



El volumen reúne diecinueve comunicaciones presentadas, en ocasión del Coloquio de Cerisy "Christian Metz y la teoría del cine", por los mejores especialistas internacionales en este

campo. Distribuidos aquí en cuatro capítulos, "Estéticas", "Discursos", "Saberes" e "Imaginarios", estos textos permiten al lector aproximarse a los debates más importantes que han animado la investigación relativa al cine en los dos últimos decenios: la analogía figurativa, la relación entre estética y lenguaje, el cine y la historia de las mentalidades, los abordajes psicoanalíticos al espectador, etc.. Completan esta obra una entrevista inédita a Christian Metz, así como una bio-filmografía integral del autor.

Textos de Keiji Asanuma, Bertrand Augst, Jacques Aumont, Raymond Bellour, Janet Bergstrom, Lisa Block de Behar, Francesco Casetti, André Gaudreault, Guy Gauthier, Geneviève Jacquinet, François Jost, Jean-Louis Leutrat, You Zheng-Li, Eric de Kuyper, Michel Marie, Roger Odin, Marie-Claire Ropars, Pierre Sorlin, Jens Toft, Marc Vernet.


CATALOGOS
VERSION

Coloquio de Cerisy CHRISTIAN METZ Y LA TEORIA DEL CINE

Coloquio de Cerisy


CATALOGOS
VERSION

Coloquio de Cerisy

CHRISTIAN METZ Y LA TEORIA DEL CINE


CATALOGOS
VERSION

CHRISTIAN METZ Y LA TEORIA DEL CINE

Traducción de
M. A. M. A.

Ante dirigido por
M. A. M. A. y M. A. M. A.

Coordinadora de la edición en español de la obra por
Luis Pérez de Sotelo

La traducción de esta obra se realizó en el marco del
Proyecto de la Universidad de la "Escuela de Cine y Audiovisual"
del Instituto de Estudios de Cultura y Comunicación de la UCA.



CATALOGOS
VERSION

Coloquio de Cerisy

CHRISTIAN METZ Y LA TEORIA DEL CINE

*Coloquio dirigido por
Michel Marie*

*Actas dirigidas por
Michel Marie y Marc Vernet*

*Coordinación de la edición en español realizada por
Lisa Block de Behar*

La traducción contó con el asesoramiento de Philippe
Guéniot y la asistencia de la "Direction du livre et de la culture"
perteneciente al Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia.



CATALOGOS
VERSION

Los textos originales fueron presentados en el coloquio
realizado entre el 20 y 30 de junio de 1989 en el
"Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle".

Los traductores se mencionan
al pie de cada trabajo.

Diseño de tapa: Fernando Alvarez Cozzi

Primera edición en español: 1992
© Catálogos Editora
Av. Independencia 1860
(1225) Buenos Aires, República Argentina
Versión
Riviera 6195
Montevideo, R.O. del Uruguay
ISBN: 950-9314-60-9
Primera edición en francés: 1990
Librairie des Méridiens Klincksieck

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11723

Impreso en Argentina
Printed in Argentina

¿No fue el cine el que nos propuso tomar mayor conciencia de algunos de nuestros sentidos?

La vista, el oído, ese aroma particular del silencio, de desplazamientos suaves respetando ese ámbito de concentración intelectual.

El tiempo, la distancia, las formas.

La memoria, el recuerdo y el olvido.

Provoca la palabra, la lectura.

Norberto G. Pérez

Entre nosotros

No es la primera vez que se publica en un medio rioplatense, iberoamericano, hispanohablante, un libro sobre teoría del cine. Sin embargo, la escasez de escritos teóricos específicos, de elaboraciones teóricas en general, sigue siendo una de las mayores preocupaciones de quienes piensan en esta lengua. A pesar de que en los últimos años, esa precariedad ha sido objeto de planteos académicos, de investigaciones y discusiones, todavía no se han examinado ni explicado suficientemente las condiciones que determinan la ausencia de las abstracciones y reflexiones básicas requeridas para consolidar un pensamiento más que continental, idiomático, propio, una "propiedad" que es, en principio, la característica que da origen a la particularidad de todo *idioma*. No se trata aquí de simplificar un tema que se presta a los mayores debates, ni de soslayarlo ya que si bien, sería superfluo suponer que si no se escribe no se lee, la deducción que es irrisoria, vale para apuntar un argumento menos trivial e insistir en que lo contrario es igualmente cierto.

A fin de atender a esa contrariedad, a más de una y, sobre todo, considerando la validez de sus virtudes sustanciales, Catálogos-Versión se ha propuesto la traducción y publicación de CHRISTIAN METZ Y LA TEORIA DEL CINE, una iniciativa que consiste en reproducir conocimientos formulados en otros medios, en otras lenguas, pero, sobre todo, alentando la aspiración a contribuir, en alguna medida, a animar discusiones relativas a un discurso teórico que, entre nosotros, es apenas incipiente.

Si bien, en primer término, la falta de teoría se explica por limitaciones que *pesan* como propias, pesan además limitaciones ajenas, muy conocidas, que desbordan esas insuficiencias locales. De ahí que más allá de las restricciones circunstanciales inmediatas, nuestra precariedad coincide y participa en una situación cultural incierta que, afectada por la desaparición de quienes fueron algunos de los mayores pensadores de las últimas décadas y sin resignarse a esa fatali-

dad necesaria, se apresura a extender el quebranto proclamándose desprovista de propuestas teóricas sustitutivas a la medida de sus precursores.

Con características y antecedentes históricos distintos, desde los centros de irradiación académica más prestigiosos, en todas las partes donde el saber cuenta, se multiplican las reclamaciones sobre carencias teóricas que se confunden con otras carencias. Desde hace tiempo se dice que faltan (o fallan) las ideologías. Desde hace tiempo, también, se cuestionan las teorías, sus fundamentos, sus métodos, sus análisis y conclusiones; como si el conocimiento pudiera prescindir de los procedimientos del conocimiento. Después de las conjeturas sobre la desaparición del autor, de los avisos sobre la desaparición del sujeto, las avanzadas tecnológicas profieren el fin de la literatura, de los libros, de la palabra escrita y no debería sorprender que, concomitantemente a ese colapso de la escritura, por todos los medios, se haya anunciado el fin de la historia o, adoptando una pose paradójica, se reivindique apenas la vigencia de una escritura (im)puesta en pantallas: como si, solo por la imagen visual pero electrónica, pudiera sobrevivir la especie verbal, literal o literaria; iluminada por nuevas tecnologías, no impresa, la evidencia de la imagen salvaría y hasta resolvería, en síntesis, la antigua rivalidad entre ver y decir, mostrar y narrar. ¿Tenían razón entonces, quienes, después de la catástrofe, sentenciaban a la poesía, condensando en un solo campo la concentración figurada de varios finales? No alcanza la demolición de un muro para demoler un mundo y, sin embargo, próximo al fin del siglo, el desmoronamiento concluye, como al finalizar un gran espectáculo, con un gran final o el advenimiento de finales en cadena.

Entre tantas alarmas y desapariciones, no debería extrañar que el cine, que comenzó con el siglo, que es el arte del siglo, estuviera también a punto de finalizar su ciclo. Nos llegan noticias de que en otros países se clausuran estudios de filmación; todos los días lamentamos que se sigan clausurando salas cinematográficas. En el mejor de los casos, se reducen: las dimensiones monumentales de las instalaciones, los telones y mamposterías imperiales, se contraen a dimensiones domésticas. Las salas cada vez menos concurridas, más íntimas, intimidan menos; la comodidad y el acogimiento no disimulan un vago malestar.

Como no ocurría en el pasado, en el marco de misterio de ese agujero negro que la sala reservaba, cada vez menos misterioso, en lo que ya no es el silencio sobrecolector de la sala, espectadores insólitos prolongan —otra insolencia— los comentarios y conversaciones que, frente al aparato de televisión no censuran. Si la televisión y el

video han domesticado al cine, ese dominio no solo se verifica en casa, porque el cine se distribuye a domicilio, sino porque el cine —la sala— tampoco constituye esa expectativa de placer, interior y público, privado y ajeno, familiar y extraño, donde el espectador se sentía anónimo, inadvertido, dispuesto a la iniciación, entregándose a una ilusión de verdad. El cine mismo —la sala, el espectáculo— se reduce y reduce, en esa contracción, las distancias de un acontecimiento en el que se complacía Barthes al “tomar distancia con respecto a la imagen, es eso lo que, en fin de cuentas, me fascina: estoy hipnotizado por una distancia y esta distancia no es crítica (intelectual); es, si se puede decir, una distancia amorosa...”

Para que la proyección del film se lleve a cabo, no sé si la disposición municipal o comercial exige la presencia de uno o más espectadores; sin embargo, el requisito no se advierte como una impertinencia selectiva en esta época de convocatorias multitudinarias que el arte de masas, como se designó al cine, supo convocar, y ahora extraña. Sin alterar su sustancia, la visión del cine ha cambiado; el placer del cine era el placer de *ir* al cine y *acceder* indistintamente a la realidad por el sueño de otros, a la historia en la ficción, a la fugacidad en la contemplación, al movimiento en la *fijación*, doble: la inercia del cuerpo adormecido, la obcecación de la mirada, como una especie de eternidad a la vista.

