

La obscenidad del amor: Nan Goldin y Roland Barthes. Figuras y fragmentos del discurso amoroso a finales del siglo XX*

The obscenity of love: Nan Goldin and Roland Barthes. Figures and fragments of amorous discourse in the late twentieth century

Varinia Nieto Sánchez**

Resumen: Este artículo está formulado como un diálogo ficticio sobre la cuestión del amor entre las obras *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) y *La Cámara lúcida* (1980) de Roland Barthes y *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) –en su versión impresa– de Nan Goldin con el objetivo de resaltar paralelismos y diferencias en sus formas de representarla y de ligarla a su práctica intelectual o artística. Ambos autores realizaron sus obras a finales de los setenta y durante las década de los ochenta. Periodo marcado por una crisis de valores morales y religiosos, por movimientos de liberación de los homosexuales y por la pandemia del sida. Esta cuestión no sólo es tratada como un objeto de conocimiento, sino también como una experiencia que exhibe una lógica irreductible a la teoría, que se expresa de forma fragmentaria y en primera persona, que se plasma en narrativas e imaginarios concretos y que se manifiesta en una oscilación entre lo que la palabra articula y lo que la fotografía pone en evidencia como límite del lenguaje. El psicoanálisis lacaniano sirve como enlace teórico entre este inconsciente óptico y lo real o entre el discurso amoroso y lo inexpresable.

Palabras clave: Amor, Barthes, Goldin, Fotografía, Psicoanálisis.

Abstract: This article is a fictional dialogue about love between *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) and *La cámara lúcida* (1980) by Roland Barthes, on the one hand, and *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) -in its printed version– by Nan Goldin. The objective

* Artículo elaborado a base de la investigación doctoral *¿De qué hablamos cuando todavía hablamos de amor? Teorías, representaciones y narrativas sobre el amor en la modernidad tardía*. Programa de doctorado en Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra 2009-2013

**Mexicana, Doctora en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona. Colaboradora externa de AdugoBiri: Etno poéticas, Proyecto para una colección de libros virtuales coordinado por el Dr. Enrique Flores Esquivel, del Instituto de investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, varinians@yahoo.com

is to foreground parallels and contrasts in their ways of representing love, while linking these to the author's intellectual and artistic practices. Both authors wrote these works at the end of the 1970s and during the 1980s. This period is marked by a crisis in moral and religious values, the gay movement and the AIDS epidemic. The authors not only address these themes with the purpose of understanding them. They also conceive of them as experiences that cannot be reduced to any one theory, are expressed in fragmentary form, in the first person, are reflected in concrete narratives and imaginaries, and make manifest the tensions between what 'the word' can express and the ways that photography exhibits the limits of language. Lacanian psychoanalysis serves as the theoretical link between this optic unconscious and the Real or between the discourse of love and the inexpressible.

Keywords: Love, Goldin, Barthes, Photography, Psychoanalysis

Este texto ha sido planteado como la recreación de un diálogo entre las obras *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) y *La cámara lúcida* (1980) de Roland Barthes y *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) –en su versión impresa– de Nan Goldin a fin de sacar a flote, a través de paralelismos y diferencias, la forma en que reconstruyen y expresan la experiencia amorosa a través del discurso y de su filiación con la fotografía, en una oscilación entre la fascinación que despierta para ellos la imagen y las posibilidades de articulación que otorga la palabra. En estos entrecruzamientos serán esbozados sentimientos, ideas y vivencias que entretejen una noción de amor un tanto escurridiza pero que da pie a puntos de inflexión a partir de los cuales es posible preguntarse sobre lo que esta palabra moviliza y sugiere en un momento histórico determinado para ellos –en el último cuarto del siglo XX– y sobre el lugar que ocupa en sus prácticas artística e intelectual. Cabe destacar que las tres obras son contemporáneas –de finales de los setenta y de la primera parte de los ochenta– aunque los autores tenían edades diferentes. En un principio pensaba encontrar un refugio donde la artista o el intelectual dejaran reposar en una historia o en una teoría sus ideas sobre el amor. A cambio de ello, encontré fragmentos, escenificaciones donde el sujeto deriva a merced de sus palabras, de su imaginario, de lo aleatorio y entre lo que puede tratar y lo real. El amor es así pensado como signo de un proceso cultural asociado a una crisis de valores morales y religiosos, al descentramiento del sujeto y en el contexto de las transformaciones sociales e ideológicas que han modificado paulatinamente los modos de vida de Occidente a lo largo del siglo XX, y en particular desde los años sesenta. Pensemos en la crisis de valores en los sesenta, revolución sexual, movimientos de liberación de los homosexuales y la pandemia del sida.

Fragmentos de un discurso amoroso y *The Ballad of Sexual Dependency*¹ se componen a partir de fragmentos –figuras y fotografías– y afirman la necesidad de hablar sobre el amor. Nan Goldin explora los problemas que se dan en las relaciones amorosas a partir de sus vivencias y exponiendo escenas de su vida íntima y de la de sus amigos. Las fotografías están agrupadas para mostrar ciertas facetas de las relaciones amorosas y cómo están determinadas por patrones o estereotipos, escenificando por medio de la acumulación de cuadros una serie de conflictos. Por su parte, en *Fragmentos de un discurso amoroso*, Roland Barthes compone lo que él llama “figuras”, arrebatos de lenguaje que sobrevienen al enamorado y que están organizadas de acuerdo con un orden alfabético. En éstas no desarrolla una reflexión teórica sobre el amor sino simulaciones o puestas en escena construidas a partir de fuentes literarias, psicoanalíticas, filosóficas o basadas en las experiencias de Barthes o de sus conocidos. Describe su obra como “un retrato, si se quiere, lo aquí propuesto; pero este retrato no es psicológico, es estructural: da a leer un lugar de palabra: el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla” (Barthes 2007: 7).

Barthes nos dice que “la figura es el enamorado haciendo su trabajo” (Barthes 2007: 14) y señala que las figuras que recrea son como gestos del cuerpo tomados en acción. El trabajo de Goldin es una exposición constante de cuerpos. Muestra escenas que se repiten día a día en la vida cotidiana pero que generalmente no se ven. No olvidemos que hacia finales de los sesenta, el cuerpo se vuelve un medio de protesta en los movimientos individualistas e igualitarios contra el peso de las jerarquías culturales, políticas y sociales heredadas del pasado. Ambos autores recrean escenas o retratos representados en distintos lenguajes y expuestos desde la primera persona, el *yo*. Nan Goldin comienza así la presentación de esta obra: “THE BALLAD OF SEXUAL DEPENDENCY is the diary I let the people read. My written diaries are private; they form a closed document of my world and allow me the distance to analyze it. My visual diary is public; it expands from its subjective basis with the input of other people” (Goldin 1996a: 6).

