

Imágenes de la muerte

VOGELFANG, Lucía / Universidad de Buenos Aires (UBA) – lucia.vogel@gmail.com

Eje: Crítica de las Literaturas Comparadas

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: literatura francesa - fotografía y relato - autobiografía*

› **Resumen**

En esta ponencia analizaremos una práctica particular de recordar de manera pública a los seres queridos, su enfermedad, su muerte y los últimos momentos junto a ellos: aquellos relatos que mezclan escritura y fotografía. Desde el gesto fundante en su ensayo acerca de la fotografía (*La cámara lúcida*), Roland Barthes la vincula con la muerte. Ese texto ensayístico se vuelve absolutamente intimista y personal cuando Roland Barthes cifra la esencia de la fotografía en una foto de su madre recientemente fallecida. Desde entonces, muchos relatos acerca de la muerte de un ser querido combinan texto e imagen para narrar sus últimos días.

Estas “escrituras expuestas” (Petrucci, 1993) se sostienen en el tiempo como marcas de la permanencia de las actitudes frente a la muerte. ¿Cómo se combinan texto e imagen en estos relatos? ¿Es posible encontrar regularidades que nos hablarían de una forma común de narrar la experiencia extrema de la muerte de un ser querido y de los últimos momentos junto a él?

Los relatos contemporáneos acerca de la enfermedad y la muerte de los seres queridos combinan escritura y fotografía, imbricando y potenciando diferentes lenguajes y registros de modo de crear operaciones particulares como “efectos de real” (Barthes, 1968) y verosimilitud.

Los relatos acerca de la muerte se escanden con fotografías que recuerdan a los seres queridos en vida y, como contraparte, las muestras fotográficas insertan textos, reforzando el diálogo entre el registro escriturario y la imagen.

Se seleccionarán relatos literarios autobiográficos (Emmanuel Carrère, Annie Ernaux y Roland Barthes) y la muestra “Monique, Rachel” de la artista Sophie Calle, en los que se combinan escritura y fotografía para indagar las formas en que los sujetos de la enunciación se representan e inscriben en esos relatos y cómo se imbrican texto e imagen.

› ***Imágenes de la muerte. Escritura y fotografía en relatos acerca de la muerte de un ser querido***

"Photography is a tool for dealing with things everybody knows about but isn't attending to. My photographs are intended to represent something you don't see."

Emmet Gowin

Cuando, hace algunos años, los críticos de la literatura francesa comenzaron a dedicar sus estudios a lo que llamaron el "extremo contemporáneo" (Viart, 1999 y Viart y Vercier, 2005), se inauguró una nueva perspectiva académica, extensible a otras latitudes, que incluía a la literatura actual como objeto de los estudios literarios y la revalorizaba. Esta nueva puesta en valor surgió como respuesta (y cito sólo dos ejemplos) a una tendencia crítica respecto de la literatura que se escribía en ese momento. *La littérature en péril* (Todorov, 2007) y *L'adieu à la littérature* (William Marx, 2005) señalaban un agotamiento de las formas literarias y veían negativamente los cambios que había sufrido en los últimos siglos la figura del escritor: de figura de peso y servidor de los reyes en el Siglo XVII (como Molière en la Corte de Versailles), a "luz" del Siglo XVIII, poeta mesiánico del romanticismo en el Siglo XIX, e intelectual comprometido que orienta la conciencia del pueblo en el XX, el escritor del siglo XXI se había convertido en una figura menor. El compromiso político, intelectualizado, y con soluciones moralizantes había dado paso a una más simple "implicancia" que involucraba nuevos modos del compromiso: el escritor parecía haberse transformado en un mero testigo inmerso en las problemáticas que narra (Carrère, Bon, Bellatin, Modiano, Incardona, Llach, Fogwill, Coetze, Amis, Daniel Link).