Menos masivo, menos secular, sin desaparecer, en estos tiempos, la experiencia cinematográfica pasa por un espectáculo diverso. Ahora el cine se muda de la calle al recinto doméstico; se desliza al claustro donde progresivamente, distintas instituciones habilitan nuevas cátedras de cine en universidades, en departamentos especializados, de manera que en la actualidad la distancia crítica es diferente a la fascinación de la ficción cinematográfica, pero su seducción en movimiento no descarta el deleite intelectual de la teoría. El cine y la teoría parecen aproximarse en una misma emergencia a otra forma del espectáculo, donde “la salida del cine” se abre hacia las interioridades de un “*in-sight*”, una comprensión que no suspende el encanto a la vista pero anima la especulación, descubriendo en la teoría la imaginación meditativa que recupera en *theoria*, la contemplación, el espectáculo, la celebración, esos sentidos compatibles de la visión que los griegos acumulaban, hace siglos, antes de Platón, sin interferencias ni exclusiones.

Ya no cabe insistir ni insinuar el fin de la historia y a pesar de que tanto la poesía como la teoría entablaron con la historia discontinuas discrepancias y controversias, el momento no parece el más oportuno para relevar unas ni renegar de otras. Tampoco se trata de entender la

teoría como el canto del cine, más bien, cuenta la tentativa —que no deja de ser una tentación— de recuperar en el espectáculo cinematográfico, el regocijo de los sentidos y del pensamiento, el reconocimiento de una realización apta para captar, registrar, imaginar o apropiarse del mundo, pensarlo. La pasión por el cine se desplaza hacia una pasión que propicia el conocimiento del cine o, simplemente, el conocimiento.

No son muchos los autores quienes, como Christian Metz, pueden estimar desde un lugar epistemológico, histórico y biográfico tan estratégico, los altibajos de disciplinas que, en sus sucesivos campos y etapas, conformaron —desde su especificidad teórica— el paisaje del conocimiento, en las ciencias humanas durante esta segunda mitad del siglo. Apartándose de las apreciaciones eventuales de una crítica cinematográfica que (se) interesa más por las anécdotas que por el cine, por las estimaciones fáciles o superficiales formuladas episódicamente desde periódicos o secciones más o menos improvisadas, desde el principio, la obra de Metz aparece formulando nuevos conceptos, ateniéndose a las exigencias y el rigor que impuso una reflexión sólidamente alertada por los desarrollos de la lingüística pero que, sin apartarse de esa erudición, cuestionaba las concepciones del lenguaje, de otros lenguajes y de la disciplina que los estudia. Ponderando los fundamentos del itinerario semiótico del que no se aparta, Metz supo idear las posibilidades metodológicas y figurativas de un psicoanálisis que también se interesa por describir el efecto producido por el film de ficción en el espectador, filtrando, específicamente, los mecanismos de la imaginación que esa experiencia comporta. En la actualidad, retomando instrumentos disciplinarios de los que nunca prescindió, Metz emprende el análisis del acontecimiento cinematográfico a partir de los estudios de la enunciación fílmica, una aproximación válida para atender films narrativos o de otra índole que, sin sustraer radicalmente la teoría a los fantasmas de un pasado reciente o a las abstracciones sistemáticas de un pasado teórico perfecto, la reintroduce en el hacer y el proceso, en una actividad discursiva que está presente en cada instancia del film.

Como el coloquio que le dio origen, este libro concentra el universo conceptual donde tenían lugar comunicaciones que abordaban diversos aspectos de los conocimientos sobre cine, donde discurrían y se discutían las relaciones entre disciplinas diferentes, las aperturas y fugas de la historia, los antecedentes de la narratividad, las sistematizaciones de una epistemología y una didáctica específica, las relaciones con países distantes, con medios distintos, con la literatura, con la pintura, la historieta, entre otros medios. Pero, sobre todo,

se advertía, en torno a Christian Metz, el placer del conocimiento, la fiesta de la amistad, sentidos remotos y presentes de la teoría de los que la voluntad de publicación de este libro intenta ser recuerdo y prolongación.

Prólogo

Organizar un coloquio dedicado a una personalidad del mundo de las letras de irradiación internacional, a sus trabajos y en su presencia, ya constituye una tradición de los "Encuentros de los Amigos de Pontigny-Cerisy".

Hasta ahora solo fueron novelistas, teorizadores de la literatura y científicos, quienes tuvieron la oportunidad de dialogar con sus lectores y amigos, dentro de ese marco creado por el castillo de Cerisy. Los coloquios anteriores, relacionados con el cine, no tuvieron la audacia de optar por esa fórmula ("Cines de la modernidad" en 1977, "George Méliès y el nacimiento del espectáculo cinematográfico" en 1981, y "Nuevas aproximaciones a la historia del cine", en 1985). Se debía a que la investigación teórica sobre el cine era todavía demasiado nueva, que su reconocimiento institucional era mucho más tímido que la aureola mediática del espectáculo cinematográfico y de sus creadores.

La reputación internacional de los trabajos de Christian Metz, traducidos a más de veinte lenguas, justifican el homenaje que, en esos términos, se le rindió al fundador de una disciplina: la semiología del cine. Esta disciplina dio origen a la extraordinaria riqueza y vitalidad con que, en la actualidad, se ocupan del cine las investigaciones teóricas en la mayor parte de las universidades del mundo, influidas tanto por esa inspiración semiológica inicial como, por el contrario, a distancia de las mismas.

El coloquio de Cerisy ha ofrecido una buena fotografía de esa irradiación internacional ya que, a pesar de los muy modestos medios financieros, fueron varios los continentes representados: Europa, naturalmente, con Italia, con los Países Bajos, con Dinamarca y con Francia; América del Norte, con Estados Unidos y Canadá, América del Sur, con Uruguay; pero también China y Japón, de Asia.

El profundo interés del coloquio radicó en no haberse limitado al estrecho territorio de la semiología, en el sentido de ciencia de los

signos y de la significación; al contrario, a partir de cierto número de cuestiones suscitadas por esa disciplina, fue atendido un amplio panorama de las ciencias humanas y sociales, aptas para abordar el territorio cinematográfico. Cada uno de los participantes presentó el estado actual de sus investigaciones describiendo, de esa manera, el paisaje intelectual de su país de origen, evitando tanto la hiperespecialización como la jerga demasiado arrogante. Con una gran libertad de espíritu y de espontaneidad intelectual, la mayor parte de los debates sirvieron para prolongar las conferencias.

Lamentablemente, no ha sido posible transcribir estas discusiones, pero, en cambio, para esta publicación, los participantes pudieron enriquecer la primera versión de sus textos con los temas discutidos a lo largo de todo el coloquio. Tampoco pudimos transcribir el diálogo mantenido con Alain Bergala, quien vino a presentar uno de sus últimos filmes inéditos, *Incognito*, y muy amistosamente, en un debate libre posterior a la proyección, aceptó responder a las preguntas de los participantes del coloquio.

Siguiendo un orden lógico, las conferencias fueron dispuestas en cuatro capítulos:

En el primer capítulo, "Estéticas", aparecen reunidos los textos dedicados a temas generales de la imagen a partir de la noción de analogía, de la imagen fílmica considerada como "texto estético". La imagen en secuencia quedó confrontada así con la imagen fija, también serializada.

El segundo capítulo, "Discursos", procede directamente de la herencia lingüística derivada de la semiología del cine y, dialécticamente, de los efectos retroactivos de esta última sobre su tutor lingüístico. Por ejemplo, el filme permite desplazar la problemática de la enunciación y ver allí una instancia "impersonal", también, interrogarse sobre sus modelos.

El tercer capítulo, "Conocimientos", se presenta en dos partes; una explícitamente epistemológica, donde las teorías del cine aparecen cuestionadas a partir de su propio fundamento; otra, interdisciplinaria, traza las fronteras y las interpenetraciones entre semiología, didáctica e historia del cine. En realidad, la relación entre semiología e historia volvió a plantearse constantemente durante los debates de los participantes.

El cuarto capítulo, "Imaginario", se encuentra en relación directa con la "segunda fase" de la semiología, esa en la que aparece más marcada la inspiración freudo-lacaniana; este capítulo, aborda temas tan centrales y diversos como el relato del sueño, el sistema de las

figuras en un film clásico, el funcionamiento de la anáfora visual. A propósito de la noción de fantasía inconsciente y de estado regresivo del espectador, los dos últimos textos prolongan, directamente, ciertos desarrollos del *Signifiant imaginaire* (*El significante imaginario*), la obra maestra de Christian Metz, anterior a la próxima publicación de su libro sobre la enunciación cinematográfica.

*
* *

¿Era oportuno organizar así un coloquio en 1989?

Se trata de un año que se encuentra bajo el signo de una conmemoración muy diferente. ¿Resulta prematuro el momento del balance?

Es verdad que durante la década del 80, la iniciativa de Metz no ha sido beneficiada, como había ocurrido en la década anterior, por los favores de la moda que, por definición, es efímera. Sin embargo, esta circunstancia constituye un aspecto positivo ya que, de esa manera, resulta posible encarar las verdaderas cuestiones teóricas lejos de la falsa urgencia de la actualidad.

La obra de Metz se desarrolla desde 1964 y, por lo tanto, en la actualidad, abarca cuarto siglo. Pero, más que establecer un balance o más allá de las adhesiones efímeras del momento, el proyecto del coloquio era demostrar la vitalidad de su investigación, su profunda actualidad.

En este sentido, cada una a su manera, las conferencias presentadas en Cerisy han atendido todas las fases de la investigación de Metz. Fueron escasas las obras dejadas en la sombra del olvido: los *Essais sur la signification au cinéma* (*Ensayos sobre la significación en el cine*) fueron atendidos por las nociones de analogía y narratividad; *Langage et cinéma* (*Lenguaje y cine*), por su contribución a la teoría lingüística; *Le signifiant imaginaire* (*El Significante imaginario*) fue comentado a partir de sus concepciones de la retórica fílmica y sus avanzadas en la teoría freudiana de la fantasía y de la regresión; hasta llegaron a tratarse las tesis más recientes sobre la enunciación "impersonal", definida como "el sitio del film".