Es precisamente en las últimas obras de Barthes donde he encontrado más elementos para sostener este diálogo artificial entre él y Nan Goldin. A medida que fue pasando el tiempo, sus textos se fueron modificando de un análisis más científico, de orden estructuralista, a una mezcla de investigación y diario íntimo que recurría obviamente a fuentes literarias, semióticas, sociológicas o psicoanalíticas, pero partiendo de la experiencia subjetiva. De esta forma, en *La cámara lúcida* Barthes se adentra en la exploración de lo que él reconoce como lo propio de la fotografía. Parte de la experiencia del *yo* para guiar y aproximarse a lo que lo toca o punza –haciendo alusión al *punctum*– en la apreciación de una fotografía y

¹ Las fotografías de *The Ballad of Sexual Dependency* fueron hechas a finales de los setenta y durante la década siguiente.

que lo acerca a una región amorfa y desprovista de un sistema simbólico que la contenga o defina.

A través de la cámara nos vemos, simultáneamente, desde dos fuentes: el objetivo y el ojo, una impersonal y otra subjetiva. En *Pequeña historia de la fotografía*, Walter Benjamin señala que la naturaleza que habla a la cámara –con sus medios auxiliares, la cámara lenta o las ampliaciones– es distinta de la que habla al ojo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia y “nos permite ser conscientes de ese inconsciente óptico, como hace el psicoanálisis con los instintos subconscientes” (Benjamin 2007: 51). Esta coexistencia que plantea Benjamin entre un espacio elaborado con conciencia y otro de naturaleza inconsciente en una fotografía puede también ser traspuesta al discurso amoroso. Ambos escenarios no sólo se esbozan desde la conciencia sino que trastabillan en la visión del fotógrafo (en el simple estar allí) o en el discurso balbuceante y entrecortado del intelectual. La relación entre la realidad y lo que Lacan llamó “lo real”, como lo que no puede ser simbolizado ni entendido y que se manifiesta de un modo distinto a la conciencia (Lacan 2008: 31-33), encuentra su evocación en el discurso del enamorado y en la fotografía: emanación de una temporalidad extraña de algo que se retrae en la apariencia.

En *El retorno de lo Real*, Hal Foster plantea una analogía entre el discurso psicoanalítico y el arte visual: la repetición y lo real con la visualidad y la mirada. La repetición de lo reprimido se presenta como un síntoma o significante. El encuentro traumático con lo real –lo que se resiste a la simbolización– no es un significante. Eso es lo que Lacan denomina la *tuché*. La mirada *preexiste* al sujeto y el sujeto no es más que una mancha en el espectáculo del mundo. Así: “Visto por tanto al mirar, representado al representar, el sujeto lacaniano está fijo en una doble posición, y esto lleva a Lacan a superponer al cono de visión usual que emana del sujeto otro cono que emana del *objeto*, en el punto de la luz, que él llama la mirada” (Foster 2001: 142). La función de la mancha y la mirada es la que escapa a la captura de la visión que se imagina ella misma como conciencia. Dice: “En nuestra relación con las cosas, tal como la constituye la vía de la visión y la ordena en las figuras de la representación, algo se desliza, pasa, se transmite, de peldaño en peldaño, para ser siempre en algún grado eludido –eso se llama la mirada” (Lacan 2008: 81). En *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Lacan recuerda una anécdota de juventud en la que cierto día estaba en una pequeña embarcación con una familia de pescadores. Mientras esperaban el momento de levantar las redes, uno de ellos le preguntó si veía una lata de sardinas que flotaba entre las olas y espejeaba al sol y le dijo que aunque él la viera, la lata no lo veía. Lacan se quedó pensativo y llegó a la conclusión: “Me mira a nivel del punto luminoso, donde está todo lo que me mira, y esto no es una metáfora” (Lacan 2008: 103). El comentario gracioso del pescador, no fue muy bien recibido por Lacan. En este cuadro de pescadores que arriesgaban su vida para ganarse el pan enfrentándose a los peligros de la naturaleza, él se sentía una mancha: “–yo constituía un cuadro vivo bastante inenarrable”

(Lacan 2008: 103). En la relación natural que el ojo inscribe en lo que respecta a la luz, algo se pinta al fondo del ojo que no depende de la relación construida a partir de lo que llama Lacan “el punto geometral”, sino que es impresión, algo que es elidido en la relación geometral. La mirada puede ser, hasta cierto punto, domada por el sujeto y esta es la función de la pantalla tamiz. Este espacio de acceso a lo simbólico es donde se hace y ve la imagen, donde es posible moderar y manipular esta mirada aplastante del objeto que corresponde a lo real.

I.

En *La cámara lúcida*, Roland Barthes esboza un vínculo entre el amor, la muerte y la fotografía:

Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios; o también como esas parejas de peces (los tiburones, creo, según dice Michelet) que navegan juntos, como unidos por un coito eterno (Barthes 1984: 33).

En esta persistencia del referente es donde Barthes encuentra la esencia de la fotografía que estaba buscando. Cuando leía algo sobre fotografía no podía dejar de pensar en el objeto deseado, en el cuerpo querido. Por ello, su reflexión se centró en las fotografías que le interesaban, le producían placer o emoción; no en la técnica ni en estudios históricos o sociológicos. Las fotografías de aficionados, aquellas que se aprecian sin necesidad de ser culto y ante las cuales se está “científicamente desarmado”, eran las que llamaban su atención. De este modo, tenía que encontrar la medida o la forma del discurso que abarcara este deseo sin corromperlo.

Para Nan Goldin siempre fue natural fotografiar a las personas que formaban parte de su vida y no a algún personaje o tema interesante. Su obra toma sus bases en la práctica de la instantánea, forma inusual de trabajo para un fotógrafo profesional ya que se asocia más con la fotografía de aficionados. Nan Goldin responde así en una entrevista a propósito del origen de su obra:

My work does come from the snapshot. It's the form of photography that is most defined by love. People take them out of love, and they take them to remember –people, places, and times. They're about creating a history by recording a history. And that's exactly what my work is about. The reason I've maintained that "snapshot aesthetic" is because I think the snapshot is one of the highest forms of photography (Goldin 1996b: 450).

Barthes define la copresencia de dos elementos que despiertan el interés por las fotografías: el *studium* y el *punctum*. El primero responde a un interés por las fotografías como testimonios políticos, históricos, culturales. Para él es un deseo a medias, indolente. El segundo es algo que no se puede analizar, es un detalle o una intensidad emanada del *esto ha sido* del referente que sale como una flecha y viene a punzarme. Este segundo elemento nos lleva a lo real, a la mirada, al sujeto tocado por una imagen, por el punto traumático al que se refiere Lacan. Hal Foster escribe que el *punctum* es algo que el sujeto añade a la fotografía y que, al mismo tiempo, está ya en ella. Explica: "Esta confusión sobre la ubicación de la ruptura, el *tuché* o el *punctum* es una confusión del sujeto y el mundo, del adentro y del afuera. Es un aspecto del trauma: de hecho, quizá sea esta confusión lo que es traumático" (Foster 2001: 136).

