

Investigador en Comunicación Social. Universidad Pompeu Fabra. Facultad de Comunicación. 08015 Barcelona.

El eco de la fotografía de Barthes. La nueva cámara lúcida: Notas sobre el cine digital

The eco of Barthes' photography. The new lucid camera: Notes about digital camera

Recibido: 1 de octubre de 2010

Aceptado: 19 de noviembre de 2010

Resumen: Hace treinta años Roland Barthes buscaba un tercer nivel de lectura de imágenes que se alejaba de la rígida lectura informativa y simbólica para dejar que fuese el significante quien hablara. Sus análisis llegaron a su mayor notoriedad en el estudio de la fotografía *La chambre claire*. El artículo siguiente parte de que la hipótesis que Barthes dejó en sus notas sobre el medio fotográfico resuena hoy por un lado en la miniaturización de los recursos y la instantaneidad del soporte de la cámara de vídeo digital y por otro lado, en el principio de modularidad y accesibilidad de los nuevos medios. En una segunda parte, el texto ahonda en la idea de la memoria barthesiana y en el paralelismo que toma junto con las reflexiones que Jean-Luc Godard concedió a través de la imagen electrónica. La aparente arbitrariedad en la selección de las imágenes que integran el estudio sigue el análisis de Barthes, por ello, responde a un criterio de confianza en la espontaneidad y en la memoria del autor.

Palabras clave: Roland Barthes, cámara digital, punctum, Jean-Luc Godard, tiempo, resurrección.

ABSTRACT: *Thirty years ago Roland Barthes looked for a third level of reading images which distanced itself from rigid informative and symbolic reading in order to allow the signifier to talk. His analysis received better notoriety in the study of photography *La chambre claire*. This article makes the hypothesis that what Barthes left on his notes about the photographic medium resounds nowadays on one hand in the miniaturization of resources and the instantaneity of the digital video camera medium and, on the other hand, on the principle of modulation and accessibility of new media. Subsequently, the text examines the notion of barthesian memory and the parallelism that this one takes together with the reflections that Jean-Luc Godard granted through the electronic image. The apparent arbitrariness in the selection of images that integrate this study continues Barthes' analysis according to a criterion of the author's confidence in spontaneity and memory.*

Key-words: Roland Barthes, digital camera, punctum, Jean-Luc Godard, time, resurrection.

1. Introducción¹

En sus últimos trabajos Roland Barthes escribió que, más allá del nivel informativo/comunicativo y del simbolismo referencial, diegético, autoral o histórico, existe en la lectura de imágenes un tercer sentido que se desvincula de la propiedad significativa de la representación. Eran cuestiones que Barthes planteaba tras observar un fotograma de *Iván el terrible* (*Ivan Grosnyy*, S.M. Eisenstein, 1947) donde dos cortesanos derraman una lluvia de monedas de oro sobre el rostro del joven zar. Barthes reconocía en la imagen accidentes significantes que compondrían su tercer sentido “una cierta aglutinación del maquillaje de los cortesanos; espeso, pesado, en uno de ellos, liso, distinguido en el otro; la nariz *bestial* de este, las cejas finalmente dibujadas del otro, su cabeza de moribunda blancura, el aplastado peinado, que recuerda a un postizo, en consonancia con el maquillaje de polvos de arroz”². Tales signos excedían de la pura copia del motivo referencial de la imagen, signos que se manifestaban fuera de la cultura, del saber, de la información y del lenguaje; lo que planteaba esa imagen no permitía otra lectura que la interrogativa y Barthes lo nombró sentido *obtusos*³. En definitiva, todo lo que podría decirse de una historia podría hacerse por escrito excepto aquello que esta tendría de sentido *obtusos*. En este residiría la naturaleza fílmica, “en ese punto en el que el lenguaje articulado no es más que aproximativo y donde empieza otro *lenguaje*”⁴. Pero, paradójicamente, la propiedad fílmica –de la que se desprendería este tercer sentido de la imagen– según Barthes, inspirado quizás en las teorías del montaje vertical de Eisenstein⁵, era imposible captarla “en movimiento” y se hallaba en el artificio mismo del fotograma.

Concebimos esa postura dicotómica frente al análisis de toda imagen como la conclusión del estudio previo que el semiólogo abordó en los apuntes

¹ El autor agradece a Sergi Sánchez las aportaciones pertinentes en torno a la teoría de la imagen digital.

² BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1986, p. 50.

³ El *sentido obtuso* actuaría como suplementario del *sentido obvio*, que haría referencia al segundo nivel, al símbolo, la iconografía (en el caso del fotograma de *Iván el terrible* la estética de la revolución formaría parte de este *sentido obvio*).

⁴ BARTHES, Roland, *Lo obvio...*, *op. cit.*, p. 64.

⁵ Según Eisenstein en toda imagen el centro de gravedad fundamental se transfiere al interior del fragmento, en los elementos incluidos en la propia imagen; no es un elemento que se da “entre planos” sino dentro del mismo plano. (Véase EISENSTEIN, Sergei M., *Hacia una teoría del montaje*, vol. 2, Paidós, Barcelona, 2001, pp. 168-197).

recogidos en *La chambre Claire* (1980), en cuyo trabajo Barthes incluyó una serie de notas de corte ontológico sobre la fotografía y sobre la búsqueda de la naturaleza del medio. La fotografía de una insurrección en Nicaragua (Koen Weesing, 1979) en una calle en ruinas con dos soldados patrullando le despertó curiosidad al percatarse que su interés venía dado por dos monjas que cruzaban la misma calle.



“Insurrección en Nicaragua” (Koen Weesing, 1979).

Barthes se sirvió de la fenomenología, sobre todo en cuanto a la intuición como instrumento de análisis, para dilucidar posibles pautas de lectura de un tercer sentido. En toda imagen habría un *studium*, un gusto del observador por el objeto representado en cuestión, por los rostros, gestos, decorados o acciones, término que Barthes consideró

un campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente: ‘me gusta/no me gusta, I like/I don’t’. Y el *studium* pertenece a la categoría del *to like* y no del *to love*; moviliza un deseo a medias; un querer a medias; es el mismo tipo de interés vago, liso, irresponsable, que se tiene por las personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos ‘bien’⁶.

⁶ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 59-60.

Pero en algunas imágenes detectaba una segunda fuerza que definía como *un detalle* de atracción. “Siento que mi sola presencia cambia mi lectura, que miro una nueva foto, marcada a mis ojos con un valor superior”⁷; se trataba de una potencia que rebasaba el interés subjetivo ante la foto, una fuerza de sentido contrario al *studium*, que se dirigía hacia el observador, lo que Barthes llamó *punctum*, “pinchazo, agujero, pequeña mancha, pequeño corte, también casualidad”⁸, fenómeno que encuentra su parecido en la experiencia vivida por Roquentin en *La Náusea* en el hallazgo de la raíz de castaño, un momento análogo quizá a la sorpresa que Baudelaire definió que debía tener toda poesía. El *punctum* es aquello que nos mira del objeto mirado, nos diría más adelante Didi-Huberman, y toda imagen se mantiene a la espera de esa revelación, de que “otra cosa haga revivir todo lo que hay allí y le dé todo un sentido, teológico o metafísico”⁹. Parte de la fuerza del *punctum* residiría en esa espera y no podría darse cuando los *detalles* hubieran sido *puestos* en la representación intencionadamente por el fotógrafo, pues la tasca del fotógrafo no consistiría en *ver*, sino en *encontrarse allí*. En un reciente estudio sobre el *punctum* de Barthes, Michael Fried relaciona este fenómeno con la idea de antiteatralidad de raíz diderotiana en torno al trabajo insensible distanciado del actor. Para Diderot sólo el actor que vence la sensibilidad permite romper con los códigos de interpretación establecidos y adquirir una postura de antiteatralidad y, por lo tanto, alejarse de la intención, de la puesta en escena sobre la cual Barthes cree que no puede hallarse el *punctum*. Sin embargo, Barthes no se refería a la antiteatralidad como modo de representación sino como la garantía ontológica que el *punctum* no fuese buscado *por el fotógrafo*¹⁰.

