

## Imagen recobrada: Barthes como lector de Proust

Dulce María Griselda QUIROZ BUSTAMANTE  
Universidad Nacional Autónoma de México

Este texto aborda la relación intertextual entre Marcel Proust y Roland Barthes. En *La cámara lúcida*, Barthes hace referencia a *En busca del tiempo perdido*. Mientras Proust trabaja con imágenes mentales, Barthes se dedica a las imágenes fotográficas. En ambos casos, buscan recuperar el tiempo y el instante perdidos. Para Barthes, la fotografía es inseparable de la muerte y de una ausencia irremediable; en el caso de Proust, la memoria compensa la amenaza del olvido y de la muerte, sin dejar de ser experiencia de duelo. La fotografía se vuelve catastrófica al revelar el recuerdo de la persona que ya no está. El acontecimiento que sucedió una única vez está de nuevo presente, en una forma de nombrar la ausencia. Tanto la fotografía como el recuerdo llevan la carga de la finitud, la presencia irremediable de la muerte.

PALABRAS CLAVE: tiempo, imagen, memoria, fotografía, escritura.

This paper deals with the intertextual relation between Marcel Proust and Roland Barthes. In *Camera Lucida*, Barthes makes reference to *In Search of Lost Time*. While Proust works with mental images, Barthes focuses on photographic images. Both of them are looking for recovering time and the lost instant. For Barthes, photography is inseparable from death and an irremediable absence; in the case of Proust, memory compensates the threat of oblivion and death, although it is a mourning experience. A photograph becomes catastrophic when it reveals the memory of the departed. The event, which happened just once, is there again like a form to give name to absence. Photography as well as memory carries a finite charge, the unavoidable presence of death.

KEYWORDS: time, image, memory, photography, writing.

El intertexto de *En busca del tiempo perdido* en *La cámara lúcida* de Roland Barthes encuentra su justificación en la manera de trabajar con el tiempo, la memoria y la ausencia. Proust fundamenta su obra en la memoria, en la construcción de los recuerdos y de imágenes mentales, mientras Barthes se centra en la imagen fotográfica. Los dos autores elaboran una escritura de duelo a partir del hecho de nombrar la ausencia. *La cámara oscura* se configura como un canto fúnebre a la memoria de la madre de Barthes. En Proust, la narración de la enfermedad y muerte de su abuela constituye una

referencia fundamental en el mundo de sus recuerdos. Para ambos, la fotografía se vuelve catastrófica al revelar el recuerdo de la persona que ya no está. El acontecimiento que sucedió una única vez está de nuevo presente. En este sentido, la fotografía de la abuela de Marcel hecha por Saint-Loup tiene, según el narrador, un aire de condena a muerte. Este ejemplo, al que regresaremos más adelante, permite una conveniente reflexión acerca de los planteamientos de Barthes sobre la pose y la máscara.

Tanto las imágenes de Proust como las de Barthes se forjan en una ausencia. La recuperación de la pérdida es una construcción que hace remontar el tiempo. La memoria, en cada uno de los autores, toma un cauce distinto: en Proust, la escritura; en Barthes, la fotografía. En este sentido, Kathrin Yacavone escribe:

Il faut pourtant accentuer la différence fondamentale entre le projet commémoratif de Barthes et celui de Proust. Précisément, chez ce dernier, le fait que “la recherche du temps perdu” s’accomplisse ne fait aucun doute, dans la mesure où le passé est d’abord retrouvé imaginativement, ce qui, selon Sartre, caractérise un fonctionnement particulier de la conscience qui n’est pas lié à un objet hors d’elle-même, par le recours à la mémoire involontaire. Grâce à ces moments épiphoniques, qui témoignent de la qualité de la vie intérieure, c’est-à-dire psychologique, du héros, les villes, les paysages et les personnes aimées reviennent du passé. Chez Barthes, au contraire, “la recherche du temps perdu” prend la forme d’une quête de la juste représentation photographique de la mère. Par conséquent, même si le projet de Barthes est associé à un processus imaginaire (comme nos commentaires sur le *punctum* tenteront de le démontrer), la recherche barthésienne s’articule à un objet matériel qui montre le passé (la photographie) et par conséquent est explicitement rapportée à un processus de perception. Le passé dans la *Recherche* est retrouvé grâce aux images purement mentales qui, en tant qu’elles sont liées à la mémoire involontaire, ne ressortissent pas de la vue traditionnellement associée à l’intellection, mais plutôt de tous les autres sens (la saveur de la madeleine, le toucher d’une serviette ou son d’une cuiller contre une assiette). Dans *La Chambre claire*, à l’inverse, la mère décédée est retrouvée grâce à la vue d’une image photographique (Yacavone, 2008: 7).