De algún modo, la fotógrafa o el que reflexiona sobre las fotografías que lo afectan se encuentra en ellas: siente o percibe algo a través de ellas que lo involucra o lo toca. Barthes reconoce en su búsqueda un poco del proyecto de la fenomenología que consistiría en buscar la esencia de la fotografía y reconocer que, al mismo tiempo, no es más que contingencia, singularidad, trivialidad (Barthes 1984: 56). Su fenomenología está comprometida con la fuerza del afecto, no como un tema a investigar sino como una herida, con lo que él mismo ha denominado el *punctum*. La mirada de lo real se encuentra, entonces, en la evidencia del *esto ha sido* intensificada por los lazos afectivos con el referente y por la mirada vacía de las personas retratadas, ya que están mirando a través de unos ojos que no ven.

Barthes mantiene sus fotos personales en lo privado y se resiste a hacerlas públicas. Nosotros no vemos la fotografía en torno a la cual gira su libro. En la foto del invernadero, donde aparece la madre de Barthes cuando era niña, éste encontró el hilo que lo atraía hacia la fotografía. Este hilo ya no vinculaba solamente la fotografía con el placer sino con el amor y la muerte. Desde esta perspectiva, el referente adquiriría mayor fuerza, sería lo *necesariamente* real que ha sido puesto frente al objetivo y sin lo cual no habría fotografía:

El nombre del noema en la Fotografía será pues: "*Esto ha sido*", o también: lo Intratable. En latín (pedantería necesaria ya que aclara ciertos matices), esto se expresaría sin duda así: "*interfuit*": lo que veo se ha

encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (*operador o spectator*); ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado; ha estado absolutamente, irrecusablemente presente, y sin embargo, diferido ya. Todo esto es lo que quiere decir el verbo *intersum* (Barthes 1984: 136).

Lo *Intratable* de la fotografía no se puede interpretar, es una fuerza, una intensidad. En *Fragmentos de un discurso amoroso*, Barthes también se refiere a lo *Intratable* del amor como una fuerza que queda encantada y no se puede –o no quiere– transferir a un intérprete.

En “Lo que el ‘médium’ puede querer decir: el ejemplo de la fotografía”, Jacques Rancière hace una crítica del análisis realizado por Barthes sobre el medio fotográfico. Plantea que éste propone una identidad entre materialidad técnica y sensorialidad. El *esto ha sido* se imprime en la placa sensible y sin mediación viene a tocarnos. Así, Rancière expresa: “Para Barthes la técnica es absorbida en una esencia de lo sensible: aquella de su singularidad absoluta” (Rancière 2013: 6-7). Esta “singularidad” se caracteriza por no tener sentido. Es decir, la fotografía atrae la mirada y provoca el afecto sin una razón definida. Para Rancière, esto significa dejar a un lado el contexto social y político de una fotografía, la historia que ha servido de soporte para la interpretación de las imágenes. Rancière sostiene que esta supuesta “singularidad” del *punctum* no es tan clara. Su pretendida inmediatez viene en realidad precedida por el contexto social y político de la fotografía y el misterio del *esto ha sido*, donde “la fotografía deviene un mensajero del más allá” (Rancière 2013: 9), se constituye básicamente por el hecho de ya no ser. Así Rancière señala:

El ‘esto ha sido’ se descompone, en realidad, en una pluralidad de relaciones cuyo vínculo indefinido constituye para nosotros la calidad estética de la fotografía. Barthes rebaja esta pluralidad a la sola imagen de la muerte. La muerte se convierte en el nombre de lo excepcional constituido por el poder médiumnico de la fotografía, porque ella es la relación pura de lo que es con lo que ya no es, sobre el cual viene a aplastarse aquella dimensión de la experiencia sensible que llamábamos historia (Rancière 2013: 9).

Rancière critica esta idea de Barthes de concebir la esencia de la fotografía como una realidad impenetrable y no interpretable. Expresa el peligro de que esta modalidad de la imagen elevada a rango de idea absoluta transforme el arte en teología. Por su parte,

Barthes echa en falta un discurso que hable sobre cierto tipo de fotografías por las que se siente afectado. Este discurso debía tener ciertas características que no corrompieran sus lazos afectivos con el referente, que transmitiera intensidad, violencia y fuerza. A mi modo de ver, en *La cámara lúcida* la relación de la fotografía con la muerte está estrechamente vinculada con los afectos, con la experiencia amorosa. En *Fragmentos de un discurso amoroso*, Barthes señala que el discurso amoroso ha quedado relegado de los discursos del saber y del poder. Ese no lugar, esa soledad, le da pie a vincular lo inexpresable o lo intratable con lo amoroso, como lo hace con la fotografía. Este “núcleo indefinido” entra en relación con diversos elementos que no son ajenos al saber filosófico, la estética, el contexto social e histórico. Y es precisamente en estas tensiones donde adquiere su intensidad y su apariencia.

Cuando pienso en la necesidad de Nan Goldin de exponer su vida íntima no me parece que sea exhibicionista o impertinente. La manera en que percibe la fotografía tiene mucho que ver con lo que escribe Barthes sobre la relación amorosa con el referente, sobre esta relación en la que el amor se realiza y se plasma, ya sea en un mirar que se concentra en algo, en los acercamientos, encuadres. El mirar se vuelve un movimiento que tiende hacia lo que desea o ama. Joachim Sartorius escribe a propósito de la forma en que Nan Goldin fotografía su realidad: “Her tools are candid. Yet we should not forget how skillfully she wields them” (Sartorius 1996: 322). El foco sobre una persona la hace más tangible en su elección de fotografiar espacios cerrados como los rincones, los cuartos de baño, los extremos de una cama; también en su acercamiento a la piel y a las miradas. Sartorius encuentra que “these are gifts bestowed upon her because she has journeyed so passionately through the world of her friends” (Sartorius 1996: 322). Su videncia consiste, como señala Barthes, en encontrarse allí. Como fotógrafa, Nan Goldin pensaría también en un “encontrarse allí” de un modo especial. No en cuanto a una intencionalidad prevista, sino a una actitud, una disposición afectiva respecto a lo que fotografía. Ella se reconoce herida o tocada por lo que mira y la imagen le devuelve esta mirada de una forma más completa y misteriosa.

Nan Goldin hace una analogía entre la fotografía y el dibujo: “I think photography is like drawing. The mark indicates the person.... It’s a very intimate thing. It’s something about one’s signature... one’s eye –and the way one looks at life, that one can’t even describe in word” (Goldin 1996b: 450). En *La cámara lúcida*, Barthes explica el título de su libro y por qué la fotografía –la que él defiende en este libro– debería de asociarse más a la *camera lucida* que a la *camera obscura*. La *camera lucida* era un aparato que permitía dibujar un objeto a través de un prisma teniendo un ojo sobre el modelo y otro sobre el papel. Ante la evidencia de la fotografía, ante su exposición, escribe, no se puede profundizar en ella como si se tratara de un texto. Esta presencia-ausencia es la que la hace misteriosa y fascinante. Esa superficie *llana* que encuentra Barthes en la fotografía es una marca del referente y de la forma en que la vida es captada por un ojo en un gesto y que no puede ser