De manera que no se trataba de hacer circular otra vez, por medio de este coloquio, un nombre propio entre el rumor de los grandes medios de comunicación; al contrario, interesa afirmar la pertinencia de un tipo de discurso, de su fecundidad, de hacer explícitas sus certezas.

Para terminar, me remitiré por un instante al momento en que des-

cubrí la escritura metziana e intentaré caracterizar su originalidad en pocas frases.

En su origen, mi formación es literaria. Estudié historia y estética del cine en el marco de la clase preparatoria para el concurso del I.D.H.E.C.,* en el liceo Voltaire, con Henri Agel y Georges Albert Astre, leyendo, lápiz en mano, los dos tomos de la *Esthétique et psychologie du cinéma* (Estética y psicología del cine) de Jean Mitry que, en ese entonces, acababa de aparecer.

Pero era 1965, y pese a los notables esfuerzos de Jean Mitry, la teoría del cine apenas si existía.

Es verdad que existía una tradición; los libros y la lectura de los *Essais* de Metz nos permitieron descubrir su riqueza y diversidad. Pero en Francia, esta tradición era marginal, a veces, esotérica. En esa época, yo leía ensayos de teoría literaria y biografías; muchas críticas cinematográficas. A diario podía comprobar el abismo que separaba el nivel del ensayo literario medio y el ensayo cinematográfico, de extraordinaria ingenuidad y, con frecuencia, sin otra cultura que una estrecha cinefilia.

La escritura metziana introdujo claridad, rigor, erudición, pero también inteligencia, la obsesión por la precisión y por la palabra exacta, en un paisaje dominado entonces por el impresionismo y la glosa superficial, el estilo convencional, la repetición decaída y debilitada de los trabajos anteriores. Desde este punto de vista y desde los años 60, el nivel medio de los libros de cine ha progresado muy poco y el género monográfico que alienta el segundo impulso de estos últimos tiempos tampoco parece haber retenido las lecciones ofrecidas por el notable desarrollo que las investigaciones teóricas han alcanzado en las dos últimas décadas, salvo algunas raras excepciones.

Desde que apareció, en noviembre de 1964, he leído el número 4 de *Communications*, era el momento en que yo estudiaba el primer tomo de la obra de Jean Mitry; ¡qué impacto intelectual cuando se ha tenido la costumbre de leer las críticas de *Cinéma 64*, de *Image et son*, de Henri Agel o las disertaciones idealistas de los *Cahiers* de principios de los años 60!

El encuentro de un estilo de escritura con un modo de pensamiento y una generación de lectores fue decisivo; por fin, un discurso preciso, ajeno a las aproximaciones metafísicas de nuestros literatos, entonces de moda, contra una escritura fundada sobre la exclusión de avisos literarios (la palabra exacta sería aquí "pregones").

Citaré un solo ejemplo procedente del primer artículo de "El cine, lengua o lenguaje", publicado precisamente en *Communications* 4.

Todavía ahora impresiona el conjunto de aspectos: un artículo muy informado, no polémico, que expone, con matices y precisión, las tesis de Rossellini y las de "la escuela soviética" sobre las teorías del montaje. El artículo desarrolla una tesis general planteada por la interrogación del título. ¿En qué sentido se puede hablar, como lo hacen numerosas obras anteriores (las de Roger Spottiswoode, Marcel Martin, François Chevassu, etc.), de "lenguaje cinematográfico"?

Simultáneamente, el artículo constituye una excelente introducción a la lingüística estructural y, constantemente, una perspectiva didáctica similar se presentará en todos los escritos posteriores del autor. Constituyen extraordinarios estímulos para la curiosidad intelectual, y el estudiante actual puede familiarizarse así con la lingüística estructural, los libros de Saussure y Benveniste, pero también con Freud y con un autor tan difícil como Jacques Lacan.

Esa es otra característica de la escritura de Metz: la claridad didáctica. Es cierto que hace falta releer atentamente algunos pasajes donde el autor comenta, técnicamente, complejas nociones de Louis Hjelmslev, o las diferentes concepciones de la temática freudiana revisada por Lacan, o bien cuando intentó poner en relación, como en "Metáfora/Metonomía o el referente imaginario", la lingüística, la retórica y la teoría psicoanalítica a propósito de las nociones de metáfora y metonimia.

Pero el modo de exposición, propio de Metz, nunca resulta deliberadamente elitista ni oscuro. Roland Barthes ya había destacado esa obsesión por la claridad, esa verdadera pasión didáctica, desde 1975, en su breve y penetrante artículo "Aprender a enseñar", aparecido en el número especial de *Ça/Cinéma* dedicado al autor.

A Christian Metz le gusta repetir "que nunca se vincula ni se aplica nada"; en cambio, prueba al escribir, que es mucho lo que se puede explicar, elucidar, aclarar.

Quienes tuvieron el privilegio de asistir a su seminario en la E.H.E.S.S.,** han podido verificar su moral pedagógica, que es la misma que constantemente puede encontrarse al correr de su pluma. Constantemente, Christian Metz le da al lector la impresión de compartir su inteligencia y nunca trata de aplastar con el peso de su posición de autor, de quien es dueño del saber. Es así que permanece muy próximo a Roland Barthes, el único maestro que reivindica como tal: la sintaxis, como el traveling, es un asunto de moral.

En resumen, junto con Marc Vernet, volví a encontrarme con Christian Metz tres meses después del coloquio. Juntos hemos realizado un primer balance, a fin de revisar aquellos temas abordados en el mes de junio último, pero en los que deseábamos profundizar.

Ese diálogo figura como conclusión de este volumen y aparece seguido por una bio-bibliografía exhaustiva establecida por el autor.

La publicación de las actas de este coloquio se concreta en un plazo bastante breve; expreso mi agradecimiento a las ediciones Méridiens-Klincksieck y a la revista *Iris*, y más en particular a Dominique Blüher y a Marc Vernet, quienes con una eficacia de redacción notable, hicieron posible que los textos de este volumen fueran al encuentro de sus lectores con la mayor rapidez. También agradezco a Tama Carroll quien me ayudó a elaborar la versión inglesa de los resúmenes que se encuentran al final de los textos.***

Noviembre de 1989

* La sigla corresponde a "Institut des hautes études cinématographiques" (L.D.H.E.C.) Nota el traductor.

** La sigla corresponde a "École des hautes études en sciences sociales" (Escuela de altos estudios en ciencias sociales) N. del T.

*** En la edición francesa N. del T.

I. ESTETICAS

El cine y...

Quisiera dedicar algunos segundos virtuales a la amistad. Dentro de un contexto de trabajo no es fácil marcar su lugar real. Aunque sea para testimoniar, lo esencial permanece aquí (para mí, como, seguramente para muchos otros) a través de desafíos de saber pero, sobre todo más allá.

Hace algunos meses, me había propuesto un título. Había dicho: "Lo percibido y lo nombrado": las palabras y las imágenes. De esa manera, suponía que me apoyaba en un texto. En gran parte, un texto fuera del cine, pero no fuera de la imagen, atacando de frente, por el contrario, la relación entre palabras e imágenes según un eje a la vez muy amplio y delimitado. Deseaba ensayar una mejor delimitación de las preocupaciones que se han ido focalizando durante estos últimos años, cuando realizaba mis aproximaciones al video, en torno al término *escritura*. Entiendo así, en un extremo, las posturas de enunciación; en el otro, los efectos singulares de contaminación entre palabras e imágenes, en particular, la figuración de la palabra en la imagen y como imagen. Desde el momento en que siempre utilizo ejemplos, esa figuración también recurre a los dibujos de la *Vie d'Henry Brulard*, para indicar el campo del autorretrato en video; recurre a las intervenciones sobre la obra (para mí, fundamental) del videasta americano Gary Hill; o simplemente, como corresponde a cada uno, a incursiones en el trabajo de Godard, que se encuentra en el centro mismo de esta cuestión (ya que es el único en agotar de manera virtualmente exhaustiva, la alianza entre cine y video).

Así, soñando con "Lo percibido y lo nombrado", me acordaba de mi proyecto de investigación para ingresar al C.N.R.S. en 1964, que había titulado: "La palabra y la imagen", de manera imprecisa, un poco pomposa, pero significativa. Pensaba que de esta manera, podría trabajar al mismo tiempo, sobre el cine y la literatura, por supuesto, pero también pensaba en algo más secreto y esencial, cuya idea no me resultaba entonces ni siquiera perceptible, pero a la que

esas palabras, sin embargo, se aproximaban. Ese fue también el año en que conocí a Christian, el año de "El cine: lengua o lenguaje". De manera que, a través de ese texto y de esas palabras, "Lo percibido y lo nombrado", volvía al origen de nuestra relación, a lo que nos acercó tanto siendo tan fundamentalmente diferentes.

No es de ese texto ni de los problemas que allí se plantean de lo que voy a hablar. Sin embargo, lo abordaré al final de un itinerario donde más bien trataría de determinar *qué es esa obra que tiene por nombre Christian Metz*. Puesto que Michel Marie ha tenido la gentileza de pedirme que abriera estas jornadas, me pareció mejor abordar la cuestión de frente, en lugar de interrogar la obra según tal eje o tal otro, o de desarrollar en esta ocasión un aspecto de mi propio trabajo. Sin embargo, también lo haré porque realmente es difícil no preocuparse de uno, tratando de buscar lo que es esta obra en sí misma, gracias a los efectos que produce, a los gestos que permite. Es menos evidente saber qué es una obra y sobre todo, cuál es su uso, si tratamos de librarla de ciertas imágenes que la ocultan. Espero que, de esta manera, se comprenda mejor el enunciado de este coloquio: Christian Metz y la teoría del cine (lo esencial, ustedes lo han adivinado, radica en esa palabrita).