No obstante, imagen y escritura son dos categorías que, en ambos, hacen un entramado en el que la memoria y la muerte forman una ecuación inseparable. Considerada un análisis ontológico de la fotografía, *La cámara lúcida* revela una importante relación con Proust. A través del intertexto de *En busca del tiempo perdido*, Barthes habla acerca del decir de la pérdida. Al referirse a la imagen fotográfica, desarrolla un estudio de la memoria dentro de la memoria. No obstante, para Kathrin Yacavone no se trata de un metalenguaje, sino de la circularidad del mundo del recuerdo:

Et même si les écrits de Barthes traitent de Proust et de son oeuvre d’une façon complexe, son intérêt pour le romancier excédant le cadre de la photographie, c’est bien dans ce contexte photographique que Barthes met en mouvement son “souvenir circulaire” de Proust sous la forme la plus vive. [...] C’est ici que Barthes fait de Proust sa “mathésis générale” dans la mesure où “l’inter-texte” proustien, qui se trouve au

coeur de l'analyse de la photographie, lui permet à la fois de dire la perte et de saisir les questions existentielles qu'elle pose (Yacavone, 2008: 2).

En efecto, la obra de Barthes, más que un trabajo sobre la materia fotográfica, es un trabajo sobre la memoria. La fotografía pierde su lugar tautológico para dar paso a un más allá que se relaciona con el mundo de los recuerdos, del tiempo y de la muerte. Yacavone escribe a propósito del tema de la pérdida presente en los dos autores:

Il est important d'attirer l'attention sur un parallèle significatif qui touche au coeur deces deux projets: l'ambition de "retrouver" un "temps perdu". On peut caractériser l'essai de Barthes et le roman de Proust comme une tentative de compenser une perte: celle de la mère récemment décédée dans le premier cas, et celle du temps de l'enfance et de l'adolescence dans le second. Pourtant, selon la lecture barthésienne de Proust, la perte, dans la *Recherche*, est transformée (au moins partiellement) et préservée, ou plus précisément "dépassée" (aufgehoben) au sens hégélien du mot (sous la forme d'une synthèse de deux oppositions réalisée par l'écriture) (Yacavone, 2008: 4).

En una relación de semejanza con Proust, Barthes emplea procedimientos semejantes a los que encontramos en *En busca del tiempo perdido*. En *La cámara lúcida*, el autor explica los dos elementos que componen la fotografía: el *studium* y el *punctum*. Al referirse al *punctum*, Barthes afirma que este recurso posee una expansión proustiana. En oposición al *studium*, que se relaciona con la evidencia de la foto, con el interés por la imagen misma, el *punctum* significa una herida, una copresencia que punza; es el doblez de la foto que rebasa el arte y la unidad de la composición: "En este espacio habitualmente tan unario, a veces (pero, por desgracia, raramente) un 'detalle' me atrae. Siento que su sola presencia cambia mi lectura, que miro una nueva foto, marcada a mis ojos con un valor superior. Este 'detalle' es el *punctum* (lo que me punza) (Barthes, 1989: 78): La imagen revela al espectador otra cosa, el doblez de la foto. Al fijar estos conceptos, claves fundamentales para comprender la ontología de la imagen barthesiana, el autor hace salir a la fotografía de su lenguaje deíctico.

Hay un más allá, un suplemento que ya no se encuentra en la referencialidad de la imagen. En la primera parte de *La cámara lúcida*, Barthes establece la parte material de la fotografía, su explicación en tanto signo. La teoría funciona como preparación del terreno para hablar, en la segunda parte, de la fotografía como espacio fundador y laberíntico. La gran referencia a la fotografía de su madre en el *jardin d'hiver* o invernadero es la búsqueda del origen. No obstante, es un principio elíptico, eludido voluntariamente por el autor. Es la imagen de su madre a los cinco años, la foto de donde parte la reconstrucción de los rasgos de identidad de su madre ausente. La fotografía deja de referirse sólo a sí misma, desterrando así su carácter tautológico. Uno de los ejemplos empleados por Barthes para explicar el *studium* y el *punctum* se refiere a la fotografía de un violinista cingaro. La imagen presenta al hombre, ciego, guiado por un niño. De pronto, el ojo que observa se desplaza hacia el camino rugoso de tierra; el