Sin embargo, me gusta pensar también que ese "peligro" de Todorov o el "adiós" de Marx señalan no el agotamiento de la literatura sino sólo de ciertas formas: la novela decimonónica, psicológica y de personaje, y abren el camino a un fenómeno nuevo. No sería

entonces una crisis sino el comienzo de algo nuevo, con nuevas formas y nuevos materiales, al que la crítica ha puesto diversos nombres: narrativas o ficciones de lo real, “autoficción” (Dubrovsky, 1975), “Escrituras de vida” (Compagnon, 2009), nuevo realismo, nuevas formas de la autobiografía, *Lifewriting*, *Faction* (*fact + fiction*), “literaturas postautónomas” (Ludmer), “giro autobiográfico” (Giordano), etcétera.

› *Los autores y las obras*

Si “La muerte del autor” de Roland Barthes y “¿Qué es un autor?” de Michel Foucault habían colaborado a poner en crisis el sistema de representación y habían cuestionado los límites de la figura autoral, y señalado su desaparición y el paso a un nuevo paradigma en el que el lector ocupaba un lugar de privilegio, fueron ellos mismos quienes, sólo unos años más tarde (Barthes, 1975 y Foucault, 1977) volvieron a la figura de autor. Barthes con su autobiografía, *Roland Barthes x Roland Barthes*, inauguró el giro autobiográfico y adelantó la “autoficción” que Serge Dubrovsky teorizaría al proponerla como “género” para su novela *Fils* (1977), pues el epígrafe del texto de Barthes reza: “todo esto debe ser considerado como dicho por un personaje de novela”, fórmula que seguirá siendo válida para los libros posteriores y, en especial, para su tratado acerca de la fotografía. El otro de los responsables del fuerte cuestionamiento que en los años 1960 se hizo de la figura de autor fue Michel Foucault que, también en la década del ‘70, abrió un camino en las biografías: el de las vidas minúsculas. En el prefacio a *La vida de los hombres infames* leemos: “Antología de existencias mínimas encontradas en diferentes escritos (registros de cárceles, hospitales...)” (Foucault, 1996, 11). Este renacimiento de la autobiografía implicó tres retornos, porque además del sujeto, la autoficción recupera también lo real y la historia. Se rehabilitan referentes reales (respecto del realismo del Siglo XIX), se recrean las vidas cotidianas en los suburbios, los problemas sociales, y las vidas familiares. Esta recuperación incluye también el gusto por una narración que no crea personajes e historias de ficción, sino vidas reales, y comunes.¹

¹ El movimiento coincide además con los realities shows, las biopics, las instalaciones y

› *Las formas y el contenido*

Estas nuevas formas literarias buscan experiencias auténticas, verdaderas y no sólo puestas en escena: algo que sea o, al menos, parezca real (Sibilia, 2005, p. 221). Es por eso que recurren a la documentación y toman prestados materiales y documentos como fotografías, canciones, diarios, novelas, todos ellos pruebas “verdaderas”. Estos relatos que confluyen en la primera persona del singular ya no sucumben a la “paradoja del realismo clásico” (Sibilia, 2005, p. 223) que inventaba ficciones que parecieran realidades manipulando los recursos de la verosimilitud, sino que inventan realidades que parecen ficciones, transforman las vidas privadas en “realidades ficcionalizadas” introduciendo efectos de real.

Hay en este universo de textos una serie que llamó mi atención: son las “escrituras expuestas” (Petrucci, 1993) que recuerdan de manera pública a los seres queridos, su enfermedad, su muerte y los últimos momentos junto a ellos y junto con la serie llamó también mi atención un recurso que los emparenta: la utilización de la fotografía o de “pruebas fotográficas”.

En un gesto fundante en su ensayo acerca de la fotografía (*La cámara lúcida*), Roland Barthes la vincula con la muerte. Y ese texto ensayístico se vuelve absolutamente intimista y personal cuando Roland Barthes cifra la esencia de la fotografía en una foto de su madre recientemente fallecida: “algo así como la esencia de la Fotografía flotaba en aquella foto en particular. Decidí entonces ‘sacar’ toda la Fotografía (su ‘naturaleza’) de la única foto que existía seguramente para mí y tomarla como guía de mi última búsqueda” (Barthes, 1989, p. 116). A partir de allí, muchos relatos acerca de la muerte de un ser querido combinan texto e imagen para narrar sus últimos días.