Si Roland Barthes llegó a dilucidaciones de una teoría en la imagen fotográfica no se debe olvidar que lo hizo partiendo de un concepto movedizo: “La fotografía es un arte poco seguro”¹¹ y el argumento a través de la cual establece los conceptos mencionados es puramente subjetivo, pues como se ha dicho en este texto, el *studium* equivale al *to like*. Aun así, si se puede llegar a una

⁷ BARTHES, Roland, *La cámara...*, *op. cit.*, pp. 78-79. En este caso Barthes habla del detalle aunque no siempre es así. En el caso de la fotografía de Wessing apuntada el *punctum* estaría en la dualidad que se genera entre la presencia de soldados y monjas; por tanto leemos el *punctum* de Barthes como una *calidad expansiva*, imprevista, inconsciente que se desprende de la imagen.

⁸ BARTHES, Roland, *La cámara...*, *op. cit.*, p. 59.

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, Paris, 1992, p. 19.

¹⁰ Véase FRIED, Michael, *El punctum de Roland Barthes*, Infralives, Murcia, 2008, pp. 22-31.

¹¹ BARTHES, Roland, *La cámara...*, *op. cit.*, p. 46.

concepción universal del *punctum* siempre cabe la pregunta ¿es este el mejor instante? Quizá si Wessing hubiera pulsado el disparador un segundo antes, la monja que aparece al fondo de la imagen no hubiera mirado al soldado que mira la cámara o la monja que ocupa el primer plano hubiera mirado al mismo soldado que su compañera o el soldado de la derecha no aparecería en la fotografía, etc., y quizá así el *punctum* habría sido más fuerte, o no. El recorrido de imágenes que plantea Barthes en la primera parte de su ensayo indica que la fotografía tiene, por un lado, la propiedad de una instantaneidad de donde parece sobresalir ese *punctum* de cualidad antiteatral y, por otro lado, una propiedad subjetiva, vinculada a la impresión del fotógrafo de haber hallado el mejor instante¹².

Son numerosos los estudios que se han abordado desde que el digital tomó lugar en la gran pantalla. En ellos se ha planteado desde la muerte del cine al desaparecer el material palpable de la película y convertirse en una construcción de cifras discretas, hasta las posibilidades que el digital ofrece sobre un mayor acercamiento a la idea de cine *vérité*, del real o de un cine autobiográfico. Con la cámara digital se llegaría a una consolidación de las vanguardias cinematográficas en los Estados Unidos de los llamados cineastas de cámara –Maya Deren, Stan Brakhage y Jonas Mekas entre otros–, la materialización de la teoría que Alexandre Astruc expuso en su célebre artículo “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo” (1948) cuando anticipó que con el uso de los 16 milímetros los cambios tecnológicos afectaban no sólo a la estética y a la forma de hacer cine, sino a la naturaleza del cine mismo¹³. Tomando el espíritu del artículo de Astruc como inspiración, las siguientes páginas no pretenden adentrarse tanto en lo que el digital cambia respecto al cine precedente sino en cómo esa nueva imagen toma un rumbo más próximo a la naturaleza fotográfica; se plantea la hipótesis que es la propiedad temporal inherente al medio cinematográfico la que añade el valor de espera de la revelación del fenómeno referido por Barthes. Siguiendo el método de estudio del semiólogo, la trayectoria propone una serie de imágenes, momentos puntuales o trayectos de cineastas que, en distintos registros, se sirven del digital o lo han terminado haciéndolo por las posibilidades que presenta el nuevo soporte

¹² Barthes articula su discurso con base en impresiones que le despiertan determinadas fotografías. Son ejemplos una fotografía de Charles Clifford de la Alhambra (*op. cit.*, p. 75), cuya fantasmagoría le da la impresión de haber estado allí o, sobre una fotografía de Mapplethorpe a Phil Glass y Bob Wilson (*op. cit.*, p. 92): “Bob Wilson me subyuga pero no consigo decir por qué, es decir, dónde: ¿es quizá su mirada, su piel, la posición de sus manos, sus zapatos?”.

¹³ Véase ASTRUC, Alexandre, *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo*, Archipel, Paris, 1992, pp. 324-328.

en relación con su objeto de búsqueda. Son imágenes que por alguna razón guardan una cualidad de *punctum* que se dirige al espectador tras hallar lo que Henri Cartier-Bresson definía como el momento decisivo o haciendo uso de la cámara como el bloque de notas del cineasta.

2. La imagen de la cámara digital como prolongación del primer *punctum* de Barthes

“Empiezo a filmar para mí y sobre mí. El cine profesional ya no me atrae. Filmó día tras día a la búsqueda de otra cosa”, con estas palabras David Perlov, cineasta *travelog* apasionado por el cine desde que conoció la obra de Jean Vigo, abre su primer *Diary* (1973-1983) mientras en la imagen aparece la vista de una calle desde el balcón de un tercer piso y la cámara se dirige al interior de su piso. Las palabras junto al gesto anticipan el trabajo de un cineasta que se dedicará a compartir su vida con una cámara y a mostrar, de forma pendular, la vida en su casa y en la calle, a aproximarse al objeto –para hacer de este su objeto– manteniendo una cierta distancia en su observación. Pero lo que más interesa aquí es ver cómo el cineasta israelí pone sobre la cámara la responsabilidad de pasar desapercibida entre la gente y es así como el cineasta a menudo se ve obligado a parar de grabar cuando el objeto filmado se da cuenta de la presencia del dispositivo¹⁴. Hay un caso en la segunda parte de su *Diary* en el que insiste en grabar a dos chicas en un café desde fuera del establecimiento y cambian de posición haciendo que el objetivo sólo pueda coger la espalda de una de ellas, un juego parecido al que se da con un niño que, en la sexta parte, se esconde tras unos naranjales. De hecho, en la primera parte Perlov dice: “Quiero filmar a la gente frontalmente y no puedo. Los edificios sí, pero no la gente” o, en su cuarto *Diary* durante la fiesta de cumpleaños de su hermana, “intento buscar entre sus rostros, trazar un paisaje entre ellos y no encuentro nada”. Pero la insistencia y el dejar hablar a su estilográfica hace que existan momentos irrepetibles. Se encuentran por un lado en el contacto con el paisaje. Cuando la cámara sigue el rumbo de las hojas de los árboles que el viento recoge, cuando intenta penetrar el cielo cargado de niebla o cuando, en su nuevo apartamento en Tel Aviv, Perlov percibe por vez primera la na-

¹⁴ Sobre el papel del hombre y el encuentro furtivo de la imagen opina Perlov: “La cámara ve pero no piensa, es el hombre que está detrás suyo quien piensa. Si la cámara no es animada por el espíritu del hombre, ella deviene un instrumento de *voyeur* y muerte. Podemos afirmar que, paradójicamente, las cámaras que filman sin selección de antaño, como las cámaras de vigilancia, ofrecen los documentos más reales. Pero es un pensamiento especulativo”. SCHWEITZER, Ariel, “La passion du quotidien”, *Cahiers du cinéma*, n° 605, octubre 2005, p. 77.