descrita en palabras. Este ojo es como una mano que delinea y no sólo un medio mecánico que capta de forma instantánea. En “Notes on Love and Photography”, Eduardo Cadava and Paola Cortés-Rocca plantean que para Barthes el delirio y el peligro de la fotografía radican en su relación con la experiencia amorosa. Cadava y Cortés-Rocca se preguntan: “What does it mean to love a photograph, and in what way does love mean nothing else than loving a photograph (is it even possible to love something other than a photograph)?” (Cadava y Cortés 2006: 4). Para ellos, Barthes propone una teoría del devenir fotográfico donde la fotografía es una fuerza de transformación mediante la cual los modelos se vuelven imágenes, las imágenes se vuelven sujetos y los sujetos se vuelven fotografías. El objeto o el sujeto no existe antes del disparo de la cámara fotográfica. El sujeto se constituye en el acto de posar, en el momento de sentirse observado se transforma anticipadamente en una imagen. Posiblemente cuando sucedían los hechos, Nan Goldin no era capaz de organizarlos, de ordenarlos, no era hasta que los volvía a ver en su repetición, diferidos, que pasaban a constituir un espacio en su mundo: “I sometimes don’t know how I feel about someone until I take his or her picture” (Goldin 1996a: 6). Los sujetos retratados adquieren consistencia en su propia historia gracias al devenir fotográfico.

Tanto *La cámara lúcida* como *The Ballad of Sexual Dependency* están inspiradas en la muerte de un ser querido: la madre de Barthes y la hermana de Nan Goldin que se suicidó cuando la fotógrafa era aún una adolescente. La fotografía es el testimonio de estas pérdidas, el camino que conduce a ellas y descubre la herida. Para Barthes, la fotografía es una inmersión en la muerte *llana* –asimbólica, literal, al margen de la religión–, es “esa imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida” (Barthes 1984: 160). No olvidemos que, tanto para Barthes como para Nan Goldin, la fotografía no sólo captura la vida sino que trae consigo la evidencia de la muerte. En *Fragmentos de un discurso amoroso*, Barthes escribe: “Recuerdo. Rememoración feliz y/o desgarradora de un objeto, de un gesto, de una escena, vinculados al ser amado, y marcada por la intrusión de lo imperfecto en la gramática del discurso amoroso” (Barthes 2007: 212). Por su parte, Nan Goldin se preguntaba por qué estaba tan obsesionada por registrar su día a día y escribe:

I don’t really remember my sister. I remember my version of her, of the things she said, of the things she meant to me. But I don’t remember the tangible sense of who she was, her presence, what her eyes looked like, what her voice sounded like. I don’t ever want to be susceptible to anyone else’s version of my history. I don’t ever want to lose the real memory of anyone again (Goldin 1986a: 9).

El interés de Nan Goldin también está centrado en el referente: “What I’m interested in is capturing life as it’s being lived, and the flavor and the smell of it, and maintaining that in the pictures” (Goldin 1996b: 452). Sus fotografías ponen en movimiento lo que ella

denomina “real memory”: una invocación de la densidad y sabor de la vida. El deseo de preservar el sentido de la vida de las personas y de ser testigo de la presencia diferida de un instante pasado se revela en el espacio de la fotografía, cuando la ausencia de vida lo embarga. Barthes describe que el cuadro amoroso no está hecho más que de destiempos, “como si me acordara del tiempo mismo y solamente del tiempo: es un perfume sin soporte, una simple fragancia” (Barthes 2007: 212). Cuando Nan Goldin hace alusión a “the real memory” se refiere a algo que se pierde en los procesos de rememoración, en las versiones que ha recreado de sus experiencias pasadas (Goldin 1996^a: 9). De este modo, lo real no es sólo la muerte, sino también la vida en su palpación.

A mi modo de ver, uno de los elementos que no puede ser simbolizado en las fotografías es el cuerpo y la presencia real de una persona. La fotografía apunta a una relación material con lo real de la presencia de un cuerpo. Por ello, cuando la fotografía repite el momento pasado abre un vacío, un encuentro con la muerte. Corresponde al sentimiento de pérdida que señala Nan Goldin en el epílogo de *The Ballad of Sexual Dependency* cuando vuelve a mirar las fotografías años más tarde: “The pictures in *The Ballad* haven’t changed. But Cookie is dead, Mark is dead, Kenny is dead, Max is dead, Vittorio is dead. So for me, the book is now a volume of loss, while still a ballad of love” (Goldin 1996^a: 153). El querer preservar el sentido de la vida en una fotografía traerá consigo también la imposibilidad de hacerlo, el sello de la muerte, de la diferencia. Barthes no pensaba volver a encontrar a su madre entre las fotografías que tenía de ella. Por mucho que veía sus retratos no lograba recordar sus rasgos, no podía decir que así era ella, hasta que encontró la fotografía del invernadero donde descubrió, a un mismo tiempo, la verdad del rostro que había amado, su dulzura, su esencia y la tristeza que le producía su muerte. Esta fotografía es el objeto que se aproximó a esta herida.

En *Fragmentos de un discurso amoroso*, Barthes señala en la figura “Recuerdo” que la rememoración de tiempos pasados, ya sea para sufrir o para ser feliz, es una actividad propia del enamorado (Barthes 2007: 212), así como del fotógrafo aficionado y del que mira imágenes de sus seres queridos. Es una *anamnesis* que se nutre de rasgos insignificantes y no dramáticos en un tiempo que parece vivo pero no se mueve. Es como escuchar el sonido de una risa a partir de la mirada de un ser querido en una fotografía. A mi modo de ver, tiene que ver con lo que describe Barthes como lo Intratable o el *punctum* de la fotografía. En ella se da una confusión que lleva a creer que el objeto que ha sido real está vivo, pero al deportarlo al pasado, también se sugiere que ya está muerto. La experiencia amorosa y esta percepción de la fotografía encuentran en sus visitas en el tiempo el sentimiento de pérdida. Lo imperfecto de la rememoración revela su límite como una falta, como una mirada vacía. Las fotografías que suscitan su verdad, tanto para Barthes como para Nan Goldin, son aquellas que revelan la esencia del ser único, la realidad viviente del recuerdo y no necesariamente identidad analógica. Es el lugar fascinante e ilógico donde se reúnen realidad y pasado.

¿Puede el artista evocar de algún modo lo real aunque sea irrepresentable? Hal Foster sitúa la obra de Nan Goldin entre aquellas que evocan lo real:

La extraña ambición de este segundo enfoque es sacar el trauma del sujeto, con el aparente cálculo de que si no puede reclamarse su perdido *objet à*, al menos la herida que dejó atrás puede sondarse (en griego *trauma* significa «herida»). Sin embargo, este enfoque tiene también sus peligros, pues sondear la herida puede incurrir en un expresionismo codificado (como en la desublimación expresiva del arte diarista de Sue Williams y otros) o en un realismo codificado (como en el sueño bohemio de la fotografía *vérité* de Larry Clark, Nan Goldin, Jack Pierson y otros) (Foster 2001: 156).