1. "Fundador de discursividad"

El 22 de febrero de 1969, Michel Foucault pronunciaba ante la Sociedad francesa de filosofía una conferencia titulada: "¿Qué es un autor?". Se trata de un texto importante pero muy poco conocido.

En su intento por situar los modos del discurso, Foucault se interrogaba, de hecho, también con cierta ansiedad, sobre la naturaleza de su propio discurso. Se puede así ampliar la fórmula que Foucault dejó abierta cuando trataba de abarcar, en la última parte de su texto, el problema de lo que él llama los instauradores o "fundadores de discursividad"¹. Y así como no se trata de agobiar a Foucault con la pesadísima referencia a los ejemplos que da, Marx y Freud, de quienes dice que son "a la vez los primeros y los más importantes" entre los fundadores de discursividad, tampoco se trata aquí de agobiar a Christian Metz inscribiéndolo después de Foucault en esa misma estirpe. Me parece revelador ver su obra, abarcar su fondo, desde el ángulo abierto por Foucault cuando introduce esta categoría. Recordemos, sin embargo, que es sin duda un poco prematuro, en el plano puramente histórico, comprender verdaderamente lo que tal afirmación implica; es un intento de anticipación que obliga a torcer

el cuello tratando de verse, viendo al otro, aún cuando se encuentre tan cerca de uno mismo.

¿Qué nos dice Foucault, entonces, con vacilaciones sutiles que muestran la dificultad del pensamiento cuando intenta captar este problema a propósito de esos autores que trata de distinguir de otros?. "Estos autores tienen de particular el hecho de que no son solo autores de sus obras, de sus libros. Han producido algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos (...) y han establecido una posibilidad indefinida de discurso." Así, contrariamente al novelista que tras sí hace posibles las analogías, los fundadores de discursividad, Marx y Freud, por ejemplo, "no solo han hecho posible cierto número de analogías, sino que han hecho posibles (y en la misma medida) un cierto número de diferencias". Pero, por otro lado, contrariamente al acto de fundación de una ciencia, o de una cientificidad, que "puede siempre ser reproducida en el interior de la maquinaria de las transformaciones que de ella derivan (...), la instauración discursiva resulta heterogénea con respecto a sus transformaciones ulteriores". Permanece detrás y por encima. Es por eso que, agrega Foucault, se puede hacer "retornar" a estos héroes de un nuevo género (opone así "retorno" a "redescubrimiento" y a "reactualización"): "el cerrojo del olvido" se incorpora a su obra. "El acto de instauración, en efecto, es tal, en su esencia misma, que no puede ser olvidado. Lo que lo manifiesta, lo que de él deriva, es, al mismo tiempo, lo que establece la separación y lo que lo disfraza. Es necesario que este olvido no accidental se invierta en operaciones precisas, que se pueden situar, analizar y reducir por el retorno mismo a este acto instaurador. El cerrojo del olvido no ha sido añadido desde el exterior, forma parte de la discursividad en cuestión, es la que le otorga su ley; la instauración discursiva, así olvidada, es a la vez la razón de ser de este cerrojo y la llave que permite abrirlo, de tal suerte que el olvido y el impedimento de retorno mismo no pueden ser levantados más que por el retorno." Entonces se hace este retorno y es el último aspecto que Foucault atribuye a estos discursos, "hacia una especie de costura enigmática del autor y de la obra. En efecto, es en tanto que texto del autor y de este autor, que el texto tiene valor instaurador y es por eso, por ser el texto de ese autor, que hay que volver a él."

¿Cuál sería, entonces, la discursividad propia, instaurada por Metz, el equivalente de su "marxismo", de su "psicoanálisis", de su "arqueología", y sobre todo de lo que implica la fuerza un poco diabólica del efecto singular que Foucault trata de recobrar? No sería, creo, ni la semiología del cine, ni la relación postulada entre el psi-

coanálisis y el cine, ni la suma de las dos, ni la una modificada y enriquecida por la otra. Pero, de manera más simple y más secreta, un movimiento que, más acá y más allá de la relación que establece, consiste, parecería, en el establecimiento de la relación en sí misma, la y. Es la fuerza, a la vez, simple e inesperada que consiste en decir: *el cine y...*, y asumir así todas las consecuencias. De ahí que sea tan justo, insisto en repetirlo, el enunciado de este coloquio. Pues más allá de la modestia que preserva, hace resonar la y de *cine y...*, que circunscribe, el acto de instauración propio de la obra de Metz, define lo que es esa obra y orienta la relación, menos clara de lo que se cree, que cada uno puede establecer con ella.

Para aclarar las cosas, tratemos por un instante de pensar en Bazin, en la medida en que su obra constituye el primer cuerpo global y moderno de teorización del cine (también valdría, con sólidas variantes, para Mitry y algunos autores menos determinantes). Cuando Bazin, por ejemplo, abre el campo: "el cine y las otras artes" (es decir el título que dio más tarde al segundo volumen de *¿Qué es el cine?*), se ve bien que no cesa de situarse en el interior del cine, y que la teoría no tiene más sentido que acompañarlo, en una intimidad fundamental. Se autoriza, para hablar y pensar sobre el cine seguro de su fuerza, de su desarrollo en tanto que arte. De ahí las apuestas críticas de Bazin, sus elecciones, que se desarrollan junto con proposiciones de naturaleza más general, y fundamental, pero cuya posibilidad misma está ligada al combate moral y crítico, a la confianza que implica (se encuentra un ejemplo notable de esta alianza en sus intervenciones sobre Rossellini). Mientras que el gesto de Metz estaba ligado a un derrumbamiento, aún cuando entonces realmente no era perceptible ni tampoco era posible formularlo así. Este gesto supone en sí mismo un objetivo del cine sin "y". Es decir un derrumbamiento de la soberanía del dispositivo-cine que libera en sí mismo la posibilidad de constituirlo en tanto que tal, como mirada y objeto de una historia.

Piensen en lo que a veces se ha llamado la "colusión objetiva" (la palabra no era elogiosa) de la semiología y de la reflexión psicoanalítica sobre el cine, con el cine dominante, narrativo, representativo, clásico, americano, etc.. Por un lado, se suponía así que solo la teoría podía aplicarse a este objeto, y por otro, más insidiosamente, que corría a socorrer al objeto, contribuía a reconfortarlo. Ya el primer presupuesto es poco exacto; pero el segundo es aberrante, aún cuando se trata de un contrasentido que puede comprenderse considerando las pasiones que suscita el gesto efectuado. Es muy evidente que este gesto en sí mismo instaura una ruptura, propia de la

ejecución del acto de una teoría que se separa de su objeto. Es asimismo evidente que este gesto ha sido posible porque el objeto, el cine, ya estaba dispuesto a desprenderse de sí mismo, amenazado por un conjunto de escisiones a la vez internas y externas; de lo contrario tal visión, que yo llamo "el cine y...", habría sido formulada mucho antes. Nos encontramos así delante de una datación que supone una especie de final del dispositivo-cine (más o menos) coincidente consigo mismo. Captado desde entonces en la realidad de su autonomía, se vuelve autónomo del pasado, porque ha sido posible nombrarlo, conocerlo. Así es como se podría, por ejemplo, calificar históricamente la empresa "cine y psicoanálisis" en el acto de la distinción que introduce.

Toda la empresa de Metz se sitúa así, desde el principio, en el orden de una distancia proclamada, a la vez victoriosa y dolorosa, un poco enigmática, pero en todo caso claramente consentida por el cuerpo del cine y los filmes que lo constituyen. Desemboca, en *Langage et cinéma*, en la separación entre cine y film (más precisamente en la tripartición cine/ film/cine). Por poca atención que se le preste, es ese el gesto inaugural y único que abre otro discurso, en el cual el discurso de los otros encuentra, encontrará (pero siempre parcialmente) donde alojarse. Lo que aquí denomino desmoronamiento del cine respecto a sí mismo, se atiene a una forma singular, hasta entonces poco concebible, de remitirse al cine. A más de uno, le había parecido monstruosa, hasta se hizo creer que Christian Metz no amaba al cine —he tenido a menudo que discutirlo, en el curso de diálogos, ante extraños, con tal o cual, en la medida en que parecía inaceptable (por mal comprendida) la idea sin embargo cargada de efecto que se resume de manera tan afortunada en la formulación que se da al final del "Significante imaginario": "Amé al cine. Ya no lo amo. Lo amo todavía". Metz agrega: "Lo que he querido hacer en estas páginas, fue mantener a distancia (...) lo que en mí *puede* amar-lo".²

Es necesario poder darle otros nombres a este desmoronamiento, puesto que, ante todo, es múltiple, como la razón histórica misma, por ejemplo, cine y televisión, cine y video. Por una suerte de azar, pero en el que uno puede creer (del mismo género que aquel que hace decir: 1895, nacimiento del psicoanálisis, y nacimiento del cine), la aparición, en 1964, de "Cine: ¿lengua o lenguaje?", es contemporánea del gesto de June Paik quien inventa, el mismo año, el arte video contra la televisión, multiplicando así la serie de posturas, de manera que el arte de las imágenes, a partir de ese momento, se encuentre inscripto en el espacio histórico, según modos variables. Hay

allí una constelación cuya lógica un día parecerá evidente. Por ejemplo, se adivina cómo los *Cahiers du Cinema* han sido a la vez premonitorios y (felizmente) tímidos en un punto esencial: hasta su Nº 48, o sea de abril 1951 a junio 1955, llevan como subtítulo: "Revista del cine y la televisión", pero terminan por eliminar el segundo término y la "y" que lo anuncia. Como lo indicaba a propósito de Bazin, se subraya que se ha tratado de buscar para los Cahiers, más allá de toda "y", a través de la perspectiva crítica misma, de constituir el cine en su esencia, según una visión puramente interior, en la autonomía de su afirmación, a la vez afectiva y artística. Consistirá en toda la paradoja, magnífica, de la Nouvelle Vague: habrá sido el primer y último acto de cierta idea del cine que sobrevive aún porque el movimiento del cual la Nouvelle Vague ha sido portadora, no ha cesado de reconstruir con amor, su objeto, el cine, que había logrado independizarse de este modo, al borde de la fisura que permitió entrever. En este sentido, a excepción de Godard, traspasando, desplazando, casi al mismo tiempo, esta autonomía tan preciosa, pero de golpe, tan precaria.