turaliza en el momento en que se pone a llover. Perlov hace de los edificios y las ciudades parte de este paisaje cuando, por ejemplo, sigue insistentemente desde un *travelling* las calles de Sao Paulo persiguiendo los rostros de las prostitutas o juega con la cámara a unir las puntas de los rascacielos de la ciudad. O el simple hecho de sacar la cámara fuera de la ventana para buscar algo susceptible de ser filmado, o el uso reiterado del sencillo canon de Pachelbel. La sutileza contemplativa con la que Perlov trabaja estos momentos delata una sinceridad en el cineasta y el intento de que la cámara desvele del mismo modo los paisajes lejanos –lo que hay detrás de la ventana– y su vida personal. El uso, ya al final de su carrera, del digital, le aproxima aún más a mostrar ese interés. En *My Stills* (1952-2002) Perlov, sobre un hilo musical de un cuarteto de cuerda de Schumann y la palabra felicidad, parte con un prelude en el que la cámara adopta una propiedad táctil, abandonando pues el carácter contemplativo para *palpar* las hojas de los árboles del jardín de casa. Ahora ya no juega con los edificios, que se hallaban demasiado lejos, sino que busca los huecos de la red que cubre el jardín para hacer pasar su cámara. Ahora ya no filma el recorrido que hace mientras camina, sino que también muestra sus pies en marcha. Ahora es la cámara la que abre las puertas y enseña el nuevo estudio donde Perlov empieza una nueva vida.

Como Perlov, Viktor Kosakovsky, uno de los cineastas más representativos de la escuela de documental de Leningrado, filma desde la ventana de su apartamento en San Petersburgo *¡Silencio!* (*Tishe!*, 2002). Pero lo hace sin moverse de ella y durante un año. Junto a la mirada de *voyeur*, las imágenes de Kosakovsky combinan el patetismo y la ironía del paseante y el obrero observado con momentos de lirismo¹⁵. No hay una mirada de lo fortuito como en el caso de Perlov. Este, por ejemplo, filmaba los basureros porque le interesaba mostrar la persona; Kosakovsky, en cambio, se queda con la curiosidad del proceso. La obra también tiene momentos de abstracción relacionados con el lirismo como son la constante muestra de grietas o las gotas de agua del suelo y momentos de metáfora como la analogía que establece entre la luna y la tapa de la cloaca, elementos que, por otro lado, eliminan valor de espontaneidad. Sin embargo Kosakovsky, gracias al hecho de servirse de una pequeña cámara digital que permite que el cineasta no sea visto, puede captar todo aquello que

¹⁵ Sobre esta doble posición de Kosakovsky, de realismo y construcción Daniel Gascó decía: “La realidad es una imagen que, para engañarnos mejor, se mantiene más largamente. Y, desde luego, las imágenes bien podrían desfilan desnudas, fuera de toda épica, pero el autor siempre dispone y organiza su mirada y realiza pequeñas panorámicas, cortes bruscos...”. GASCÓ, Daniel, “La realidad imposible. Nuevas miradas sobre el documental”, *Archivos de la Filmoteca*, n.º 53, junio 2006, p. 228.

transcurre en la calle. Y eso permite que se den situaciones como un momento en el que un joven espera a su chica con un ramo de flores, unos cuantos metros apartado de su casa; una mujer mayor, acompañada de su perro, pasa por su vera y observa al muchacho; el perro se dirige al chico y le olfatea; la mujer no se inmuta hasta que el chico empieza a levantar los pies para que el perro se aleje.

Las intenciones de ambos cineastas abren las primeras cuestiones en torno a los planteamientos más embrionarios de Barthes. En Perlov existe una sinceridad y unas imágenes más próximas a la simple mirada que a la búsqueda del fenómeno; Kosakovsky, en cambio, apunta hacia una búsqueda, se trata de una mirada no estrictamente manipulada pero donde se manifiesta un interés por hallar ese *algo* que quiere revelarse. No obstante, Perlov se mueve y la cámara le sigue para grabar lo que el cineasta quiere; Kosakovsky, en cambio, lo filma todo desde un punto. ¿Dónde hay más intención/conciencia sobre el objeto filmado por parte del autor? ¿En qué caso la cámara revelará más un hecho por sí misma? El punto de vista limita Kosakovsky y le obliga a buscar momentos reveladores; Perlov parece actuar más por intuición pero el hecho de disponer de movilidad le permite también hallar esos momentos al largo de su camino. ¿Es *buscar* esos momentos un gesto de teatralización en el sentido barthesiano? Cuando Barthes habla de teatralizar se refiere a que la persona que hay detrás de la cámara *monta la escena*. Y ambos cineastas encuentran esos momentos. También los buscan, ¿pero es que quizá la fotografía de Wessing sobre la insurrección en Nicaragua no es prueba de que buscaba también un momento revelador? La fotografía debe encontrar el instante perfecto y único, nos dice Barthes. Wessing captó el momento en el que los tres soldados miran a cámara, cada uno desde una distancia distinta y, en segundo plano, una monja también mira a cámara antes de desaparecer por el lado derecho del cuadro. Volviendo a Perlov y Kosakovsky, ambos presentan momentos que delatan el instante único; Perlov, en su retorno a la ciudad natal en julio del 1983, en la estación de tren el cineasta se dirige a las vías y alude a un recuerdo, una frase de su madre que le decía que no mirara nunca las vías; Kosakovsky ofrece un momento único cuando, al verse obligado a cerrar la puerta de la ventana para que la cámara tenga que esconderse cuando es visto por la policía maltratando dos inmigrantes, vemos su rostro reflejado en el cristal de la ventana.

La idoneidad de captar ese instante proviene de la exposición de la cámara a la vasta temporalidad del presente que acontece. Más allá del diario y del momento revelador del *punctum*, algunos cineastas han aprovechado la miniaturización y facilidad de manejo del dispositivo para hacer de la cámara un bloque de notas con la posibilidad de ofrecer apuntes de un *making of* que acaban formando parte de la obra misma. Es el caso de Abbas Kiarostami en

ABC Africa (2001) o Agnès Varda en *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000). Kiarostami pretendió hacer un documental sobre la orfandad y la tragedia causada por el sida en Uganda. Hizo una primera visita al pueblo con un equipo de cuatro personas, con dos cámaras digitales para, posteriormente, hacer el documental. Pero sus apuntes grabados en digital terminaron constituyendo el filme para, tal y como comentó el cineasta, “crear nuestro diario de viaje en vídeo”¹⁶. Kiarostami abandona la mirada distante, contemplativa e impenetrable con la que finalizaba *A través de los olivos* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994) para aproximarse a un pueblo con mirada de turista –tal como muestra la secuencia en la que los niños establecen un primer contacto con la cámara y saltan para entrar en el cuadro del visor que los muestra en ángulo picado– y sin pudor –como cuando, en el primer orfanato, el cineasta iraní se aproxima tanto como puede a la escena en la que una enfermera envuelve a un niño para colocarlo en un ataúd de cartón–. ABC Africa propone una conjunción de dos miradas de antiteatralidad puesto que Kiarostami descubre una nueva cultura a través de una nueva herramienta y los habitantes de Uganda, un encantamiento por los personajes que los observan, mirada que despierta una mayor pureza no tanto por el asombro de cómo se mueven los personajes ante la cámara, sino por la naturalidad que toman cuando no saben cómo reaccionar cuando son observados.