fotógrafo y el violinista se han difuminado. La foto se desdobra y Barthes, en su calidad de observador, se recuerda en Europa del Este. El ojo del fotógrafo es un ojo que piensa. El yo que observa añade un suplemento, lo que no está en la foto y sólo puede existir para él, en su memoria recobrada: “aquí la fotografía se sobrepasa realmente a sí misma [...] reconozco con mi cuerpo entero las aldeas por donde pasé en el curso de antiguos viajes por Hungría y Rumanía” (Barthes, 1989: 83). La rugosidad del camino produce en él un efecto de realidad que sólo puede existir en su memoria, caracterizada como ojo pensante.

Barthes encuentra la forma de situarse fuera del espacio y el tiempo congelados por la imagen fotográfica. La poética de la diferición de la sintaxis proustiana equivale al suplemento de Barthes. Si Marcel Proust emplea predicados infinitos para manifestar la infinitud de la memoria, Barthes recurre a los desplazamientos de una especie de mirada interna o pensante que es herida por ciertas fisuras que subyacen en la imagen fotográfica. Cualquier elemento puede provocar un desvío que rebase el lugar central de la imagen. En los dos casos hay un desplazamiento. En el ejemplo de la fotografía de Van der Zee, que retrata a una mujer negra con ropa de domingo, el collar de la mujer le recuerda uno similar que llevaba una tía suya por la que sentía cierta tristeza a causa de su vida de soltera provinciana. No eran sus zapatos de tiras los que atraían su mirada, sino el collar, evocación de la joya de su tía, que continuó guardada en un cofre como parte de la memoria familiar:

Y más tarde he comprendido que el verdadero *punctum* era el collar que la negra llevaba a ras de cuello; pues (sin duda) se trataba del mismo collar (un delgado cordón de oro trenzado) que había visto siempre llevar por una persona de mi familia y que, una vez desaparecida aquélla, permaneció guardado en una caja familiar de joyas antiguas (esta hermana de mi padre nunca se había casado, había vivido siempre soltera con su madre, y siempre me había dado pena, pensando en la tristeza de su vida provinciana) (Barthes, 1989: 93).

La condición de la fotografía no es tanto la vista como el silencio. La imagen habla al cerrar los ojos. En el edificio del recuerdo, el ser se ve afectado por los elementos más sutiles. La foto nombra la ausencia, el recuerdo es una construcción que lleva inscritas las huellas de la ruina. Proust escribe, al comenzar a describir el célebre pasaje de la magdalena y la taza de té:

La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtisseries, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents; peut-être parce que, de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé; les formes –et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot– s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience. Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste,

après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir (Proust, 1992: 91).

La fotografía del invernadero constituye una gran elipsis al ser una imagen que Barthes decide no mostrar. Es la ratificación de la ausencia. Si bien los procedimientos de Proust y Barthes no son idénticos, hay rasgos similares en su proceso de construcción de imágenes. Después de la muerte de su madre, Barthes encuentra la fotografía de ella en el invernadero, en esa imagen se produce la fisura que lo conduce hacia la búsqueda de su rostro verdadero:

Algo así como una esencia de la Fotografía flotaba en aquella foto en particular. Decidí entonces “sacar” toda la fotografía (“su naturaleza”) de la única foto que seguía existiendo seguramente para mí y tomarla en cierto modo como guía de mi última búsqueda. Todas las fotografías del mundo formaban un Laberinto. Yo sabía que en el centro de ese Laberinto sólo encontraría esa única foto... (Barthes, 1989: 116).

Barthes remonta el pasado, reconstruye la vida de su madre al observar su imagen. Todos los predicados posibles, afirma, surgen de esa representación: “esta fotografía reunía todos los predicados posibles que constituían la esencia de mi madre, y cuya supresión o alteración parcial, inversamente, me había remitido a las fotos de ella que me habían dejado insatisfecho” (Barthes, 1989: 113).

