Derrida, J. (1967). *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. París: PUF.
- Derrida, J. (1985). Des tours de Babel. In *Difference in Translation*. Edited with an Introduction by Joseph F. Graham. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Derrida, J. (1996). *Foi et savoir* suivi de *Le siècle et le pardon*. París: Seuil.
- Elkins, J. (2011). *What Photography Is*. New York: Routledge.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. París: Gallimard.
- Gallop, J. (2009). The pleasure of the phototext. In *Photography Degree Zero*. Edited by Geoffrey Batchen. Cambridge: MIT Press.
- Husserl, E. (1929). *Lógica formal y lógica trascendental. Ensayo de una crítica de la razón lógica*. Traducción de Luis Villoro. México: UNAM – Instituto de Investigaciones Filosóficas.
- Müller, J. E. (2000). L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques de la vision de la télévision. In *Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, Vol. 10, Num. 2-3, 105-134.
- Müller, J. E. (2006). Vers l'intermédialité. Histoires, positions, options et un axe de pertinence. In *Médiamorphoses*, Num. 16, 2006, 99-110.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In *Intermedialités*, Num. 6, Automne, 43-64.
- Sánchez Vázquez, A. (2007). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: UNAM – Facultad de Filosofía y Letras.
- Valéry, P. (1919). La crise de l'esprit. In *Variété I et II*. París: Gallimard – Collection Folio.

Weigel, S. (1996). Legibilidad. En *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Traducción de José Amícola. Buenos Aires: Paidós.