

cine y fotografía

■ cine y fotografía

La edición de 1978 de mi libro *Ensayos sobre fotografía* (Arte y libros, México), incluía los primeros siete capítulos. En la edición de Paidós de 2003 (y en su reimpresión de 2005), se incluyó el Capítulo 8 «Roland Barthes y la fotografía». Para la reedición de 2014, lo que iba a ser un corto prólogo se convirtió en el Capítulo 9, que, con el título de «Cine y fotografía», retoma y actualiza algunas de las cuestiones planteadas en ese libro.

Capítulo 9

El cine y la fotografía son parecidos. Materialmente, incluso, el cine es una serie de fotografías. Hay algo, sin embargo, que los diferencia radicalmente: el movimiento, y en consecuencia, el tiempo. En eso, como en tantas cosas, es gracias a Roland Barthes que la reflexión sobre la fotografía ha progresado.

La aparición, en febrero de 1980, de *La cámara lúcida*, provoca una especie de revolución, y de ese libro se rescataron dos cuestiones centrales. La primera, la dupla «studium/punctum», fue, al principio, la más mencionada. No hubo, en el 80, 81, 82, ninguna reunión, seminario o congreso sobre fotografía, donde los participantes dejaran de decir «punctum», con el aire de haber descubierto la pólvora, o haber manipulado una pólvora cuyo primer utilizador fue Barthes. Fue una especie de moda que, como todas las modas, fue borrándose con el tiempo, y prácticamente dejó de usarse.

Veamos la génesis de esa dupla. Al comienzo, en 1970, hay, en su ensayo *El tercer sentido*, lo que Barthes analiza como los tres niveles de sentido de una fotografía: el literal, lo que se ve; el sentido obvio, lo simbólico y el tercer sentido, el sentido obtuso. Ese tercer sentido se despierta, se produce, por un detalle de la fotografía que «toca» al espectador. Estamos ante lo que, diez años después, será el punctum.

Ya se ha destacado el carácter azaroso, aleatorio, del punctum. Por ejemplo, en cierto pasaje de *La cámara lúcida* Barthes destaca el punctum, el detalle que lo «toca», en una fotografía de James Van der Zeer, que son los zapatos de un integrante de una familia negra, para, diez páginas después, desdecirse: no, no eran los zapatos, sino un collar.

Podemos constatar entonces que, con el tiempo, se ha dejado de hablar del punctum, como siempre, por

buenas y por malas razones. Por un lado porque como instrumento de análisis, de reflexión, el punctum es, efectivamente, poco confiable (pero ya lo era cuando parecía una obligación mencionarlo).

Pero si a veces uno piensa que no ha sido una buena cosa que se haya dejado de hablar del punctum, no es porque el punctum haya recuperado mayor confiabilidad, sino porque, en ese olvido, y en esa oscuridad, se desdibuja un rasgo básico del trabajo de Barthes sobre la fotografía: tanto o más que una teoría sobre la fotografía, Barthes hace una narración de la búsqueda que conduce a esa teoría, y en esa narración los avatares, los intentos, incluso los fracasos, ocupan un lugar central, casi independientemente de sus resultados.

Tomemos un ejemplo. En el primero de sus cuatro textos sobre fotografía, buscando el «sentido» de la fotografía, Barthes no toma como objeto la fotografía a secas, sino la periodística. Lo hace porque supone que la foto periodística, deudora de la información, tiene obligadamente un sentido, y cree que tomarla como objeto, facilita su tarea. Pero con «El mensaje fotográfico», pese a esa estrategia, no le va muy bien, o al menos no se siente satisfecho, y cuando encara nuevamente, en 1964, la cuestión de la fotografía, en su ensayo *Retórica de la imagen*, lo hace nuevamente no tomando como objeto la fotografía a secas, sino la publicitaria. El mismo confiesa que lo hace porque «en publicidad la significación de la imagen es seguramente intencional».

Tampoco debe haberle satisfecho esta tentativa porque cuando en 1970 escribe *El tercer sentido*, toma como objeto el fotograma, es decir una fotografía que proviene de un film, y cuando 10 años después, en lo que será su última tentativa, escribe *La cámara lúcida*, ya no tomará la foto periodística, ni la publicitaria, ni el

fotograma, sino que, en la primera parte de su libro, tomará «buenas fotografías», y en la segunda parte una fotografía familiar, o personal o privada: la foto de su mamá, a los cinco años, en el invernadero.