Entonces, efectivamente, la cuestión es la del cine y... otra cosa. Sea otra tecnología que lo duplica, la televisión y el video, abriendo la vía a todas las que cada vez más lo desdoblán en sí mismo, como sucede hoy. Sea, como en Christian Metz, una teoría que lo recorta en varias proposiciones, abriendo así la vía a tantas otras. Es allí, hay que subrayarlo, donde había sido esbozado por la *Revue Internationale de Filmologie*: Ha sido (al menos en Francia y con el trabajo de Edgar Morin) el único espacio realmente pre-fundador de la posición aparte, tomada más tarde por Metz (en efecto, los colaboradores de la revista son personas que hablan en nombre del "cine y ...": psicólogos, sociólogos, etc., todos exteriores al mundo del cine mismo). Aún vacilante y fragmentario, semejante programa es el que Metz realizará, sistemáticamente, en su caso, tanto en los pormenores como dedicándose (al menos en apariencia) a este único objeto. Pero Metz se encuentra solo, sobre todo, en hacer coincidir dos condiciones que no habían sido pensadas aún en su correlación: una pasión sin reserva por los conocimientos (lingüística, psicoanálisis) que servirán para hacer salir al cine fuera de sí mismo, y una pasión igualmente viva y fundamental por el cine. Una pasión que representa así la paradoja de ser a la vez, fracturada y entera. De esa manera, sostiene su posición de instaurador de discursividad y convierte a su obra en animadora de tal movimiento. Esta posición de exterioridad asumida, única (y siempre única en un sentido, puesto que, desde entonces algo ha cambiado en parte gracias a ella), determina así la

forma por la cual se ha podido, se puede, se podrá referir a esta obra. Por un lado, no puede más que olvidarse, en su real verdad, pues tal posición es insostenible para cualquiera que no sea el sujeto singular que lo ocupa y este no puede sostener ninguna otra (insostenible como pudo serlo el autoanálisis de Freud, el desplazamiento afectivo y mental que supone). Pero es por eso, también (y casi al mismo tiempo), que después de haber tenido que olvidar esta obra, solo es posible volver a ella, para utilizarla, cada cual a su manera, efectuando un aspecto del programa, en gran parte virtual, implicado por su gesto fundador, su torsión de origen. Pero antes de mostrar cómo he podido, por ejemplo, trabajar con esta obra, es decir, evaluar tal relación, es preciso preguntarse sobre el estilo: en efecto, manifiesta la desviación que la obra designa. El estilo, en el sentido de esas palabras de Buffon, que Lacan gustaba citar.

2. "El estilo, eso es el hombre"

Si deseo recurrir a una distinción de Barthes para abordar esta dimensión de estilo, es porque Barthes, sin proponérselo, ha hecho los comentarios más justos y emocionantes sobre lo que llama "lo propio" de la voz del sujeto, del sujeto Christian Metz. Y creo que fue el único en haberlo hecho.³

Formulada desde su primer libro, la distinción entre escritura y estilo, se tornó famosa. Escritura: "acto de solidaridad histórica (...), moral de la forma, (...) elección del área social en donde el escritor decide situar la naturaleza de su lenguaje". Estilo: "forma sin destino (...), producto de un empuje (...), hipofísico de la palabra". El estilo viene del cuerpo, de una biología, de un pasado. "El estilo es, propiamente, un fenómeno de orden germinativo, es la transmutación de un Humor".⁴ Lo que Barthes describe, en su texto sobre Metz, es el estilo apropiándose de la escritura —el código de comunicación y de saber en el cual Metz sitúa su trabajo— y, operando sobre ella una coacción, una puja por modificar la estrategia y el punto de aplicación, y terminar por pasar, dice Barthes, de la ideología del intercambio a la ética del don. Recuerden, así como Barthes comenta las "precisiones numéricas" que abren el segundo volumen de los *Essais sur la signification au cinéma*. "...quién no siente que aquí, en esta mezcla de insistencia y elegancia que marca el enunciado, ¿hay algo más? ¿qué? precisamente la voz misma del sujeto. Frente a cualquier mensaje, Metz, si se puede decir, le *agrega* algo; pero lo que agrega no es ni ocioso, ni vago, ni digresivo, ni verboso: es un

suplemento mate, el empecinamiento de una idea que debe decirse completamente: "Así trabaja, por un revés de la doxa, una paradoja: de una exigencia radical de precisión y de claridad, nace un tono libre, como soñador y casi diría: drogado (...): allí reina una exactitud *rabiosa*".

Por eso, más que a otros autores, es enojoso y casi imposible leer a Metz superficialmente, para captar "las grandes ideas". Ya que solo le interesa el exceso de claridad. De este exceso nace la obra, realidad de estilo, espacio fundador. En efecto, una gran idea es siempre clara solo de un modo excesivo; y llega a serlo solo siguiendo su curso, multiplicándose en tantas razones y micro-razones a través de las cuales, sin perder su estatuto de idea, pierde su arrogancia de idea general como contrapartida. La idea se vuelve así, simplemente un hilo que uno sigue para ver adónde conduce, hasta que se pueda, si es necesario, aceptar perderse, aún cuando también uno se siente siempre muy sólidamente apoyado: el estilo de Metz valora la manera muy particular por la cual el lector puede, en sus textos, a la vez perderse y volver a encontrarse.

Metz se ha explicado en parte al respecto, aportando bajo un ángulo singular, argumentos a lo que llamo, siguiendo a Foucault, el olvido constitutivo de la obra. Evoca muy bien la pérdida ineluctablemente ligada a la transmisión del saber: dice que se podría reducir a treinta páginas ideales las adquisiciones esenciales de *Langage et cinéma*, pero han sido necesarias trescientas para poder sugerir la idea, y construir este libro que él denomina "un objeto de deseo completo, que agota algo".⁵ Nos indica así, con su habitual discreción, que hay dos maneras de leerlo. Es posible extraerle algunas grandes ideas simples, pero siempre falsamente simples; ideas a las que Metz se apegaba, por otra parte, como el aspecto visible, transmisible, sin el cual la complejidad no tendría lugar de ser; ideas a las cuales podría incluso (en este pasaje) dar la impresión de apegarse demasiado —si no fuera que anticipa así aquello a lo que puede aferrarse su lector (hay que considerar siempre en Metz la capacidad de imaginación del otro, que es la única verdadera manera de dar). O bien puede leerse adoptando una postura que me parece la única concebible, saboreando esta complejidad por sí misma, para poder probar estas ideas, lo más literalmente posible, en sus consecuencias mentales y sus cuerpos. Recuerdo, a propósito, una frase de Truffaut —me gusta la confusión que introduce aquí por el repliegue entre obra de pensamiento y obra de ficción, literatura y cine, teoría del cine y análisis del film—; Truffaut afirma, a propósito de Hitchcock: "el homenaje más natural que se le pueda rendir a un autor o a un ci-

neasta, es tratar de conocer su libro o su film tan bien como él mismo".⁶

¿Qué es, en efecto, este objeto de "deseo completo" (y hay que tratar de tomar estas palabras al pie de la letra) del cual nos habla Metz, sino lo que constituye como cuerpo propio, capaz de llevar la cuestión del "cine y ..." dando a esa "y" toda su posibilidad, es decir la fuerza de un obstáculo material —el libro mismo— que impide reunirse demasiado simplemente con aquello de lo que uno ha querido o debido separarse: el cine. Se podría, quizás algún apasionado se arriesgará algún día, mostrar en detalle los modos en los que Metz pasa sin cesar de lo simple a lo complejo, para volver a lo simple y abrir sobre una segunda complejidad (tal estudio hubiera podido constituir una parte de la elección del gran objeto desgraciadamente abortado de Barthes acerca de las escrituras "científicas"; uno comprende que se haya manifestado tan sensible a ese conflicto en el trabajo de Metz). Quisiera solamente insistir aquí sobre la tensión propia que nace de esta "rabiosa" exactitud. Supone que cada enunciado intenta ser perfectamente transparente a sí mismo, despojado de toda metáfora, al ras de la denotación. Se crea así una suerte de ilusión constitutiva, que es necesario, creo, concebir, como una forma de apuesta, determinada por la singularidad de un modo de relacionarse con la vida. El efecto es radical. La claridad de la definición implica por naturaleza, la distinción que de ella emana: si esto es aquello, esto es tanto menos aquello que cada uno de los dos términos está precisamente circunscrito y que la definición, continuamente prescriptiva en su forma, no puede serlo en el contenido que cubre, que es por naturaleza, discontinuo, polivalente y cuya posibilidad misma depende de la exigencia de la forma que lo constituye. Este movimiento que así designado corre el riesgo de parecer abstracto, pero donde cada lector, por poco atento a Metz que sea, reconocerá su experiencia, podría ser llamado: *aturdimiento de la claridad*. Por otra parte, no se está muy alejado del efecto que Barthes, a su manera, produce con sus frases cortas, yuxtapuestas elípticamente, bajo un insistente aire de deducción. Así Martin Melkonian escribía recientemente, que "Roland Barthes se contenta con momentos de verdad".⁷ Yo diría, de buena gana, que Metz se contenta con *fases de verdad*, por un contrato más avanzado, menos fragmentario y menos seductor, comprometido con su lector.

