

**Apuntes para el acercamiento a la forma ensayística de *La cámara lúcida*  
(Roland Barthes)**

**Leandro Bohnhoff<sup>1</sup>**

Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria  
Universidad Nacional de Rosario  
leandro.bohnhoff@gmail.com

**Resumen:** En *Teoría estética*, Theodor Adorno establece que el arte y el discurso sobre este constituyen el pensamiento crítico por excelencia en el panorama del siglo XX. Teniendo en cuenta sus aportes relativos al ensayo como forma, en esta ponencia nos proponemos realizar una lectura de *La cámara lúcida* de Roland Barthes para atender al plano formal de su configuración en tanto allí radicaría su verdadero valor crítico.

**Palabras clave:** Barthes – Adorno – Ensayo – Forma – Pensamiento crítico

**Abstract:** In *Esthetic Theory*, Theodor Adorno indicates that during the XX century the critical thinking *par excellence* resides in art and the discourse about art. Considering his contributions regarding the essay as form, in this presentation we proceed to provide an interpretation of Roland Barthes' *La cámara lúcida* focusing on the configuration of its formal dimension, as we believe it is there where we can find its truly critical value.

**Keywords:** Barthes – Adorno – Essay – Form – Critical Thinking

En 1970, de manera póstuma, se publica *Teoría estética* de Theodor W. Adorno, una recopilación de una serie de borradores en los que el filósofo y compositor alemán trabajó entre 1956 y 1969. Según sus formulaciones, ante la evidente esterilidad de la filosofía en un contexto de posguerra y fascismo, el arte y la teoría estética son formas superadoras que pueden poner en

---

<sup>1</sup> **Leandro Bohnhoff** es estudiante avanzado de la Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional de Rosario. Forma parte como Ayudante de 2º categoría de las cátedras de Análisis del Texto (Comisión 1) y Análisis y Crítica II, cuyos jefes son Judith Podlubne y Alberto Giordano, respectivamente. Colabora como revisor para la revista BADEBEC. Estudió traducción en el Instituto Superior N° 9123 “San Bartolomé”, formación que le permitió obtener el *Diploma in Translation* del Chartered Institute of Linguists en 2012.

práctica un pensamiento verdaderamente crítico, es decir, uno que ponga de manifiesto las contradicciones de la sociedad moderna. “La definición de aquello en que el arte pueda consistir –dice Adorno– siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, pero solo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y más aún por aquello que quiere ser y quizás pueda ser” (11). Desde un comienzo de la obra, el énfasis está puesto en el devenir de lo artístico, una cierta negación de su origen y un deseo volcado al futuro. Unas líneas después, aventura la siguiente definición:

La perspectiva hegeliana de una posible muerte del arte está de acuerdo con su mismo devenir. El que lo considerase precedero y al mismo tiempo lo incluyese en el espíritu absoluto armoniza bien con el doble carácter de su sistema, pero da pie a una consecuencia que él nunca habría deducido: el contenido del arte, lo absoluto de él según su concepción, no se agota en las dimensiones de su vida y muerte. El arte podría tener su contenido en su propia transitoriedad. (...) [E]l arte no es solo arte sino también algo extraño y contrapuesto a él mismo. En su concepto mismo está escondido el fermento que acabará con él (12-13).

La materia del arte es su mutabilidad, por eso, la música es la que mejor representa su característica definitoria, en tanto es el “estrictísimo y sin embargo aconceptual arte de la transición” (“El ensayo” 32). Es su condición de forma pura la que pone de manifiesto no solo el devenir, sino también –y sobre todo– la contradicción en su carácter irresoluble: el movimiento vital de su muerte periódica.

Entre sus preocupaciones por formular un pensamiento realmente crítico, no es de sorprender que la escritura también fuese interrogada al respecto. En el Epílogo que agrega Rolf Tiederman –quien, junto a Gretel Adorno (la viuda de Theodor), fuesen los responsables de la primera edición de *Teoría estética*–, se incluye un apartado dedicado a la organización del texto y la relación entre la exposición y lo expuesto. Allí se hace referencia a fragmentos de correspondencia de Adorno en los que se reflexiona sobre las dificultades presentes a la hora de que el pensamiento crítico se manifestase

no solo desde el contenido, sino también desde la forma. Cito un fragmento de sus cartas:

Se trata simplemente de que de mi teorema de que en filosofía no hay nada 'primero' se sigue que no se puede construir un nexo argumentativo siguiendo los pasos habituales, sino que hay que montar el todo a partir de una serie de complejos parciales que tienen el mismo peso y están ordenados de manera concéntrica, en el mismo nivel; su constelación, no su sucesión, tiene que producir la idea (*Teoría estética* 482).