Se trata así del recurso de los predicados infinitos empleado por Proust, la proliferación de una sintaxis que condensa el infinito. En la génesis de *En busca del tiempo perdido*, todos los recuerdos de Marcel surgen de la taza de té, una vez que ha reconocido el sabor de la magdalena remojada en el tilo. El objeto, la magdalena, se expande entonces en la memoria, sólo después de haber asociado su sabor al recuerdo del té de los días de la infancia en Combray. Todo surge a partir de ese acontecimiento, en un proceso de acumulación que parece ilimitada:

Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan tronqué que seul j'avais revu jusque-là) ; et avec la maison, la ville, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, les chemins qu'on prenait si le temps était beau. Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables,

de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé (Proust, 1992: 91).

En esta condensación hay un deseo de recobrar el tiempo consumado. En el caso de Barthes, la fotografía del invernadero es el lugar de lo imposible al ser la imagen de la madre muerta. La foto revela una presencia irrepetible. Para Derrida, en “Las muertes de Roland Barthes”, el referente está borrado. La imagen fotográfica manifiesta un acontecimiento único, la imposibilidad de multiplicar el referente y, al mismo tiempo, el regreso de la persona ausente, la marca que deja en el sujeto que observa:

Ahora bien, al menos en el instante en que el *punctum* desgarrar el espacio, la referencia y la muerte se ponen de acuerdo en la fotografía. Pero ¿hay que decir la referencia o el referente? La minuciosidad analítica debe estar aquí a la altura de lo que está en juego, y la fotografía la pone a prueba: el referente está visiblemente ausente de ella, pero la referencia a ese referente, el movimiento intencional de la referencia, por decirlo así [...] implica también irreductiblemente el haber sido de un único e invaluable referente. Implica ese “retorno del muerto” en la estructura misma de su imagen y del fenómeno de su imagen. Cosa que no se produce —o no de la misma manera en cualquier caso, dando otros rodeos la implicación y la forma de la referencia— en otros tipos de imágenes o discursos, digamos de marcas en general. Desde el principio, en *La chambre claire*, el “desorden” introducido por la fotografía se atribuye principalmente a la “única vez” de su referente, una vez que no se deja ni reproducir ni multiplicar, una vez cuya implicación referencial está inscrita *como tal incluso* en la estructura del fotograma, cualquiera que sea el número de sus reproducciones o incluso el truco de su composición (Derrida, 2005: 75).

La imagen, irrepetible desde el referente, se vuelve omnipresencia desde el momento en que Barthes decide reconstruir a su madre a partir de la foto del invernadero. Un vez más, regresamos al procedimiento de los predicados infinitos proustianos. Gallerani escribe, en su artículo sobre la imagen de Henriette Barthes en *La cámara lúcida*: “Si le récit nous dit que la photo du Jardin d’hiver existe réellement, celle-ci est présente tout au long de l’ouvrage précisément pour laisser place à d’autres images, comme si la véritable photographie restituant l’essence de sa mère n’était visible que derrière d’autres représentations, à cet égard intermédiaires, partielles et instables” (Gallerani, 2015: 11-12).

En *En busca del tiempo perdido*, en “Sodoma y Gomorra”, Marcel encuentra el rostro real de su abuela cuando se está abrochando los zapatos, en un recuerdo repentino. La imagen le devuelve el rostro de su abuela pero, aunque verdadero, es también la ratificación de su muerte. Esa imagen no puede existir fuera del recuerdo. Esa realidad es también una utopía:

Dès la première nuit, comme je souffrais d'une crise de fatigue cardiaque, tâchant de dompter ma souffrance, je me baissai avec lenteur et prudence pour me déchausser. Mais à peine eus-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, des sanglots me secouèrent, des larmes ruisselèrent de mes yeux. L'être qui venait à mon secours, qui me sauvait de la sécheresse de l'âme, c'était celui qui, plusieurs années auparavant, dans un moment de détresse et de solitude identiques, dans un moment où je n'avais plus rien de moi, était entré, et qui m'avait rendu à moi-même, car il était moi et plus que moi (le contenant qui est plus que le contenu et me l'apportait). Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand'mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée, le visage de ma grand'mère, non pas de celle que je m'étais étonné et reproché de si peu regretter et qui n'avait d'elle que le nom, mais de ma grand'mère véritable dont, pour la première fois depuis les Champs-Élysées où elle avait eu son attaque, je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante. Cette réalité n'existe pas pour nous tant qu'elle n'a pas été recréée par notre pensée (sans cela les hommes qui ont été mêlés à un combat gigantesque seraient tous de grands poètes épiques) ; et ainsi, dans un désir fou de me précipiter dans ses bras, ce n'était qu'à l'instant –plus d'une année après son enterrement, à cause de cet anachronisme qui empêche si souvent le calendrier des faits de coïncider avec celui des sentiments– que je venais d'apprendre qu'elle était morte (Proust, 1954b: 755-756).