No sé bien si “el realismo codificado” de Nan Goldin sea un peligro para la evocación de lo real si éste es en sí mismo asimbólico e irrepresentable. Creo que en su obra hay una evocación de lo real en el *esto ha sido* de la fotografía a la que se refiere Barthes, en esa evidencia que trae la fotografía, en esta aproximación al objeto que provoca la herida. Nan Goldin explica que “I don’t believe photography stops time. I still believe in photography’s truth, which make me a dinosaur in this age” (Goldin 1996a: 153). Cree en la fotografía como evidencia de la vida. También en ciertos momentos de la balada se hace más palpable la herida como en la sección en la que aparece ella golpeada, en las marcas en cuerpos o en escenas de sufrimiento y violencia. Sin embargo, también sobrepone a la crudeza una mirada benéfica y utiliza conscientemente todos los elementos que componen esta pantalla-tamiz –a la que se refiere Lacan– para dar una utilidad a su obra: curativa a nivel personal y crítica a nivel social. A través de la fotografía, Nan Goldin puede mirar lo que su ojo no es capaz de ver o no quiere ver. La intención de evocar lo real va aunada a una forma de trasgresión y de desarticulación de las normas, ideas y costumbres de la comunidad simbólica en que nació y fue educada. Sin embargo, al hacer de estas fotografías un diario y una narración también busca una reelaboración de sí misma como sujeto, una reintegración de esos elementos que escapan a su ojo pero no a la mirada de la cámara fotográfica y a la evidencia del *esto ha sido*.

¿Cómo se manifiesta en la experiencia amorosa el encuentro fallido con lo real? En la catástrofe amorosa, el sujeto amoroso se dedica a una destrucción total de sí mismo, es una situación extrema: “(¿Causa? Nunca solemne, de ningún modo por declaración de ruptura; llega sin advertencia, ya sea por el efecto de una imagen insoportable o por el brusco rechazo sexual: lo infantil –verse abandonado por la Madre– pasa brutalmente a lo genital)” (Barthes 2007: 54). En la angustia el sujeto se siente en peligro, a merced de una contingencia u otra, asaltado por el miedo a una herida, vive en el temor al desmoronamiento. En la figura “Ideas de solución”, Roland Barthes se refiere al sujeto que

busca salidas posibles a la crisis amorosa por medio de la manipulación fantasmática y escribe: “*Imaginando* una solución extrema (es decir definitiva, es decir todavía definitiva), produzco una ficción, me convierto en artista, hago un cuadro, pinto mi salida” (Barthes 2007: 219-220).

II.

En múltiples circunstancias el amante se encuentra frente a lo inexplicable del sentimiento amoroso, cuyo movimiento le resulta opaco. ¿De dónde proviene, por qué se dirige a esta persona en especial? Barthes señala que, en la conversación con el ser amado, su lenguaje tiembla de deseo y toda su actividad estalla de un significado único que sigue la vía de las sustituciones: “yo te deseo”. En *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Lacan señala que el deseo se sitúa en la dependencia de la demanda que al articularse en significantes deja un resto que corre bajo ella, condición absoluta e inasible, elemento insatisfecho e imposible (Lacan 1990: 160). Ese “yo te deseo” sirve para que el *tú* pase a ocupar el lugar de una falta constitutiva del sujeto. A partir de esa declaración inicia una cadena infinita de escenas fundadas sobre este punto ciego. Deseo y amor, aunque sutilmente diferenciados, se sobreponen en el discurso del amante. Lacan aclara: “El amor se distingue del deseo, considerado como la relación límite que se establece entre todo organismo y el objeto que lo satisface. Pues su objetivo no es la satisfacción, sino ser. Por eso, sólo podemos hablar de amor allí donde existe relación simbólica como tal” (Lacan 1990: 401).

La figura “Te amo” corresponde, a decir de Barthes, más bien a un grito. El *Te-amo* es un performativo y es como si esta expresión fuera siempre *verdadera*: “*Te-amo* no es una frase: no transmite un sentido sino que se aferra a una situación límite: ‘aquella en que el sujeto está suspendido en una relación especular con el otro’. Es una holofrase” (Barthes 2007: 235). El discurso amoroso siempre va dirigido a alguien: real y fantasmático al mismo tiempo, a una persona de carne y hueso y a un ocupante de nuestra estructura simbólica. En *Los escritos técnicos de Freud*, Lacan señala que la imagen de sí, es decir, la imagen especular que constituye la base de la relación imaginaria en el hombre, el sujeto volverá a encontrarla constantemente como marco de sus categorías, de su aprehensión del mundo como objeto y teniendo como intermediario al otro. En este otro volverá a encontrar su yo ideal y a partir de allí desarrollará la dialéctica de sus relaciones con el otro. Si éste colma esta imagen se convierte en objeto de una carga narcisista que es la *Verliebtheit*, el enamoramiento. En *La place de l’amour en psychanalyse*, Maurice-Moshe Krajzman señala que el amor no se puede concebir sin la perspectiva de la demanda y, por tanto, fuera del lenguaje. Y aclara: “C’est une demande «qui ne se constitue comme telle qu’en tant que le sujet est le sujet du signifiant». Le sujet trouve ainsi sa place signifiante (au prix d’une

division) dans la chaîne inconsciente où on n'a affaire qu'à des signes qui se substituent les uns aux autres sans que rien ne vienne faire arrêt à cette chaîne instable" (Krajzman 1986: 68).

A pesar de esta situación límite, como señala Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*, el enamorado busca comprender: "Al percibir de golpe el episodio amoroso como un nudo de razones inexplicables y de soluciones bloqueadas, el sujeto exclama: ¡Quiero comprender (lo que me ocurre)!" (Barthes 2007: 66). El acecho no cesa y continúa: "Quiero representarme a mí mismo mi delirio, quiero 'mirar a la cara' lo que me divide, lo que me recorta" (Barthes 2007: 67). Krajzman recuerda que Freud designa el narcisismo como el fundamento de todos los deseos, desde los más nobles a los más inconfesables (Krajzman 1986: 29). La definición del "yo" por una identificación a la imagen del otro, incluyendo el narcisismo primario, no excluye la posibilidad de relaciones intersubjetivas. Sin embargo, es importante notar esta insistencia de Barthes sobre el amor pensado como señuelo en el campo de lo imaginario y enraizado en el fantasma, imagen esencial del deseo.

Por su parte, Goldin escribe en la balada: "I often fear that men and women are irrevocably strangers to each other, irreconcilably unsuited, almost as if they were from different planets. But there is an intense need for coupling in spite of it all. Even if relationships are destructive, people cling together" (Goldin 1996a: 7). En este sentido, la dependencia no es una elección, es una condición asociada al deseo, a una demanda de amor y la intención de escapar de ella es también una forma de hacerla presente. Para Nan Goldin, la determinación de roles de género y los ideales amorosos son unos de los mayores problemas que los individuos acarrearán a una relación: "I've seen how the mythology of romance contradicts the reality of coupling and perpetuates a definition of love that creates dangerous expectations. This mythology doesn't allow for the ambivalence that's natural in any sustained relationship" (Goldin 1996a: 7). *The Ballad of Sexual Dependency* inicia con una serie de parejas y termina con el abrazo de dos esqueletos entrelazados, en medio se desarrolla el drama entre la dependencia y la autonomía del individuo en un contexto histórico determinado. En la figura "Átopos", Barthes expresa la idea de que la originalidad de la relación es algo por conquistar y de que las mayores heridas vienen de los estereotipos: "Estoy obligado a hacerme el enamorado, como todo el mundo: a estar celoso, abandonado, frustrado, como todo el mundo. Pero cuando la relación es original, el estereotipo es conmovido, rebasado, eliminado, y los celos, por ejemplo, no tienen ya espacio en esa relación sin lugar, sin *topos*, sin 'plano' –sin discurso" (Barthes 2007: 43-44). En este sentido, lo original no está sometido a ningún discurso.