En *Les glaneurs et la glaneuse* (*Los espigadores y la espigadora*, 2000) Agnes Varda, en el viaje de búsqueda de *espigadores*, toma imágenes de sus manos. La cineasta juega a atrapar camiones desde el asiento del copiloto del coche y para ello se sirve también del digital. Las imágenes son muestra de un material filmado e imprevisto, espontáneo, como apuntaba la misma cineasta, o como

“algo que pasa en solitario, ideas o ganas de filmar imágenes ligadas a una impresión personal, y posiblemente con este pequeño pensamiento o impresión no iríamos a decirle al operador: ‘¿No me filmarías mi mano? Porque tengo estas manchas en la piel...’ eso me hacía sudar, no tenía ganas de pedírselo y quería mostrarlas yo misma”¹⁷.

¹⁶ Véase declaraciones de Kiarostami a Scout Foundas, “Films Without Borders: Abbas Kiarostami Talks About ABC Africa and Poetic Cinema”, *IndieWire*, 16 May, 2001, http://www.indiewire.com/article/interview_films_without_borders_abbas_kiarostami_talks_about_abc_africa_an1/.

¹⁷ VV. AA., “‘Le numérique entre immédiateté et solitude’. Une table ronde avec Alain Cavalier, Caroline Champetier, Raymond Depardon, Thierry Frémaux, Thierry Jousse et Agnès Varda”, *Cahiers du cinéma*, juillet-août, 2001, pp. 62-67.

Es un gesto de cierta inocencia, que escapa de lo previsto, de la rigidez del guión y hasta cierto punto de la conciencia. Junto a ese gesto Varda filma en la intimidad sus canas y las arrugas de sus manos; en *Deux ans après* (2002) explicará un hecho que se halla en ese gesto que todo el mundo había visto excepto la cineasta: había mostrado sus manos del mismo modo que había hecho años atrás en los documentales dedicados a su difunto marido Jacques Demy.

Encontrar el instante y sostener su hallazgo. En tal punto reside el encanto y la problemática de la revelación del *punctum*. El visor de la cámara permite visualizar el *punctum* e ir a buscarlo y sin embargo, en el hecho de sostenerlo corre el riesgo de desvanecerse perdiendo la fuerza reveladora que tenía inicialmente la imagen. Sin duda el *zoom in* que Kiarostami en *ABC Africa* perpetra hacia el rostro de la niña que sigue recitando los números en la clase de inglés permite captar un momento único puesto que la niña desconoce la presencia del artificio ante ella, un instante como el que Barthes tanto admiraba de los retratos de Nadar o Avedon en los que hallaba un “aire de verdad”; sin embargo, en la secuencia de la niña ya no podemos hablar de un vector centrífugo, sino que el movimiento mismo de la cámara manifiesta un interés en captar el *punctum*. La temporalidad en la imagen lleva a un cambio en la naturaleza del *punctum* pasando a ser éste el objeto mismo de interés de la imagen, el *studium*. Más significativo es el gesto ocioso de Varda *espigando*, gesto que tras su hallazgo es difícil decir que de esa imagen se desprende el *punctum* cuando la cineasta belga, una vez encuentra la potencia de esa imagen, la explota cada vez que sube al coche para continuar el documental hasta convertirse, su mano, junto con la patata en forma de corazón, en el fotograma con que se presenta el filme.

3. *La Fotografía del Invernadero: la experiencia como método de hallazgo del segundo punctum*

El interés de estudio, *studium*, y el efecto que podía provocar en el espectador la no-intención de la captura por el fotógrafo, *punctum*, eran las primeras observaciones que hacía Roland Barthes, en las que buscaba una forma de asentar un esquema, unas pautas de análisis en la fotografía. Pero es la segunda parte de *La chambre claire* donde Barthes cree descubrir la naturaleza del medio al hallar entre sus recuerdos La Fotografía del Invernadero.

La claridad de su rostro, la ingenua posición de sus manos, el lugar que había tomado dócilmente, sin mostrarse ni esconderse, y por último su expresión, que la diferenciaba como el Bien del Mal de la niña histórica,

de la niña que juega a papás y a mamás, todo aquello conformaba la imagen de una *inocencia* soberana¹⁸.

Así definía el autor a su difunta madre en una foto en la que ella sólo tenía cinco años y en la que Barthes creía ver su verdadera esencia. Barthes se remonta en el tiempo, en un tiempo que desconoce –no perteneciéndolo este a su pasado sino al de su madre– pero que le resulta próximo a los últimos días en los que tuvo cuidado de su madre cuando empezó a tratarla como si fuera su hija. La Fotografía del Invernadero requería de la búsqueda de *su* tiempo. Siguiendo los pasos de Proust, Barthes se ve inducido por una reflexión que conecta la vida, la muerte y la memoria. Frente a la imagen, Barthes (re)vive la forma resucitada de una experiencia que Walter Benjamin identificaba con el aura, “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)”¹⁹ y con el concepto de *experiencia*, puesto que el autor llegó a “sentir, conocer o presenciar algo”²⁰ ante la imagen. El término *experiencia* integraría placer (sentimiento y pasión), razón (percepción y conocimiento) y presente, y nos indica que se trata de una correspondencia intersubjetiva entre el sujeto y el otro. Concebir una experiencia sin la presencia del objeto –es decir, sólo sintiéndolo, identificándolo– es posible, decía Benjamin, si se capta la autenticidad, del aquí y el ahora del objeto, de la experiencia básica²¹. Si en el primer *punctum* se hacía referencia a la impresión subjetiva del fotógrafo al captar el instante perfecto, la búsqueda del segundo *punctum* se halla también en una impresión subjetiva, pero desde un punto de vista de espectador, a través de un ejercicio de memoria.

3.1. Jean-Luc Godard y las *Histoire(s) du cinéma*. La fotografía, imagen esclava de la memoria

Si la búsqueda de Barthes en la fotografía tiene un eco en el cine en esa posición de memoria ha sido sin duda en Jean-Luc Godard quien, a finales de

¹⁸ BARTHES, Roland, *La cámara...*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁹ BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Taurus, Madrid, 1973, p. 24.

²⁰ Definición de *experiencia* según la RAE: “Hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo”.

²¹ Benjamin define la autenticidad como “la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse de ella, de su duración material hasta su testificación histórica” (BENJAMIN, Walter, *La obra de arte...*, *op. cit.*, p. 22). Para Benjamin la experiencia básica en el arte es el valor cultural de la obra –el ritual–, que ha quedado sustituido por el valor de exhibición –el museo–.

los 80, ponía sobre la pantalla el deber revolucionario que, años atrás, Walter Benjamin²² otorgaba al cine. En sus *Histoire(s) du cinéma* (1988-98) Godard planteaba un discurso único sobre la historia del cine, historias del cine y la historia del siglo XX. Pero por encima de todo las *Histoire(s)* muestran un ensayo del mismo autor, hecho que lleva de forma implícita dos ideas que a la vez conectan con las notas de la segunda parte de *La cámara lúcida*. Godard se encuentra a medio camino entre el autor y el espectador de las imágenes de la historia que selecciona; una situación similar a la que vive Barthes con la Fotografía del Invernadero y con las fotografías que comenta a lo largo de la obra –porque de algún modo también propone una historia (*su historia*) de la fotografía–. Sin duda, existe en ambos casos un anclaje a ese proceso, ¿pero es este un ejercicio sobre la historia o sobre la memoria? Según Charles Péguy –filósofo y poeta citado por Godard en las mismas *Histoire(s)*– historia y memoria difieren en que la primera es vista como una forma de registro mientras la segunda es vista como un envejecimiento: “La historia es paralela al acontecimiento y, por tanto, pasa por encima de él; por el contrario, la memoria es perpendicular, es central y axial al hecho, se sumerge en este”²³; Péguy hace referencia a una forma de acontecimiento como un *devenir* que sólo es posible encontrar a través de la memoria y, por tanto, a través de una relación íntima. Barthes y Godard toman posiciones distintas ante su objeto de estudio: el semiólogo no crea imágenes, sino que una imagen le remite a una experiencia real; el cineasta, en cambio, creará imágenes que se habrán convertido a partir de experiencias reales y cinematográficas. El proceso, por tanto, es inverso, pero es indudable que ambos autores se hallan suspensos en las mismas coordenadas temporales, construyendo cada uno su memoria por, de algún modo, descubrir la naturaleza de su medio, fotográfico o cinematográfico²⁴.

