

El referente barthesiano y la temporalidad afectiva del índice: reflexiones sobre memoria y fotografía

En *La cámara lúcida* (1980; 2006) **Roland Barthes** (1915-1980) articula varias concepciones que se desprenden de la idea de *índex*. Su filosofía visual, considerada un referente fundamental en la teoría fotográfica del siglo XX, remite a la huella como esa marca que da cuenta de un referente único e irreplicable: «lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente» (Barthes, 2006, p. 29). Si bien la propuesta barthesiana se inscribe en la época donde la reproducción técnica se encuentra en un estado avanzado, en comparación a los inicios de la fotografía en el siglo XIX, es evidente su familiaridad con el aura benjaminiana. Lo que Benjamin y Barthes comparten es, justamente, ese valor cultural que emana en la relación espectador/fotografía, es decir, cada singular lectura sobre la imagen en cuanto irremplazable presencia que emerge ante la mirada. La fotografía, dirá Barthes, no es tanto una confirmación de lo que ya definitivamente no existe, sino más bien una emanación del referente (2006, p. 126), a algo que sobrevive y habita en ese espacio de la indeterminación entre presencia y ausencia.

El acercamiento barthesiano resulta seductor, puesto que transcurre como contrapunto oscilante entre el discurso personal y el intento por formular una ciencia de lo fotográfico a partir de la propia experiencia. A Barthes no le interesa realizar un análisis de la fotografía formulando un conjunto de criterios universales, la radicalidad de su pensamiento consiste en trasladar el foco de atención: de considerar la fotografía desde una global generalidad, su mirada valorará solo algunas fotografías, aquellas que le trastocan o conmocionan por ciertos detalles inadvertidos en una escena, particularidades insignificantes de los cuerpos, expresiones específicas de los rostros, objetos secundarios que, al parecer, no son relevantes en el cuadro. Se desliga de la referencia histórica y sociológica para profundizar en la experiencia privada que su propio cuerpo atraviesa, en la presencia de ciertas fotografías. «¿Qué es lo que sabe mi cuerpo sobre Fotografía?» (2006, p. 35) se pregunta este autor en el inicio de una exploración que lo lleva a una nueva fenomenología.

El cuerpo —su cuerpo— se ubica en el centro mismo de esta reflexión, la cual, desde la sensorialidad crítica, describe los acontecimientos que transcurren en el acto de percibir e interpretar una imagen. Así es como la naturaleza de un lenguaje poético constituye la matriz desde la cual articular los motivos que impulsan su pensamiento, en el que convergen la sugestiva expresividad y la distante perspectiva de la objetividad. Dentro de este aspecto sensible, Barthes subraya el carácter singular que envuelve su investigación: «mi fenomenología aceptaba comprometerse con una fuerza, el afecto: el afecto era lo que yo no quería reducir» (2006, p. 51). Lo irreductible, aquello de lo que no puede despojarse, es donde instala el eje de su meditación.



Según el filósofo, existen tres instancias que acompañan a toda fotografía: el *Operator*, el *Spectator* y el *Spectrum*, clasificación que le permite abordar por separado fenómenos que suceden a la vez y que juntos componen/conforman el acto de producción y recepción de toda imagen. El *Operator* es definido como aquel personaje que encuadra, selecciona y registra una imagen determinada, es decir, el fotógrafo, mientras que el *Spectator* son todos los espectadores —nosotros— quienes revisamos, miramos y buscamos imágenes en distintos soportes, medios y contextos. En ese sentido, Barthes escribirá que su acercamiento a la fotografía, en cuanto *Spectator*, está determinado por el deseo de querer profundizar en el sentimiento pero «[...] no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento. Luego noto, miro y pienso» (2006, p. 52). La herida, como el efecto de aquello que disloca la lógica dominante de la razón, y el estremecimiento fugaz, que funciona como apertura hacia otro modo de conocer, los encontrará en algunas fotografías que comenta en su obra, pero, sobre todo, en una fotografía de infancia de su madre en un invernadero. Esta imagen permanece oculta y alejada de toda posibilidad de exhibición, la que atesora en el espacio privado de lo imaginario y solo escribe sobre ella en sus divagaciones.

Por último, el referente que sostiene toda fotografía sería el *Spectrum*. Para introducirlo, el pensador expone el significado de ser él mismo un sujeto fotografiado, experiencia que le acerca a la muerte, en cuanto deviene un objeto que siente que el espesor de su universo interior desaparece. Aquí, Barthes percibe un parecido con la noción de la máscara teatral en cuanto gestualidad artificial que inmoviliza lo auténtico. En el acontecimiento de la pose, un desfase entre subjetividad y apariencia provoca una fragmentación, una fisura que desarticula consciencia y cuerpo. Un malestar entre simulacro e introspección, superficie y hondura: «[...] cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de 'posar', me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen» (2006, p. 37). Sobre esta metamorfosis, leemos en otro pasaje:

Yo quisiera en suma que mi imagen, móvil, sometida al traqueteo de mil fotos cambiantes, a merced de las situaciones, de las edades, coincida siempre con mi «yo» (profundo, como es sabido); es lo contrario lo que se ha de decir: es «yo» lo que no coincide nunca con mi imagen; pues es la imagen la que es pesada, inmóvil, obstinada [...] y soy «yo» quien soy ligero, dividido, disperso. (2006, p. 39)