La realidad viva es a la vez presencia y ausencia. Barthes redescubre el verdadero rostro de su madre en la foto del invernadero. Hay una fuerza intrínseca que proviene de la pose; no obstante, es también una imagen inaccesible. Ésta es, en todo caso, testimonio de lo irremplazable: “Yo podía decir, igual que el Narrador proustiano a la muerte de su abuela: ‘no me empeñaba sólo en sufrir, sino también en respetar la originalidad de mi sufrimiento’, pues esa originalidad era el reflejo de lo que en ella había de absolutamente irreductible, y por ello mismo perdido de una vez para siempre” (Barthes, 1989: 119).

En “El camino de Guermantes”, Proust dedica numerosas páginas a la enfermedad de su abuela. En su universo, la muerte representa la gran enfermedad. El deterioro del cuerpo evidencia la confrontación con el límite definitivo. Marcel escribe acerca del encadenamiento que provoca la enfermedad: “C'est dans la maladie que nous nous rendons compte que nous ne vivons pas seuls, mais enchaînés à un être d'un règne différent, dont des abîmes nous séparent, qui ne nous connaît pas et duquel il est impossible de nous faire comprendre: notre corps” (Proust, 1954a: 298). El cuerpo sería la máscara irreductible del tiempo. En el caso de la relación entre enfermedad, muerte y obra, en Proust se produce una ecuación misteriosa y definitiva:

La enfermedad de Proust debe *también* (es decir, no solamente) ser interpretada como una Protección: discurso de la Queja abundante en Proust = discurso del Retiro del Mundo – su enfermedad [...]: al a vez lo que le impide trabajar y lo que le permite escribir. Y con Proust, este signo terrible: muere cuando la Obra está terminada – Jamás

el par Obra / Enfermedad (y Muerte) ha sido más dialéctico, o más nupcial (Barthes, 2005: 293).

Barthes, por su parte, escribe un diario de duelo después de la muerte de su madre. La escritura inscribe la memoria de este proceso. Existe en los dos autores un proyecto de escritura que, en el caso de *En busca del tiempo perdido*, el narrador encuentra al final de la novela y que, en *La cámara lúcida*, Barthes señala como la finalidad de su vida: “Muerta ella, yo ya no tenía razón alguna para seguir la marcha de lo Viviente superior (la especie). Mi particularidad ya no podría nunca más universalizarse (a no ser, utópicamente, por medio de la escritura, cuyo proyecto debía convertirse desde entonces en la única finalidad de mi vida). Y no podía esperar más que mi muerte total, indialéctica” (Barthes, 1989: 115). Ahora bien, en *La preparación de la novela*, el autor escribe acerca de Proust:

La experiencia —la obra proustiana—, bajo su nueva luz, introduce, diferente de la biografía, *la escritura de vida*, la vida escrita (en el sentido fuerte, transformador de la palabra “escritura”), la “bio-grafemática (que es también, indisolublemente, como en Proust, una tanatografía). El principio nuevo que permite esta nueva escritura = la división, la fragmentación, incluso la pulverización del sujeto (Barthes, 2005: 293).

La revelación de la imagen fotográfica forma parte del dominio de lo que ha sido. La imagen, congelada por el proceso mecánico, es también la constatación de la muerte. Al inicio de *La cámara lúcida*, Barthes afirma que la fotografía constituye un espectáculo de lo terrible al ser el retorno de lo muerto, al ser el cuerpo que posa una expresión mortífera. El ser fotografiado se vuelve espectro y el fotógrafo debe luchar contra esa experiencia:

Contemporánea del retroceso de los ritos, la Fotografía correspondería quizás a la intrusión en nuestra sociedad moderna de una Muerte asimbólica, al margen de la religión, al margen de lo ritual, como una especie de inmersión busca en la Muerte literal. *Vida/Muerte*: el paradigma se reduce a un simple clic del disparador, el que separa la pose inicial del papel final (Barthes, 1989: 142-143).