²² Benjamin creía que estaba en manos del cine hacer ver la verdad de la imagen concediéndole una segunda vida, pero para hacerlo era necesario aturar el tiempo, pues nos hallábamos ante una experiencia alienada; era necesario alejar las cosas para volver a sentir la experiencia básica. En ese sentido en Godard también se encuentran las cuestiones de Benjamin que vindican la no-linealidad y no-progresión de la historia, la necesidad de establecer constelaciones de imágenes para llegar a una idea.

²³ PÉGUY, Charles, *Clio: diálogo entre la historia y el alma pagana*, Cactus, Buenos Aires, 2009, pp. 285-286.

²⁴ Sabemos que el objetivo de Barthes es descubrir la naturaleza de la fotografía ya al principio de su ensayo. En cuanto a Godard, cualquier secuencia tomada al azar de las *Histoire(s)* demuestra la insistencia en encontrar *qué es o qué puede hacer* o, como precisa Aumont, “¿Qué es la imagen? Si existe un cineasta preocupado por esa pregunta, ese es Jean-Luc Godard, quien, en sus ensayos filmados, ha liberado una sistemática batalla para pasar del cine ‘moderno’ a un cine de la era televisiva, de un cine del plano a un cine de la imagen”. AUMONT, Jacques, *Las teorías de los cineastas*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 60.

Partimos del principio del discurso de Barthes, justo cuando define la Fotografía del Invernadero. Se trata de un momento de escritura más ligado a términos de indecisión, de agitación o de simple impresión que de análisis de la fotografía. En este momento Barthes apunta: “No una imagen justa, justo una imagen’, dice Jean-Luc Godard. Pero mi pesadez pedía una imagen justa, una imagen que fuera al mismo tiempo justicia y justeza: justo una imagen pero una imagen justa. Así era para mí la Fotografía del Invernadero”²⁵. Barthes partía del epígrafe que Godard pronunciaría por primera vez en *Vent de l’Est* (1970) y que volvería a anunciar en el capítulo 1B de las *Histoire(s) du cinéma*²⁶, para decir que él también cree en la imagen pero que quiere creer que la imagen en la que reconoce a su madre tiene un adjetivo que sólo le sirve a ella. Para descubrir la naturaleza de la fotografía, Barthes necesita apropiarse de la imagen y, tras citar a Godard, citará a Proust para hablar del mismo sentimiento, y después, a Nadar y finalmente, las últimas notas que podía escribir Schumann en *Canto del Alba* antes de morir. Barthes cree que la fotografía con la que se encuentra es la imagen que tiene todos los adjetivos: es justo aquella imagen y es una imagen justa, es el sentimiento vivido, es la verdad y refleja el momento antes de una muerte... y –paradójicamente teniendo en cuenta que busca la propiedad de la fotografía–, dialoga con la misma fotografía (Nadar) pero también con las demás artes (el cine, la literatura y la música).

Godard se adentra en la memoria en el episodio 1B de las *Histoire(s)*, *Una historia sola*, donde tras apuntar que “la imagen llegará al tiempo de la resurrección”²⁷ se plantea la necesidad de destruir lo viejo y corrupto para dejar fluir una imagen nueva –idea que remetería a la resurrección que reivindicaba Benjamin y de la que se tenía que hacer cargo el cine– y sobreimpresiona alternando las imágenes de la muchacha del sueño de *Prisión* (*Fangelse*,

²⁵ BARTHES, Roland, *La cámara...*, op. cit., p. 102.

²⁶ En el capítulo 1B de *Histoire(s) du cinéma* Godard recupera esta cita pero la introduce con un interludio con el tema *África* de John Coltrane que recuerda al proyecto que Godard y Sonimage quisieron realizar en Mozambique, *Naissance (de l’image) d’une nation*, que partía de la idea de que una nación, por estar realmente emancipada, debe tener sus propias imágenes. El término *justo* llega hasta su último filme, *Film Socialisme* (2010), donde apunta cómo la justicia se impone ante la construcción de una sociedad en la que no reina lo justo. En concreto escribe: “Cuando la ley no es justa, la justicia pasa por delante de la ley”.

²⁷ Esta inscripción viene acompañada de la pintura de *David con cara de Goliat* (Caravaggio, 1610) en la que aparece la decapitación de Goliat –que representa al mismo autor–; *La clase de anatomía del doctor Jean Deyman* de Rembrandt (1656) y el ojo cortado de *Un chien andalou* (Buñuel, 1929), tres imágenes que, además del concepto de la muerte, plantean la lucha entre lo viejo y lo nuevo.

Bergman, 1949) y de *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, Hitchcock, 1964) mientras, relacionándose con el funcionamiento de un sistema de bobinas, se lee: “El único sitio donde la memoria es esclava”. Godard pone de manifiesto que el poder evocador de las imágenes implica su esclavitud en la memoria y que la posibilidad de evasión que ofrece el cine se da gracias a esa fuerza, apunte que ya había hecho, de la mano de la filosofía, uno de los referentes de Péguy, Henri Bergson²⁸. Y justo antes de la equivalencia [*cine = memoria*] Godard expone un obstáculo. Una inscripción, “la herencia de la fotografía”, acompañada de la *Trauermusik* de Paul Hindemith e imágenes de muertos, imágenes de violencia, que suscitan que lo que conserva la memoria son imágenes fijas, fotografías, imágenes sin tiempo.

3.2. La manifestación de la muerte y resurrección de la imagen

Será precisamente un tipo de imagen sin tiempo, esa imagen de la memoria, allí donde Godard busca su cine. Una imagen que parte de las mismas intenciones de la naturaleza fotográfica. Porque Barthes, al pronunciar el noema de la fotografía “eso ha sido”, detecta una doble posición conjunta en toda fotografía, de realidad y de pasado. Esto sugiere al semiólogo dos ideas. En primer lugar, una cierta extrañeza, una obstinación que posiblemente se sumerge en la substancia religiosa o cultural pero ante la cual no hay nada que hacer: “La Fotografía no tiene nada que ver con la resurrección”²⁹. En segundo lugar, una herramienta innegable para construir la Historia: “La Fotografía, por vez primera, hace cesar la resistencia de creer en el pasado: el pasado es desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve sobre el papel es tan seguro como lo que se toca”³⁰.

Godard se veía impulsado a una resurrección de la imagen cinematográfica que, por ella misma, pudiera convertirse en memoria; sin embargo, quizá no era tanto buscar una forma de representar la memoria del cine como de hallar la forma de expresión propia del medio. Alain Bergala anunciaba que en *Pierrot le fou* (1965) se desprendían trazos de la memoria de Godard de *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, Bergman, 1953) que guardarían relación

²⁸ “Tanto si se trata de pensar en el devenir, como de expresarlo o percibirlo, no hacemos más que accionar una especie de cinematográfico interior [...] el mecanismo de nuestro conocimiento interior es de naturaleza cinematográfica”. BERGSON, Henry, *La evolución creadora*, Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 267.