La inscripción material del referente, como rastro físico que permanece en el soporte, es, en su lectura, el elemento principal que sostiene su propuesta teórica. El índice es esa huella que da cuenta de «lo que ha sido», lo acaecido y cuya experiencia irrepetible permanece en la superficie del papel. Barthes, en ese sentido, no está pensando en las posibilidades técnicas de reproducción, como Benjamin, sino que su mirada acentúa el carácter único del testimonio que subsiste a pesar de su extinción. El referente, entonces, es aquello que no puede ser escindido de la fotografía, porque se encuentra adherido a esta, es su zona sensible y tangible. El referente es el documento de lo real, pero no como mimesis o copia objetiva y fielmente plasmada, sino como su evocación, la reminiscencia que se desprende de la imagen, la prueba de un vestigio que se mantiene como latencia. Dirá Barthes que en la fotografía siempre está pegado su referente, porque, justamente en este, siempre se registra algo o alguien:

la Fotografía pertenece a aquella clase de objetos laminares de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos: el cristal y el paisaje, y por qué no: el Bien y el Mal, el deseo y su objeto: dualidades que podemos concebir, pero no percibir. (2006, p. 31)



Ante este escenario, Barthes apunta que aquello que le interesaba no era acercarse a la fotografía, como un documento histórico del que se extrae algún tipo de conocimiento puntual, ni tampoco rastrear los aspectos técnicos de la imagen ni exponer las cualidades de su retórica visual: su relación con ella está condicionada por aquello que provoca una impresión en él: «[...] el objeto deseado, el cuerpo querido» (2006, p. 31). El inadvertido dedal del personaje femenino en la foto *Disminuidos en una institución*, de Lewis H. Hine, la «copresencia» dual que habita en *El ejército patrullando por las calles*, capturada por Koen Wessing en Nicaragua —en la que monjas y soldados atraviesan una calle destruida por la violencia—, la calle arenosa que sin asfaltar remite a una Hungría rural por la que un violinista y unos niños caminan, así como las uñas en un retrato de Tristan Tzara, ambas de André Kertész, son algunas de las fotografías que usa Barthes para explicar en qué consiste aquello que hiere y punza de una imagen, aquel repentino resplandor donde el ojo, atrapado por el recorte de un fragmento, evalúa otras connotaciones —sentidos y sensaciones— que resuenan en la imagen: el *punctum*, concepto que permite sumergirnos en los significados que aparecen en algunas fotografías.

Estas aristas y acepciones, que circulan en el reino disminuido del detalle y que suelen ocurrir como un asunto subrepticio y lateral, constituyen la densidad que hace del acto de mirar una conmoción que interviene activamente en la reflexión sobre la fotografía. Apunta Barthes que el *punctum*, aquello que desmantela al *studium*, es «[...] una especie de sutil más-allá-del campo [...]» (2006, p. 99), algo que excede los límites de lo visible y que, debido a ello, fractura las fronteras de la contención en la que la imagen y su referente coexisten. Así: «[...] pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)» (2006:, p. 59). La contraparte del *punctum* es aquello que está ligado a todas las referencias sociales que una fotografía ofrece. A esa cualidad Barthes la denomina *studium* y es aquel significado denotativo que se expone abierta y literalmente en la fotografía, como esa información objetiva, ese saber histórico que se encuentra disponible para ser leído en la estabilidad de una interpretación certera. El *studium*, entonces, está sujeto a una comprensión cultural de los contextos y temporalidades anclados en la fotografía y también está sostenido por la visión particular del fotógrafo, por las variaciones de su intención. Es, además, una «especie de educación (saber y cortesía)» (2006, p. 60), por lo que se vincula con una suerte de protocolo, donde diversos criterios compartidos vendrían a regular el acto de evaluar y comentar una imagen. Desde el *studium*, toda fotografía tiene un conjunto de finalidades delimitadas, como «informar, representar, sorprender, hacer significar, dar ganas» (2006, p. 61). Así, se opone radicalmente a la vulnerabilidad a la que queda expuesto el espectador ante la presencia del *punctum*.

Finalmente, constatamos que la semiología barthesiana lee en el objeto fotográfico no la prueba de la realidad como registro incuestionable de verdad, sino la oportunidad de ser afectado por la fotografía, de ser tras/tocado por algunas imágenes que, desde el singular estremecimiento que producen, configuran otra forma de reflexión sobre lo visual en la época marcada por el referente, «en el fondo la Fotografía es subversiva y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa» (2006, p. 73). Este postulado de Barthes lo podemos asociar con una lectura más reciente, propuesta por Jacques Rancière, quien define la imagen pensativa como ese espacio intersticial de intercambios y contagios, entre categorías opuestas como lo pensado y lo no pensado, la actividad y la pasividad, el arte y el no-arte, etc. (2010, p. 105). Con el trasfondo de la idea arriba citada de Barthes, y pensando en el cruce entre régimen de representación y soporte, Rancière afirma:

La pensatividad de la fotografía podría ser entonces definida como ese nudo entre varias indeterminaciones. Podría ser caracterizada como efecto de la circulación, entre el sujeto, el fotógrafo y nosotros, de lo intencional y de lo no intencional, de lo sabido y lo no sabido, de lo expresado y de no lo inexpressado, de lo presente y de lo pasado. (2010, p. 112)



Referencias

Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Ediciones Paidós. Rancière, J.

(2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Soulages, F. (2010). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires, Argentina: La marca.

