

BARTHES Y LA FOTOGRAFÍA

José Laso Rivadeneira

La pretensión de este trabajo es hacer un breve panorama del pensamiento de Roland Barthes sobre la fotografía.

Joan Fontcuberta, un crítico, fotógrafo, curador de museos, un artista catalán, escribió un libro que se llama *Ça-a-été? Contra Barthes* (2022), que en español significa “esto-ha-sido” que, para Barthes, es la esencia de la fotografía. La idea que está desarrollada en el libro de Fontcuberta se refiere a que, para Barthes, toda fotografía tiene que ver con “esto-ha-sido”, lo que puede comprenderse como el noema o la esencia de la fotografía, siendo, además, el principio que da cobertura a su valor documental. Sin embargo, el problema es verificarlo, lo que lleva a darnos cuenta de que las fotografías no son si no producto de distintas de operaciones de teatralidad. Así pues, la cámara solo puede hablarnos del decorado y del disfraz.

Barthes, en uno de sus últimos textos, *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía* (1990), escribió acerca de lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente y que habría tenido lugar alguna y una sola vez. La fotografía repite de forma mecánica lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella, el acontecimiento no se sobrepasa jamás a sí mismo para acceder a otra cosa. La fotografía remite siempre el corpus que se necesita, el cuerpo que ve del particular absoluto,

la contingencia soberana, elemental para la ocasión, para el encuentro, es decir, lo real en su expresión infatigable.

¿Cómo entiende, entonces, la teatralidad Fontcuberta? Es decorar la representación: “esto-ha-sido”, y si esto es así, deja de ser garantía de objetividad; vendría a ser una escenificación. Es una edificación triple. Para Fontcuberta, la teatralidad de la fotografía es una puesta en escena del objeto, una puesta en escena de la representación, una puesta en escena de la mirada y una puesta en escena del dispositivo fotográfico. Así, el noema señalado por Barthes es más una operación de teatralización que de referencia. Fontcuberta se convierte así en un maestro de la sospecha, algo parecido a lo que hizo Susan Sontag en su texto famoso *Sobre la fotografía* (1992).

El “esto-ha-sido” de Barthes es comparable al instante decisivo de ese otro gran fotógrafo que fue Henri Cartier-Bresson, y obedece a una pregunta que se hace respecto a qué sabe mi cuerpo sobre la fotografía. En *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, al hablar del *operator*, del *spectator* y del objeto, lo que hay atrás, Barthes lo confiesa, es un pequeño simulacro, un *spectrum*, un fantasma. No niega, en este sentido, la perspectiva y la crítica de Fontcuberta. Porque la fotografía, al ser una captura de algo que ha sido, a la vez atrás de la fotografía anuncia algo que ha pasado y anuncia, de alguna manera, la muerte, tema que estará presente en la citada *La cámara lúcida*.

Pero anteriormente ya Barthes había escrito algo parecido a lo que la crítica de Fontcuberta quería decir. Es un texto sobre la fotografía de prensa titulado “El mensaje fotográfico” (1986). Barthes dice en él que la fotografía no puede ser analizada desde un aspecto digital, porque aparece como una totalidad, y porque tampoco se parece al lenguaje, en tanto no se le puede aplicar el método que Ferdinand de Saussure (2002) hizo respecto a la lengua, a las unidades discretas. Manifiesta, por el contrario, que

la fotografía sí tiene la posibilidad de connotar y de investir, en sí misma, una cierta teatralidad. Entonces, Barthes habla de los procesos de connotación que articulan la fotografía al momento histórico y a un determinado tipo de sociedad. Por lo tanto, explica del trucaje, de la pose de los objetos, de la fotogenia, del esteticismo, de la sintaxis, como esos operadores internos de la fotografía que connotan y articulan la fotografía a la realidad y crean el simulacro y el sentido de algo que ha acontecido alguna vez que ha pasado y que, por lo tanto, llevan atrás el fantasma, el simulacro, la idea de algo que aconteció, de algo que se ha muerto, algo en lo que se anclan muchos de los usos sociales de la fotografía, no solamente el de testimonio de una cierta realidad, sino también esta presencia fantasmagórica de lo que es ausente en el momento de la fotografía.

En su último libro, *La cámara lúcida*, escrito poco antes de morir, el cual reconoce Fontcuberta que es el más citado acerca de la fotografía, después de *Pequeña historia de la fotografía* (2005), de Walter Benjamin, Barthes (1990, 48-9) decía:

Para mí, el ruido del Tiempo no es triste: me gustan las campanas, los relojes... —y recuerdo que originariamente el material fotográfico utilizaba las técnicas de ebanistería y de la mecánica de precisión: los aparatos, en el fondo, eran relojes.