La tercera serie que forma parte de la balada se llama "I be your mirror" y hace alusión a la canción, casi del mismo nombre, "I'll be your mirror" del grupo de rock de los sesenta Velvet Underground. Esta parte está compuesta por cuatro fotografías (imágenes 1, 2, 3 y 4): comienza con un autorretrato donde vemos a la artista reflejada en un espejo del cuarto

de baño y sigue con tres retratos de mujeres que también se están mirando al espejo. A mi modo de ver, son imágenes de independencia y reafirmación donde gracias a una mirada propia podemos encontrar un lugar de reconocimiento y de protección. El rostro que se encuentra en el espejo da una sensación de autocomplementación. Circunstancialmente puede apuntarse que Sloterdijk señala en *Esferas I* que la sustitución de la mirada del otro por la propia supone un alejamiento de la necesidad del complemento de la mirada de los otros. Creo que esto puede ayudar a comprender la posición desde la que trabaja Nan Goldin en algunas de sus fotografías (Sloterdijk 2003: 190-192). Tal como puede ser entendido hoy en día, el amor no podría ser concebido sin la emancipación del individuo frente a una identidad colectiva que limitaba su libertad individual y la creación de su propia historia. Es una invención del yo individual y, al mismo tiempo, una amenaza contra su solidez y estabilidad. Las creencias y valores asociados a él se apoyan en la figura del individuo y en el ejercicio de su libertad, pero entran en conflicto con la idea y práctica de su autonomía. Este carácter ambivalente constituye uno de los elementos de su drama y nutre sus conflictos y su intensidad.



Imagen 1. *Self-portrait in blue bathroom, London 1980*



Imagen 2. *Sandra in the mirror, New York City, 1984*

En *The Ballad of Sexual Dependency*, la fotografía de la mujer frente al espejo es una imagen de autoconocimiento y amor a sí mismo. Sin embargo, Lacan explica: “De una manera general, la relación de la mirada con lo que uno quiere ver es una relación de señuelo” (Lacan 2008: 111). En la imagen del espejo el sujeto no se encuentra sólo “a sí mismo”. En *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Žižek señala que el doble es “yo mismo” concebido bajo otra modalidad, como un cuerpo sublime, etéreo, una pura sustancia de goce, un extraño. Este es el *objeto a* no especularizable aunque presente en la imagen. A partir de esto, se pregunta: ¿Cuando me encuentro cara a cara con mi doble qué soy en ese momento como quien lo mira? “El horror de verme cara a cara con mi doble radica en que este encuentro me reduce al objeto-mirada” (Žižek 2004: 157). Lo que falta en la imagen del espejo es mi propia mirada –escribe. La primera foto de la serie, *Self-portrait in blue bathroom, London 1980* (imagen 1), es una foto sobria, con una luz azulada en la que el rostro de Nan Goldin aparece reflejado en un espejo al fondo del cuadro. Ella se ve muy pequeña en una esquina, como una niña. Lo extraño de la imagen es un rayo de luz muy brillante que le da en medio del rostro, que proviene de una fuente de luz lateral –probablemente una ventana– porque se refleja en la pared opuesta del baño. Esta fuente de luz que ilumina su reflejo tan intensamente me hace pensar en “la mirada” (o en la lata de sardinas flotando en altamar) porque destaca esos ojos que no ven. La superficie del espejo es ligeramente deformante y oscura a comparación de la

iluminación del resto de la habitación. Además en la esquina superior del espejo se ve una forma extraña que parece ser la caja de agua del inodoro. Aquella que nos mira y que miraba a Nan Goldin cuando hacía la fotografía, no es realmente la que mira, es el doble de la fotógrafa. Esta interpretación contradice o complementa –como se quiera ver– la lectura de la autoconsciencia que acentúa el privilegio del sujeto en la representación y muestra su punto ciego, la mirada. El sujeto es fotografiado por la luz que se refleja en el espejo pero esta mirada es pacificada por la sobriedad del espacio, los artículos de limpieza que se contraponen a lo que contiene el espejo, a la mirada deformante.

Nan Goldin se refiere así a la necesidad del otro: “It’s a biochemical reaction, it stimulates that part of your brain that is only satisfied by love, heroin, or chocolate; love can be an addiction. I have a strong desire to be independent, but at the same time a craving for the intensity that comes from interdependency” (Goldin 1996a: 7). Palabras como adicción, anhelo ardiente y deseo remiten a esa sustancia vital que se presenta como un impacto traumático para el universo simbólico y donde una idea del amor se entrelaza de distintos modos y de forma confusa. Tomando en cuenta sus afluentes en la esfera sexual y su curso ligado al conflicto de los afectos en la historia personal, el “amor” pasa a formar parte de las redes del lenguaje, de los procesos inconscientes y tiene que ver con la expresión de los conflictos, deseos, valores y actitudes del sujeto. Éste está en un lugar problemático entre lo que puede poner en orden y lo que es experimentado con más violencia, lo que no se puede reducir a una ley. En *The Ballad of Sexual Dependency*, Nan Goldin apunta a esta experiencia de lo real como un trauma que abisma al sujeto en crisis, que lo enfrenta a su carencia de sentido y, que al mismo tiempo, le da la oportunidad de crear un nuevo vínculo y nuevas máscaras, de reparar la herida y de transformarse mediante una narración significativa que, sin embargo, recae sobre este punto ciego sobre el que está fundada.

Como señala Barthes, todo episodio amoroso puede estar dotado de un sentido, seguir un camino que es posible interpretar según una causalidad, una finalidad o una necesidad de moralizar: “La historia de amor (la ‘aventura’) es el tributo que el enamorado debe pagar al mundo para reconciliarse con él” (Barthes 2007: 17). Así, la fuerza excesiva y el desorden que trae consigo el fluir de lo imaginario se rinde al “*gran Otro narrativo*” que quiere que el sujeto se cure de esta crisis dolorosa. Sin embargo, Barthes no quiere dar un sentido a su discurso, o en todo caso, su objetivo se centra en afirmar su expresión desordenada y avasalladora. Barthes escribe un soliloquio y trae a escena a un sujeto aislado que no quiere perder la violencia y el goce de su imaginario. No busca su propio bien sino vivir un amor libre y violento que exalte al sujeto. “¿Por qué *durar* es mejor que *arder*?” (Barthes 2007: 31), se pregunta. El soliloquio amoroso no es un diálogo –una mediación con otro en el lenguaje– y en este aspecto el enamorado se acerca al delirio. Su discurso es un monólogo circunscrito al amor-pasión. El enamorado se desvive por un objeto impenetrable, hace del otro un enigma insoluble del que depende su vida. Por ello, no ama más lo que comprende mejor y la sabiduría del amor radica precisamente en que el otro no es para conocerlo: “Su

opacidad no es en absoluto la pantalla de un secreto sino más bien una especie de evidencia, en la cual se anula el juego de la apariencia y del ser” (Barthes 2007: 157).



