

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /  
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las  
vanguardias

n°5

Las tapas de  
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida  
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El  
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos  
mediáticos: los casos  
de las tapas de revistas  
en papel y en soporte  
digital

n°10

Sobre historia y teoría  
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto  
Comentarios  
Suscripción

*Memoria del arte / memoria de los medios*

n° 1 / 2  
dic.2003  
semestral

Bibliográficas

La Tour Eiffel.

Roland Barthes, (Paidós, 2001, Barcelona)

Diego Peller

texto integral  
autor

comentarios



Texto integral

Imágenes de Roland Barthes

*La Torre Eiffel* reúne ensayos y artículos breves consagrados a la imagen en sus diversas manifestaciones. La selección se realizó a partir de las *Oeuvres complètes* de Roland Barthes publicadas en francés por Éditions du Seuil. El cine, la fotografía y la pintura constituyen los objetos privilegiados, aunque no faltan textos dedicados al cinesmascope, al cómic y a la célebre torre que da título al libro. Los textos fueron escritos por Roland Barthes a lo largo de un lapso de casi cuarenta años –el primero está fechado en 1943; el último en 1980– y si a este dato le agregamos que fueron publicados inicialmente en medios de características sumamente disímiles tendremos motivos más que suficientes para comprender la heterogeneidad por momentos vertiginosa que caracteriza al conjunto.

La selección que compone el libro está organizada con un criterio estrictamente cronológico. Sin embargo resulta sencillo –casi diríamos inevitable– reagrupar mentalmente los textos según unos pocos ejes temáticos.

Un primer conjunto estaría constituido entonces por las críticas de películas. Bajo esta rúbrica ubicaríamos los artículos breves dedicados a *Les anges du péché* de Robert Bresson, *El bello Sergio* de Claude Chabrol, *Saló o los ciento veinte días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini y a *Les soeurs Brontë* de André Téchiné, película en la que el mismo Roland Barthes había interpretado el papel del escritor Thackeray. Dentro de esta categoría podríamos situar también al texto que cierra el libro, "Querido Antonioni", discurso pronunciado por Barthes con motivo de la entrega del premio Archiginnedio d'Oro al director italiano, y publicado luego en los *Cahiers du cinéma*.

Un segundo eje lo conformarían los apuntes sobre la obra de fotógrafos tan diferentes entre sí como Richard Avedon, Daniel Boudinet, Bernard Faucon y Lucien Clergue.

Los textos sobre pintura constituirían el tercer eje temático, dentro del que se destacan un ensayo relativamente extenso sobre la obra de Saul Steinberg y un notable comentario crítico sobre la exposición de pintura "New York,

vue par Bernard Buffet". Cierran este conjunto un breve comentario sobre la pintura *Judit y Holofernes* de Artemisia Gentileschi y un agudo análisis del "mito Matisse" titulado "Matisse y la felicidad de vivir", en el que Barthes, refiriéndose a "el aspecto decorativo de su pintura y su *ethos* más soleado que solar", afirma que "«La felicidad de vivir» de Matisse solamente puede ser un equivalente distinguido de «trabajar silbando», un apéndice sublimado del taylorismo".

El último conjunto claramente delimitable estaría conformado por los trabajos sobre el cine y la publicidad en los que se trata, ya no de un comentario crítico sobre un objeto particular, sino de un esbozo de teorización general. Se trata de textos fuertemente marcados por una metodología de neto corte estructuralista: dos ensayos sobre el análisis semiológico del filme ("El problema de la significación en el cine" y "Las «unidades traumáticas» en el cine. Principios de investigación"), otro que aborda la relación entre sociedad, imaginación y publicidad, así como también reseñas críticas sobre libros dedicados a la imagen y la "información visual".

Por último, resistiendo a esta tentativa de ordenamiento temático, permanecerían algunos textos verdaderamente inclasificables: el prefacio al catálogo de la exposición Marthe Arnould sobre los jeroglíficos egipcios, el prefacio al cómic *Histoire d'O* de Guido Crepax, basado en la novela erótica de Pauline Réage, una "mitología" sobre el procedimiento del cinemscope inventado por Henri Chrétien, y un extenso ensayo sobre la Torre Eiffel, en el que Barthes, parafraseando el título de su primer libro, define a su objeto de análisis como "el grado cero del monumento".