Precisamente a partir de esta foto va a elaborar la segunda cuestión central de su reflexión sobre la fotografía, que le va a permitir por otra parte, relacionarse con la teoría cinematográfica: el «esto ha sido».

Para Barthes, en efecto, el rasgo definitorio de la fotografía es «esto ha sido»: la fotografía certifica la existencia, en el pasado, de esto que estamos viendo. Esto que vemos, existió.

El «esto ha sido» es como una cara de la moneda que en su otra cara tiene el enunciado siguiente: el cine es presente. El propio Barthes lo había señalado en *Retórica de la imagen* cuando habla de la «separación radical» entre cine y fotografía: «en el cine el haber-estado-allí desaparece, ante el estar-ahí de la cosa.» En otras palabras la fotografía es pasado mientras que el cine es presente.

En este punto toda la teoría, o más bien casi toda la teoría, como veremos después, está de acuerdo. Por ejemplo, Jean-Louis Comolli dice:

«Por una especie de fatalidad ontológica, desde el origen, desde el primer film (**Salida de los obreros de la fábrica**), todo el cine se despliega a partir de un núcleo única y puramente documental, la inscripción verdadera. Filmando lo que sucede en su presencia (frente o detrás de ella, poco importa, pero con ella), la máquina cinematográfica filma siempre en presente. (...) Eterno presente, y ¿por qué? Porque se trata, siempre, del presente de la proyección. Para un espectador dado (yo, por ejemplo), la proyección es necesariamente en presente.»

Para Comolli, como para muchos teóricos, entonces,

el espectador que está viendo una película ve algo que «está sucediendo». Sobre ese presente se construye el «contrato» con el espectador: se está en un presente cuyo «futuro» se teme, o se desea. Incluso cuando se quiere decir que lo que se está viendo sucedió en el «pasado», el cineasta tiene que hacer algo para construir ese pasado: usará imágenes en blanco y negro, o imágenes difusas. (Sospecho que, una vez instalados en ese pasado, éste comenzará a funcionar, como siempre, como un «presente».)

Hay que confesar que, en este punto preciso, ante esta casi unanimidad, un teórico prestigioso, Gilles Deleuze, tiene una posición opuesta. Para él «el postulado de la imagen en presente, es uno de los más ruinosos para toda comprensión del cine». En el segundo tomo de su libro desarrolla en dos páginas esta cuestión y, como en una especie de militancia, vuelve cada tanto a enunciar sus convicciones.

El problema para Deleuze es que cuando publica el primer tomo de su libro sobre cine, *La cámara lúcida* de Barthes, ya había sido publicada hacía 2 ó 3 años, y Deleuze no la toma en cuenta. Deleuze debería hacer algo con la teoría de Barthes, no digo refutarla, pero al menos tomarla en consideración, para hacer más consistente su cruzada contra la idea, que él considera nefasta, del cine en presente.

A pesar de Deleuze el cine sigue siendo ese eterno presente del que habla Comolli.

DOCUMENTAL Y FICCIÓN

En el cine las cosas son claras. Documental y ficción no son dos tipos de cine, sino dos palabras que simplemente designan dos tipos de materiales que debe manejar el cineasta. En un caso los materiales perte-

necen al orden de lo real, existen independientemente de que con ellos se haga una película o no, existen antes y después de la película. En este caso el film resultante se llama documental.

El otro tipo de material es inventado, imaginado por el cineasta y solo existe para ser filmado, solo existe en el film, para el film. En este caso la película se llama ficción.

Ambos materiales son diferentes y exigen, cada uno de ellos, la utilización de técnicas adecuadas para enfrentarlos, para manejarlos, para hacer con ellos una película. Por ejemplo si uno filma a un hombre político subiendo una escalera, rodeado por sus simpatizantes que lo vitorean, resultaría insensato pedirle a ese político que repita esa subida para que se lo filme otra vez, mejor, con otro plano. Esta manera de encarar la situación (al pedirle al político que repita algo), resultaría por el contrario la adecuada en una ficción, con un actor interpretando el rol del hombre político. Para poder filmar, con un político «real», nuevamente esa subida de escalera en medio de seguidores entusiastas, para hacer una «retoma» de esa situación, habrá que esperar la próxima situación «real» parecida a la que se quiere volver a filmar, que se producirá el día después, o dentro de un mes, o un año, y filmarla en ese momento.

La noción de documental nace en el campo de la teoría cinematográfica. Se dice que John Grierson fue el primero en utilizar ese término, en 1926, al referirse a **Moana** de Robert Flaherty, y que esa palabra se aplicó, retrospectivamente, al film que se supone fundó el documental: **Nanook**, en 1922. En el campo de la fotografía se utilizó el término documental para designar, por ejemplo, a los fotógrafos estadounidenses de los años 30 que trabajaron para la Farm Security



Administration (Dorothea Lange, Ben Shahn, Walker Evans, etc.) y desde entonces se habla, a veces, de «fotografía documental».

Me parece, sin embargo, que hablar de fotografía documental es innecesario, porque toda fotografía es, inevitablemente, documental, y pienso que la fotografía que no es documental, no es ni siquiera fotografía. Veamos por qué.

Al afirmar, con el «esto ha sido», que el rasgo fundamental de la fotografía es certificar que esto que estamos viendo en una fotografía, existió en el pasado, Roland Barthes nos está diciendo al mismo tiempo que esto que estamos viendo, existió en lo real. El pasado de la fotografía que estamos viendo es la realidad, es el mundo, y cada fotografía es el resultado del encuentro, del choque o de la confrontación, de dos planetas, o de dos soles: lo real, por un lado, y por otro lado, la mirada del fotógrafo, que organiza lo real, utilizando los instrumentos o herramientas que tiene a su disposición. Estos instrumentos son, fundamentalmente, tres: el instante, el encuadre y la luz. Lo real, el mundo, la realidad, como se llame, es parte constitutiva de la fotografía y por eso cada fotografía se sitúa en un punto intermedio entre los dos soles, a una distancia de cada uno de ellos que depende de las características de esa fotografía, más cerca de lo real (en el caso, por ejemplo, de la foto de la mamá de Barthes) o más cerca del trabajo del fotógrafo (si consideramos la foto de Cartier-Bresson del chico de la Rue Mouffetard). En este estado de tensión entre lo real y el fotógrafo, cada imagen encuentra su sitio, su lugar.

Por eso la fotografía es documental o no es fotografía. En la fotografía, digamos, «de ficción», donde ese mundo anterior, es también obra del fotógrafo, nos

encontramos ante un solo sol: la persona que imagina el mundo anterior y que lo fotografía. Desaparece así la tensión entre lo real y el fotógrafo: todo es fotógrafo, todo es obra del fotógrafo.

Y el producto ya no es fotografía, es otra cosa, que depende enteramente de lo interesante que pueda ser la visión del mundo del fotógrafo.

De alguna manera la fotografía (el resultado de la tensión entre lo real y el fotógrafo), le queda chica al fotógrafo, que va por otro lado, tomando otro camino.

Y la prueba de lo que digo es la obra del más conocido fotógrafo argentino que tomó el camino de la ficción, para luego abandonar el territorio de la fotografía y dedicarse a producir instalaciones y a realizar películas. A Marcos López, efectivamente, el campo de la fotografía le quedó chico y por eso lo abandonó. La llamada fotografía «de ficción» abandona el territorio de la fotografía, desligándose de los conflictos que le plantea esa relación estrecha, cuerpo a cuerpo, con lo real.

ROLAND BARTHES Y EL DOCUMENTAL

Uno de los más grandes films documentales es, sin duda, **La lucha**, realizado por Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier y Claude Jutra, en Canadá, en 1961. **La lucha** dura 28 minutos y en los títulos finales se dice que los realizadores han hecho el film con la «ayuda» de una serie de personas, la primera de las cuales es Roland Barthes.

Durante mucho tiempo supuse que esa «ayuda» de Barthes había sido solamente haber escrito el texto *Le monde où l'on catche* (traducido como *El mundo del catch*), publicado en la revista *Esprit* en octubre de 1951, y que es el primer texto del libro *Mitologías*, publicado en 1957, y que los realizadores de **La lucha**



■ La lucha

habrían podido leer antes de encarar el film. Llegué a pensar que ese agradecimiento podía ser una especie de broma o de guiño: la lectura del ensayo había sido «una gran ayuda», decían los realizadores.