Tanto más necesario es, al respecto, situar el tiempo de este trabajo de teoría: su presente. Barthes (decididamente se dice mucho en algunas páginas) subrayaba así: "(Metz) manifiesta siempre, por la perfección didáctica del enunciado, que *él se enseña a sí mismo*

aquello que se propone comunicar a los demás. Su discurso —lo que le es propio, su virtud idiolectal— consigue confundir dos tiempos: el de la asimilación y el de la exposición. Uno comprende entonces por qué la transparencia de este discurso no resulta reductora: la sustancia (heteróclita) del saber se aclara ante nuestros ojos; lo que queda no es ni un esquema ni un tipo, sino más bien una “solución” del problema, suspendida un instante ante nuestros ojos con el solo fin de que podamos atravesarla y habitarla nosotros mismos”. En este sentido, podemos decir que el texto de Metz produce una supresión de angustia: el lector sabe donde está en todo momento, es decir dónde se encuentra Metz tratando de saberlo. Se puede ver allí un modesto deseo de dominio, o más bien una tentativa de “gobierno de sí”, como dice Foucault en sus libros de ética subjetiva. Es también, una actitud de orden “psicoanalítico”, curativo, que permite su propia modalidad, una descarga próxima al humor, aunque nada de lo que escribe Metz sea “gracioso” (de ahí su interés profundo por la broma verbal, una rara capacidad para escuchar que se extiende de sí hacia los otros, y que habría hecho de él un muy buen analista —a menudo le he escuchado decir que le hubiera gustado ser médico, entre las múltiples vidas que cada uno se atribuye). Pero una angustia también puede nacer de la circulación taxonómica que producen esas soluciones “suspendidas”, si uno trata de situarse más del lado de la verdad que en el movimiento del pensamiento, si no se está poco preparado a aceptar el juego de una producción de la vida por el texto y a través del texto. Tomemos por ejemplo la noción de *código*. Se ve bien (aunque solo sea en la entrevista a la que me he referido) cómo el uso de esta noción ha podido, afinada hasta el punto logrado en *Langage et cinéma*, parecer turbadora, por su polivalencia, su precisa imprecisión, su capacidad de mutación y circulación, hasta parecer poco “utilizable”.⁸ Para captar la naturaleza de esta turbación en torno a la noción de código, hay que abordarlo, creo, de manera restrictiva y extensiva. Se trata, en efecto, según Metz, de mostrar cómo se puede (y no forzosamente: se debe) apoyar sobre códigos para pensar en escribir, pero también para ser, vivir (es una de las formas en que estilo y escritura se juntan). Esta experiencia de relación al código afecta así, tonta y previamente a la vida en general. Habrán notado quizás la forma en que muchas frases, en los textos de Metz, conciernen muy directamente a la vida como campo de experiencia: bajo sus diversos aspectos, psíquico, afectivo, material, moral. En un sentido muy estrecho, esta obra, consagrada esencialmente al estudio del cine, restringida incluso a algunos grandes efectos específicos del “cine y...”, se entiende también, a partir de la

focalización misma, a la vida entera. Esta obra tan discreta no teme, dada la ocasión, y cada vez más, implicar vivamente al sujeto que escribe (tanto en el hermoso final del “Significante imaginario”, a propósito del deseo de escribir y saber, o en el fragmento de autoanálisis, a la vez sorprendente y tan natural, del “Referente imaginario”).⁹ Esta obra que se da, más que otras, un status “científico”, es así más que muchas otras, una obra vital, en su verdadera singularidad; y es así como concierne (o debería concernir) a cada uno de sus lectores.

Permítanme, sobre estos juegos de la vida y el código, una pequeña anécdota (todos los que conocen a Christian Metz han vivido otras análogas). Hace algunas semanas, llamo a Christian, a propósito de un detalle relativo a la organización de este coloquio. Oigo una voz que me enuncia una proposición que se entiende, tanto por el sonido como por el sentido: “Estoy por comer”. Le propongo que me llame él, puesto que solo él puede saber cuándo terminará de comer. Precisa: “Demoraré de 3 a 5 minutos. Si como una manzana, me llevará 7”. Cuando me volvió a llamar, un poco más tarde, le pregunté, riendo: “¿Fueron 7 minutos?”. Y él, “No sé”. A lo que no pude menos que concluir: “De todos modos, lo único que te importa es haberlo enunciado”.

Luego, verán ustedes por qué me divierte que esta escena ocurriera por teléfono. Lo que deseo leer es el desplazamiento que se opera en Metz de un enunciado (o de una masa de enunciados) hacia una enunciación, de una apariencia de verdad hacia la puesta en juego de su funcionamiento. Será la ocasión de subrayar, ligeramente, un par de cosas. Sobre la semiología, primero —o al menos sobre esta semiología. Recuerden lo que dice Barthes al final de este mismo texto— y me impresiona el que haya aprovechado esta evocación del trabajo de Metz para volver a él tan claramente: “Metz nos hace comprender que la semiología no es una ciencia como las otras (...), ni quiere sustituir a los grandes *epistemes* que son como la verdad histórica de nuestro siglo, sino más bien, ser su servidora: servidora vigilante que, por la representación de las trampas del Signo, les evite caer en lo que estos grandes saberes nuevos pretenden denunciar: el dogmatismo, la arrogancia, la teología, en fin, ese monstruo: el Último Significado.” Asimismo, para pensar un poco más su punto de aplicación, me parece enriquecedor situar a la obra de Metz en el círculo de una noción desarrollada recientemente por Paul Veyne en su hermoso libro, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*¹⁰ La idea de “programa de verdad”, en efecto, parece corresponder muy de cerca al forzamiento que ejerce el estilo sobre la escritura. Veyne trata de

sustituir una analítica de la verdad por una visión en la cual la verdad atiende a la variación histórica de una sucesión de programas que permite, a quien la adopte, argumentar en su defensa de manera que pueda pronunciar sin contradecirse esta frase: "la verdad es que la verdad varía". Los programas de verdad son concebidos, más allá de las falsas antinomias entre ciencia e ideología, como elementos de la "imaginación constituyente", en una perspectiva donde la exactitud se opone a la verdad, o más bien, se vuelve una condición relativa de esta, absoluta en su relatividad (el programa es tanto más "verdadero" cuanto más exacto) y fundada, en última instancia, sobre la siguiente proposición: "Entre la cultura y la creencia en una verdad, hay que elegir".¹¹

Lo que se puede admirar, gustar, en Metz, es pues una manera de mantener y atenerse a su programa, pero con el juego necesario para no atenerse a los demás, y permitirles a estos jugar a su vez para suponer el suyo. Este programa puede enunciarse, primero, de manera simple: es un estereotipo: "el cine es un lenguaje", que hay que sacudir, dice Barthes, situándolo "a la luz implacable de la Letra". Pero, si hay que decir en qué se transforma ese programa en la obra donde toma forma, lo veo más profundamente como una apuesta con respecto a la vida (y por supuesto a su propia vida), la vida concebida como espacio de códigos. Una apuesta, pues, centrada sobre el cine como pasión y objeto posible de una investigación todavía virgen, pero volviendo siempre desde el cine hacia el espíritu como lugar de experiencia de los códigos. En su sentido más amplio, el programa de Metz parece así referirse a la experiencia subjetiva como lugar de pasaje, de transformación y de confrontación de códigos (con un reconocimiento agudo, aunque indirecto, de su carácter histórico). Eso (me) explica también este exceso de claridad, que se aplica a todo lo que toca, el trabajo importante (hasta hoy inédito) sobre la broma verbal, la vacilación sistemática mantenida con una perversión amorosa, en todo el trabajo de Metz, en torno de la noción-maná: el código.

3. Alternar

De ahí que nadie se sorprenderá que, queriendo mostrar ahora cómo se puede usar esta obra, ejecutar su o sus programas para concebir otros, yo parta de la fórmula central que aparece en el intertítulo de esta misma charla ("Sobre mi trabajo"): "Jamás se aplica nada".¹² En esta afirmación, se entiende que:

- no se aplica esta obra en la elaboración de su propio trabajo;
- cada obra implica pues, lo sepa o no, la búsqueda de su propio programa: será pues singular, irreductible a la comparación, es eso lo que la define (eventualmente) como obra;
- el mismo Metz no aplica la lingüística ni el psicoanálisis, sino que los hace funcionar como espacios de referencia, "programas de verdad" históricamente determinados, para elaborar su propio programa.