El dibujo, entonces, para Adorno, es el de los círculos concéntricos cuyo centro (idea) es producido a partir de la constelación de complejos parciales en disposición paratáctica. Como apunta Tiederman, este trazado no terminaba de satisfacer las exigencias críticas de Adorno, que pensaba en reorganizar su obra –empresa que se vio truncada por su muerte–, en tanto la disposición paratáctica era también aporética: exigía una solución cuyo carácter irresoluble no comportaba dudas para Adorno.

A pesar de ser un trabajo en proceso (y, quizás, por esa misma razón), me quedo con la imagen de la escritura en círculos concéntricos, porque me sirve como medio de ingreso a *La cámara lúcida* de Roland Barthes. El problema crítico de la escritura en Adorno entra en consonancia con el trabajo barthesiano en tanto, para el ensayista francés, la figura escrituraria que pudiese poner de manifiesto su búsqueda crítica, en esta obra, residiría en el laberinto; más específicamente, el minoico, que define de la siguiente manera: “se puede obtener un laberinto minoico (sin desniveles sistemáticos) interrumpiendo con una o dos uniones una serie de círculos concéntricos” (“La metáfora” 171)<sup>2</sup>. En *La cámara lúcida*, la apelación al laberinto se hace explícita en la invocación a un aforismo de Friedrich Nietzsche: “Un hombre laberíntico jamás busca la verdad, sino únicamente su Ariadna” (116). Pero lo

---

<sup>2</sup> La definición proviene de la sesión con la que Barthes abrió un ciclo de conferencias, titulado “La metáfora del laberinto”, que se dictó entre el 2 de diciembre de 1978 y el 10 de marzo de 1979 (mismo período en que se dictó la primera parte del seminario “La preparación de la novela”).

laberíntico también se manifiesta en la organización del libro. En su primera parte, la vía de entrada es la anécdota de la foto de Jerónimo Bonaparte; las dos direcciones posibles del círculo exterior se dividen entre *la* Fotografía y *unas* fotografías (un corpus versus algunos cuerpos); el círculo siguiente bifurca las vías de lo clasificable y lo inclasificable en la fotografía; el contiguo se dirime entre la voz de la ciencia y la voz salvaje; a continuación, un trinomio, *Operator*, *Spectrum* y *Spectator*, que rápidamente se convierte en binomio (como el de los círculos anteriores); de allí, pasamos a la famosa dicotomía *Studium/Punctum*; y, finalmente, en el último fragmento de la primera parte, desembocamos en un callejón sin salida: habíamos estado recorriendo el laberinto hedonista de las ilusiones perfectas. “Debía –dice Barthes– *descender* todavía más en mí mismo para encontrar lo evidente de la Fotografía” (100; resaltado propio). El movimiento de descenso es significativo porque, creo yo, conjuga varias alusiones: por un lado, podríamos calificar al descenso como dantesco e, incluso, órfico; por otro, indica un pasaje: ya no estamos en el laberinto minoico, sino que comenzamos a transitar el laberinto egipcio, esto es, una tumba-monumento<sup>3</sup>. La segunda parte también comienza con el relato de una anécdota, la tarde en que estaba viendo fotos de la madre; el debate ahora es entre esas fotos (las de la madre) y, prontamente, *la* fotografía (nótese la minúscula inicial, que difiere de *la* Fotografía en la primera parte); a continuación el debate gira en torno a las instituciones generalizadoras (Familia, Madre) frente al individuo del orden de lo “irreemplazable”; seguidamente, las voces de la trivialidad y la singularidad; poco después, la enunciación del noema “Esto ha sido” y la identificación de un nuevo *punctum*: el Tiempo (como énfasis del noema: la intensidad). Aquí aparece una serie de

---

<sup>3</sup> La alusión a los laberintos egipcios como tumbas es postulada por el mismo Barthes: “Para nosotros: Laberinto = Grecia. Pero hay diseños laberínticos en los sellos egipcios. Laberinto egipcio: siempre asociado a la tumba faraónica, que es un laberinto (en el centro, los despojos del Rey)” (“La metáfora” 169).

