

TEXTOS SOBRE
LA IMAGEN



**LA
TORRE
EIFFEL**

**ROLAND
BARTHES**

PAIDÓS

Roland Barthes

LA TORRE EIFFEL

Textos sobre la imagen

PAIDÓS

Los textos del presente volumen se han extraído de las *Œuvres Complètes* de Roland Barthes, publicadas en francés por Éditions du Seuil, París

Selección de Enrique Folch González

Relación de textos incluidos en nuestra edición:

La Tour Eiffel: © Éditions du Seuil, 1989

Œuvres complètes, Tome 1 (1942-1965): © Éditions du Seuil, 1993

«Les agnes du pêche» (págs. 37-39); Au cinémascope (pág. 380); New York, Buffet et la hauteur (págs. 781-783); Cinéma droite et gauche (págs. 787-789); Le problème de la signification au cinéma (págs. 869-874); Les «unités traumatiques» au cinéma. Principes de recherche (págs. 875-882); «Civilisation de l'image» (págs. 951-952); L'information visuelle (págs. 953-955); «La civilisation de l'image» (págs. 1410-1411). La Tour Eiffel (págs. 1379-1400, vol. 1) © 1967 Éditions du Seuil

Œuvres complètes, Tome 2 (1966-1973): © Éditions du Seuil, 1994

Exposition Marthe Arnould (pág. 55); Visualitation et langage (págs. 112-116); Société, imagination, publicité (págs. 507-517).

Œuvres complètes, Tome 3 (1974-1980): © Éditions du Seuil, 1995

«J'écoute et j'obeis...» (págs. 305-306); Sade-Pasolini (págs. 391-392); All except you. Saul Steinberg (págs. 395-416); Tels (págs. 691-693); Sur des photographies de Daniel Boudinet (págs. 705-718); Bernard Faucon (págs. 837-838); II n'y a pas d'homme (págs. 996-998); Deux femmes (págs. 1052-1054); Note sur un album de photographies de Lucien Clergue (págs. 1203-1205); Cher Antonioni... (págs. 1208-1212); Matisse et le bonheur de vivre (págs. 1308-1309).

Fotografías:

Págs. 158-159, foto de Richard Avedon © 1969 Richard Avedon; págs. 163-174, fotos de Daniel Boudinet © Ministère de la Culture, Francia; pág. 177, foto de Bernard Faucon; pág. 185, foto de Alinari/Giraudon, *Judit y Holofermes*, Artemisia Gentileschi, Florencia, Galería de los Uffizi.

1.ª edición, 2001

1.ª edición en esta presentación, mayo de 2022

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal). Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

© de la traducción, Enrique Folch González, 2001

© de todas las ediciones en castellano,

Editorial Planeta, S. A., 2001, 2022

Paidós es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

Avda. Diagonal, 662-664

08034 Barcelona, España

www.paidos.com

www.planetadelibros.com

ISBN 978-84-493-3936-3

Maquetación: Pleca Digital, S. L.U.

Depósito legal: B. 6.358-2022

Impreso en España – Printed in Spain

SUMARIO

1943. <i>Les anges du péché</i>	9
1954. En el cinemascope	13
1955. Matisse y la felicidad de vivir.	15
1959. Nueva York, Buffet y la altura	19
Cine derecha e izquierda	23
1960. El problema de la significación en el cine.	27
Las «unidades traumáticas» en el cine. Principios de investigación	37
1961. <i>Civilización de la imagen</i>	49
La información visual	53
1964. La Torre Eiffel	59
<i>La civilización de la imagen</i>	89
1966. Exposición Marthe Arnould	93
Visualización y lenguaje	95

1968. Sociedad, imaginación, publicidad	103
1975. «Escucho y obedezco...»	119
1976. Sade-Pasolini	123
<i>All except you</i> . Saul Steinberg	127
1977. Tales.	157
Sobre doce fotografías de Daniel Boudinet	161
1978. Bernard Faucon	175
1979. No hay hombre	179
Dos mujeres	183
1980. Nota sobre un álbum de fotografías de Lucien Clergue	187
Querido Antonioni...	191
Fuentes bibliográficas	199

LES ANGES DU PÉCHÉ

EXISTENCES

1943

Sobre el filme *Les anges du péché* de Robert Bresson, con guion del padre Bruckberger y diálogos de Jean Giraudoux.