En la descripción de la enfermedad de la abuela del narrador proustiano, estamos ante una especie de ritual, se trata aquí de una serie de copresencias (médicos, familiares) que asisten al proceso de deterioro de la abuela. En el recuerdo de Marcel, la muerte transfigura el rostro de su abuela:

[...] elle avait les traits délicatement tracés par la pureté et la soumission, les joues brillantes d’une chaste espérance, d’un rêve de bonheur, même d’une innocente gaieté, que les années avaient peu à peu détruits. La vie en se retirant venait d’emporter les désillusions de la vie. Un sourire semblait posé sur les lèvres de ma grand’mère. Sur ce lit funèbre, la mort, comme le sculpteur du moyen âge, l’avait couchée sous l’apparence d’une jeune fille (Proust, 1954a: 345).



La muerte es una puesta en escena. La fotografía congela el tiempo e instala su retorno, revelando también su destrucción. Para Barthes, en la fotografía el tiempo se congela, en el caso de Proust, el tiempo regresa en una estructura dialéctica. En *Sodoma y Gomorra*, Marcel describe la fotografía de su abuela donde se percibe en su expresión el anuncio del final terrible, el mismo que impide a la madre del narrador observar la imagen. Esa sombra trágica como huella, como gesto, revela la batalla del fotógrafo contra la muerte:

La photographie, profitant encore des ruses qu'avait eues ma grand'mère et qui réussissaient à me tromper même depuis qu'elles m'avaient été dévoilées, me la montrait si élégante, si insouciante, sous le chapeau qui cachait un peu son visage, que je la voyais moins malheureuse et mieux portante que je ne l'avais imaginée. Et pourtant ses joues, ayant à son insu une expression à elles, quelque chose de plombé, de hagar, comme le regard d'une bête qui se sentirait déjà choisie et désignée, ma grand'mère avait un air de condamnée à mort, un air involontairement sombre, inconsciemment tragique, qui m'échappait mais qui empêchait maman de regarder jamais cette photographie, cette photographie qui lui paraissait, moins une photographie de sa mère que de la maladie de celle-ci, d'une insulte que cette maladie faisait au visage brutalement souffleté de grand'mère (Proust, 1954b: 779-780).

La foto de la abuela revela su espectro; es experiencia de muerte y la pose se convierte en máscara. El anuncio trágico del final es una insinuación que escapa a los códigos de la puesta en escena fotográfica. Sobre este tema, Barthes escribe en "Proust y la fotografía":

Una huella más sutil: la *pose*, en general, muy codificada por el código fotográfico de la época: pose frontal, entonces, no hay gran cosa para leer en las poses. Sin embargo, a veces, por suerte o por genio, una pose es transformada por el sujeto (o el fotógrafo) en un signo complejo que remite a una situación sutil y sin embargo clara: lo que Brecht llamaba el *gestus* (y que buscó en sus puestas en escena, el vestuario, etcétera) (Barthes, 2005: 395).

El álbum fotográfico de *En busca del tiempo perdido*, a través de la codificación de la pose, constituye también un proceso de acumulación. Las fotografías en el mundo proustiano provocan una intoxicación. Barthes se pregunta: "¿Intoxicado de qué? De la acumulación de esos rostros, de estas miradas, de estas siluetas, de estos atuendos; de un sentimiento amoroso respecto de algunos, de nostalgia (han vivido, están todos muertos)" (Barthes, 2005: 392).

En *La cámara lúcida*, Barthes ejemplifica la relación del teatro con la muerte. Esta última deviene el espectáculo de un cuadro viviente. La foto es un escenario donde se manifiesta el espectro, lo que ha sido:

Es conocida la relación original del Teatro con el culto de los Muertos: los primeros actores se destacaban de la sociedad representando el papel de Muertos: maquillarse

suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo: busto blanqueado del teatro totémico, hombre con el rostro pintado del teatro chino, maquillaje a base de pasta de arroz del Katha Kali indio, máscara del Nô japonés. Y esta misma relación es la que encuentro en la Foto; por viviente que nos esforcemos en concebirla (y esta pasión por “sacar vivo” no puede ser más que la denegación mítica de un malestar de muerte), la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos (Barthes, 1989: 65).

“Proust y la fotografía” consiste en un seminario que Roland Barthes impartió después de la muerte de su madre sobre el material no verbal de *En busca del tiempo perdido*. En mayor medida, trabaja con algunas de las grandes figuras de este universo narrativo fotografiadas por Paul Nadar. Se trata así de referentes reales con los que Barthes trabajó lo que él llama claves o señuelos. Una de las fotografías es la de Adèle Weill, la abuela de Proust de soltera. Acerca de esta imagen, escribe:

Irisión y vértigo: este rostro poco agraciado, lastimoso en su fealdad, en su ausencia de nobleza, es la abuela bienamada, el más bello, el más noble de los personajes de *En busca del tiempo perdido*.