En este sentido, estoy de acuerdo solo a medias con la distinción que hace Metz (siempre en esta misma entrevista) entre la influencia global que puede ejercer una obra (aquí, la suya) y la disminución de los análisis particulares. Por supuesto, siempre hay una pérdida, más o menos grande; pero me parece que es a su vez, global, de manera que el doble movimiento de olvido y de retorno se refiere, precisamente, a una imbricación entre *ideas generales* y *afirmaciones locales*. De ahí la importancia, en esta obra, de las *matrices*, que condensan inspiraciones de conjunto y visiones-catálogos de detalle. Primer ejemplo de matrices: los cuatro casos de figuras del "Referente imaginario" (que aseguran la reclasificación retórica de la metonimia y de la metáfora sobre los dos ejes de paradigma y sintagma)¹³ —son las que han inspirado a Marc Vernet, por ejemplo, para sus *Figures de l'absence*.¹⁴ Segundo ejemplo: "la gran sintagmática" (de la banda-imágenes) que es quizás el objeto intelectual más hermoso concebido por Metz, el que proclama su valor de modelo, de código, de programa, y de verdad suspensiva con mayor claridad. Su insuficiencia, casi proclamada en tanto que objeto de aplicación, sus diversas versiones, realizadas o no, los comentarios que la acompañan y problematizan, todo eso me ha ayudado a trabajar, con el correr del tiempo, en una cuestión que me parece fundamental: la cuestión de la *alternancia* como forma fundamental del film y del cine. Así la he desarrollado, desde *Oiseaux* a *North by Northwest* y en *Gigi*, a partir de la posibilidad misma de constitución de las unidades segmentales, en diferentes niveles, luego a través de *The Lonedale Operator* de Griffith ("Alternar/Contar"), tratando de seguir, sobre un ejemplo sencillo, la modulación. Brevemente (en "Cine-Repeticiones"), he indicado los diferentes niveles de articulación, en particular el acoplamiento en la alternancia campo/contracampo y la del dispositivo en sí (la alternancia espectador/pantalla, formalizada por Metz en "El Significante imaginario").¹⁵

La cuestión fue resuelta claramente para apoyar la idea de sistema textual, por la esquematización estructural de *Intolerance* propuesta en *Langage et cinéma* (los cuatro niveles de alternancia constituidos

por los montajes paralelos de los diferentes momentos históricos, puestos a su vez paralelos al plano único de Lillian Gish mecido a su bebé); pero, sobre todo, surge en toda su positividad contradictoria en las numerosas notas de análisis sintagmático de *Adieu Philippine* y, en particular, en la nota 9, a propósito de una secuencia telefónica, que obstaculiza la racionalización del recorte, como casi todas las secuencias de teléfono. Esta es la nota, ejemplar para mí, de la preocupación por la exactitud en Metz, pero sobre todo, también, de su creación de virtualidad: este aplanamiento de los problemas de volúmenes permite, a quien se preocupe por ellos, reconocerlos como tales, en su propio volumen, trabajando en el film a partir de una "solución" imposible en la teoría, esa teoría, que sabe hacerlos vivir como "film en la mente", producir un espacio mental visible de los problemas.

"Recordemos que habíamos considerado posible, en un momento dado, el definir un tipo sintagmático (que llamábamos 'sintagma alternante') sobre la base única de la alternancia de las imágenes por series —y que habíamos luego rechazado esta solución por diferentes motivos (...). Pero el tener en cuenta estos inconvenientes —y el corolario resultante, es decir, el aislamiento de dos tipos alternantes, particularmente nítidos (sintagma paralelo y sintagma alternado)— no resuelve el conjunto de los problemas planteados por la alternancia. Este último subsiste, y hasta ahora, no hemos logrado atenderlo de una manera satisfactoria. La solución supondría quizás que una teoría semióticamente rigurosa sea puesta a punto para dar cuenta de *dos hechos* que son muy 'sensibles' en los films, pero aún mal dilucidados: 1) el fenómeno de lo que podríamos llamar la *transformación de lo inserto*: un segmento autónomo con un inserto único puede fácilmente ser 'transformado' en un segmento autónomo con inserciones múltiples, y de allí, en un tipo alternante; en *Adieu Philippine*, por ejemplo, los segmentos Nº 12, 20, 22, 24, 30-31. 2) La distinción entre las *alternancias verdaderas* (es decir aquellas que instalan en el film una bifidación narrativa) y las *pseudo-alternancias* que se reducen a un vaivén visual dentro de un espacio unitario o bien se atienen simplemente a lo que el *sujeto filmado* presenta, por sí mismo, un aspecto vagamente 'alternante' bajo tal o cual aspecto. Esta distinción no está aún a punto, pero el solo ejemplo de los segmentos autónomos Nº 2, 3, 16 y 68, de *Adieu Philippine*, muestra que allí se plantea un problema.

Estas 'previas' (y quizás otras que actualmente se nos escapan) permitirán, cuando estén resueltas, integrarlas mejor en nuestra 'segunda versión' de la gran sintagmática, la herencia del exsintag-

ma alternante, que plantea actualmente problemas que quedan en suspenso".¹⁶

De ahí la cuestión, sin solución real evidente, que quisiera reflejar en un nuevo ejemplo para mostrar cómo prosigue, idéntica hasta en la relativización-negación de sus términos, pero gracias a ellos y a través de ellos. Se trata de *Puissance de la parole* de Godard (25', 1988).

Producida por los Telecom, esta banda pone en escena primero una pareja hablando por teléfono. Tomada al pie de la letra, y reelaborada, es la situación de *El cartero llama dos veces* de James Cain (y de los films derivados). Una alternancia se instala así, de entrada, entre el hombre y la mujer. En seguida se introduce una segunda pareja. Las secuencias que se le consagran alternan (casi hasta el final del film) con las que muestran la primera pareja. Así se pone en juego una articulación entre dos sistemas alternantes diferentes en extensión y naturaleza: uno, limitado a la primera pareja es más bien diegético (alternante en el sentido estricto); el otro se extiende a todo el film y se refiere a la relación que se entabla entre la pareja desgarrada por la escena de amor (la escena doméstica que prosigue a través de múltiples "escenas") y la segunda pareja ocupada en un diálogo sobre el funcionamiento del universo (es la situación clásica de montaje extensión-paralelo de lo que designa, en Metz, en la G.S., el sintagma paralelo).

Todo el interés radica aquí en el aturdimiento de la alternancia, en la confusión (el desbordamiento, pues) que se opera a partir de unidades, sin embargo, perfectamente diferenciales en una vista clásica. Se siente así desde el breve prólogo que precede a la puesta en lugar del intercambio telefónico. Godard se apropia de algunas imágenes (un cuadro de Ernst, nubes, un cuadro de Bacon, etc.) y las alterna, según varios trenzados, muy rápidamente. Así se relativiza, de entrada (gracias al montaje numérico) la separación entre alternancia y sobreimpresión de dos planos, puesto que la velocidad de la alternancia hace posible la visión simultánea de dos imágenes (alcanza, en video, con montar a nivel de la trama media para tener físicamente las dos imágenes al mismo tiempo durante el muy breve lapso de confusión de las dos tramas que componen una imagen). Por otra parte, esta alternancia entre planos que tienden a confundirse pone a menudo en juego imágenes que ya están constituidas por dos o más imágenes sobreimpresas. Se acumulan así alternancias de diferentes niveles y de intensidades variables. Se produce desde la primera llamada, primero suavemente, luego con más violencia. Así se operan las confusiones de imágenes entre los dos amantes, en cuanto el film

busca materializar el trayecto de sus voces y nos permite atrapar el *transporte* de la comunicación telefónica, su intensidad como su recorrido (figurado). Los trayectos ficticiamente recorridos de una casa a la otra (y en la tierra como en el cielo), las modalidades de transporte (los satélites) alternan constantemente con los cuerpos: van del cuerpo del emisor al cuerpo receptor (del hombre a la mujer, del cual el intercambio vuelve a partir). Los cuerpos alternan así (también) uno con otro en la medida en que alternan con las imágenes que sus cuerpos atraviesan y con las que se mezclan.

Esta forma de matriz compleja, escalonada, multiplica la función de alternancia hasta volver dudosas las unidades que la distinguen y la vuelven sensible. Pero al mismo tiempo la alternancia parece suficientemente constituida como fundamento de la expresión cinematográfica para continuar visiblemente, casi programáticamente, y para Godard es esa forma primera la que vuelve sensibles los conflictos de la pareja, la que permite la confrontación teórica de las dos parejas y las relaciona con las materias-acciones. Este desbordamiento-superación de lo mismo, por otra parte, está dado aquí como lugar de pasaje del cine al video. Está anunciado desde las primeras palabras, casi desde las primeras imágenes. "*En las entrañas del planeta muerto, un antiguo mecanismo fatigado, se estremece*" (de la película va y viene en los tambores de la mesa de montaje). "*Unos tubos emitiendo un resplandor pálido y vacilante se despertaron*" (se trata, evidentemente del video). "*Lentamente, como a desgano, un conmutador, en punto muerto, cambió de posición*" (el difícil pasaje del cine al video permite ganar nuevas posiciones).

Por otra parte, es asombroso que esta alternancia esté orgánicamente fundada en la diferencia de sexos, que forma el afecto. Por un lado, una escena doméstica, de ruptura, de amor, por teléfono, constituye el tema narrativo del film; por otro, este tema está dotado de un segundo sentido por el diálogo entre la Srta. Oinos y el Sr. Agathon, los dos ángeles que Godard toma (con su diálogo) de la novela de Edgar Poe que da nombre a la banda. Asombrosamente, en Poe, los dos ángeles son masculinos. Godard reintroduce así, con una hermosa inversión, la diferencia sexual que funda la genealogía romántica (en Poe, entre otros), en la cual se sitúa así, a su vez, para someterse a esos efectos que lleva al colmo, al grado de una dilatación cósmica implicada por el diálogo de los ángeles y las imágenes que le siguen. Como si quisiera, a la vez, extender esta separación de sexos y quebrarla, y des-simbolizar sobre-simbolizando, gracias al apoyo sobre esta forma que lleva al infinito: la alternancia, la misma sobre la que se construye el cine clásico, en el entrecruzamiento de

los juegos de la pareja y de las tecnologías de la velocidad y de la visión que prolongan, redoblan, metaforizan el dispositivo-cine, de Griffith a Lang, por ejemplo. (Digo: Griffith, Lang, para mantener claramente, la relación entre la fuerza narrativa y la voluntad de deseo sexualizado, tan esencial en Godard para la formación misma de las imágenes. Pero lo sería también respecto a los trenzados de representaciones, de máquinas y/o de cuerpos, Vertov y *L'homme à la caméra*, Brakhage y *Dog Star Man*).