Imagen 3. *Suzanne with Mona Lisa, Mexico City 1981*

La segunda fotografía de esta serie, *Suzanne with Mona Lisa, Mexico City 1981* (imagen 3), provoca una sensación contraria a las otras. Suzanne está vestida de negro y cubierta por una luz rojiza opaca y difusa. Su mirada parece perdida, apenas se dirige al espejo. No se mira de cerca y de frente como en *Suzanne in the green bathroom, Pergamon Museum, East Berlin 1984* (imagen 4). En la primera imagen, nosotros y la fotógrafa únicamente podemos ver a Suzanne sobre la superficie del espejo, pero por los ángulos que se dibujan entre el espejo y las dos mujeres, cabría la posibilidad de que Suzanne pudiera ver también el reflejo de Nan Goldin aunque nosotros no. Entre estos tres elementos se forma un triángulo: Suzanne ve en el espejo la imagen de Nan Goldin –una amiga, una compañía– y posiblemente la de ella misma, y la fotógrafa –y nosotros que compartimos su punto de vista– la de Suzanne. Parecería que vemos lo mismo que ésta encuentra en el espejo pero no es así. Además, otra observadora misteriosa rompe el triángulo: la Mona Lisa, la mirada que nunca podremos ver o la lata de sardinas que mira a Lacan según la anécdota que he citado anteriormente. En esta fotografía se percibe una atmósfera de vulnerabilidad y fragilidad en la luz rojiza y opaca, en la postura y la mirada caída de Suzanne frente al espejo. Imagen lejana al bienestar y a la autoafirmación del sujeto. Pensaría más bien en un sujeto que se borra, difuminado. Lo extraño es que, aunque parece una imagen de soledad y desolación, Suzanne está rodeada de miradas y juegos de reflejos. Así, ese “yo soy tu

espejo” –título de la serie– se refiere a la fotógrafa, ya que es ella la segunda superficie donde se refleja la modelo y es una voz de consuelo, un eco afectivo, una mirada benéfica, pacificadora. La canción de Velvet Underground dice así:

I'll be your mirror
 Reflect what you are, in case you don't know
 I'll be the wind, the rain and the sunset
 The light on your door to show that you're home



Imagen 4. *Suzanne in green Bathroom, Pergamon, Museum, East Berlin 1984*

Algunos pueblos tienen la creencia de que el fotógrafo roba el alma de la persona retratada. En ocasiones, se podría decir que este trabajo es explotador e intrusivo pero esto depende más del tipo de fotógrafo. Nan Goldin aclara al respecto: “I always say if you’re photographing your own tribe, then there’s not that danger of the soul being stolen. I think that you can actually give people access to their own soul” (Goldin 1996b: 454). Para ella, la fotografía precisa de un intercambio donde se trata de devolver algo a las personas que te han dado algo de sí. El sentido de este intercambio no es verte mejor o más atractivo, sino mirarte desde otro, a través del ojo de otro. Además, la fotografía capta lo que el ojo o la conciencia no quieren o no pueden ver. Para Nan Goldin es importante dejar que pasen las cosas y no alterar los hechos, ya que funciona como un principio de aceptación. La mirada del otro ofrece otra vivencia, confiere una experiencia de simultaneidad que es imposible tener en soledad y nos hace ser en otro mundo que no es el propio.

Para Lacan existe en la dimensión del amor una especie de ceguera, un círculo de engaño: “Persuadiendo al otro de que tiene lo que puede completarnos, nos aseguramos precisamente de que podremos seguir ignorando qué nos falta” (Lacan 2008: 139). Nan Goldin insiste en que nunca utiliza la cámara con crueldad, trata de no emitir juicios y cuando descubre esto en una fotografía no la utiliza en sus obras. Sin embargo, no pienso que en sus retratos se manifieste esta ceguera que busca complacer porque no manipula las situaciones para que sus amigos se vean siempre felices y atractivos. Es decir, que a veces puede apuntar a sus carencias. Las personas se saben miradas y se ofrecen a ello en ocasiones muy diversas e íntimas. Nan Goldin no quiere convertir en un objeto al otro para sentirse segura. Sus amigos se saben mirados pero por un ojo que no los avergüenza.

En una entrevista preguntaron a Nan Goldin cuál era el elemento de continuidad en su trabajo: “It’s about to feel what another person is feeling. There’s a glass wall between people, and I want to break it” (Goldin 1996b: 448). Esto puede ser entendido como una intención dirigida hacia la construcción o proyección de una comunidad amorosa donde la premisa sería un encuentro a partir de la diferencia y la separación². O bien como una actitud y un artefacto de la imaginación que otorga a un otro, cambiante e indefinible, una importancia emocional a partir de la relación que se establece con él³. Su objetivo consiste en sobrepasar las limitaciones del individuo, diluir a los otros en ella y sentir lo que otros sienten para no sentirse ajena, aislada. En *El seminario. Libro 8. La transferencia*, Lacan señala que se ama a alguien a causa del *objeto a* en él. El amado no puede dar lo que se le demanda ya que no lo posee pues se trata de un exceso. Lo que a uno le falta no es lo que está escondido dentro del otro. De este modo, lo único que le queda al amado es intercambiar lugares, cambiar de objeto a sujeto del amor, es decir, devolver amor. Con este intercambio evita el abismo del deseo del otro y rompe el muro de cristal que los separa. Gracias a este intercambio puede sentir lo que el otro siente, su deseo y, al mismo tiempo que acepta ser la víctima, toma el lugar del sujeto. En el caso de las fotografías de Nan Goldin, sus amigos no son sólo objetos, sino también sujetos en el sentido de que las imágenes resultan de un intercambio afectivo, ellos aceptan ser sus víctimas y, al mismo tiempo, vemos cómo éstos afectan y componen su mundo. Es como si en el instante de la visión integrara y fundiera a los otros en su mundo y se expandiera en una imagen que ella construye y que, al mismo tiempo, la sorprende. Nan Goldin escribe: “I photograph directly from my life. These pictures come out of relationships, not observation” (Goldin 1996a: 6). En este caso, y a diferencia de Barthes, el objeto amado sí habla⁴.

En *Fragmentos de un discurso amoroso*, Roland Barthes describe el argumento de la figura

² Cf. Alain Badiou, *Éloge de l’amour*, Roubaix: Flammarion, 2009.

³ Cf. Irving Singer, *The Nature of Love I. Plato to Luther*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1987.

⁴ Recordemos esta cita: “[Su obra] da a leer un lugar de palabra: el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla” (Barthes 2007: 7).

“Domnei”: “Dependencia. Figura en la cual la opinión ve la condición misma del sujeto amoroso, sojuzgado al objeto amoroso” (Barthes 2007: 92). Más adelante explica que en el amor cortés el enamorado actúa para preservar el espacio de la dependencia. Por medio de sus actos hace una declaración y una afirmación que no es signo de debilidad sino de fuerza. En una sociedad democrática este vasallaje se transforma en debilidad. Haría falta un código que valorara la dependencia amorosa para que no fuera asociada a una falta de voluntad y poder del individuo.

En la figura “Solo”, Barthes se refiere a la soledad filosófica del sujeto amoroso, ya que hoy ningún sistema importante de pensamiento se ocupa del amor-pasión. El libro inicia con este epígrafe:

El discurso amoroso es hoy *de una extrema soledad*. Es un discurso tal vez hablado por miles de personas (¿quién lo sabe?), pero al que nadie sostiene; está completamente abandonado por los lenguajes circundantes: o ignorado, o despreciado, o escarnecido por ellos, separado no solamente del poder sino también de sus mecanismos (ciencias, conocimientos, artes) (Barthes 2007: 11).

Sin embargo, su intención no es integrarlo en una estructura del saber o moralizarlo. Así señala que en la actualidad el enamorado no está religado más que a sí mismo: “Ya sea de un amor a otro o en el interior de un mismo amor no dejo de ‘recaer’ en una doctrina interior que nadie comparte conmigo” (Barthes 2007: 224). Su libro es, ante todo, una afirmación del discurso amoroso: su continuo, aleatorio e incesante discurrir. Barthes señala: “Las referencias así dadas no son de autoridad sino de amistad” (Barthes 2007: 18) y sostiene que la instancia del discurso es la memoria de estos lugares evocados. Son un ir y venir de circunstancias, de intrigas. Esta soledad de sistema no significa un aislamiento respecto a los demás, ya que muchas personas comparten el mismo lenguaje, hablan con quienes viven situaciones semejantes o se refieren a sus experiencias como lo hacen Barthes o Nan Goldin. Su diálogo no es con los sistemas de saber y de pensamiento porque sus obras son relatos de experiencias y no doctrinas. Un amor original es, para ellos, un amor sin discurso preestablecido. Así, el enamorado aparece como una especie de personaje marginal en el mundo del estudioso. La experiencia del sujeto amoroso es el señuelo a seguir, es lo que da la sensación de verdad y sobre lo que éste se afirma. Es la premisa sobre la que se realiza la ficción.

Nan Goldin define el sexo como: “a certain kind of communication founded on trust and exposure and vulnerability that can’t be expressed any other way” (Goldin 2006a: 8). Para ella, el sexo es sólo un aspecto de la dependencia sexual, ya que ésta no sólo busca el placer, sino también satisfacer anhelos de fusión representados en imágenes del amor. Para Barthes, hoy en día lo obsceno del amor no radica tanto en lo sexual como en la exposición

de la sentimentalidad amorosa. La fuerza de lo amoroso no tiene una finalidad determinada: “Lo que el amor desnuda en mí es la *energía*” (Barthes 2007: 31) y por eso es intransferible, no puede ponerse en manos de un interpretador, queda encantada, intratable. La trama de la vida amorosa es fútil, inconveniente frente al mundo formal, frente a una sociedad que reprime la “sensiblería” y los discursos desordenados e irreflexivos. Sin embargo, tanto para Nan Goldin como para Barthes el amor es un valor superior que no está sujeto a ningún otro fin, es una fuerza. Ésta se expresa en el cuerpo amoroso que, a decir de Barthes, está forrado por un cuerpo histórico que lo reprime. En ello radica la transgresión del amor y del cuerpo, su obscenidad.

Recibido: 18 mayo 2016

Aceptado: 22 agosto 2016

Bibliografía

- Badiou, Alain, *Éloge de l'amour*. Roubaix, Flammarion, 2009.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona: Paidós, 1984.
- Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, trad. Eduardo Molina, Madrid: Siglo XXI, 2007.
- Benjamin, Walter, *Pequeña historia de la fotografía*, en: “Archivos de la Fotografía” vol. III, núm. 2, otoño-invierno 1997, Zarautz: Photomuseum, 1997.
- Cadava, Eduardo y Paola Cortés-Rocca, (Spring, 2006). “Notes on Love and Photography”, en: *October*, Vol. 116, The MIT Press, pp. 3-34.
- Courtine, Jean-Jacques, *Histoire du corps 3. Les mutations du regard. Le XX siècle*, París: Seuil, 2006.
- Foster, Hal, *El retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2001.
- Goldin, Nan. “Body Is a 4-Letter Word”, en: *Art Journal*, Vol. 50, No. 4, Censorship II (Winter, 1991), College Art Association, pp. 8-13.
- Goldin, Nan, *Cookie Mueller*, Nueva York: Pace/MacGill Gallery, 1991.
- Goldin, Nan, *The Other Side*, Nueva York: Aperture, 1992.
- Goldin, Nan, *The Ballad of Sexual Dependency*, eds. Marvin Heiferman, Mark Holborn y Suzanne Fletcher, Nueva York: Aperture, 1996a.

- Goldin, Nan, “My Number One Medium All my Life”, en: *I’ll Be Your Mirror*, eds. Nan Goldin, David Armstrong y Hans Werner Holzwarth, Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1996b.
- Goldin, Nan, “On Acceptance: A Conversation”, en: *I’ll Be Your Mirror*, eds. Nan Goldin, David Armstrong y Hans Werner Holzwarth, Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1996b.
- Goldin, Nan, *I’ll Be Your Mirror*, eds. Nan Goldin, David Armstrong y Hans Werner Holzwarth, Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1996b.
- Krajzman, Maurice-Moshe, *La place de l’amour en psychanalyse*, París: Point Hors Ligne, 1986.
- Lacan, Jacques, *Seminario. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud 1953-1954*, trads. Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual, Buenos Aires: Paidós, 1990.
- Lacan, Jacques, *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, trads. Juan Luis Delmonte-Mauri y Julieta Sucre, Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Lacan, Jacques, *El seminario. Libro 8. La transferencia*, trad. Enric Berenguer, Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Rancière, Jacques, “Lo que el ‘médium’ puede querer decir: el ejemplo de la fotografía”, trad. Blanca Gutiérrez Galindo, en *Revista interior gráfico de la división de arquitectura y diseño de la Universidad de Guanajuato*, editorial núm. 13 (abril 2013), Universidad de Guanajuato. Recuperado de: <http://www.interiorgrafico.com/edicion/decima-tercera-edicion-abril-2013/lo-que-medium-puede-querer-decir-el-ejemplo-de-la-fotografia-un-texto-de-jacques-ranciere> (última visita 20 de noviembre de 2015).
- Singer, Irving, *The Nature of Love 1. Plato to Luther*, Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1987.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, trad. Carlos Gardini, Barcelona: Edhasa, 1996.
- Sloterdijk, Peter, *Esferas I*, trad. Isidoro Reguera, Madrid: Siruela, 2003.
- Zizek, Slavoj, *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, trad. del inglés: Roberto Harari, Buenos Aires: Nueva visión, 2004.