²⁹ BARTHES, Roland, *La cámara...*, *op. cit.*, p. 129.

³⁰ BARTHES, Roland, *La cámara...*, *op. cit.*, p. 134.

con la búsqueda a la que se libraría Godard en sus *Histoire(s) du cinéma*, con una mirada que iba más allá del *cine del presente*³¹. A partir de entonces, para Godard “el (buen) cine no podía inscribirse en una sola temporalidad: para construir una (buena) película era necesario un tiempo distinto al presente en el que se consumieran los planos; hacía falta la memoria, como en la música o en la novela”³². Para el cineasta eso sería posible a través de la dialéctica y cita de imágenes de distinta naturaleza, textos y sonido, en definitiva, a través de las relaciones que Susan Sontag ya anticipó que se hallaban en *Vivre sa vie* (1962) por medio de una forma de alejamiento que dotaba de valor propio al significativo³³, al tercer sentido barthesiano y que Bergala definía intrínseco al cine de Godard en su texto sobre *Le mépris*: “Godard utiliza los medios del cine para ver lo que de otro modo escaparía a nuestra escala de percepción ordinaria [...] no usa el cine para explicarnos sino para comprender en hacer-nos ver”³⁴. El realizador suizo encontraba en el uso de la imagen electrónica técnicas de montaje que le resultarían útiles para construir esa nueva forma de expresión. Se trataba de la incrustación que en los años 70 era habitual en el montaje televisivo; Godard se serviría de ella por las posibilidades que ofrecía como montaje al interior del plano, montaje que permitiría un diálogo entre yuxtaposiciones, sobreimpesiones, mezclas y confrontaciones que conformarían la estética de continuidad que presenta el producto de las *Histoire(s)*. La tecnología posibilitaría, según el mismo autor, una metáfora de la dialéctica entre conceptos imposibles de crear en técnicas cinematográficas tradiciona-

³¹ La tesis de Bergala se basaba en que en el visionado de este filme ya se anunciaba la preocupación principal que tendría en los años 80. Y concretamente Bergala apunta un momento del filme, el que viven los dos protagonistas al llegar a la isla: “De golpe, Bergman se aventura a mostrar alguna cosa totalmente inesperada, cambia literalmente de forma cinematográfica, se olvida del guión, renuncia a su talento habitual, se echa al vacío, en un campo abierto: el cine y el mundo como presentes puros. Durante unos minutos, la película se abandona suntuosamente al que Godard define como el *presente del cine*”. (BERGALA, Alain, *Nadie como Godard*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 234). En estos minutos de playa que vivían Mónica (Harriet Andersson) y Harry (Lars Ekborg) —y, sin duda, el mismo Bergman— parece que el tiempo se mantenga suspendido en el espacio, más allá de un presente: un presente de valor eterno. A partir de los 80, y no casualmente coincidiendo con el uso de las técnicas videográficas, Godard recupera esta interrogación sobre el presente.

³² BERGALA, Alain, *op. cit.*, p. 234.

³³ Antes de hablar de Bresson, Sontag apunta que lo fundamental en el arte no está ningún tema en concreto, por pasional o universal que este sea, sino en la forma, en el dejar que sea la forma quien hable, apreciación que nos llevaría de nuevo al tercer sentido barthesiano. Ver SONTAG, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos*, Contemporánea, Barcelona, 2007, pp. 219-251.

³⁴ BERGALA, Alain, *op. cit.*, p. 30.

les³⁵ y a su vez en relación con los apuntes de Lev Manovich sobre Godard, “las ideas o las imágenes mentales que flotan en nuestra mente, entrando y saliendo de foco”³⁶. Sería, pues, una forma de materializar un espacio en el que se urde el recuerdo –del mismo autor con el cine, de sus películas, de su tiempo y la historia, una forma de materializar la memoria– y a través del cual se desprende de las relaciones entre los distintos objetos visuales y sonoros sometidos al experimento.

Godard construye una estética de la continuidad amarada de poética y pensamiento a través de una composición en vertical, un montaje espacial que responde a una alternativa al montaje cinematográfico temporal y que entronca con el paradigma del montaje digital que “combina distintos espacios en un espacio único virtual totalmente integrado”³⁷. Godard rompe de este modo con la barrera de la temporalidad con la que se encontraba al sumergirse en un ejercicio de memoria. Las técnicas del vídeo posibilitan a Godard la aproximación –al modo del efecto Kuleshov– a una tercera imagen, una imagen próxima a la fotográfica.

3.3. *El autor como mediador entre un tiempo y un no-tiempo*

Ese montaje vertical sería la Fotografía del Invernadero de Barthes en la medida en que en un solo espacio se concentran infinitos adjetivos³⁸. Pero

³⁵ “En el cine la cualidad no es perfecta porque es necesario fabricar un contratipo, y uno tiene un pequeño sobresalto cuando la sobreimpresión se atura. En vídeo resulta elemental: las dos imágenes se mezclan como dos sonidos, como música. Es muy agradable hacerlo, sobreimpresión corresponde a la metáfora de una idea que excluye otra”. BURDEAU, Emmanuel y TESSON, Charles, “Aux frontières du cinéma”, entrevista a Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma*, abril 2000, pp. 18-19.

³⁶ “Godard utiliza el mezclador electrónico para crear fundidos encadenados entre imágenes muy lentos, tanto que parece que nunca se resoldrán en una imagen singular, y que en última instancia se convierten en la propia película. En *Histoire(s) du cinéma* mezcla dos, tres o más imágenes entre sí, las cuales se abren y cierran poco a poco, pero nunca terminan de desaparecer, quedándose en la pantalla durante unos minutos al mismo tiempo”. MANOVICH, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Paidós, Barcelona, 2005, p. 209.

³⁷ Manovich añade en relación con la diferencia entre el montaje temporal y espacial (o en vertical): “El montaje busca crear una disonancia visual, estilística, semántica y estética entre elementos dispares. En cambio, la composición en vertical busca fundirlos en un todo perfectamente integrado, en una única concepción global”. MANOVICH, Lev, *op. cit.*, p. 200.

³⁸ Recuperamos el encuentro de Barthes en la fotografía de su madre. Tras mencionar los paralelismos con la imagen justa de Godard y la sensación similar que pudo experimentar Proust,

además de la fotografía de su madre Barthes pone otros ejemplos que abordan de nuevo la cuestión de la muerte. Uno que fecha de 1895, *Retrato de Lewis Payne*, de Alexander Gardner, la fotografía del muchacho que intenta asesinar al secretario de estado norteamericano, W.H. Seward; “la fotografía es bella, el muchacho también: eso es el *studium*. Pero el *punctum* es: *morirá*. Yo leo al mismo tiempo: *eso será y eso ha sido*; observo horrorizado un futuro anterior donde lo que se ventila es la muerte”³⁹. Hay un aplastamiento del tiempo en toda fotografía. El fotógrafo deviene un agente de muerte y, en la visualización de la fotografía, entramos en una *muerte plana*.

“No tengo nada que decir de la muerte de quien más amo, nada de su foto, que contemplo siempre nunca poder profundizarla, transformarla. El único *pensamiento* que puedo tener es el que en la extremidad de esta primera muerte mi propia muerte está escrita: entre ambas, nada más, sólo la espera; no me queda otro recurso que esta *ironía*: hablar del *nada que decir*”⁴⁰.