O bien la foto misma es horrible, o no lograda (no es un Nadar), o bien se encuentra aquí el mismo abismo que existe entre la realidad y la literatura.

Sin embargo, en Proust, desgarradoras descripciones de su físico (sus llantos), sus mejillas de un marrón violáceo, igual que los surcos – (se habla siempre del beso de una Madre; la mejilla es el indefectible lugar del cuerpo materno) (Barthes, 2005, 451).

Una imagen de la abuela es entonces revelada fuera del texto. El *punctum* no será recobrado por Barthes. Hay un vacío que no punza, contrariamente a lo que ocurre en la novela. En el episodio de la enfermedad de la abuela, antes de que sufra el ataque, Marcel reflexiona sobre el vacío que encuentra en el discurso, el mismo que anuncia la futura muerte del ser amado:

Elle venait de me restituer les pensées, les chagrins que depuis mon enfance je lui avais confiés pour toujours. Elle n'était pas morte encore. J'étais déjà seul. Et même ces allusions qu'elle avait faites aux Guermantes, à Molière, à nos conversations sur le petit noyau, prenaient un air sans appui, sans cause, fantastique, parce qu'elles sortaient du néant de ce même être qui, demain peut-être, n'existerait plus, pour lequel elles n'auraient plus aucun sens, de ce néant – incapable de les concevoir – que ma grand'mère serait bientôt (Proust, 1954a: 333).

Y un día, en un anuncio del final cada vez más cercano, la abuela no reconoce a Marcel. En la narración, hay un interesante contrapunto entre la amnesia y la necesidad de la abuela de no ver su rostro carcomido por la enfermedad y por el tiempo:

Mais en revanche je me précipitai quand, pour que ma grand'mère vît si elle se trouvait bien coiffée, Françoise, innocemment féroce, approcha une glace. Je fus d'abord heureux d'avoir pu l'arracher à temps de ses mains, avant que ma grand'mère, de qui on avait soigneusement éloigné tout miroir, eût aperçu par mégarde une image d'elle-même qu'elle ne pouvait se figurer. Mais, hélas ! quand, un instant après, je me penchai vers elle pour baiser ce beau front qu'on avait tant fatigué, elle me regarda d'un air étonné, méfiant, scandalisé: elle ne m'avait pas reconnu (Barthes, 1954a: 334).

Barthes y Proust buscan rasgos de verdad y de realidad a través de la construcción de imágenes. Los signos de la escritura dan cuenta de su proceso de búsqueda. Es, también, el proceso de nombrar. Derrida escribe en “Las muertes de Roland Barthes”, en *Cada vez única, el fin del mundo*: “Lo que me hubiera gustado evitar, y evitarle: la doble herida de hablar de él, aquí y ahora, como si se tratara de un muerto. En los dos casos desfiguro, hiero, duermo o mato, pero ¿a quién? ¿A él? Y no. ¿A él en mí? ¿En nosotros? ¿En vosotros? ¿Qué quiere decir esto?” (Derrida, 2005: 66).

Derrida se pregunta por la propiedad del nombre propio, a quién designa el nombre si la persona ya no está para escucharlo. La pregunta se relaciona la identidad de la persona ausente, así como Barthes indaga en las imágenes para reencontrar a su madre. En *Diario de duelo*, Barthes escribe:

—“¡Nunca jamás, nunca jamás!”

—Y sin embargo, contradicción: ese “nunca jamás” no es eterno ya que tú mismo morirás un día.

“Nunca jamás” es una palabra de inmortal (Barthes, 2009: 21).

Subyace el temor de la propia muerte. Es la posibilidad que se oculta en toda fotografía, es la muerte inminente. En el capítulo dedicado a Blanchot, en la obra mencionada anteriormente, Derrida escribe sobre la muerte anunciada, la muerte que no ha llegado pero está allí: “La muerte siempre inminente, la muerte imposible y la muerte ya pasada, tres certidumbres aparentemente incompatibles pero cuya implacable verdad nos ofrece el don de la primera provocación a pensar” (Derrida, 2005: 281).

Proust se refiere a una ausencia recobrada a través de la memoria. El recuerdo del pasado no es resultado de un esfuerzo de la inteligencia sino de la relación de ese pasado con un objeto material. Recobrar el tiempo perdido depende del azar, no de la voluntad:

Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas (Proust, 1992: 88).