Ahora bien, este reordenamiento del material de *La Torre Eiffel* según un criterio temático, si bien dotaría de mayor coherencia al conjunto, eliminaría como contrapartida uno de los aspectos más atractivos del libro: la posibilidad de leerlo, también, como un recorrido lateral, pero sugerente y representativo, por toda la obra de Roland Barthes. Y si bien es cierto que la imagen nunca constituyó el objeto central de las preocupaciones críticas de Barthes, también lo es que su interés por el cine, la fotografía y otros *soportes significantes analógicos*, según sus propios términos, se manifestó de manera insistente a lo largo de toda su producción, hasta culminar en *La chambre claire*, su último libro. Es posible leer *La Torre Eiffel*, por cierto, y como señala su subtítulo, simplemente como una selección de *textos sobre la imagen*. Sin embargo, aquel que se aproxime a este libro como a un curioso margen respecto de los libros "centrales" del crítico francés, probablemente encuentre en él un conjunto heterogéneo de *imágenes de Roland Barthes*: aquellas sobre las que Barthes ha escrito, por cierto, pero también las que constituyen su *figura* y su *posición* como crítico, como teórico y como escritor. Aquí nos encontramos, nuevamente, frente a una heterogeneidad hasta cierto punto irreductible, que ha incomodado en numerosas ocasiones a los lectores de la obra de Barthes. ¿Quién ha sido en definitiva Roland Barthes? ¿Cómo definir, delimitar, volver inteligible su obra considerada como un todo?

Se trata, en verdad, como suele decirse, de intentos por "hacerse *una imagen*" o "formarse *una imagen*" coherente de Roland Barthes. Es lo que intenta hacer Tzvetan Todorov en *Crítica de la crítica*, cuando fuerza los textos de Barthes a *decidirse* entre las nociones de "texto plural" y "muerte del autor", por un lado; y por el otro un cierto "humanismo" que Todorov lee en los últimos trabajos de Barthes y hacia el que procura inclinar la balanza. Es también la operación de lectura que lleva a cabo Jonathan Culler en su libro *Barthes*, cuando luego de presentar un Barthes "mitologista", otro "semiólogo", otro "estructuralista" y un último Barthes "hedonista", postula que, en definitiva, estas diversas posiciones son insostenibles. ¿Cómo conciliar al crítico desmitificador de las *Mitologías* y de *Crítica y verdad* con el escritor hedonista de *El placer del texto* y *La cámara lúcida*? "El resurgimiento barthesiano del hedonismo –concluye Culler– quizá sea su proyecto más difícil de evaluar, pues parece caer en algunas de las mistificaciones que el mismo delató".

Si algo no podemos esperar de *La Torre Eiffel*, afortunadamente, es que resuelva estas aparentes contradicciones. *Imágenes* de Roland Barthes, en su irreductible plural, es lo que no deja de ofrecernos esta muestra azarosa pero elocuente –quizás elocuente por lo azarosa– de casi cuarenta años de producción condensada en veinticuatro textos breves y fulgurantes. Dicho esto, si uno intentase pese a todo –pero es que resulta inevitable– reducir al

menos parcialmente esta pluralidad, podría dividir los textos de *La Torre Eiffel*, de manera tentativa, en tres "fases de evolución", según la expresión utilizada con cierta distancia irónica por el mismo Barthes en *Roland Barthes por Roland Barthes*, para "ordenar" su propia obra: "la división de una época, de una obra, en fases de evolución –pese a tratarse de una operación imaginaria– permite hacerle el juego a la comunicación intelectual: uno se hace inteligible".

Una primera fase incluiría los artículos breves escritos entre 1943 y 1959. Se trata, siguiendo la caracterización de Culler, del Barthes "mitólogo" de *El grado cero de la escritura* y *Mitologías*. Dentro de este conjunto se destaca el artículo "Nueva York, Buffet y la altura", en el que Barthes, de manera sorprendente, reivindica a la gran ciudad al tiempo que cuestiona la mirada moralista y prejuiciosa del pintor: "Buffet geometriza Nueva York para despoblarla mejor", sin embargo, enfatiza Barthes, "sus calles numeradas, inflexiblemente repartidas según unas distancias regulares; no [sirven] para hacer de la ciudad una inmensa máquina, ni del hombre un autómatas, como van repitiendo estúpidamente todos los que consideran que la tortuosidad y la mugre son pruebas de espiritualidad, sino para, al contrario, dominar con la mente las distancias y las orientaciones. [...] Pintar lo alto de Nueva York es caer una vez más en el primer mito espiritualista, a saber, que la geometría mata al hombre, [...] que un mundo demasiado «moderno» es un mundo siniestro, que cuando estamos provistos nos aburrimos, en suma, según la frase más reaccionaria de la historia humana, coartada de todas las explotaciones, que «el dinero no da la felicidad» . A mí no me cuesta imaginar que trabajar en Nueva York es algo terrible; pero lo terrible no es Nueva York, sino el trabajo". En definitiva el espiritualismo de Buffet "imputa el mal americano a la técnica, y no al resto.[...] El bien, lo desacredita. Y el mal, no lo dice".