Cuando me refiero a las imágenes o a las fotografías, me abuso del lenguaje. Pues salvo en contados casos como en *Patrimonio* de Philip Roth en el que gracias al editor se incluye en la portada una de las fotografías a las que la novela hace referencia o en *Monique*

performances autobiográficas en las artes plásticas, el teatro postdramático o los Biodramas teatrales de Vivi Tellas, para citar una referencia local. Las “escrituras de vida” se multiplican en todos los formatos.

Rachel, la instalación de la artista plástica Sophie Calle sobre la muerte de su madre, no se trata de imágenes o de fotografías, sino de su descripción. Incluso en aquel texto fundante sobre la esencia de la fotografía de Barthes en el que sí se incluyen imágenes como ilustraciones o pruebas de lo dicho, la imagen central, la de su propia madre en el invernadero está ausente, pues dice Barthes (1989, p. 116): “(No puedo mostrar la Foto del Invernadero. Esta Foto sólo existe para mí solo. Para vosotros sólo sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo ‘cualquiera’; no puedo constituir en modo alguno el objeto visible de una ciencia; no puede fundamentar objetividad alguna, en el sentido positivo del término)”.

En *De vidas ajenas*, *El lugar* y *Monique Rachel* convergen narración y fotografía como dispositivo temático. Emmanuel Carrère, Annie Ernaux y Sophie Calle combinan escritura y fotografía, imbricando y potenciando diferentes lenguajes y registros de modo de crear operaciones particulares y exploran la interacción de los terrenos verbal y visual, poniendo de manifiesto su interdependencia. Al combinar palabras e imágenes —o, por mejor decir, palabras y descripciones verbales de imágenes—, estos “relatos” trascienden los modos tradicionales de representación, y provocan así una heterogeneidad discursiva a la que nos referiremos como “foto-texto”, “foto-literatura” y “foto-novela” (Perkowska, 2013, p. 18).

› *Fotos punctum*

La cámara lúcida, supuesto ensayo sobre la fotografía, es, en realidad, un tratado sobre el tiempo, la nostalgia y la muerte de un ser querido. Pues al intentar determinar qué es lo que en la fotografía produce un efecto específico sobre el espectador, “qué es lo particular, lo propio, cuál es la esencia” (1989, p. 20), Barthes descubre que lo que se oculta tras ella, lo que se ampara en su imagen, es la muerte.

El ser humano inscribe y escribe la muerte: carteles mortuorios, avisos fúnebres, santinos, inscripciones sobre las lápidas indican a lectores y transeúntes los nombres de los muertos y las fechas de sus funerales y hacen pública la muerte. Sobre el mármol o la piedra de las tumbas más humildes también se multiplican las escrituras que los vivos dedican para indicar el óbito y perpetuar el recuerdo. Pero estas “escrituras expuestas” no son las únicas formas de contar la muerte. En la contemporaneidad la muerte de un ser

querido se ha convertido en materia de relatos y exposiciones en las que desde la primera persona se representa la muerte de los afectos y los últimos momentos transcurridos junto a ellos. Estas obras tienen además la particularidad de poner en escena imágenes en las que permanece la intensidad del referente, sus detalles concretos, que ofrecen más que sólo un complemento de información: conmueven, invitan al recuerdo y producen nostalgia.

En los foto-textos analizados, la historia recurre a un retrato o grupo de retratos. Aunque sólo en apariencia se enfrenta el lector de estos relatos a texto e imagen. En realidad, sólo hay texto que (con texto también, mediante la narración) crea la ilusión de un artefacto visual. El lector no ve nada sino que imagina, *visualiza*; y estas imágenes visualizadas corresponden a las imágenes referidas con palabras, "prose pictures" (Klingenberg, 2005, p. 43). Estas "imágenes en prosa" suponen una narración dentro de la narración o, si se prefiere, una narración desdoblada, aumentada, multiplicada. El lector debe darse a la tarea de imaginar aquello que el narrador explica con palabras y luego visualizar aquello que, en el universo de la ficción, está representado como imagen. Por ejemplo, *El lugar*, la novela en la que Annie Ernaux relata la muerte del padre, está escandida de fotografías: una foto del padre encontrada en la billetera luego de su muerte, la foto de bodas de la joven narradora (el velo, las rodillas a la vista, el cuello de la camisa), su padre a los cincuenta en ropa de domingo, una foto de la narradora adolescente en la que se ve la sombra del torso del padre capturando la imagen. Las fotografías que aparecen en estas obras no forman parte de ese gran corpus de fotografías mortuorias o de fotografías que representan la muerte, sino de uno mucho más íntimo y quizás menos explorado: el de la fotografía familiar.