Barthes, por su parte, busca una imagen irreplicable. El tiempo congelado es para él el espacio de un no lugar. Si bien el tiempo se detiene en la foto, afirma no entender la inmortalidad y no poder encontrar un lugar donde habitar. El regreso al sitio original ya no es posible: “Decepción de los diversos lugares y viajes. No estoy a gusto en ningún lado. Muy pronto ese grito: ¡*Quiero regresar!* (pero ¿dónde? Ya que ella no está en ningún lado y era ahí adonde *podía regresar*). Busco mi lugar. *Sitio*” (Barthes, 2009: 188).

El temor de la muerte cumplida, inscrita desde siempre en cada uno de nosotros, es reconocido en la fotografía del ausente. El *punctum* terrible de la foto consiste en su inscripción en un futuro anterior: la muerte ya ha tenido lugar, por el solo hecho de congelar la imagen por medio del obturador:

Pero 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. Dándome el pasado absoluto de la pose (el aoristo), la fotografía me expresa la muerte en futuro. Lo más punzante es el descubrimiento de esta equivalencia. Ante la fotografía de mi madre de niña me digo: ella va a morir. Me estremezco, como el psicótico de Winnicott, a causa de *una catástrofe que ya ha tenido lugar*. Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe (Barthes, 1989: 146-147).

Bernard Frank afirma que hay un momento en que el lector de Proust, con el paso de los años, sabe que el episodio de la muerte de la abuela habla de su propia muerte. El texto es un espejo que refleja esa inminencia. En ella radica el sentido catastrófico de *En busca del tiempo perdido*:

Proust, notre Proust qui êtes aux cieux, vieillit et vieillira en même temps que vous et vos réactions. On est d’abord sensible aux généralités, au comique, autrement dit la bonne littérature. Et puis il y a un jour où l’on ne trouve plus cela tellement drôle: “mais c’est de moi qu’il parle, cela va m’arriver”. Ce devrait être interdit, cela, interdit en littérature: qu’une morte soit aussi vivante, précise” (Frank, 2013: 125-126).

En la lucha para que la imagen no sea la muerte, Barthes y Proust establecen un proceso dialéctico en el que el tiempo retorna para, a su vez, recordarnos la ausencia. La memoria fija los espectros, conformando así nuestros paraísos:

Oui, si le souvenir, grâce à l’oubli, n’a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s’il est resté à sa place, à sa date, s’il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d’une vallée ou à la pointe d’un sommet; il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c’est un air qu’on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le Paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s’il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu’on a perdus (Proust, 1954c: 870).

*Obras citadas*

- BARTHES, Roland. 2009. *Diario de duelo*. Trad. Adolfo CASTAÑÓN. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 2005. *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Trad. Patricia WILLSON. México: Siglo XXI. (Teoría)
- \_\_\_\_\_. 1989. *La cámara lúcida*. Trad. Joaquín SALA-SANAHUJA Barcelona: Paidós. (Paidós Comunicación)
- DERRIDA, Jacques. 2005. *Cada vez única. El fin del mundo*. Trad. Manuel ARRANZ. Valencia: Pre-Textos. (Pre-Textos/Ensayo)
- FRANK, Bernard. 2013. “Conclusión”. Marcel Proust, *Mort de ma grand-mère*. París: Cosaques. (Éditions Cent Pages)
- GALLERANI, Guido. 2015. “À la recherche d’une photographie perdue: apparitions, refoulements et censures de l’image d’Henriette Barthes dans *La chambre claire*”. *Between*. vol. 9. 1-27. <<http://www.Betweenjournal.it>>.
- PROUST, Marcel. 1992. *Du côté de chez Swann*. París: Librairie Général Française. (Le Livre de Poche)
- \_\_\_\_\_. 1954a. “Le côté de Guermantes”. *A la recherche du temps perdu II*. París: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade)
- \_\_\_\_\_. 1954b. “Sodome et Gomorrhe”. *A la recherche du temps perdu II*. París: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade)
- \_\_\_\_\_. 1954c. “Le temps retrouvé”. *A la recherche du temps perdu III*. París: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade)
- YACAVONE, Kathrin. 2008. “Barthes et Proust: La *Recherche* comme aventure photographique”. *Fabula-LTH*, núm. 4, 1-29. <<http://www.fabula.org/lht/4/Yacavone.html>>.