Un segundo período iría desde 1960 hasta 1968: es la época de los *Elementos de semiología*, de *Crítica y verdad*, de *El sistema de la moda*. A esos años corresponden los ensayos de análisis semiológico del filme en los que se trata, aplicando los métodos estructuralistas, de aislar los elementos fílmicos, introduciendo mínimas variaciones para detectar en qué momento la variación del significante implica una variación en el significado. Por medio de esta doble operación de *segmentación* y *sustitución* se podrían aislar en la película unidades lingüísticas. Así, en "Las «unidades traumáticas» en el cine. Principios de investigación", se trabaja con Tests Fílmicos Temáticos, filmes que presentan versiones en las que introducen leves diferencias que hacen variar la comprensión del espectador. Es lo que Hjelmslev denomina *prueba de conmutación*. De este modo, partiendo del soporte significativo "mirada" entre una mujer madura y un hombre joven, se deduce el significado de la relación entre ambos de acuerdo al morfema "duración", que permite distinguir significados. En la versión que ofrece una mirada "corta", los espectadores suelen responder que se trata de "una madre y un hijo". En la versión que ofrece una mirada "larga", que se trata de "amantes". Una tercera versión, de duración "intermedia", obtuvo mayor cantidad de respuestas ambiguas como "una madre y su hijo, pero entre ambos hay algo turbio que no puedo o no quiero nombrar".

La tercera fase abarcaría los textos correspondientes a los años 1975-1980. Se trataría, según Culler, del Barthes "hedonista" y "escritor" de *El placer del texto*, *Fragmentos de un discurso amoroso* y *La cámara lúcida*. Efectivamente, la metodología estructuralista cede aquí frente a un abordaje de los objetos centrado en lo fragmentario y en el detalle. Es el *punctum* que "viene a quebrar (o escandir) al *studium*", como señalaba Barthes en su último libro. A este período corresponden, entre otros, los cuatro ensayos de esta compilación que Barthes dedica a la fotografía.

Ahora bien, ¿podría señalarse algún rasgo común a trabajos tan alejados en el tiempo y tan diferentes en lo relativo a su método, a su objeto y a su lenguaje?

Creemos que es posible tomar prestado el elogio que Barthes dirige a Antonioni para volverlo hacia el crítico francés: sea como "mitólogo", como "semiólogo", o como "escritor", Barthes, en todo momento, lleva adelante una misma operación crítica –y política– primordial: *sutilizar el sentido*. "¿Por qué –se pregunta Barthes en su discurso sobre Antonioni– es decisiva esta sutileza del sentido? precisamente porque el sentido, desde el momento en que se fija e impone, desde el momento en que ya no es sutil, se convierte en un instrumento, en un envite del poder. Sutilizar el sentido es pues una

actividad política secundaria, como lo es todo esfuerzo que trate de pulverizar, enturbiar o deshacer el fanatismo del sentido. Tiene su peligro". El peligro, para el que emprende esta tarea, es en realidad doble. En un extremo, hipostasiar el sentido, afirmarlo como verdad: es el abismo dogmático del realismo y del naturalismo. En el otro, negar el sentido, cayendo en el esteticismo y la insignificancia. Se trataría, en definitiva, de lograr "una impresión justa del sentido": *sostener* un discurso sin imponerlo ni anularlo.

Sutilizar el sentido es, pues, una tarea infinita de atenta vigilancia, pero es a la vez el más hermoso –el más libre– de los juegos: "hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua".



## Autor/es

Momentáneamente esta información no se encuentra disponible.

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011  
4861.0324



## Realizar comentario

Comentario

---

Nombre y apellido

E-mail

Minibio (opcional)

**Enviar**