Estos ángeles no pierden el tiempo; son monjas que recogen a las malas chicas al salir de la prisión; las visten con hábitos dominicos, las agasajan, las convierten en personas juiciosas y, a veces, una conversión o una vocación viene a recompensar esos tiernos esfuerzos. Renée Faure, una colegiala recién salida del cascarón de su medio burgués y mundano, es una de esas «costureras de Dios»; tiene vocación, pero también orgullo; es apasionada, pero indiscreta; es muy alegre, pero un poco arrogante; algunas hermanas la aman y otras la envidian; y, con ese carácter enérgico, decide salvar a un alma perdida: Jany Holt tiene unos ojos negros que miran con odio, una frente terca, una boca amarga; acaba de cumplir una pena en prisión, y de cargarse a su hombre, que la había traicionado en un asunto precedente; calculadamente, se refugia en el convento. Es el lobo en su majada, y es Belcebú para ese ángel imperfecto que es Renée Faure. Esta quiere salvar a toda costa a Jany Holt, y no hace más que exasperarla; sus buenas intenciones la hostigan, la invaden, la hieren, la amenazan; la chica se venga y, por mediación de un pequeño gato negro, Belcebú-animal al servicio de Belcebú-hembra, provoca en el idílico convento la rebelión de la irreprochable pero recelosa Renée Faure. El ángel abandona su paraíso, pero su corazón permanece atado a él; por la

noche, regresa para merodear, y, cual pobre ave torturada de orgullo y de amor, ahora privada de sus ágiles y blancas alas, una noche, una tormenta acaba con ella; llueve y hace frío en el jardín nocturno del convento; por la mañana, las monjas descubren a Renée Faure con una neumonía; esta neumonía la conducirá a la enfermería del convento, donde una muerte bienaventurada la llevará al cielo: es el precio que cuesta el alma de Jany Holt, por fin vencida por una caridad tan indiscreta que llega hasta la muerte.

Este logrado filme, sin embargo, tenía muchos elementos para resultar insoportable: el título, el decorado, el argumento. El decorado era de trato peligroso: un convento, monjas, es sabido en qué se convierten en los ojos de los cineastas; a pesar de su gran talento, a los decoradores no les puede salir nunca bien una capilla en un estudio: aquí hay demasiados pilares, allí demasiadas flores, demasiadas campanas, demasiados órganos; y las actrices de cine, a pesar de la infinita flexibilidad de su temperamento, nunca interpretan bien a las monjas: aquí una ceja demasiado curva, o una boca demasiado pintada, allí un rostro que el esfuerzo de santidad solo vuelve hipócrita, y cuyo maquillaje no ha conseguido borrar los estigmas de una vida muy secular (véase el final del filme *Ramuntcho*). Nada de eso en este caso: el convento es delicado, tierno, limpio; no demasiada capilla; de vez en cuando un claustro lineal; más a menudo, un pequeño jardín al sol, un obrador, una cocina, un pasillo; sin órgano; la campana, una o dos veces; algunos cantos puros; un diálogo sencillo, firme, viril. Las monjas de Bresson son verídicas; no van demasiado disfrazadas; saben llevar el hábito; saben andar, rezar, hablar; no alzan continuamente los ojos al cielo, ni los bajan continuamente al suelo; son frescas sin pintura nueva; son graciosas sin ser provocativas; y la superiora, Sylvie, con su paraguas, su boca fina, su gran nariz y sus buenos ojos, tiene el aire de una monja, y no el de una patrona de casa de trato disfrazada. La calidad de las imágenes es buena. El sayal, materia oscura y simple; la cal resplandeciente, tórrida y vibrante de las

paredes; la gasa sutil y blanca de la luz; estas son las tres dimensiones del espacio por el que se ha paseado el operador, mientras el diálogo nos pasea por un universo superpuesto, donde la intimidad del convento es cálida y descansada como el sayal; donde el orgullo y la penitencia estallan como la cal de las paredes; y donde la ternura y la espiritualidad son semejantes a los grandes circuitos aéreos de la luz.

También el argumento era peligroso. Los filmes de tesis son rara vez acertados, y los filmes de tema religioso son siempre pesados; reúnen a los dos enemigos más tristes del arte: la ausencia de talento y las buenas intenciones. *L'appel du silence* (un filme sobre el padre De Foucauld) hace que el espectador se retuerza de malestar y de vergüenza en su butaca. En el caso que nos ocupa, el guion es de un dominico, el padre Bruckberger (este padre es autor de un estudio sobre el tomismo de Claudel, Maritain y Bernanos titulado *Ligne de faîte*). Creo que, en el mismo ánimo de su autor, el guion no tiene grandes pretensiones; se trataba ante todo de hacer una pintura, y, por lo tanto, de anudar solamente una intriga que reuniera, en unos metros de tela y durante dos horas, a estos Ángeles del Pecado. Pero el tema, como se ha concebido con fineza, no carece de profundidad; alabo sobre todo que el padre Bruckberger haya entendido el insoportable carácter de sor Anne-Marie (Renée Faure) y la rebelión en suma legítima de Thérèse (Jany Holt). Sin duda, gana Anne-Marie (para un cristiano, morir habiendo recibido los santos sacramentos es ganar), y el Bien termina por triunfar, pero, finalmente, ¿a qué precio? Y, a lo largo del filme, sentimos que el Bien no estaba tan separado del Mal, que había entre esas dos potencias unos desposorios sólidos que las mezclaban hasta hacer de ellas una substancia homogénea, como en la vida; esta visión pesimista habría podido vincular al guionista con la gran tradición trágica, si no hubiese sido dominico. La condición eclesiástica del padre guionista nos proporcionó la ascensión tranquilizante del *Salve Regina* final, y muchos en la sala lloraron; pero también es la causa, sin duda, de esa pueril tormenta que estalla a