Quien ve **La lucha** (se lo puede ver en el sitio de Onf. ca), y lee el texto de Barthes, puede pensar que *Le monde où l'on catche* funciona casi como el guión del film. Barthes escribe, hacia el final: «Cuando el héroe o el malvado del drama, ese hombre que se ha visto unos minutos antes poseído por una furia moral, agigantado hasta la talla de una especie de héroe metafórico, abandona el estadio, impasible, anónimo, con una valijita en una mano y su esposa del brazo, nadie puede dudar del poder de transformación del catch, propio del Espectáculo o del Culto.» Hacia el final de la película, en efecto, y antes de la coda final, vemos al héroe Carpentier que, después del combate, se viste, toma una valijita y, en la puerta del vestuario, entabla una conversación con la joven rubia que viene a saludarlo.

No solamente eso, sino que a lo largo de su texto Barthes enuncia ciertas características del catch que pueden funcionar como una especie de sinopsis para quienes encaran un film como **La lucha**:

«La virtud del Catch es ser un espectáculo excesivo. Se encuentra en él ese énfasis que debió ser el del teatro antiguo.»

«Hay gente que cree que el catch es un deporte poco noble. El catch no es un deporte, es un espectáculo, y no es menos noble asistir a una representación del Dolor en el Catch, que asistir a los sufrimientos de Arnolfo o de Andrómaca.»

La lucha parece seguir al pie de la letra estas indicaciones, incluso gracias a su estructura narrativa: el film tiene dos partes; la primera, con un combate ge-



nérico, hecho de todos los combates, y donde se escucha el Allegro del Concierto en sol de Bach, y la segunda parte, siguiendo los avatares de un combate singular (Carpentier y su compañero contra los «Can-guros» australianos), con sonido directo o al menos con un sonido con la apariencia del directo.

Así uno tuvo la impresión de que los cineastas canadienses habían leído a Barthes y le habían sacado el mayor provecho posible. Tal vez se habían encontrado con él, quizás no.

Tiempo después uno se enteró de que Barthes había estado efectivamente en Canadá, a fines de los cincuenta, trabajando en un documental canadiense, pero no **La lucha**, sino **Le sport et les hommes**, de Hubert Aquin, de 1 hora de duración, de 1959. El texto de Barthes, que aparece como voz en off a lo largo del film, no está en sus Obras completas publicadas en francés en 2002, pero apareció publicado en Canadá, en 2004, presentándose como un «inédito» de Roland Barthes.

Pero no se tenía ninguna precisión sobre la relación entre Barthes y **La lucha** (el editor de las Obras completas de Barthes, Eric Marty, tampoco tenía ninguna información), hasta que, hace muy poco, uno de los realizadores de **La lucha**, el gran fotógrafo Michel Brault (fallecido en 2013), aclaró la cuestión (se lo puede ver en el sitio del National Film Board del Canadá: <http://films.nfb.ca/capturing-reality/#/11/>):

«Queríamos hacer un film que desmontara el mecanismo del catch. Mediante tomas en cámara lenta queríamos mostrar que los golpes eran fingidos y que las caídas estaban hechas de tal manera que no pudieran hacerles doler. Habíamos decidido desmontar eso. Por casualidad, y gracias a Dios, Roland Barthes estaba en Montreal, y cuando le contamos

que estábamos preparando un film sobre el catch, se mostró interesado y quiso venir con nosotros. Justamente estábamos buscando material, y entonces lo llevamos a ver un espectáculo de catch.»

«Le explicamos que queríamos demoler el mecanismo del catch. Al oírnos Barthes se puso furioso y nos dijo: “¿Ustedes están locos? Es como si ustedes quisieran demoler el Teatro. El catch es el teatro del pueblo. No se puede demoler eso, porque si existe es porque la gente va a verlo, es por eso que existe. En eso reside la belleza del catch, que es como una válvula de escape para la multitud. Se le presenta a la gente la dificultad que tiene el bien para vencer el mal. El bueno contra el malo. Y eso no se toca, no se puede destruir.”

Nos miramos, nos dimos cuenta de que tenía razón, y entonces hicimos un film que mostraba lo que realmente pasaba frente a nosotros, y no lo que nosotros pensábamos que tenía que pasar.»



Cuadernos de Cine Documental 08 se diseñó en  **ediciones** **Trilce** y se imprimió en Docuprint, Argentina, abril 2014.