Constatan la metáfora y la presencia del Tiempo en la fotografía para ser contemplados y quizás, dice Barthes, “de muy antiguo en mí se oye todavía en el aparato fotográfico el ruido viviente de la madera” (49). Es el Tiempo que se ha ido, el Tiempo que se va, el Tiempo que se detiene, el Tiempo que produce este fantasma, este simulacro de la realidad que al final es algo que ha pasado, algo que ha acontecido, algo que ha sido alguna vez.

En *La cámara lúcida*, un libro autorreferencial, Barthes aplica lo que él llama *una metodología especial de acercamiento a la fotografía*. En dicho libro, él se plantea la pregunta de por qué entre tantas fotografías que ha recibido, hay unas fotografías que le atraen, unas fotografías que le dicen algo de una manera íntima, de una manera personal. Y el libro está construido sobre el hallazgo, dentro de una colección de fotografías, de una sobre su madre en el jardín de invierno, una fotografía que nunca aparece en el libro mencionado, pero que es la que le lleva a la reflexión profundamente poética y teórica sobre el noema, la esencia de la fotografía, de “esto-que-ha-sido”. Esa fotografía de su madre, en realidad, condensa toda su historia personal y la historia de su tiempo, su recorrido y lo que implica llevándole a reflexionar. Por ello, toda su metodología se va a basar en dicha atracción, en la seducción, en la fascinación que aquella fotografía tiene para él. Esta fascinación va a ser su método de acercamiento a la fotografía. Y este acercamiento será también a esta caducidad, a esta temporalidad, a ese transcurrir de ese Tiempo que parece que se detiene y crea un fantasma, o crea una ausencia y, a la vez, una presencia de alguna realidad profunda de la muerte.

Entonces, él se deja seducir por la atracción de una fotografía, entre cientos de fotografías que han estado a su disposición. De este modo, Barthes piensa en dos elementos de acercamiento a la fotografía y que, durante mucho tiempo, desde la escritura de *La cámara lúcida*, han sido los fundamentales en la crítica fotográfica. Estas dos formas de acercarse a la fotografía son el *studium*, y, sobre todo, el *punctum*.

Para Barthes el *studium* es una aproximación a la fotografía desde el cuerpo propio y desde el saber o desde los diferentes saberes, al igual que desde la cultura, considerando el lugar de enunciación, para hablar en términos lingüísticos. Respecto

al *studium* hay una variedad de aproximaciones teóricas y metodológicas que se han hecho, pero también implican visiones y saberes acerca de la fotografía. El *studium* se corresponde con lo que Barthes dirá en su texto, al “to like”, aunque no del “to love” (66), eso que a uno le gusta y le atrae, aunque no le fascine.

En cambio, el *punctum*, para Barthes, es aquello que viene, que sale de la fotografía y que a uno le hiere; es decir, es aquello que “sale de la escena como una flecha y viene a punzarme” (64). Es lo que llega a lo más profundo de uno mismo, pinchándole. Podría decirse que es un pequeño agujero, una pequeña mancha en una foto, “es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (65). Esta idea del *punctum* lleva a que nos demos cuenta del detalle, es decir, de un pequeño objeto que está en la fotografía. Y el problema está en que el *punctum* está más allá del campo, y esto es esencial, porque esto luego conectará con el psicoanálisis. En otras palabras, es como si la imagen relanzara el deseo, más allá de lo que ella misma muestra, pues no es tan solo el resto, sino que es ese fantasma, eso que se aproxima sin que nos demos cuenta, pero que de pronto está ahí. Y acá aparece una paradoja, pues lo que está en la fotografía también está en la persona, como *spectator* de la fotografía.

La fotografía del jardín de invierno de su madre pequeña, al igual que en otras fotografías, contiene eso del *punctum*. Esto es tan importante porque la idea del *punctum* marca una ruptura con el pensamiento estructuralista al que Barthes se adscribió en su momento, cuyos trabajos se pueden leer en la revista *Comunicaciones*; trabajos sobre los relatos y su estructura, queriendo incluso dar continuidad a los formalistas rusos y, sobre todo, a Vladimir Propp. Aquí, en *La cámara lúcida* hay un reencuentro con el sujeto, un reencuentro con la persona, con la subjetividad.