desplazamientos que parten del *punctum*, no para avanzar sobre su especificidad, sino para retroceder en su significación: se desplaza replegándose. El repliegue insiste en numerosas oportunidades ya hacia el cierre del libro: en la postulación del “aire”, como “suplemento inflexible de la identidad”, su cualidad exclamativa que señala el “fin de todo lenguaje” (“¡Es esto!”), un “*satori* en el que las palabras desfallecen”; en la locura, como la unión de la realidad con la verdad; en la música de la Piedad, como variación del tema de la locura (el episodio aludido en el que Nietzsche corre a abrazar a un caballo maltratado –el mismo Nietzsche que había denostado el sentimiento de piedad como heredero de una moral cristiana que ponía límites a las potencias del hombre creador– es el que se volvería el mito del comienzo de su locura); en el éxtasis fotográfico, en el que el Tiempo se retrotrae a cualquier crono-lógica histórica para poner frente a la conciencia la realidad absoluta; y, finalmente, en la intratable realidad. De esa manera, la segunda parte podría pensarse también como la vía de regreso por el laberinto: desandararlo para volver al inicio (que no es su salida).

Ahora bien, la verdad del laberinto, según Barthes, radica en su carácter lúdico: su cariz Irrisorio (“La metáfora...” 180). Puedo citar varios elementos de esta índole presentes en *La cámara lúcida*. El primero de todos, que persiste por casi la mayor parte del libro, es la explícita búsqueda de una esencia; en este caso, es la de la Fotografía, pero, en Barthes, cualquier empresa semejante, aunque solo perdure estrictamente en su momento inicial, es, por lo menos, una provocación y, sobre todo, si se postula como motivación fundante de sus notas, en tanto su obra entera atestigua su rechazo por cualquier metafísica que, por la adscripción a una generalización, invalidase la potencia de lo singular. Como veremos más adelante, la búsqueda de este genio de la fotografía es precisamente lo que lo aleja más de ella; en esta inversión (de Autor a narrador) se manifiesta el carácter burlesco del laberinto: la búsqueda de la esencia es la trampa que lo obliga a perderse en él (“tan bien hecho, perfilado, –dice Barthes sobre el laberinto–



que uno desemboca en un fracaso” [“La metáfora” 172]). Apunto dos elementos más: por un lado, la inversión de la madre en hija, que junto a la foto de Nadar (y la confusión entre madre o esposa), producen lo que se podría llamar la carnavalización de la figura materna ante el narrador (inversión que tiene un antecedente fuerte en la primera de las fichas del *Diario de duelo* [26 de octubre de 1977, el día después de la muerte de la madre]); por otro lado, la también carnavalización del tiempo, presente en la caracterización de la foto del joven Lewis Payne, en la que pasado y futuro son contemporáneos en el presente y que, ante la Foto del Invernadero, se transforma en una catástrofe (caotización del presente en la que el tiempo como duración se anula: esto también tiene un antecedente en la entrada del diario del 29 de noviembre de 1977, donde, además, se apela a John Cage –lo enuncio aquí para tratarlo más tarde–). Todos estos elementos mencionados pueden agruparse bajo el concepto de carnavalización, que traigo precisamente de los trabajos de Kristeva sobre la obra de Bajtín, y que me permiten afiliar *La cámara lúcida* al género novelesco para dar cuenta del impacto totalizado de esta caotización que impregna, incluso, el estatuto genérico del libro: ¿es ensayo o es novela? Seguramente los dos o, quizás, ninguno de ellos: lo que Barthes, según su ensayo “Mucho tiempo...”, denominaría una “tercera forma” (396). En ese mismo ensayo, a partir de la encrucijada proustiana, a la alternancia genérica Barthes le hace corresponder una alternancia estructural: el camino del ensayo sería el de la metáfora, mientras que el de la novela sería la metonimia; interpretación, por un lado, y fabulación, por el otro. En LCL, esto se aprecia en los mencionados desplazamientos que se producen en la segunda parte suscitados a partir del *punctum*: la exploración de cada nominación (*punctum*, detalle, Tiempo, el aire, la locura, la música de la piedad, el éxtasis fotográfico, la realidad intratable) avanza, con excepción de la última, mediante una metafórica interpretativa, cuyo hilo conductor radica en una metonímica fabulativa. Al igual que *En busca*, lo que se narra allí no es una obra, sino el deseo de escribir

una obra: el patetismo de la encrucijada se muestra en la búsqueda de una forma otra que recoja a la vez la novela del sufrimiento del narrador y lo trascienda ensayísticamente.