La cadena de operaciones mentales que el lector debe llevar a cabo se vuelve aun más compleja cuando se considera la naturaleza semiótica de la fotografía, es decir, cuando se toma en cuenta el hecho de que cualquier fotografía cuenta *siempre* una historia (incluso cuando no muestra ninguna acción), es *siempre* una suma de símbolos, está *siempre* cargada de connotación. Como señala Roland Barthes (1987) en su "Retórica de la imagen", "el espectador de la imagen recibe *al mismo tiempo* el mensaje perceptivo y el mensaje cultural" (p. 130).

Así, lo que se desprende de cada retrato en las obras aquí examinadas no sólo tiene

que ver con las imágenes visuales de las que disponemos tras leer las descripciones de los retratos, sino además con esa suerte de "texto" que se encuentra contenido, aglutinado, en el interior de ellos. Sobre la textualidad de la fotografía afirma Victor Burgin (1982):

The intelligibility of the photograph is no simple thing; photographs are *texts* inscribed in terms of what we may call 'photographic discourse', but this discourse, like any other, engages discourses beyond itself, the 'photographic text', like any other, is the site of a complex 'intertextuality', an overlapping series of previous texts 'taken for granted' at a particular cultural and historical conjuncture. (p. 144)

La narración verbal interactúa con el dominio visual, que en realidad sólo existe gracias a que es definido mediante palabras. Con un juego de miradas propiciado por el "adentro" y el "afuera" de las fotografías. El lector observa los retratos, los pondera. Los personajes también miran, describen, se relacionan con los retratos. Y, a su vez, éstos miran desde su ineludible fijeza a los personajes y, en cierta forma, también al lector.

En *De vidas ajenas*, dos tragedias se entrecruzan: la joven pareja que pierde a su pequeña hija en el tsunami del sudeste asiático se cruza con la tragedia de la cuñada del narrador, que agoniza de cáncer. La escritura de esta novela recurre a varias herramientas que verosimilizan lo narrado: las referencias reales históricas, una escritura que se autocomenta, la estética de *work in progress*, pues el autor es un personaje que interrumpe, retoma, corrige. *De vidas ajenas* contiene incluso puestas en abismo, como la escena en la que Hélène se burla de la novela que estamos leyendo, pretericiones: "Pienso, sin embargo, que me estaría vedado en una ficción un recurso lacrimógeno tan impúdico como el montaje paralelo de las niñas bailando y cantando en la fiesta del colegio y la agonía paralela de su madre en el hospital", montaje por supuesto expuesto a continuación, se dirige al lector ("Para ello, el tribunal de casación utilizaba dos armas, y aquí, con perdón, voy a tener que ser un poquito más técnico" o "Ignoro lo que el lector pensará de esto, si ha leído atentamente este párrafo."), o incluye las correcciones que diferentes personajes han hecho del manuscrito. A estas estrategias que crean una especie de simultaneidad entre el acto de lectura y el entretendido de la trama y del texto, podríamos agregar el efecto de verosímil que aporta la descripción de fotografías. Tres escenas recuperan imágenes: Juliette, la joven enferma, pide a uno de sus amigos que la fotografíe regularmente para dejar a sus pequeñas un último testimonio de su madre, la madre de la difunta muestra una caja de fotografías familiares al narrador y, finalmente, el viudo selecciona fotos de Juliette

para proyectar frente a amigos y familiares.

Todos estos recursos, sin embargo, son ambivalentes, cumplen con dos funciones: por un lado garantizan la autenticidad del relato, su sinceridad y, de manera contradictoria, ponen en evidencia su carácter literario, le recuerdan al lector que todo parte de una construcción, de una recreación de la realidad.