En esa espera, en ese presente más allá del presente, de un presente que sabe que dejará de serlo, que es donde Godard también busca la imagen, se evoca la muerte no sólo del objeto representado, sino del sujeto que mira la fotografía. La fotografía es, pues, lo que Vladimir Jankélévitch define como una “comunicación mágica que se establece a través del vacío entre dos Absolutos [añadiendo que] es en la pena y la tristeza desgarradoras que la desaparición del ser amado nos provoca, donde vivimos la muerte del prójimo como si fuera nuestra muerte-propia”⁴¹.

En esa suerte de imagen todo radica, pues, en una suspensión entre un tiempo y un no-tiempo, la misma suspensión que Barthes experimenta en la Fotografía del Invernadero, en la que capta la esencia de su madre en una niña que, sin embargo, ya está muerta. Esas ideas entroncan a su vez con el ángel de Paul Klee que Godard representa al final del capítulo 1B, el *Angelus Novus* que parece avanzar pero que mira atrás, o más bien un ángel que lucha (o quiere luchar) contra el Tiempo, sin poder dejar de mirar atrás. Porque más allá de si el digital ofrece una riqueza lingüística al medio cinematográfico es

apunta: “Sólo podría expresar esta concordancia mediante una sucesión infinita de adjetivos; me los ahorro, convencido sin embargo que esta fotografía reunía todos los predicados posibles que constituirían la esencia de mi madre”.

³⁹ BARTHES, Roland, *La cámara...*, *op. cit.*, p. 49

⁴⁰ BARTHES, Roland, *La cámara...*, *op. cit.*, p. 147.

⁴¹ JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Pensar la muerte*, Fondo de Cultura Económica de España, Buenos Aires, 2006, p. 39.

una herramienta de cambio que, como el ángel del cuadro de Klee que cita Benjamin y que recupera Godard, no puede olvidar que tiene un pasado. El digital se convierte en un mediador entre la muerte y su resurrección poniendo sobre la pantalla el material que todavía tenemos y que el cineasta puede hacer resucitar, y lo que hemos perdido por el camino, lo que ya ha muerto, como una forma de apropiarse de historias, de reinventar el cine⁴².

Posiblemente es aquí donde se encontraría el segundo *punctum*, en la revelación en presente de un tiempo pasado. Henri-François Imbert es un ejemplo de mostrar cómo el pasado puede ser un presente, de cómo hay una forma de contar historias a través de las cuales podemos encontrar un acceso más profundo al presente, con material filmado por él y material reciclado –en 35mm, en 16mm, en Super8, Hi8, vídeo, miniDV, textos y fotografías–, todo es válido para contar una historia. En *No pasarán, álbum souvenir* (2003) partía de unas postales de sus abuelos en la Guerra Civil española, antes del exilio en Francia. En *Le temps des amoureuses* (2008) Imbert reutiliza el filme de Jean Eustache de título rimbaudiano *Mes petites amoureuses* (*Mis pequeños amores*, 1974) para reencontrarse con algunos de sus personajes. El filme arranca en lluvia y las gotas mojan el cristal del coche que conduce el actor entrevistado, mientras el parabrisas lucha contra esas gotas mientras se escucha la voz de Imbert: “Había algo en la mirada, en el viento, en el modo de comportarse de los personajes...”; introduce la impresión que guarda del filme para empezar el retrato de su recuerdo, para hacerlo revivir en el presente y, de este modo, aplastarlo en el tiempo. Imbert empieza explicando el *punctum* que surge con el encuentro con uno de los actores secundarios del filme que, casualmente le recuerda a Eustache. Hay una ambivalencia entre la belleza –lo que le atrae a las imágenes del filme de Eustache, a los muchachos que participaban en

⁴² La mediación se materializa según una tecnología que obedece a la conversión de cifras *continuas* –es decir, material que se compone de una unidad invisible– en cifras *discretas* –que encontramos en unidades diferenciadas–. La naturaleza tecnológica de esa discreción de esta discontinuidad, se manifiesta a nivel narrativo. Los elementos mediáticos (ya sean imágenes o sonidos) como colecciones de muestras discretas (píxeles, polígonos, caracteres o *scripts*), son elementos que se agrupan en objetos a mayor escala, pero que continúan manteniendo sus identidades por separado –el *punctum* que despierta un viejo filme en el nuevo cineasta se hallaría aquí; el nuevo cineasta lo tomaría del conjunto del filme, para situarlo en un nuevo contexto. La discreción modular de los objetos también pone de relieve en la organización del filme su no-jerarquía. Y es que, en el momento en el que utilizamos el cine como una herramienta de memoria ¿cuál es la memoria del hombre contemporáneo por excelencia? El ordenador, el medio que permite almacenar y acceder a enormes cantidades de material mediático crea la necesidad de encontrar unas maneras más eficaces de clasificar y buscar los objetos mediáticos. Véase MANOVICH, Lev, *op. cit.*, pp. 72-103.

él– y un sentimiento de recuerdo, doloroso, relacionado con la muerte, y entre ambos nace una especie de Ariadna nietzscheana, una alma que Barthes encontraba en la fotografía de su madre y con la que establece una relación con lo que llamaríamos románticamente el amor y la muerte.

Ese tercer sentimiento es el mismo que salía del intervalo entre las imágenes, la imagen y el texto, la voz, el movimiento de Godard o “la zona” de Chris Marker en *Sans soleil* (1982), el único espacio que, según Hayao Yamaneko, el creador de ese sintetizador, puede tratar el sentimiento, la memoria y la imaginación. Marker se pregunta en el filme “¿Cómo mostrar las no-personas –en este caso, una clase de japoneses que ya no existe– si no es en forma de no-imágenes?” y la respuesta: utilizar un sintetizador para ofrecer una imagen apenas visible. ¿Pero cuál es la utilidad de dicha herramienta? Al principio de la cinta Marker habla de la impresión dolorosa de las cosas y de las cosas que hacen latir el corazón y, en forma de prólogo, utiliza una imagen en silencio extradiegético. En ella aparecen tres niños irlandeses del año 1965; para él, la imagen de la felicidad; si la coloca aislada del resto es porque no la puede asociar con las demás imágenes, dice. Pero la volverá a poner y lo hará al final de todo tras hablar del dodo-*Yaki*, una bendición sintoísta sobre los restos que dan derecho a la inmortalidad; es el último estado, antes de la desaparición de la impresión dolorosa de las cosas; “el abandono y el sufrimiento deben ser una fiesta y el adiós a todo lo que hemos perdido, roto y usado se debe ennoblecere con la ceremonia”. En este ritual, tras poner la imagen de unos niños que picaban al suelo con sus pértigas, Marker pone la imagen del principio. Los tres niños de Islandia. Para contemplar su belleza desde la muerte, ya que un volcán de Islandia se había despertado. “Voy a ver esas imágenes y va a ser como si el 1965 se recubriera de cenizas”. Marker explica todo el proceso de constitución del *punctum*: desde su belleza, la bondad del rostro de los niños hasta creer que tal bondad parece tan viva como muerta⁴³.

Marker, como Imbert en el filme de Eustache, también se alimenta de un sentimiento de *punctum* cuando se apropia de historias de otros autores en *Le tombeau d'Alexandre* (1992), *Une journée d'Andrei Arsénevitich* (1999), *Le souvenir d'un avenir* (2001). Isaki Lacuesta se apropió del método de Marker

⁴³ Barthes explica un caso similar en relación con la fotografía de desastres de actualidad. “Este *punctum* más o menos borroso bajo la abundancia y la disparidad de las fotografías de la actualidad, se lee en carne viva en la fotografía histórica: en ella siempre hay un aplastamiento del Tiempo: esto ha muerto y esto va a morir. Esas dos niñas que observan a un primitivo aeroplano volando sobre su pueblo (ambas van vestidas con mi madre de niña, juegan con un anillo), ¡que vivas estén! Tienen todavía la vida ante suyo; pero también están muertas (actualmente), están, ya muertas (ayer)”. BARTHES, Roland, *La cámara...*, op. cit., p. 147.

en *Las variaciones de Marker* (2007); en su penúltimo capítulo, “En el instante del parpadeo”, Lacuesta vuelve a montar una imagen que Marker retrataba bellamente en *La Jetée* (1962)⁴⁴, en el momento en que consigue hacer despertar a la protagonista justo en el instante del parpadeo. En *Las variaciones Marker* Lacuesta apunta: “En las películas de Marker el parpadeo queda justo del plano y el espectador debe apreciar y ver el instante decisivo del corte. En cada corte hay un viaje en el tiempo”. Lacuesta capta el momento entre la muerte y la resurrección de la imagen, el intervalo que se desprende de un simple gesto.

4. *A modo de conclusión: el susurro de la imagen*

Y el gesto es, para Godard, el *medium* adecuado para la resurrección porque da al cuerpo la *dimensión de una suspensión*⁴⁵, un gesto que nace del intento de captar presente y pasado y donde el tiempo tampoco existe, fuera de ese breve instante en el que se despliega como un intervalo. Esas ideas vuelven a cruzarse con las notas de Barthes, quien defendía que la esencia de la fotografía se halla en el acto de *posar*. El “eso ha sido” desvela en ambos medios un gesto de melancolía. En el caso de la fotografía, en el anhelo de un movimiento a través del cual podamos percibir el presente, la vida del objeto⁴⁶; en lo que concierne al cine, en el anhelo de una subordinación del movimiento a un no-tiempo. La fotografía anhela el cine y el cine la fotografía –un *intercambio* que ya contemplábamos en el intento de Barthes y Godard de penetrar en la memoria– y en ese deseo de ser el otro, en el intervalo que forma el vector que se dirige al otro, se hallaría la naturaleza del medio de corte barthesiano. La imagen digital presentaría propiedad de este espacio medio. Como se ha visto en la primera parte, la pequeña cámara de vídeo digital, su miniaturización y fácil manejo permite captar la antiteatralidad y lo fortuito de la fotografía y a

⁴⁴ En *Las variaciones Marker* (2007) Isaki Lacuesta pone las imágenes de *La Jetée* junto a imágenes de *Sans soleil* en las que Marker se fijaba con los rostros dormidos de la gente que iba en metro en Tokio.

⁴⁵ Véase BERGALA, Alain, *op. cit.*, pp. 291-294.

⁴⁶ Durand apunta “la existencia de un tiempo psíquico en la fotografía, en ese ir y venir que instituye sin parar entre lo que mira y lo visto” –situación que conecta con el acto de *posar* donde Barthes encuentra la naturaleza del medio. “En la fotografía a menudo existe el sentimiento de un desequilibrio, de una separación. Esta *claudicación temporal* es la que excluye cualquier efecto de real verdadero y de fascinación sostenida”. Véase DURAND, Régis, *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999, pp. 64-72.

su vez, la temporalidad concede a la imagen presenciar el *punctum* revelado. En la segunda parte vimos cómo el lenguaje digital de lo discreto permite la acumulación de capas y crear una imagen fuera de las coordenadas espacio-temporales, en el mismo transcurrir del tiempo. El digital se presentaría en ambos casos no como un fin sino como el espacio de la misma reflexión de Barthes y en la que Godard aborda su discurso.

Barthes trazó los mismos dos bloques de análisis que se ha intentado seguir aquí, y aunque pueda dar la impresión al lector de que en la segunda parte el semiólogo olvida el vínculo más físico y desconocido de lo que le atrae a una imagen determinada, se deduce que su interés se debe a la coexistencia del doble sentimiento –de piedad y dolor– al que alude al final de su libro. Lo que primero captaba como una instantaneidad –necesaria si se quiere llegar a un aire de verdad en la imagen– que hallaba un momento libre y perfecto –trabajo que vimos que permite la nueva *caméra-stylo* y que se ha acompañado de ejemplos– lo lleva después a hablar de bondad, de aproximación a la muerte o al detalle. Son todo piezas que pertenecen a un puzzle mayor que no se ve en su totalidad, del mismo modo que nunca vemos la Fotografía del Invernadero –imagen de un absoluto– o, en el caso del cine, del mismo modo que en un cine-ensayo como el de Godard o Marker sólo vemos piezas o, como apunta Lacuesta en referencia a Marker, trazos, rayas discontinuas que requieren de la imaginación del espectador para que sean conectadas. Son rayas del nivel de la *significancia* que Barthes entendía en forma de un tercer sentido, lejos del lenguaje, un susurro⁴⁷ que permite escuchar una extensión de los sentidos, que permite que la fotografía escuche el movimiento y el cine el no-tiempo.

⁴⁷ Término que utiliza Barthes en relación con el significante que se halla más allá del análisis lingüístico. Cfr. BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje, más allá de la escritura y la palabra*, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 99-102.

Bibliografía citada

- ASTRUC, Alexandre, *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo* Archipel, Paris, 1992.
- AUMONT, Jacques, *Las teorías de los cineastas*, Paidós, Barcelona, 2004.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1989.
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1986.
- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje, más allá de la escritura y la palabra*, Paidós, Barcelona, 1987.
- BAECQUE, A., *Teoría y crítica del cine, Avatares de una cinefilia*, Paidós, Barcelona, 2001.
- BENJAMIN, Walter, *Origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1991.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Taurus, Madrid, 1973.
- BERGALA, Alain, *Nadie como Godard*, Paidós, Barcelona, 2003.
- BERGSON, Henry, *La evolución creadora*, Cactus, Buenos Aires, 2007.
- BURDEAU, Emmanuel y TESSON, Charles, "Aux frontières du cinéma: entretien à Jean-Luc Godard", *Cahiers du cinéma*, avril 2000, pp. 18-19.
- DELEUZE, Gilles, "El misterio de Ariadna", *Cuadernos de filosofía* n° 41, abril 1995.
- DIDEROT, Denis, *La paradoja del comediante*, Dragón, Madrid, 1986.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, Paris, 1992.
- DURAND, Régis, *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999.
- EISENSTEIN, Sergei M., *Hacia una teoría del montaje*, vol. 2, Paidós, Barcelona, 2001.
- ELENA, Alberto, *Abbas Kiarostami*. Cátedra, Madrid, 2002.
- FLUSSER, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Sigma, Trillas, 1990.
- FRIED, Michael, *El punctum de Roland Barthes*, Infraelves, Murcia, 2008.
- GASCÓ, Daniel, "La realidad imposible. Nuevas miradas sobre el documental", *Archivos de la Filmoteca*, n° 53, junio 2006, pp. 225-228.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Pensar la muerte*, Fondo de Cultura Económica de España, Buenos Aires, 2006.
- MANOVICH, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Paidós, Barcelona, 2005.
- PÉGUY, Charles, *Clio: diálogo entre la historia y el alma pagana*, Cactus, Buenos Aires, 2009.
- SCHWEITZER, Ariel, "La passion du quotidien", *Cahiers du cinéma*, n° 605, octubre 2005, pp. 76-77.
- SONTAG, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos*, Contemporánea, Barcelona, 2007.
- VV. AA., "'Le numérique entre immédiateté et solitude'. Une table ronde avec Alain Cavalier, Caroline Champetier, Raymond Depardon, Thierry Frémaux, Thierry Jousse et Agnès Varda", *Cahiers du cinéma*, juillet-août, 2001, pp. 62-67.