punto sobre el vergel de las monjas; pues, para el padre Bruckberger, hacía falta que Anne-Marie muriese. Pero ¿morimos de una tormenta? ¿Morimos de una derrota? Ni siquiera, desgraciadamente. Pero sabemos hasta qué punto los dominicos y los cineastas —por motivos diferentes— aman el espectáculo de una bella muerte.

El diálogo solamente invoca a Giraudoux por el talento, y de ningún modo por la manera; y ese talento es inmenso. Escuchar este filme es un gran placer del espíritu y del corazón. Jamás una frase sentimental; jamás una frase pedante; sin efusión, sin catecismo; un diálogo humano, lleno de grandeza y de bondad, que agarra el alma y la estrecha sin ninguno de los artificios de la elocuencia religiosa, y que a veces incluso le insinúa el alimento más exquisito de una travesura y de una caricia.

EN EL CINEMASCOPE

LETTRES NOUVELLES

1954

«Mitología» sobre el procedimiento del cinemascope inventado por Henri Chrétien.

Aunque no pueda definir, por falta de datos, el procedimiento de Henri Chrétien, puedo al menos evaluar sus efectos. Son, en mi opinión, sorprendentes. El ensanchamiento de la imagen hasta las dimensiones de la visión binocular ha de transformar fatalmente la sensibilidad interna del aficionado al cine. ¿En qué sentido? La frontalidad, extendida, se acerca al círculo, es decir, al espacio ideal de las grandes dramaturgias. Hasta aquí, la mirada del espectador era la de un yacente subterráneo, amurallado en la sombra, que recibía el alimento cinematográfico más o menos como un desfallecido al que se nutre pasivamente con una sonda o una pipeta. Aquí, la posición es muy distinta: estoy en un inmenso balcón, me muevo cómodamente entre los límites del campo, recojo libremente lo que me interesa de él; en una palabra, empiezo a estar rodeado y a sustituir mi sensibilidad larval por la euforia de una circulación igual entre el espectáculo y mi cuerpo.

La misma oscuridad se transforma: en el cine ordinario, es sepulcral, estoy todavía en la caverna de los mitos, tengo una pequeña lengua de luz que se agita muy lejos por encima de mí y recibo la verdad de las imágenes como una gracia celeste. Aquí, al contrario, el lazo que me ata a la pantalla ya no es filiforme, sino todo un volumen de claridad que se instituye a par-

tir de mí, no recibo la imagen por esos largos hilos de luz que vemos atravesar y nutrir a los estigmatizados, me acodo en la misma longitud del espectáculo y, de larva, me vuelvo un poco dios, puesto que me hallo, no ya debajo de la imagen, sino delante de ella, en medio de ella, separado de ella por esa distancia ideal, necesaria para la creación, y que ya no es la de la mirada, sino la del brazo (Dios y los pintores siempre tienen el brazo largo).¹ Evidentemente, habrá que ocupar el espacio más ancho de una manera nueva; puede que el primer plano no sobreviva, o que modifique al menos su función: besos, sudores, psicología, tal vez todo ello vuelva a la sombra y lo lejano: ha de surgir una nueva dialéctica entre los hombres y el horizonte, entre los hombres y los objetos, una dialéctica de la solidaridad, y no ya del decorado. Este debería ser, hablando con propiedad, el espacio de la Historia y, técnicamente, la dimensión épica ha nacido. Imagínense ante *El acorazado Potemkin*, no ya apostado al cabo de un antejo, sino apoyado en el mismo aire, en la piedra y el gentío: ese *Potemkin* ideal, en el que podríamos por fin tender la mano a los insurrectos, participar a plena luz y recibir, por así decirlo, la escalera trágica en mitad del pecho, esto es lo que ahora es posible; el balcón de la Historia está listo. Queda saber qué se nos mostrará en él; si será *Potemkin* o *La túnica sagrada*, Odessa o Saint-Sulpice, la Historia o la Mitología.

1. *Avoir le bras long*: en sentido figurado, tener mucha influencia. (N. del t.)

MATISSE Y LA FELICIDAD DE VIVIR

LETTRES NOUVELLES

1955

La muerte de Matisse ha producido un gran movimiento lírico en nuestra buena prensa: a la inversa de Braque, Picasso y Rouault, parece que Matisse cantaba «la felicidad de vivir».

Prudentemente purificada de todo contexto social y de todo destino personal, la «felicidad de vivir» no puede ser más que una noción romántica; darle a la naturaleza la apariencia de un *ethos* general sin preocuparse de la sociedad que la habita es un rasgo de la burguesía y de las clases medias, al menos cada vez que se colocan en una situación burguesa (vacaciones, naturaleza, excursiones, Costa Azul). La proyección de un humor descarnado sobre el cosmos, o la lectura de ese mismo cosmos como un depósito de energías, de euforias o de malestares coagulados, en suma la impregnación de la naturaleza por la psicología esencialista del hombre, es una conducta de secesión antes que de participación, aunque no lo parezca. Recuerda mucho a algunas situaciones propias de los consultorios sentimentales, donde lo absoluto de los estados de ánimo enmascara o pretende paliar (es lo mismo) los fallos flagrantes de la adaptación social. Cantar la «felicidad de vivir» sin postular nunca las condiciones, los límites y los sacrificios de esa felicidad, solamente se puede hacer rechazando, de una manera o de otra, la historia y su combate.

Creo que se trata, además, de una noción contraria a la idea de gran pintura. Es sabido que a la pintura «moral» siempre le falta alguna cosa y que, opuestamente, la mala pintura pone mucha predilección en unificar la naturaleza bajo algún humor general que no guarda relación con las condiciones concretas de la vida: ¡cuántas puestas de sol «serenas» o «triumfantes» en el mercado de mamarrachos! La mala pintura es siempre adjetiva, se contenta con restituir uno de los modos de la vida, no su lógica visual. Además, ese modo no tiene ni siquiera la excusa, en general, de concernir a una vida históricamente precisada; podemos, como máximo, creer que la «felicidad de vivir» tuvo un sentido real en una sociedad «lograda» (aunque parcial) como la de los burgueses holandeses del siglo XVII, y que este sentido se enraizó suficientemente en la historia para motivar una grandísima pintura; la unión del *ethos* y de la pintura proviene en ese caso de una situación compleja en la que el hombre cívico, el hombre de la historia, es reproducido en su dominación cómoda de la utilidad de las cosas; además, esa felicidad no se expresa necesariamente mediante el triunfo del sol, ni siquiera mediante el célebre fieltro de los interiores: nada más «optimista» que el sombrío invierno de Ruysdael, donde una casa, un puente, un hombre caminando, traen a la memoria el calor de una humanidad que *está ahí*, haga el tiempo que haga.

Lamentablemente, nada semejante en Matisse, al menos, en la leyenda de Matisse, que es la que nos ocupa. De ella, la felicidad sale armada con la claridad de los colores y con la redondez de las líneas, como si lo redondo y lo claro poseyesen por naturaleza la ciencia de la felicidad. Puede que estos dos adjetivos correspondan a un psicoanálisis de la euforia. Pero no es del orden de la pintura conducir su conocimiento ni figurar en cierto modo su psicodrama; la pintura no es una terapéutica. De hecho, la «felicidad» esencial de las formas no puede ser más que una verdad de orden decorativo, y, por otra parte, este es, en el fondo, el elogio que nuestros periodistas han querido hacer de Matisse: su pintura es dulce a la mirada, higiénica y alegre como

un apartamento moderno o un enclave turístico del sur. La pretensión de resolver el universal malestar humano con la virtud purísima del «trabajo», de la «entereza», de la «alegría» y de la «luz» es una idea del escultismo. «La felicidad de vivir» de Matisse solamente puede ser un equivalente distinguido de «trabajar silbando», un apéndice sublimado del taylorismo.

Pero ¡cuántas «desgracias de vivir» hemos de oponer a esa estética de «Vacaciones pagadas en la Riviera»! No digo que todos los pintores deban concebir solamente *Gernikas*. Pero, en cualquier caso, hay que ver de qué leyendas, de qué imposturas su obra puede ser el germen. En el caso de Matisse, lamento que el aspecto decorativo de su pintura y su *ethos* más soleado que solar hayan podido alimentar el mito calmante de la «felicidad de vivir», tan querido, por extraordinario, por las revistas *Match* y *Réalités*, en las que no se suele despertar a los hombres de su sueño prudente.