En la última sesión de “La metáfora...”, Barthes presenta dos respuestas, una afectiva y otra intelectual, a la pregunta “¿Qué es el laberinto *para mí?*” (180; resaltado en el original) –de tinte nietzscheano– que se hace al cierre del ciclo de conferencias. En principio, el laberinto suscita una única resonancia afectiva: la imposibilidad de llegar a la madre como forma típica de la pesadilla infantil (el niño perdido, abandonado); a lo que le introduce una ambivalencia: la posibilidad de que el laberinto sea una protección (la identificación puede ser con Teseo o con Minos, respectivamente). En *LCL*, la trayectoria de toda la primera parte marca el ingreso a lo más profundo de ese laberinto imaginario que resultó ser la respuesta que Barthes dio frente a la fotografía, porque la búsqueda de su esencia se transformó en la esencialización de una experiencia<sup>4</sup>; ante la pérdida de la experiencia –es decir, su conversión en vivencia–, sobreviene la “sobre-clausura tranquilizadora” (“La metáfora” 181). La segunda parte, en cambio, como adelanté anteriormente, hace el camino inverso: vuelve sobre sus propios pasos, se desplaza replegándose, hacia el inicio del laberinto –que, reitero, no es su salida– para volver a la experiencia en su naturaleza más punzante: la angustia plena de la pérdida de la madre, es decir, la realidad en tanto intratable. Para un escritor, perderse en el laberinto es inevitable, a sabiendas

---

<sup>4</sup> En términos de Walter Benjamin, sería una experiencia propiamente dicha (*Erfahrung*), devenida en vivencia (*Erlebniss*). En “Sobre algunos temas en Baudelaire”, Benjamin pone en relación el término *Erfahrung* con *Erlebniss* a fin de hacer manifiesta la heterogeneidad de la noción de experiencia. En el marco de una reflexión acerca del papel amortiguador –anestésico, según Susan Buck-Morss– de la consciencia (en tanto sirve como protección contra estímulos que pudiesen producir un shock), *Erlebniss* aludiría a las “experiencias vividas” como acontecimientos a cuyo desarrollo la consciencia pudo atender, mientras que *Erfahrung* haría referencia a la experiencia en cuanto que no fue vivida conscientemente. Las experiencias vividas, de acuerdo con la terminología empleada por Benjamin, serían el producto de la esterilización de un acontecimiento, puesto que, para que pueda ser incorporado al inventario de recuerdos conscientes, debe despojarlo de su carácter traumático.

de que la recuperación de la experiencia solo se produce en su desandar – con la suerte o el azar de su lado, en tanto el experimentante nunca es agente de la experiencia–. A esta altura es evidente que, para Barthes, el laberinto lo implica en tanto trata el lenguaje de manera indirecta (“La metáfora...” 175) y que, para el hombre, no hay salida del laberinto, de la misma manera que no hay un afuera del lenguaje.

En cuanto a la respuesta que autocaracteriza como intelectual, Barthes trae a colación una definición que, en su conferencia denominada “Labyrinthe et énonciation”, el psicoanalista Octave Mannoni propuso a propósito de la literariedad: “lo que no presenta ninguna transformación posible” (“La metáfora” 181). Barthes identifica en los aportes de Mannoni una inquietud acerca de la legibilidad/ilegibilidad que precisa como “las fugas de la legibilidad (en el sentido perspectivista del término)” (“La metáfora...” 181). Esto le permite hacer una nueva pregunta acerca del laberinto: ¿dónde comienza la legibilidad? Es decir, ¿dónde comienza, entonces, un laberinto? “Nos acercamos –dice Barthes– a la epistemología de las consistencias progresivas, de los umbrales, de las intensidades: la *viscosidad* de las formas” (“La metáfora” 181; resaltado en el original). Aquí me resulta conveniente transferir la inquietud del dominio de la lectura hacia el de la escritura. Lo que no permite transformación, para el escritor, es precisamente la experiencia: aquello de carácter impersonal e infantil, fuera del tiempo y el lenguaje. Cualquier intento de transformación, cualquier avance por la viscosidad del laberinto, no podrá más que arruinar su singularidad contingente y, sin embargo, el escritor no podrá evitarlo: su virtud y su condena estriban en el deseo utópico, como el deseo de una esencia, de alcanzar la realidad mediante un material radicalmente diferente a la naturaleza de aquello que se quiere alcanzar: por esta razón, la realidad es caracterizada como intratable; mejores términos serían inflexible o intransigente. En este sentido, la cadena de nominación metonímica y sus correspondientes explosiones metafóricas conforman constelaciones (es



decir, trazos imaginarios) cuya proyección global remite constantemente a los puntos de fuga por donde se filtra la legibilidad o pasibilidad transformativa.

Otra serie de fórmulas utiliza la noción de fuga como proceso constructivo: son las que se dirimen entre los pares opositivos movimiento/detención, visible/invisible y vida/muerte. Veamos algunos ejemplos:

En la Fotografía, la inmovilización del Tiempo solo se da de un modo excesivo, monstruoso: el Tiempo se encuentra atascado (...). El que la Foto sea 'moderna', se encuentre mezclada a nuestra cotidianeidad más ardiente, no impide que haya en ella como un punto enigmático de inactualidad, una extraña estasis, la esencia misma de una *detención* (...) (LCL 140; resaltado en el original).

No es que la detención tenga lugar a pesar e independientemente de la modernidad –que aquí tiene el sentido de la agitación de lo ardiente; es decir, el movimiento–, sino que dicha agitación solo es posible porque hay un punto enigmático cuya naturaleza misma es la detención (es decir, *arrêt*, suspensión, la unión mística con Dios). La condición de existencia del movimiento es precisamente la detención, materia fundante de la realidad dinámica, pero inaprensible para la consciencia –aquí sigo los postulados de Baruch Spinoza cuando establece que la consciencia solo sabe de efectos, puesto que las causas le están vedadas–. Sigamos con otro ejemplo:

Ahora bien, ante millares de fotos, incluidas aquellas que poseen un buen *studium*, no siento ningún campo ciego: todo lo que ocurre en el interior del marco muere totalmente una vez franqueado este mismo marco. Cuando se define la Foto como una imagen inmóvil, no se quiere sólo decir que los personajes que aquélla representa no se mueven; quiere decir que no *se salen*: están anestesiados y clavados, como las mariposas. No obstante, desde el momento en que hay *punctum*, se crea (se intuye) un campo ciego (...) (95; resaltado en el original).

Aquí vemos nuevamente cómo se replica el proceso constructivo del punto de fuga: el *punctum* de la foto es el indicio (la intuición) de que lo visible,

aquello del orden de los efectos, solo es posible gracias a la existencia inaprensible de lo invisible, por ser del orden de las causas. Dicho de otra manera, ¿dónde comienza lo visible? En su fuga, que es lo invisible. Muy en consonancia con el par movimiento/detención, termino con el par opositivo vida/muerte:

(...) si la Foto me parece estar más próxima al Teatro, es gracias a un mediador singular (quizá yo sea el único en verlo así): la Muerte. 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 (...). 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" (65).

En tanto Barthes opone pasión de vida frente a malestar de muerte, la denegación aludida bien puede ser de índole cultural (y, por eso, mítica). Pero, en un sentido más estructural, creo yo que allí se trata de la naturaleza de lo humano, algo que está en su constitución misma: la muerte se afirma radicalmente sobre su ausencia de registro. Como sabemos, el sujeto se produce en y por el lenguaje; su muerte, dada la condición de seres lenguados que somos, carece de representación posible y, sin embargo, es la denegación de ese "terror sin nombre" o "angustia inconcebible" la piedra de toque mediante la cual se erige el lenguaje. El lenguaje, en este sentido, es un teatro en el que las máscaras vivientes señalan la inconcebible muerte que las constituye. Si bien la representación de la muerte es imposible para la vida del sujeto, es imprescindible ya que es su condición de existencia. Como "los objetos laminares de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos" (31), lo constitutivo de la vida es la muerte, así como lo es la ilegibilidad de la legibilidad, el inicio del laberinto y, como veremos a continuación, en términos adornianos, lo absoluto del lenguaje.

Quisiera ir cerrando con algunas ideas de Adorno acerca de la relación entre música y lenguaje:

“El lenguaje denotativo –dice Adorno– querría decir de manera mediada lo absoluto, y este se le escapa en cada intención individual, deja atrás a cada uno como definitivamente detrás de sí. La música da en él inmediatamente, pero en el mismo instante se lo oscurece, del mismo modo que la luz demasiado fuerte ciega unos ojos que ya no pueden ver lo totalmente visible. La música acaba por parecerse una vez más al lenguaje en la medida en que, en cuanto al borde del fracaso, es enviada, lo mismo que el lenguaje denotativo, a la odisea de la mediación infinita a fin de traer a casa lo imposible (“Fragmento sobre” 28).

Como nos recuerda Jorge Luis Borges, ya Walter Pater, hacia fines del S. XIX, enunciaba que todas las artes deben tender a la condición de la música. Ahora bien, desde la perspectiva adorniana, la música, a pesar de que cuente con la posibilidad de un acceso más directo –aunque fugaz– a la realidad intratable (lo absoluto en Adorno), sigue adoleciendo del mismo mal que atormenta al lenguaje: la mediación infinita. Se me presenta inmediatamente la siguiente inquietud: si las artes deben tender a la música (puesto que forma y contenido, como también nos explica Borges, son coincidentes), ¿a qué debe tender la música? La obra de Cage, “4’33””, puede servir para contestar esa pregunta. Allí, el intérprete de la obra tiene la indicación de guardar silencio (*Tacet*) sin tocar su instrumento durante el tiempo indicado en su título. Por lo general, se piensa que el *quid* de la pieza radica en la interpretación de “cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio”; sin embargo, algunos teóricos consideran que el material sonoro de la obra lo componen los ruidos ambientales que el espectador escucha durante ese tiempo. Creo, personalmente, que esta segunda concepción está un poco más acertada, aunque requiera de alguna precisión. Es posible “hacer silencio”, en el sentido de tomar los recaudos posibles para abstenerse de emitir sonido alguno, pero el silencio “en sí” no existe para nosotros (análogamente, es posible abstenerse de hablar sin que esto implique la anulación del lenguaje). Lo que

la obra de Cage, según esta perspectiva, pone de manifiesto es que la música no es posible sin el silencio como su condición de existencia y, aun así, si quiere tener un contacto directo con lo absoluto, no puede más que embarcarse en la odisea de traer a casa lo imposible, es decir, el silencio. Si todas las artes deben tender a la condición de la música, entonces, la música debe tender a la condición del silencio. Esta formulación circular es la que, creo yo, conforma el laberinto de *La cámara lúcida*. Lo que comenzó con un asombro silencioso (la soledad de la afección ante la foto de Jerónimo Bonaparte) termina, habiendo mutado, con un regreso al silencio que señala la realidad intratable.

Alguna vez apunté que la ensayística de Barthes se manifiesta gracias a la afirmación de una ética de la evasión: un movimiento espiritual en correspondencia análoga con una pulsión corporal y cuya inscripción digital se transforma en una *configuración del decir* (Bohnhoff 132). A la luz de esta ponencia, quisiera ampliar a penas un poco esa idea: lo evasivo de su ética entra en consonancia con la dinámica laberíntica del lenguaje y de algo relativo a la condición definitoria de lo humano. Por un lado, la inflexibilidad de lo absoluto impide toda transformación articulable y, al mismo tiempo, el deseo artístico (humano) se empeña en alcanzar lo absoluto, aunque sea una empresa utópica. Lo real evade al lenguaje de la misma manera que el lenguaje se evade de lo real. La ética de la evasión es la que pone de manifiesto, entonces, una condición netamente humana.

## **Bibliografía**

Adorno, Theodor: "El ensayo como forma" en *Notas sobre literatura. Obra completa*, 11. Editorial Akal: Madrid, 2013.

---. "Música, lenguaje y su relación en la composición actual [Fragmento sobre la música y el lenguaje]" en *Sobre la música*. Ediciones Paidós Ibérica I.C.E./U.A.B.: Barcelona, 2000.

---. *Teoría estética. Obra completa*, 7. Editorial Akal: Madrid, 2014.

Barthes, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Editorial Paidós: Buenos Aires, 2009.

---. “La metáfora del laberinto. Investigaciones interdisciplinarias. Seminario 1978-1979” en *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Siglo XXI Editores: México, 2005.

---. “«Mucho tiempo he estado acostándome temprano»” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Editorial Paidós: Buenos Aires, 2013.

Borges, Jorge Luis: “Pensamiento y poesía” en *Arte poética. Seis conferencias*. Editorial Crítica: Barcelona, 2001.

Benjamin, Walter: “Sobre algunos temas em Baudelaire” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Editorial Taurus: Madrid, 1998.

Buck-morss, Susan: “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte” en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona Editora: Buenos Aires, 2005.

Kristeva, Julia: “La palabra, el diálogo y la novela” en *Semiótica 1*. Editorial Espiral: Madrid, 1978.