Finalmente, gran parte de la muestra *Monique Rachel* de la artista plástica Sophie Calle y su catálogo están compuestos por fotografías familiares de la madre de la artista, que se mezclan con fragmentos de textos que narran el cáncer y la muerte y todo lo que la artista ha hecho para conjurarla.

Las fotografías de estas obras son imágenes del pasado, un pasado que se ha quedado atrás y que se recupera e interviene en el presente. La fotografía funciona como una huella que activa el recuerdo. Es la marca de un momento pasado al que se busca dar sentido desde el presente.

La memoria que desatan los retratos está unida a la noción de vida y muerte. Aquello que Christian Metz (2003) denomina "a silent rectangle of paper" (p. 138) contrapone dos tiempos distintos en los que las personas del presente se diferencian de las del pasado en dos sentidos: por una parte, porque algunas de ellas ya han muerto y se encuentran así confinadas a (e incluso indefensas ante) la inmovilidad y silencio de la imagen; por otra parte, porque la naturaleza misma de la fotografía —el hecho de exhibir la desaparición de un momento que ya no es, la "abducción" del objeto de un mundo a otro y de una época a otra— provoca que quienes observan su propio retrato deban desdoblarse y ver ese fragmento cortado de vida, esa fracción de tiempo que se escapa de ellos y queda plasmada en papel, como si se tratara del retrato de alguien que ya no existe.

Conservar la "presencia pasada" de alguien mediante la fotografía significa perpetuarla: "cutting off a piece of space and time, keeping it unchanged while the world around continues to change" (Metz, 2003, p. 141). La imagen funciona a la vez como recordatorio de la muerte y como resguardo ante ella. En los textos analizados, las imágenes de los seres queridos quedan inmortalizadas. No son la exposición de un negativo en el que prevalece una verdad objetiva sino, por el contrario, el emblema de una idea.

Así como la foto del invernadero barthesiana descrita y jamás mostrada, estas obras son homenajes a esos seres queridos que ya no están, que sólo pueden plasmarse en

imágenes o en palabras-imágenes, son modos de enfrentarse a ellos, a sus presencias espectrales e inscribirlas, volverlas materiales, extraerlas de la memoria, volverlas eternas para entregarse al placer de la nostalgia.

› *Referencias bibliográficas*

- Barthes, R. (1968). L'effet de réel. *Communications*, 11, 84-89.
- Barthes, R. (2002). El mensaje fotográfico. En Barthes, R., *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1987). La retórica de la imagen. En AAVV., *La semiología* (pp. 127-140). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. París: Seuil.
- Barthes; R. (1989). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (traducción de Joaquim Sala-Sanahuja). Barcelona: Paidós.
- Burgin, V. (Ed.) (1982). *Thinking Photography*. London: MacMillan.
- Calle, S. (2010). *Monique, Rachel* (instalación). París: Palais de Tokyo.
- Carrère, E. (2011). *De vidas ajenas*. Barcelona: Anagrama.
- Ernaux, A. (2003). *El lugar*. Barcelona: Tusquets.
- Foucault, M. (1996). *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira.
- Klingenberg, P. N. (2005). Uneasy visions: Mirrors, Photographs and Narrative in 'Los dos retratos' by Norah Lange. *Latin American Literary Review*, 33 (65), 27-46.
- Ludmer, J. (2006). Ficciones postautónomas. Versión digital disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>.
- Marx, W. (2005). *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation. XVIIIe-XXe siècle*. París: les Edition de Minuit.
- Metz, C. (2003). *The Photography Reader*. London/New York: Routledge.
- Perkowska, M. (2013). *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Petrucci, A. (1993). *Public Lettering: Script, Power, and Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sibilia, P. (2005). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Tagg, J. (1993). *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*.

Minneapolis: University of Minnesota Press.

Todorov, T. (2007). *La littérature en péril*. Paris: Flammarion.

Viart, D. (1999). *Le roman français au XXe siècle*. Paris: Würzburg.

Viart, D. & Vercier, B. (2005). *La littérature française au présent: Héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas.