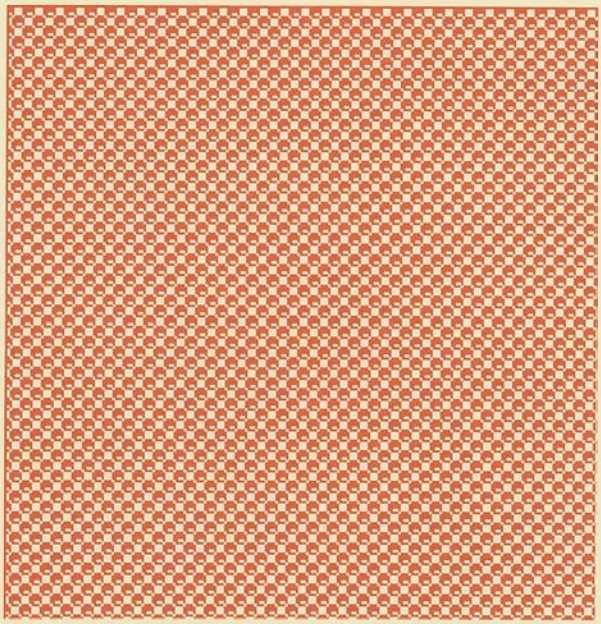
Colección Eutopías Documentos de trabajo

Barthes y el cine



José Mª Pozuelo Yvancos

Ediciones EPISTEME, S. L.

Vol. 155 1997

EUTOPÍAS/Documentos de trabajo
Colección interdisciplinar de estudios culturales

Editores-fundadores/Founding Editors
René Jara, Nicholas Spadaccini, Jenaro Talens

Coordinación editorial/Managing Editor
Luis Puig (Univ. de València)

Colectivo editorial/General Editors
Sergio Sevilla (Univ. de València)
Jenaro Talens (Univ. de València)
Santos Zunzunegui (Univ. del País Vasco)

Secretaría editorial/Executive Secretary
Remedios Espinosa (Univ. de València)

Comité asesor/Advisory Board
Manuel Asensi (Univ. de València)
Paul A. Bové (Univ. of Pittsburgh)
Isabel Burdiel (Univ. de València)
Patrizia Calefato (Univ. di Bari)
Neus Campillo (Univ. de València)
Roger Chartier (EHEP, Paris)
Terry Cochran (Univ. de Montréal)
Juan M. Company (Univ. de València)
Tom Conley (Harvard Univ.)
Didier Coste (Fondation Noesis)
Josep-Vicent Gavaldà (Univ. de València)
Wlad Godzich (Univ. de Génève)
René Jara (Univ. of Minnesota)
Manuel Jiménez Redondo (Univ. de València)
Silvestra Mariniello (Univ. de Montréal)
Desiderio Navarro (Criterios/UNEAC)
Vicente Ponce (Univ. Politécnica, Valencia)
José Mª Pozuelo Yvancos (Univ. de Murcia)
Guillermo Quintás (Univ. de València)
Mª Cruz Romeo (Univ. de València)
Pedro Ruiz Torres (Univ. de València)
Antonio Sánchez Trigueros (Univ. de Granada)
Justo Serna (Univ. de València)
Nicholas Spadaccini (Univ. of Minnesota)
Jorge Urrutia (Univ. Carlos III, Madrid)

Diseño informático/Layout & WWW work
Sergio Talens Oliag (Univ. Politécnica, València)

Administración/Administration
Luis Cano Bayona (Univ. de València)
Saturnino Villanueva Oñate (Univ. de València)

Distribución y pedidos/Distribution & Orders:
Episteme, S. L.
Avda. de Suecia 17-4ª/46010 Valencia, España
Telf. 34 (6) 362 4203/Fax 34 (6) 362 4283
E-mail: 'eutopias.group@uv.es'
WWW: 'http://www.uv.es/~eutopias'

© Colectivo Eutopías
[eutopias.group@uv.es]
© Ediciones Episteme, S. L.
Avda. de Suecia 17-4ª, 46010 Valencia, España

en colaboración con

Departament de Teoria dels Llenguatges
Departament de Filosofia
Departament d'Història Contemporània,
(Universitat de València. Estudi general)
Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura
(Universidad de Granada)
Asociación Andaluza de Semiótica
Asociación Vasca de Semiótica

Impreso en E.C.V.S.A.,
Periodista Badía 10 / 46010 Valencia, España
ISSN: 0213246X/Depósito legal: V-327-1985
ISBN: 84-89447-65-9

ROLAND BARTHES Y EL CINE

1.— *El estilo de un* personaje *de la teoría.*

> Si en virtud de una dialéctica retorcida es menester que haya en el texto, destructor de todo sujeto, un sujeto al que amar, ese sujeto queda dispersado, como las cenizas que se arrojan al viento después de la muerte (al tema de la *urna* y de la *estela,* objetos fuertes, conclusos que instituyen el destino, se opondrían los fragmentos del recuerdo, de la erosión que sólo deja de la vida pasada algunos pliegues): si yo fuera escritor y estuviera muerto, me gustaría que mi vida se redujese, por obra de los cuidados de un biógrafo amistoso y desenvuelto, a algunos detalles, a algunos gustos, a algunas inflexiones, digamos a biografemas (R. Barthes, 1971: 14).

Ignoro si cuando R. Barthes escribió lo que acabo de citar sabía ya que se cumpliría su principal deseo: el de permanecer desparramado en fragmentos de un recuerdo, y fragmentos de un estilo que acaban siendo biografemas suyos, porque R. Barthes se distingue en el terreno de la teoría semiótica, literaria o filosófica, por ser antes que nada un *personaje* de la teoría y no sólo un autor. Claro está que ha tenido importantes intervenciones como teórico literario o como semiótico de la imagen y la cultura contemporáneas, pero cualquiera de estas intervenciones acaban refiriendo más a él que a la teoría que sustenta, de modo que lo importante no es el autor de teorías, sino el personaje de su propio estilo, estilo que ha acabado siendo más importante que sus posiciones teóricas. El personaje Barthes ha llegado a matar al autor Barthes, y hacerlo vivir desparramado en un tejido de fragmentos que son antes que nada una travesía de sentidos, una pluralidad irreductible, como él quería que fuese el Texto, una explosión y una diseminación cuyo anclaje fundamental es la brillantez de una escritura alimentada por una personalidad asimismo brillante y cautivadora.

En uno de sus ensayos más conocidos, el titulado "De la obra al texto" (1971), que se recogió luego en *El susurro del lenguaje* (1984) y para hablar de Georges Bataille, uno de los ensayistas que más influyeron en él, advertía:

> Del mismo modo el Texto no se detiene en la (buena) literatura, no puede captarse en una jerarquía ni en base a (sic) una simple división en géneros. Por el contrario (o precisamente) lo que lo constituye es su fuerza de subversión respecto a las viejas clasificaciones. ¿Cómo se podría clasificar a Georges Bataille? Este escritor ¿qué es?, ¿un novelista, un poeta, un ensayista, un economista, un filósofo, un místico? La respuesta es tan incómoda que por lo general se prefiere olvidar a Bataille en los manuales de literatura; de hecho Bataille ha escrito Textos, o, incluso, quizás, un único y mismo texto, siempre. Si el texto plantea problemas de clasificación [...], es porque implica siempre una determinada experiencia de los límites"(R. Barthes, 1984: 75).

Me gustaría proponerles un juego con la cita anterior: simplemente sustituyan a Bataille por Barthes, lo que por otra parte permitirían sus iniciales (coincidentes con la de Blanchot, también): un tipo de escritores que han desarrollado una forma de ensayo teórico que permite trasponer facilmente el límite entre filosofía, literatura, sociología, semiología (en su sentido más amplio), escritores de la escritura teórica, cuya expulsión de la literatura, por las cualidades de su misma escritura es simplemente deudataria de la rigidez del esquema clasificatorio con que definimos los límites de lo literario.

Barthes, como Bataille, como Blanchot, como Benjamin (cuatro jinetes de la B teórica (el quinto, Bajtin, posee otro estilo), autores sobre todo de Textos, o si se quiere ser fiel a la cita barthesiana, de un único y mismo Texto, desparramado, diseminado, en una obra singular que hace preguntarnos precisamente por los límites de los géneros y cuyo estilo termina por ser más elocuente que su propia teoría, estilo que particularmente en el caso de Barthes cobra una fuerte unidad dentro de una pluralidad irreductible, no ya por la fidelidad a unas ideas germinales que están ya en su fundacional *El grado cero de la escritura* (1953), sino porque todas las ideas acaban siendo ejercicios de una escritura, hallazgos en el

curso de los biografemas de su personalidad capaz de unificar una obra dispersa y plural como pocas. Trató Barthes de muchos asuntos, ejercitó sus dotes en muchos lenguajes críticos y la crítica se ha planteado siempre este problema de la dispersión de sus métodos: el estructuralista, el sociólogo, el deconstructivista, el semiólogo de la imagen, el crítico de la cultura, el crítico literario, etc., pero por encima de las facetas, o mejor, en la travesía por su Texto, interesa la cualidad de su "escritura", sentida cada vez más, como muestran sus obras últimas, en el interior de la poesía, del fragmento, de la viñeta, del breve trazo, todo él, un cuerpo fragmentado, un *corps morcelé*, fragmentos sentidos como biografemas, donde su personaje se ha diseminado, desparramado, re-velado.

He dicho, y suele decirse, que el Barthes escritor, el Barthes literato, el que soltó amarras respecto a los modelos de otros y caminó hacia sí mismo, es el "último Barthes", aquel que escribió los *Fragmentos de un discurso amososo* (1977) o *La cámara lúcida* (1980). Pero no es así, o no es así del todo, como siempre ocurre con Barthes. En otro de su textos liminares, que bajo el título de "El mito, hoy" escribió como *Postcriptum* teórico que unifica y cierra sus *Mitologías* (1957), Barthes introduce unas palabras sobre "El mitólogo" y advierte allí lo siguiente:

> Hoy día, al menos por ahora, no existe más que una elección posible y esa elección sólo puede hacerse entre dos métodos excesivos por igual: o plantear un real completamente permeable a la historia, e ideologizar; o bien, por el contrario, plantear un real *finalmente* inpenetrable, irreductible, y en ese caso, poetizar. En una palabra, todavía no veo síntesis entre la ideología y la poesía (entiendo por poesía, de una manera muy general, la búsqueda del sentido inalienable de las cosas)" (R. Barthes, 1957: 256).

En 1956, cuando escribe este texto, Barthes ya se ha planteado la dicotomía que cruzará su obra y muestra, con el abrazo a la búsqueda no alienada, el germen de la naturaleza poética de su aspiración. La opción por poetizar es justamente consecuencia de cuanto dice en párrafos anteriores a éste sobre el carácter "excluido" del mitólogo, cuya condena es necesariamnte la de

participar en una sociabilidad que le excluye, que describe y censura, pero de la que, para hacer esa descripción, pretende no participar.

> En algún sentido —añade— el mitólogo está excluido de la historia en cuyo nombre, justamente, pretende actuar. La destrucción que lanza al lenguaje colectivo es para él absoluta [...] tiene que vivirla sin esperanza de retorno, sin presuponer ninguna compensación [...] la utopía para él es un lujo imposible; duda mucho de que las verdades del mañana sean el reverso exacto de las mentiras de hoy [...] su condición profunda sigue siendo todavía una condición de exclusión [...] Su habla es un metalenguaje, no ejerce nada; cuanto más, desvela, pero aún así, ¿para quien desvela? Su tarea permanece siempre ambigua, entorpecida por su origen ético (ibídem, págs. 254-255).

La única salida a esa exclusión, que le permite quizá la utopía, es la de poetizar, esto es, construir su propia búsqueda del sentido inalianeble, no enajenado, no excluido, de las cosas. No ser metalenguaje, ser, por una vez, lenguaje. Más significado cobra esta reflexión cuando conocemos los fragmentos que dedica Barthes a este motivo de la Exclusión en su singular autobiografía y que muestran un *leit motiv* sostenido desde 1956 hasta su muerte. En el fragmento de *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) titulado "La exclusión" escribe:

> Utopia (a la Fourier): la de un mundo donde no habría ya sino diferencias, de modo que diferenciarse ya no sería excluirse.
>
> Al atravesar por la iglesia de San Sulpicio y al ver, por azar, el fin de una boda, experimenta un sentimiento de exclusión. ¿Por qué esta alteración provocada por el más imbécil de los espectáculos: ceremonial, religioso, conyugal y pequeño burgués (no era una gran boda)? El azar había traído ese momento raro donde lo simbólico se acumula y obliga al cuerpo a ceder. Había recibido en una sola bocanada todas las divisiones de las que es objeto, como si bruscamente fuese el ser mismo de la exclusión lo que lo golpeara: compacto y duro. Pues a las exclusiones simples que este episodio representaba para él se añadía un último alejamiento: el de su lenguaje: no podía asumir su perturbación en el código mismo de la perturbación, es decir, *expresarlo*, se sentía

más que excluido: *desligado:* simpre devuelto al lugar del *testigo,* cuyo discurso solo puede estar, como se sabe, sometido a un código del *desapego:* o narrativo, o explicativo, o contestatario, o irónico: nunca *lírico,* nunca homogéneo con el pathos fuera del cual tiene que encontrar su lugar" (R. Barthes, 1975: 93).

Invito a un recorrido, que no puedo trazar ahora, por las semejanzas de los dos pasajes, el citado de 1956, que mostraba una alternativa entre el discurso ideológico, enajenado, alienado del metalenguaje crítico y la poetización, sentida como búsqueda de lo que finalmente es impenetrable por los discursos narrativos, críticos, ensayísticos y que sólo el que llama en 1975 lenguaje *lírico* sería capaz de restaurar. Y esta coherencia, veinte años más tarde, nos ayuda a no detenernos en la sola explicación biografista que buscara el sentimiento de exclusión en la homosexualidad, obviamente también convocada en el episodio de la boda, o en su convalecencia en un sanatorio de tuberculosos, que lo tuvo durante años excluido de toda vida social. Barthes ha querido ir más lejos: la diferencia radica en la propia naturaleza del lenguaje crítico, o contestario, o narrativo o irónico, esto es en los lenguajes históricos, que no alcanzan a revelar el *pathos* de la existencia y habrían de ser sustituidos por un lenguaje lírico, abrazado finalmente de modo radical en sus últimos escritos.

He querido comenzar esta ponencia sobre Barthes y el cine, a cuya relación me referiré de inmediato, hablando del personaje antes que del tema, porque una de las conclusiones que pretendo avanzar es que son menos importantes sus ideas, que también lo son, sobre el arte cinematográfico, que el trazado de su estilo. Lo que Barthes dijo sobre el séptimo arte solamente se entiende en el contexto de su peculiar búsqueda del sentido más profundo del arte y de la escritura, se vierta ésta en el lenguaje que sea. Incluso para entender su desapego final para el lenguaje cinematográfico será imprescindible conocer antes las causas profundas de su desconfianza para con los lenguajes históricos, para aquellos que tienen su mayor y radical verdad en el sentido de lo obvio. Y fue precisamente hablando del cine cuando Barthes consiguió una de sus más felices intuiciones: la existencia de un tercer sentido, que llamó *obtuso* y que definirá el programa de *lo fílmico,* programa

que él no vió desarrollado en el cine posterior a Eisenstein. Este hallazgo teórico, conseguido con el comentario de algunos fragmentos de películas de Eisenstein, y sobre el que volveré luego, será mejor entendido si se integra en el conjunto de esa búsqueda de la poeticidad como radical renuncia al lenguaje segundo, al metalenguaje, desde el que se inscribe la tarea del ensayista.

U. Eco escribió un ensayo dedicado a "La maestria di Barthes" (1986), en que habló de dos tipos de maestros: aquellos que como Greimas o Chomsky han construido poderosos modelos teóricos, que pueden ser aplicados o discutidos por discípulos, y otro tipo de maestros, entre los que destaca a Barthes, que "han ofrecido su vida y su actividad como modelo" y por tanto son difícilmente aplicables o imitables; lo principal de sus teorías radica en su trazado, en el estilo en que se vierten, en su personal perspectiva sobre las cosas, en la propia actividad comunicativa, en su traza, muy ligada en Barthes a la oralidad. Son esos maestros la semiosis en acto, y su discipulaje resulta sólo de un encantamiento.

En este perfil radica precisamente la dificultad de explicar a Barthes y lo que éste desarrolla sobre el cine, no porque no sea claro, o porque no sea sistematizable. Intentaré de inmediato abordar de modo sistemático sus principales aportaciones a la crítica semiótica del cine. La dificultad radica en que el principal de sus sentidos es el que él llama *obtuso*, precisamente dicho sobre la esencia de lo fílmico en los fotogramas de Eisenstein. Es cuando la imagen no se deja descomponer y no es sólo significación, sino principalmente *significancia*. Barthes sostenía que esa significancia, esa redondez plástica, ese sentido *obtuso* era inasequible al metalenguaje de la crítica. Volveré luego sobre esta idea.

Mi propósito más inmediato es concluir esta introducción al estilo y al personaje Barthes estableciendo una homología entre lo que él llama el sentido obtuso, que funda el lenguaje fílmico, y el propio estilo crítico que nos ha legado. Porque a su estilo le ocurre igual que a los fotogramas de Eisenstein: imponen una significancia sobre su significación, una densidad plástica, un lujo que es su idiolecto preñado de connotaciones visuales, de suplementos basados en la fortuna de un gesto, de una toca, de un maquillaje extremado para decir el dolor no como significación

sino como significancia, como marca del dolor, pero sobre todo como énfasis en él, como disfraz que lo dice de modo directo, inmediato, más allá del sentido obvio de la expresión de una anciana que grita su llanto. Ese sentido no puede existir fuera de la imagen, es obtuso, redondo, e impenetrable fuera de su significante.

Me ha ocurrido a mí con fragmentos de la escritura de Barthes, lo que a él le ocurrió con los fotogramas de Eisenstein: hay un sesgo, un giro, una pirueta de su estilo, un hallazgo feliz, una brillante irradación de sentido pleno, que es inimitable e irreproducible. El fundamento de la gracia de su estilo es ese destello feliz de la idea cuajada en un deslizamiento por la lucidez. Tal destello es irreproducible, porque estando en las palabras no pertenece sólo a ellas como significación. Si su estilo resulta a la postre poético es porque transcribirlo acaba resultando inútil para traducir la felicidad de esa lucidez, prendida como está a la chispa luminosa de un sentido que despierta cuando uno las lee y que resulta deflagrado o desposeído cuando se desarrolla en una paráfrasis explicativa. Una eficaz juntura de vocablos, un modo de ser muchas veces juego o pirueta cuya gracia es la sintagmática que las enlaza y cuya glosa es infiel o defectiva, como ocurre en los metalenguajes críticos aplicados a descifrar solamente los contenidos de los mensajes, si hacen obvia su forma, que quiere imponer, como forma poética, su obtusa intraducibilidad.

Y vayamos ya a lo que nos trajo aquí: las relaciones de Barthes con el cine.

2.— *Una larga relación: algunos biografemas.*

Las relaciones de Barthes con el cine fueron largas y duraderas. Mostró una fidelidad inicial muy temprana; su primera intervención de crítico cinematográfico data de 1943, cuando era todavía un joven recluido en el sanatorio, al publicar una reseña al film de Bresson *Los ángeles del pecado* en la revista *Existences* que editaban en el propio sanatorio los jóvenes enfermos. Antes de esa fecha, un año antes, Barthes solamente había publicado, en la misma revista, dos breves artículos sobre la tragedia y sobre A.

Gide (vid. E. Bronzoni-I. Pezzini, 1986: 314 y L.-J. Calvet, 1990: 73). De modo que Barthes empieza a escribir sobre cine muy pronto, cuando todavía no había decidido siquiera cuál sería su camino. Y sabemos que el último libro publicado en vida, *La cámara lúcida* (1980), fue inicialmente un libro que sobre el cine le encargó la prestigiosa revista *Cahiers du cinéma*; Barthes prefirió declinar escribir sobre cine en ese momento último de su vida, muerta ya su madre unos años antes, y publicó el libro sobre la fotografía, que acaba siendo como se sabe un homenaje a la madre. De esta vicisitud bibliográfica nace que sea la colección *Cahiers du cinéma* de ediciones Gallimard la que edite, junto con Seuil, dicho libro. Sobre la preferencia de la fotografía al cine en el tramo final de su trayectoria intelectual hay razones que se insertan en su propia concepción de lo fílmico y en la búsqueda final de un lenguaje sin metalenguajes, verdadero, poético en su sentido de aprehensión de lo real, además del gusto por homenajear la fotografía de la madre. Al inicio, pues, y en la desembocadura de su bibliografía, desde 1943 y hasta 1980 (año de su muerte) aparece el cine como un biografema de interés.

Barthes siempre fue, como se sabe, un gran aficionado al septimo arte. Testimonio de esa afición es su declaración, en una entrevista realizada para los *Cahiers du cinéma*, que él no iba al cine muy a menudo, apenas una vez por semana (cf. Barthes, 1981: 11). Lo elocuente respecto a su mucha afición no es sólo que vaya al cine una vez por semana, sino que esa frecuencia le parezca a él no ir demasiado a menudo. En su conocido artículo "Salir del cine", recogido en *Lo obvio y lo obtuso*, ha trazado Barthes un espléndido homenaje a la experiencia del espectador cinematográfico, que gusta especialmente ese momento mágico, de transición, que significa salir del cine, cuando guardamos silencio y caminamos por la calle, abstraídos todavía, prendidos a la magia de la otra orilla, la de la ficción y con dificultades para reinsertarnos en la vida práctica, la de la conversación, la de llevar cuidado con los semáforos etc. La experiencia de ese momento mágico de transición que significa salir del cine la glosa Barthes en relación muy aguda con la oscuridad de la sala y el pequeño haz de luz proyectado sobre la pantalla, que no es sólo la sustancia del ensueño pre-hipnótico, sino también el calor de

un difuso erotismo en el acomodo en la butaca, en la naturaleza cautivadora del propio ensueño, en los momentos compartidos con otros espectadores de los que nada sabemos, pero que ríen o lloran cerca de nosotros. Sólo quien ha disfrutado mucho del cine puede escribir páginas como esas.

Barthes combinaba muy bien, en su larga relación, estas notas de espectador común, con referencias muy especializadas, muy poco conocidas, como su cita de la teoría de G. Cohen-Seat sobre la percepción filmica (que sólo es conocida en ámbitos muy restringidos de la bibliografía), o a la teoría de la fotogenia elaborada por E. Morin en su ensayo *Le cinéma ou l'Homme imaginaire* (Barthes, 1982: 24 y 19). Igual combinación puede verse en sus referencias tangenciales, que lo mismo versan sobre Bergman, Antonioni o Buñuel, tres cineastas a los que elogia, pero que pertenecen a un ambito culto, que muestran su admiración por los Hermanos Marx o el Chaplin más popular.

Hay dos biografemas a los que querría referirme, muy elocuentes de su estrecha relación con el mundo del cine. Es muy conocida la renuencia de Barthes a participar en manifestaciones callejeras. De hecho su biógrafo L. J. Calvet da cuenta de los apuros pasados por Barthes en mayo de 1968, pues todo el mundo esperaba de un intelectual que estaba en el caldo de cultivo de lo que sería el movimiento revolucionario de aquellas fechas, que Barthes participara activamente en las manifestaciones, cosa que no hizo, ante la incomprensión de muchos que quizá habían ido a ellas inspirados en lo que Barthes denunciaba de la sociedad francesa. Es más, el reproche generó la famosa frase "las estructuras no salen a la calle" que hubo quien entendió referido a la media distancia mantenida por Barthes en aquel momento. Pues bien, este Barthes que nunca fue a manifestaciones, sí acudió a una de ellas, la que se hizo en París el 14 de febrero de 1968 en protesta por la destitución que André Malraux había hecho de Henri Langlois como director de la cinemateca. Allí estuvo Barthes, en compañia de Jean Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Michel Piccoli, Jean Paul Belmondo, Simone Signoret, Jean Marais, etc. Todo el cine francés de la mano para conseguir el objetivo de reponer a Langlois en el cargo, cosa que lograron

(L. J. Calvet, 1990: 207). Y allí estaba Barthes, que nunca iba a manifestaciones, sí para defender a un hombre del cine.

De esta relación estrecha con cineastas data su amistad con André Techiné, el director de *Pauline se marcha* y *Recuerdos de Francia*, ambos films presentados al premio de Cannes. Fue Techiné, a quien Barthes apadrinó en los comienzos de su carrera, quien llamó a Barthes para que fuera actor en una de sus películas. Muy pocos críticos literarios tienen en su haber la experiencia de ser actores: Barthes lo fue, representando al escritor W. Thackeray en la película dedicada por Techiné a *Las hermanas Brönte*, estrenada en 1978. El director quiso tomar en directo la voz de Barthes, que era cautivadora, lo que produjo en él la angustia y los nervios de unas tomas en directo constantemente repetidas, pues mostraba Barthes una timidez e impericia inusuales (ibídem, págs. 270-271).

Un último biografema de su relación con el cine. Hay quien ha dicho que en realidad las películas de Jean Luc Godard son una praxis cinematográfica de las teorías de Barthes, quien habría influido notablemente en el más intelectual y libresco de los cineastas franceses, sin citar, por supuesto a Robbe Grillet, escritor gran amigo de Barthes, a quien éste animó para pasar a la dirección de películas, si bien a Barthes no gustó demasiado su resultado, por lo menos el film *L'Inmortelle* muy representativo de la llamada "nouvelle vague", pero que disgustó a Barthes por su pretendida y no conseguida "suspensión del significado". A ese frustrado vanguardismo opone Barthes el film de Buñuel *El angel exterminador* que sí le parece la realización del lema de un significado "en suspenso" (Barthes, 1981: 22-23). Idea ésta, la de la "suspensión del significado" que por cierto fue bandera utilizada por los estudiantes comunistas conocidos como "italianos" rebeldes contra el oficialismo del P. C. francés y partidarios de la vía italiana de Berlinguer (cf. Calvet, 1990: 175). Y es que Barthes era ya un verdadero líder intelectual.

Y sin embargo... pese a todos estos biografemas que muestran una estrecha relación con el cine, Barthes declaraba al final de su vida no estar muy interesado por estudiar el cine, y lo contraponía a su pasión por la fotografía. ¿De dónde este desapego? ¿Por qué se resistió, (¡qué pena para nosotros!), a escribir el libro sobre el

cine que todos le demandaban? Creo que de lo que luego diré sobre sus teorías en torno a lo fílmico puede aventurarse una respuesta; lo dejo para las conclusiones del análisis de sus principales ensayos sobre el arte fílmico que paso a realizar.

De los aproximadamente diecinueve intervenciones extensas suyas sobre cine que he analizado, en formato de artículos (11), entrevistas (2), reseñas (2: la de Bresson y una sobre Cristian Metz, gran amigo suyo) y fragmentos de su autobiografía referidos por entero al cine (4), se pueden deducir tres grandes líneas en su aportación:

a) Una primera reúne intervenciones en las que el cine es visto como fenómeno cultural de primer orden a cuyo través se puede trazar un análisis de lo social: sus artículos de *Mitologías* van en esta dirección, pero también intervenciones diversas en las que el cine interesa como significante del significado burgués, de los artificios que muestran su idoneidad para ser reflejo de lo social, en su sentido amplio.

b) Una segunda dirección es el interés de Barthes por una retórica de la imagen, por una semiología del cine, en cuanto medio expresivo: le interesó fundamentalmente el problema de la articulación y de las unidades de significación, y su diferencia con la fotografía. Aquí se muestra sobre todo el Barthes semiólogo de su etapa estructuralista en los primeros años sesenta, aquélla en que más escribió o habló sobre cine.

c) Mención aparte merece la que considero su mejor y más original contribución a una teoría del cine: su idea del sentido *obtuso* o tercer sentido, como nivel analítico. Considero que por sólo esta contribución Barthes debería figurar en todas las bibliografías de semiótica fílmica.

En el tiempo que me resta analizaré cada una de estas tres vías de desarrollo de sus ideas sobre el arte cuyo centenario acabamos de celebrar.

3.— *El cine como signo cultural.*

Barthes nunca miraba la realidad de modo ingenuo o a-crítico. Precisamente una de sus particularidades es la extensión de la

idea de código a lugares sociales que, expresándose por signos sobredeterminados por una extensa red de estereotipos y de convenciones, habían naturalizado su discurso. Y Barthes sistemáticamente revelaba lo cultural e ideológico que había tras cada expresión, subrayando su convencionalismo. Y curiosamente esta mirada excesivamente motivada perjudicaba en gran medida su relación con el cine, que él hubiera querido más ingenua o espontánea, más proyectiva de sí mismo, según él mismo declara, y menos condicionada por el sistema de valores culturales de lo que *se debe ver y* cómo debe verse (vid. R. Barthes, 1981: 11-12). Por ello añoraba las películas de Chaplin, en la medida en que reflejaban un extraordinario sincretismo entre una técnica ya muy elaborada y un sabor popular, entre una arte alambicado o muy compuesto y al mismo tiempo captado y disfrutado por todo el mundo; veía en ellas un tercer término revolucionario que rompía la dialéctica entre arte culto y arte popular (Barthes, 1975: 60).

Barthes añoró siempre una mirada de espectador ingenuo, de disfrute infantil del cine, que no podía tener, porque construía siempre su mirada desde el lugar cultural o desde el código de sus posibles connotaciones. Barthes se lamentaba de que el cine hubiese sido durante muy poco tiempo un arte primitivo y de su rápida culturización. El cine fue desde sus primeros pasos rápidamente absorbido por los lenguajes culturales y por el sistema de valores que definían. Muy pronto la mirada del espectador se vio situada en un lugar concreto, porque fue cubierta por el expresionismo, la vanguardia, el academicismo, el existencialismo, el neo-realismo, etc., de modo que muy pronto dejó de tener una historia propia y se acomodó al estilo hipostasiado, a ser un constructo cultural cuyo sistema de valores se mostró muy pronto subsidiario del sofisticado mecanismo de movimientos cultrales del siglo y de su rápida sucesión.

Ciertamente Barthes fue perspicaz al observar esta rápida pérdida del carácter primitivo del cine. Si miramos bien la historia de sus cien años, podemos observar que el cine nunca fue huérfano, sino criatura protegida, y una de sus grandezas, el ser un formidable banco de pruebas de la historia intelectual de este siglo, pudo pronto convertirse en un débito: la pérdida de la

autonomía de la mirada, la condición cultural de esa mirada: una película *debía ser vista* siempre de un modo.

Otra grandeza: el carácter difuso —y confuso según matiza Barthes— de su propia cultura, puesto que el cine sufrió muy pronto un proceso de a-culturización, característico de la cultura de masas (ibídem, págs. 12-13) sujeto como estuvo a ser un arte de mercado, económico (fenómeno que Barthes sin embargo pasa por alto) muy pronto generó una mezcla de niveles y estratos socio-culturales que le fue característica. Lo que la literatura tardó siglos en construir y conseguir, esa mezcla de niveles y estratos sociales, de estilos, de tonos, de públicos, fue logro que el cine obtuvo muy pronto. Lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, mezclados desde sus inicios, puesto que la sofisticada técnica del expresionismo como estética que fue en pintura siempre minoritaria tuvo en el cine un consumo masivo. El exito de *Metrópolis* de Lang muestra el favor del público para un arte sumamente alambicado. Igual ocurrió luego con el cine negro, el neorrealismo y otros tantos movimientos que reflejaron la alianza entre el gran público y los intelectuales, un hibridismo que el cine no ha perdido, pero que genera al tiempo el inconveniente de la imposible naturalización de la mirada y su sometimiento a las diferentes *condiciones* y hábitos convencionales de los sistemas de valores que sobredeteminan y condicionan en exceso la mirada del espectador.

Comoquiera que según indicó el mismo Barthes "el código de la connotación no es ni artificial (como el de la verdadera lengua), ni natural: es histórico" (Barthes, 1982: 17), sus análisis concretos de películas, sobre todo los emprendidos en el conjunto de sus *Mitologías* estuvieron siempre dirigidos a mostrar los sistemas de significación secundarios o las "culturizaciones", los elementos retóricos o connotativos sobreimpuestos a la representación analógica de la realidad. Sus críticas recorren el sentido inverso a la naturalización: pretenden ir desde la forma al sentido, y desde el signo al mito o desde lo que significa a lo que *notifica* respecto a la geografía moral, histórica y social de cada momento.

En este recorrido se inscriben los análisis que hace del *Julio César* de Mankiewicz o del rostro de la Greta Garbo. En ambos Barthes construye su análisis subrayando un detalle; la "romanidad" del

flequillo de los actores o el sudor que constantemente les asalta son interpretados como atributos intencionales: a través del sudor se notifica al espectador el debate que atormenta a los personajes, todos sudan, excepto el propio César, objeto del crimen, porque César no piensa, no se debate. Menos discutible es su lectura iconográfica de la Garbo, porque lo mítico de la que fue llamada la Divina, se impone como arquetipo cultural. En el maquillaje, en la blancura del rostro se reproduce la signicidad de la estatua griega de la diosa, de modo que "el rostro de la Garbo representa ese momento inestable en que el cine extrae una belleza existencial de una belleza esencial, cuando el arquetipo va a inflexionarse hacia la fascinación de figuras perecederas, cuando la claridad de las esencias carnales va a dar lugar a una lírica de la mujer" (Barthes, 1957: 72).

Otras veces la crítica se dirige especificamente a la ideología profunda del film, como cuando Barthes desmonta en "Un obrero simpático" el supuesto izquierdismo de *Nido de ratas* de Elia Kazan. La vuelta la orden del personaje que representa Marlon Brando, su final aceptación de un arbitraje de los buenos, acaba unificando al rebelde con el sistema. Pero al mismo tiempo Barthes se desmarca paralelamente de toda simplificación, y alcanza a mostrar una lucidez muy temprana respecto a los programas del marxismo oficial cuando en 1957 y en su formidable análisis de *Tiempos modernos* de Chaplin, muestra cómo es precisamente la inconsciencia del personaje Charlot respecto a su ideología lo que le hace más representativo. Charlot no es un proletario, sino un obrero; toda su aspiración es trabajar y hacerlo bien, pero choca desde el comienzo con su propia condición; es exterior o ajeno a toda revolución, y de ese distanciamiento, de esa alienación extrae su fuerza estética finalmente revolucionaria. Barthes relaciona este personaje con el "distanciamiento" brechtiano:

> Chaplin, conforme a la idea de Brecht, muestra su ceguera al público de un modo tal que el público ve, en el mismo momento, al ciego y su espectáculo: ver que alguien no ve es la mejor manera de ver intensamente lo que él no ve: en las marionetas los niños denuncian constantemente a Guignol lo que éste finge no ver [...] En definitiva es por eso que el hombre Charlot triunfa

> [...] porque escapa de todo, rechaza toda comandita y jamás inviste en el hombre otra cosa que al hombre solo. Su anarquía, discutible politicamente, quizá represente en arte la forma más eficaz de la revolución (ibídem, pág. 42).

4.— *Semiología cinematográfica.*

No resulta extraño, una vez hemos visto sus primeras contribuciones, que cuando Barthes se dotó, a finales de los años cincuenta y merced a su encuentro en Alejandría con A. J. Greimas, de un aparato metateórico de signo estructuralista, incorporando en especial a Hjelmslev como base de su teoría semiológica, dedicara esfuerzos teóricos al estudio de dos tipos de problemas básicos, en que se resume su aportación a una semiología cinematográfica: en primer lugar la distinción entre imagen denotada y connotada y en segundo lugar el problema de la articulación en unidades del texto fílmico y su proyección narrativa, problemas que desarrolla fundamentalmente en su ensayo "Retórica de la imagen" (1964), recogido en *Lo obvio y lo obtuso* y en las entrevistas "Sobre el film" (1963) y "Semiología y cine" (1964), recogidas ambas en *Le grain de la voix* (1981).

Barthes obtuvo en la teoría estructuralista de la connotación un fuerte soporte técnico a sus intereses; de inmediato advierte que en todas las artes de la imagen hay un mensaje denotado, que es el propio *analogon*, y un mensaje connotado, que es el modo como la sociedad ofrece al lector su opinión sobre él. Lo interesante, y que supone la auténtica incorporación barthesiana, radica en que el que llama "estilo de la reproducción" de la realidad no es solamente un contenido virtual que se incorpora o no a la interpretación, esto es, un sistema de signos digamos universal sino también una retórica de época. Las estililizaciones no son estudiadas por Barthes como estilísticas de autor, sino como estilísticas sistemáticas de naturaleza histórica institucionalizada socialmente. De ahí que distinga una triple connotación en la imagen: la perceptiva, la cognoscitiva y la ideológica. Lo importante no es tanto el estilo de la reproducción sino si este responde a un código de época, porque más que los

significados interesaron a Barthes los sentidos y cómo estos se descodifican en función del interés del intérprete. Incluso en pleno auge del estructuralismo, su sistema fue, más que lingüístico, retórico. Porque lo difícil con la imagen es describir el sentido enmascarado tras el *analogon*, lo que no aparece, convencido de que "cuanto más desarrolla la técnica la difusión de la información (y especialmente de las imágenes) más medios proporciona para enmascarar el sentido construido bajo la apariencia del sentido dado" (Barthes, 1982: 42).

El segundo problema abordado en su semiología fílmica es el de la articulación en unidades y la dificultad de su descripción metalingüística, toda vez que las unidades de sentido, las semánticas del lenguaje natural son discontinuas, mientras que las del código cinematográfico son analógicas. En 1963, cinco años antes del importante libro de C. Metz (1968) dedicado a esta cuestión, la articulación de las unidades cinematográficas había sido programáticamente destacada por Barthes como el problema más importante de una semiología fílmica. La cuestión se podría resumir en la siguiente ¿cómo hacer una descripción semántica del sistema de signos cinematográfico, cuando su código es analógico, continuo, y sin embargo el código metalingüístico es discontinuo? ¿Qué significantes corresponden a qué significados?, ¿cómo fragmentarlos, si su visión es continua, no discreta? En una palabra, construir una meta-teoría del montaje, en la medida que en ella se tendrían que aislar los signos en unidades descomponiéndolas (Barthes, 1982: 13-14); el problema era muy arduo a la altura de 1963, cuando Barthes aborda la cuestión, pues ni siquiera se había desarrollado el sistema metalingüístico de la semántica estructural, dedicado básicamente a la fragmentación en unidades de las figuras de contenido, a lo que se entregaría muy pronto el sistema greimasiano, cuya semántica estructural se estaba fraguando en esos años.

Como Barthes advierte, aunque parezca lo contrario, ésta no es una civilización de la imagen, sino una civilización de palabras, puesto que todas las formas del discurso humano están amenazadas por la necesidad de su traducción paralingüística, los objetos significan a través del habla, a través de lo que de ellos se dice. Barthes lo había visto en su *Sistema de la moda* (1967): estudiando

sistemas de objetos como la ropa, o la comida, rapidamente se advierte que los signos se vierten en su traducción, a través de lo que la gente dice cuando habla de esos objetos, de esa ropa. Con la imagen cinematográfica ocurre lo mismo: ¿cómo decir lo que una imagen significa?, y sobre todo ¿cómo significa una imagen?, la agudeza de Barthes radica en haberse dado cuenta de que estas dos preguntas son interdependientes: una imagen significa lo que pueda decirse de ella. Por lo tanto el problema radical es la no homología entre dos códigos, el uno analógico, de imagenes, no discreto, el del cine, frente al lingüístico, discontinuo y discreto.

Una última contribución a los problemas de la semiología del cine también es muy de época, pero vuelve a reflejar que la sagacidad de Barthes fue pionera. Leyendo su entrevista "Sobre el cine", realizada en 1963, se encuentra una perfecta formulación de la hipótesis que ha hecho famoso a Brémond, puesto que Barthes, desarrollando la idea del carácter metonímico del discurso cinematográfico, en la estela del modelo jakobsoniano, llega a formular perfectamente una tesis sobre lo que podríamos llamar "narratividad filmica". Para Barthes el cine ha elegido como código el camino sintagmático, por cuanto la imagen se proyecta en una serie de *dispatchings:* a tal o cual situación ¿qué puede seguirle?, las posibilidades de elección son finitas, limitadas por la lógica de sus posibles narrativos y esa finitud es la que determina la clausura del código, vehiculada por la restricción metonímica, por la contigüidad inherente a su ser narrativo. Cada signo puede ser seguido solamente por ciertos otros signos, y esa operación es la base del "suspense", que resulta así la consecuencia del discurso, del *plot*. Como se sabe, Brémond formula por primera vez su tesis de la lógica de los posibles narrativos en 1964, en su estudio titulado "El mensaje narrativo". Un año antes, Barthes la había formulado a propósito de la sintagmática fílmica. Fuera ya de la genealogía de las ideas, o de si Barthes conocía o no los estadios preparatorios de las tesis de Brémond, importa destacar su fino instinto para detectar, en cada momento, dónde radica el punto de vista más pertinente o acuciante de la investigación.

5.— *Lo fílmico: el tercer sentido.*

Sostuve antes que la que considero más importante contribución de Barthes a la teoría del cine se ofrece en el análisis que lleva a cabo de algunos fotogramas de películas de Eisenstein, y que tituló "El tercer sentido", publicado en 1970 en los *Cahiers du cinema, y* recogido luego en *Lo obvio y lo obtuso,* dicotomía que procede precisamente de este ensayo. Lo mismo que ocurriría después con el concepto de *punctum* fotográfico, al que tanto se parece y que desarrolló en *La cámara lúcida* (1980: 64-65), el que llama Barthes "tercer sentido" o sentido "obtuso" de la imagen, es una de esas intuiciones geniales que bastan para situarlo en la historia de la semiología cinematográfica.

Observando un fotograma de *Iván el terrible* en que dos cortesanos derraman una lluvia de oro sobre la cabeza del joven zar, Barthes distingue tres niveles: a) el de la comunicación: es el mensaje denotado por la anécdota, la historia contada de esos personajes y sus situaciones, b) un segundo nivel es el simbólico al que esas imágenes remiten: es el nivel de la significación que explica el simbolismo del oro y de la riqueza como poder y c) pero hay un tercer nivel, muy difícil de describir, que se impone al espectador reclamando su atención, por medio de la compacidad del maquillaje, la rubicundez del rostro, el carácter espeso, pesado, del peinado postizo, es un *estar ahí* de la teatralidad, que excede a la necesidad referencial y dirige su interrogación hacia el significante, no hacia la intelección: se capta de golpe o no se capta, se impone como visualidad. A este tercer nivel llama Barthes el nivel de la *significancia.*

Mientras que el nivel segundo, el de la significación es intencional y procede de un léxico de los símbolos, intercambiable, compartido por una comunidad, y *va delante de nosotros,* es decir es un sentido *obvio,* el tercer nivel, el de la significancia, impone un sentido *obtuso*: se da por añadido, como un suplemento a la intelección, es huidizo, resbaladizo y no se consigue describir nunca por medio de un metalenguaje crítico, porque, en rigor es la propiedad de la imagen de ser sólo imagen, su textura, su compacidad, su significancia.

Ante otro fotograma, de la mujer que llora, ese sentido obtuso, del maquillaje, la blancura, el postizo, la teatralidad del rostro con sus cejas convexas, la curva excesiva de los párpados impone el dolor como énfasis: no lo dice, lo notifica, lo subraya, lo muestra, lo da, es el estar ahí del exceso, es la significancia de todo disfraz. Como el sentido obtuso no está en la lengua y no pertenece a la significación, surge como un gesto y un lujo, un suplemento, excede al comentario, porque éste es el nivel de la representación misma, y la representación no puede ser representada.

Curiosamente, Barthes, advierte que la especificidad de *lo fílmico* radica en este tercer sentido: en rigor lo fílmico es lo que no puede estar en otro lugar, y no puede articularse sino como imagen que es al mismo tiempo el objeto y el comentario.

> Todo lo que puede *decirse* sobre *Ivan o* o *Potemkim* podría decirse sobre un texto escrito, excepto lo que constituye el sentido obtuso; puedo comentarlo todo acerca de Eufrosinia, salvo la cualidad obtusa de su rostro: ahí precisamente está lo fílmico, en ese punto en el que el lenguaje articulado no es más que aproximativo y donde comienza otro lenguaje (cuya ciencia no podrá ser la lingüística, pronto abandonada como una nave nodriza). El tercer sentido, que es posible situar de forma teórica pero no describir, aparece como el *paso* del lenguaje a la significancia y el acto fundador de lo fílmico propiamente dicho (R. Barthes, 1982: 64).

El elogio que Barthes hace del fotograma, como unidad donde percibir lo fílmico, tiene que ver con dos constantes de su obra: por un lado, como desarrollará luego en su ensayo sobre "Diderot, Brecht, Eisenstein" (1970), Barthes entiende que el Organon de la Representación, en las artes imitativas que denomina *artes dióptricas* es el recorte, el plano que una mirada hace sobre los objetos, sobre la realidad. El vértice de la representación no está en lo real, lo verosímil, o la copia, sino en el ojo, en la mente, en la focalización, en la geometría que impone la mirada. Es como si Barthes se hubiera dado cuenta de que la perspectiva crea a la vez el objeto y el sujeto de la mirada, puesto que aquel objeto no es sin ser predicado de su sujeto, y esa unidad no es narrativa, no puede captarse en la sucesión de secuencias. Ello explica que en

una de sus viñetas autobiográficas de *Roland Barthes par Roland Barthes*, la titulada precisamente "Lo pleno del cine", admita que su resistencia al cine la motivaba que la sucesión lisa de los planos en las secuencias, el continuum de las imágenes que obliga a una pelicula a ser lo que *sigue*, hace imposible el desarrollo de una estética de lo fílmico visual, en el sentido del fragmento, del haiku. Los imperativos de la representación eliden constantemente la significancia, porque no detenemos la imagen y lo visual, lo propiamente filmico acaba siendo subsidiario de lo narrativo, de la necesaria economía que imponen las elipsis. Finalmente el cine postexpresionista ha caminado en la dirección de privilegiar la elipsis de lo visual, al fundamentar en la economía narrativa la elusión de lo radicalmente fílmico, que estriba en la rotundidad de la imagen como significancia y que Barthes contempla como una estética posible a la que el cine se vinculó en sus comienzos y que ha tenido menos desarrollo.

A lo largo de todos sus ensayos late la idea de que lo fílmico, que es perceptible en los fotogramas de Eisenstein, en el expresionismo de Dreyer, en los excesos visuales de Fellini, se instaura mejor en una fuerza primaria de la imagen, que se basta a sí misma para ser. En Eisenstein ninguna imagen aburre, no hay que esperar a la siguiente para entender y quedar fascinado: se trata de un cine con vocación antológica, de ser cada fotograma abolutamente significativo. Enlaza también con su idea de un "significado en suspenso", que busca en *El angel Exterminador* de Buñuel, la presencia de instantes visualmente preñados; y enlaza, finalmente, con su elogio del fragmento, el espacio donde el mismo Barthes desarrolla lo mejor de su estilo, que también debe mucho de su fuerza a su significancia, a esa juntura feliz de vocablos, a su gusto por el buceo en la palabra, jugando con su etimología: el *studium* (que vale mejor traducir como 'aplicación dilecta a una cosa, atención sobre ella' que como estudio), le sirve para destacar el elemento de interés que le lleva a unas fotografías, *studium* es búsqueda, interés, intención. Pero además del *studium* está el *punctum*, etimológicamente pinchazo, pequeña mancha, pequeño corte, que despunta, que pincha al observador, que le hiere.

Leyendo estas distinciones entendemos que es el fundamento poético de su misma escritura, que punza con su lucidez, con la fortuna de su pirueta, que se frustraría en un desarrollo lineal que se saliese del "circulo de los fragmentos", porque el espacio de Barthes es el que crea un estilo lleno de punzadas, de significancias, de sentidos obtusos, intraducibles, pero plausibles, evidentes, patentes, cuando la rotundidad de una idea descansa en la fortuna de su significante y fuera de él es glosa desmayada.

Esa escritura fragmentada, a la que Barthes dedicó tantos fragmentos de su autobiografía, y que le acompañó siempre fue finalmente aceptación de una ausencia fuera de la poesía:

> Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me explayo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho migajas, en el centro ¿qué? (Barthes, 1975: 101).

Pequeños poemas como imágenes: su último libro está dedicado a captar en las fotografías el punctum que le hiere, pequeñas glosas, en círculo de fragmentos, buscando su centro, sin conseguirlo nunca, pensando quizá que en el centro no hay nada, sabiéndose objeto de su búsqueda, y una elección última de la foto de la madre, la que no está en el libro pero que lo inunda por completo, como el punctum de amor necesario para que todo poema tenga en sí mismo su centro.

José Mª Pozuelo Yvancos
Universidad de Murcia

Texto de la ponencia presentada en el Simposium Cen anos de cine, *organizado por la Asociación Gallega de Semiótica (AGAS) y celebrado en La Coruña los días 23, 24 y 25 de enero de 1997.*

BIBLIOGRAFÍA CITADA

He indicado en el texto, entre paréntesis, la fecha de la edición original, que ordena esta bibliografía, donde ofrezco la versión española utilizada en cada caso, por donde he citado la paginación.

BARTHES, Roland
(1953). *El grado cero de la escritura.* Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
(1957). *Mitologías.* México, Siglo XXI, 1980.
(1967). *Sistema de la moda.* Barcelona, G. Gili, 1976.
(1971). *Sade, Fourier, Loyola.* París, Seuil.
(1975). *Roland Barthes por Roland Barthes.* Barcelona, Kairós, 1978.
(1977). *Fragmentos de un discurso amoroso.* México, Siglo XXI, 1982.
(1980). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Barcelona, Paidós, 1990.
(1981): *The Grain of the Voice. Interviews 1962-1980.* Translated by Linda Coverdale. Berkeley, University of California Press, 1991.
(1982) *Lo obvio y lo obtuso.* Barcelona, Paidós, 1992.
(1984). El *susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura,* Barcelona, Paidós, 1994.
BREMOND, Claude
(1964). "El mensaje narrativo" en R. Barthes y otros: *La Semiología,* Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1976.
BRONZONI, Eleanora - PEZZINI, Isabella
(1986). "Bibliografia complessiva di Roland Barthes" en Paolo Fabbri e I. Pezzini, eds., *Mitologie di Roland Barthes. I Testi e gli Atti.* Parma, Pratiche Editrice, 1986.
CALVET, Louis-Jean
(1990). *Roland Barthes. Biografía.*Barcelona, Gedisa, 1992.

ECO, Umberto
(1986): "La maestria di Barthes" en Paolo Fabbri - Isabella Pezzini, eds, op. cit., págs. 297-304.
METZ, Christian
(1968). *Ensayos sobre la significación en el cine.* Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

DOCUMENTOS DE TRABAJO

ÚLTIMOS TÍTULOS PUBLICADOS

Vol. 100.— Jenaro Talens & Santos Zunzunegui: *Rethinking Film History.*
Vol. 101.— Didier Coste: *Not Just a Matter of Style: An Essay on the Social Responsibility of Theory.*
Vol. 102.— Enrichetta Susi: *Autorità scientifica, autorità femminile.*
Vol. 103.— Giulia Colaizzi: *The Cyborguesque. Subjectivity in the Electronic Age.*
Vol. 104.— Francisco M. Gimeno Blay: *Quemar libros... ¡qué extraño placer!*
Vol. 105.— Vicente Gómez: *Paul Valéry: poiesis y modernidad artística.*
Vol. 106.— Juri M. Lotman: *Acerca de la semiosfera.*
Vol. 107.— Domingo Sánchez-Mesa: *La comprensión dialógica.*
Vol. 108.— José Mª Pozuelo Yvancos: *El canon en la teoría literaria contemporánea.*
Vol. 109.— Felix Vodicka: *La historia literaria: sus problemas y tareas.*
Vol. 110.— Javier Echeverría: *Semiótica y ciencia.*
Vol. 111.— Gilles Deleuze: *Negociaciones sobre historia del cine.*
Vol. 112.— Boris Uspenski: *Semiótica de la composición.*
Vol. 113.— Cesare Segre: *El testamento de Lotman.*
Vol. 114.— Seyla Benhabib: *El reluctante modernismo de Hanna Arendt.*
Vol. 115.— Andrés Sánchez Robayna: *La victoria de la representación. Lectura de Severo Sarduy.*
Vol. 116.— Amparo Cabrera: *La tartamudez del arte.*
Vol. 117.— Kant/Fichte: *Sobre la ilegitimidad de la reproducción de los libros.*
Vol. 118.— Roger Chartier: *Foucault lector de Foucault.*
Vol. 119.— Maurizio Grande: *Ocupaciones de la mirada.*
Vol. 120.— Teresa Brennan: *Esencia contra identidad.*
Vol. 121— Patrizia Calefato: *Automatismo y memoria en los signos de la fotografía.*
Vol. 122.— José Javier Marzal: *Melodrama y géneros cinematográficos.*
Vol. 123.— Pere Salabert: *El espacio intermitente de la acción en el teatro.*
Vol. 124.— Manuel Asensi: *La maleta de Cervantes o el olvido del autor.*
Vol. 125.— Santiago Vila: *Jekyll/Hyde. Psicoanálisis, cine y literatura.*
Vol. 126.— Slavov Zizek: *La política de la diferencia sexual.*
Vol. 127.— Josep-Vicent Gavaldà: *Medioptrías y sondeoscopios.*
Vol. 128.— Sergio Sevilla: *El 'compromiso ontológico' de la teoría crítica.*
Vol. 129.— Marta Pérez-Yarza: *Videoclips e imágenes del descrédito.*
Vol. 130.— Isabel Burdiel & Justo Serna: *Literatura e historia cultural.*
Vol. 131.— Terry Cochran: *Las condiciones históricas del amor.*
Vol. 132.— Pilar Pedraza: *Máquinas de presa. La cámara vampira de Carl Th. Dreyer.*
Vol. 133.— Eva Parrondo: *Feminidad y mascarada.*
Vol. 134.— Àngel Quintana: *Mediación y transparencia.. Un método didáctico para la utopía televisiva de Roberto Rosellini*
Vol. 135.— Ismael Saz: *Dos autores y un destino. Furet, Hobsbawm y el malhadado siglo XX.*
Vol. 136.— Isabel Martínez Benlloch: *Subjetividad y género.*
Vol. 137.— Michael Nerlich: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda.*
Vol. 138.— Maite Larrauri: *La espiral foucaultiana.*
Vol. 139.— Mª Luz Mendigorra: *Leer a Jane Austen desde la historia de la cultura escrita.*
Vol. 140.— Jorge Urrutia: *La mirada inventora e inventada o Teoría del objeto sujetual.*
Vol. 141.— Paul de Man: *El concepto de ironía.*
Vol. 142.— J. Hillis Miller: *Los estudios literarios en la universidad transnacional.*
Vol. 143.— Mijaíl Iampolski: *La teoría de la intertextualidad y el cine.*
Vol. 144.— Viacheslav V. Ivánov: *Eisenstein y la encarnación del mito.*
Vol. 145.— Lea Melandri: *De las diferencias de género a la individualidad del macho y la hembra.*
Vol. 146.— Andrej Warminski: *Alegorías de la referencia.*
Vol. 147.— Antonia del Rey: *El cine mudo mexicano. Tribulaciones de una industria emergente.*
Vol. 148.— Juan Carlos Fernández Serrato: *La escritura transparente.*
Vol. 149.— René Jara: *Los pliegues del silencio. Narrativa latinoamericana en el fin del milenio.*
Vol. 150.— Fernando Cabo Aseguinolaza: *Infancia y modernidad literaria: entre la narración y la metáfora.*
Vol. 151.— Carmen Aranegui Gascó: *Escenas de la ciudad ibérica.*
Vol. 152.— Carlos Pérez Rasetti: *Epistemología para vigilantes. A propósito de* Blade Runner.
Vol. 153.— Fredric Jameson: *El postmodernismo y lo visual.*
Vol. 154.— Claudia y Pau Rausell Köster: *El conflicto entre periodismo y democracia.*
Vol. 155.— José María Pozuelo Yvancos: *Barthes y el cine.*