La diferencia sexual llevada por la alternancia se pone así en juego en términos de máquina, la genealogía cine-video implicada por el uso del teléfono-satélite inscrita en una genealogía de máquinas. Si uno puede estar fascinado hasta este punto por la alternancia de trenes que lleva a su máximo de intensidad la modulación del texto fílmico, en *The Lonedale Operator*, o en Lang en *Spione*, es que el tren, metáfora del dispositivo-cine, ha sido así utilizado para inscribir este dispositivo en el texto del film, y para poner en juego la diferencia sexual misma, como condición y despliegue del dispositivo (piensen en la magnífica progresión de los dos trenes al final de *Spione*, en la manera de su encuentro y el accidente que provoca, poniendo fin a la alternancia, todas las alternancias acumuladas hasta allí, consagra la relación de la pareja). Este mismo rol de mediador tecnológico es el que asegura aquí el teléfono-satélite entre los juegos del sexo y la figuración del universo. Con dos separaciones esenciales. La primera, consiste en que, al pasar con exactitud de una tecnología de la velocidad visible (el tren) a una tecnología de la velocidad invisible (el teléfono), el cine se integra al video que lo dobla y lo acompaña. Se esbozan así algunos rasgos de una genealogía tecno-social en la cual el cine se encuentra atrapado, a la vez más acá y más allá de lo que le es propio, y cuya perspectiva se refleja en esta frase de Bill Viola, por ejemplo: "la tecnología del video ha tomado mucho de la música electrónica, que proviene del teléfono. De hecho, los medios le deben mucho al teléfono, que reduce todo a la comunicación".¹⁷ La segunda separación consiste en que de esta forma el cine entra también en la era del cine definitivamente sonoro y hablado, en el sentido de que imagen y sonido están allí concebidos técnicamente (al menos en parte y virtualmente) como formados por una misma materia, a partir de una misma señal, con las consecuencias que implica, estéticamente, filosóficamente.

Es así que esta banda invita al fin a tomar la cuestión anunciada-pospuesta de lo percibido y lo nombrado, de las palabras y las imágenes, y a mostrar cómo se puede, cómo puede trabajar con la obra de Metz.

4. Las palabras y las imágenes

La tesis central de "Lo percibido y lo nombrado" cabe en una frase. "Hay una función de la lengua (entre otras) que es la de nombrar las unidades que recorta la vista (pero también la de ayudarla a recortarla), y una función de la vista (entre otras) que es la de inspirar las configuraciones semánticas de la lengua (pero también de inspirarse en ellas)".¹⁸ Esta relación entre nominación y visualización se articula en torno de la noción de "rasgos pertinentes de la identificación perceptiva", fundada en el principio de esquematismo (es decir el hecho que uno reconozca un objeto a partir de un número mínimo de rasgos). Hay así dos niveles de relación entre la lengua y la percepción. El primero, intercódico, asegura una correspondencia de superficie entre unidades globales, a través de dos códigos situados sobre el mismo plano: "el tránsito por los significados" une, por un lado los sememas del significado lingüístico (el semema es el sentido de una palabra en una sola de sus acepciones), por el otro, los objetos ópticamente identificables. Pero hay un segundo nivel, y ahí está todo el interés de la hipótesis, la correspondencia más profunda entre los rasgos pertinentes del significante visual (formas, contornos, etc.) y los rasgos pertinentes del significado lingüístico (o semas. El sema es un rasgo de reconocimiento, como el rojo para la sangre). Se trata, esta vez de una relación metacódica entre la lengua (el metacódigo por excelencia) y su código-objeto, puesto que el significado de la lengua responde a la vez por el significado y el significante del objeto. (Metz se apoya allí sobre un análisis de Greimas que muestra cómo los rasgos pertinentes del significante icónico —rasgos de reconocimiento visual en Eco— coinciden por una parte con aquellos del significado lingüístico, con los semas del semema). Esta "articulación entre las taxonomías de la visión y la parte visual del léxico" se sitúa, precisa Metz, "en el plano de la representación, el único que es considerado a lo largo de este estudio".¹⁹

Personalmente me es difícil, atenerme a esta visión. Intuitivamente, me cuesta creer en el esquematismo, en esta idea de una supuesta adecuación entre formas que surgen por ejemplo del dibujo animado y otras provenientes de la grabación analógica. Sin duda se origina en una dificultad de aislar el plano de la representación en cuanto tal, en consecuencia, en un apego a la fenomenalidad propia de los objetos y a la lógica de los flujos concretos ligados a esta fenomenalidad. El esquematismo me parece un caso de figura entre otros, más que el fundamento de una relación única y privilegiada, sin duda, porque mi programa no es el del reconocimiento y de la

nominación, sino el de la fuerza expresiva (de obras). Siento frente a la articulación así delimitada, el sentimiento de una doble caída: por un lado, todo lo que en el significante icónico no puede ser reducido a trazos pertinentes de reconocimiento visual, y en este sentido, releva de lo "incodificable" (que no es sin embargo, lo inefable); por otro lado, se pone el significante fónico fuera de juego por completo al nivel de sus rasgos pertinentes propios, sus valores expresivos, musicales.

Pero no es tanto mi sentimiento abstracto frente a estas formulaciones lo que me interesa sino me inquieta su valor productivo en relación a este film de Godard. Se trata explícitamente de localizar y poner en jaque ese efecto de doble caída que acabo de mencionar, desenmascarando por adelantado, por la fuerza de su propia lógica, la posibilidad de atenerse, frente a ese film —o, en cierto sentido, frente a toda obra—, únicamente al plano de la representación.

Les he dicho hace poco: cuando Frank y Velma se hablan por teléfono, las imágenes transportan sus palabras. Se enuncian las palabras, que son llevadas por sus equivalentes-imágenes. A través del espacio, que conduce virtualmente desde el garage del hombre al apartamento de la mujer, a estas palabras están asociadas las imágenes, pasajes de imágenes. El transporte amoroso, atestiguado por la física de las palabras, toma cuerpo en la fisicalidad de la imagen. Por otra parte, las palabras (al menos algunas de ellas) son atrapadas en un efecto de vibración, en eco —el primer "allo" de Frank, por ejemplo, se repite ocho veces, con un eco sordo que sale así de la mezcla voz humana-máquina inhumana. En este transporte-eco, al inscribirse en el cielo y el cuerpo de la tierra, las imágenes conducidas a través del espacio se vuelven como lo análogo de las palabras que se prolongan en vibraciones sonoras. Se podría decir: se entretraducen, pero, más que por el sentido (los sentidos) de lo que dicen y muestran, por la relación que se entabla entre sus respectivas intensidades. Precisamente, es por este proceso de encarnación de las palabras en imágenes que el texto de Poe, en los diálogos entre los dos ángeles, recreados por Godard, reafirma la existencia y la fuerza. "¿No ha sentido su mente atravesada por algunos pensamientos relativos al poder material de las palabras? ¿No es cada palabra un movimiento creado en el aire?". Es decir: también, y al mismo tiempo, una imagen.

Frente a esta insistencia sobre "el poder de la palabra", se reconocerá fácilmente (y a grandes rasgos) una evolución de Godard. Se sabe que su obra se establece sobre un divorcio (aparente, al menos) entre "las palabras y las cosas", las palabras y las imágenes; trata de basarse en un privilegio casi ciego de la imagen, que no cesa de

reafirmarse compulsivamente, sobrehablado, en tantos de sus films (entre innumerables declaraciones, recordemos, por ejemplo, aquel famoso pasaje de *La Chinoise* sobre quienes hacen “el elogio de los libros que confunden las palabras y las cosas”, y las frases, ya menos tajantes, turbadas, poco después del comienzo del *Scénario du film Passion*: “No he querido escribir el libreto, he querido verlo. Es una historia, al fin bastante terrible, porque se remonta a la Biblia. ¿Se puede ver la ley, o es que la Ley primero ha sido vista y después Moisés la escribió en su tabla? Yo pienso que primero se ve al mundo y después se lo escribe. Y primero fue necesario ver el mundo que describe *Passion*, ver si existía para poder filmarlo”. Después, hace poco, se vio cristalizar en Godard una reflexión sobre las mediaciones del lenguaje, en reconocimiento de la lengua como universal de la ley, dictando su ley a la presencia de la imagen, dominando la relación del sujeto con la imagen (pensemos, por ejemplo, en lo que Alain Bergala ha articulado tan bien a propósito de *Je vous salue Marie*).²⁰ Pero se ha dicho muy poco, me parece, hasta qué punto esta problemática, de hecho muy anterior en algunas de sus formas, ha comenzado a formularse, para Godard, a partir del momento cuando la palabra puede hacer imagen, encarnarse visualmente, en la imagen misma, ser trabajada como imagen, sobre todo, desde la aparición del video, a partir de 1974-1975, con *Ici et ailleurs* y *Numéro deux*. Evidentemente, es lo que el transporte telefónico materializa en *Puissance de la parole* de manera literal —transporte material de las palabras indisolublemente convertidas en imágenes y pasión de los amantes. Hay un momento completamente extraordinario, en su primer intercambio. En el movimiento de alternancia que conduce del hombre a la mujer, se percibe en el jardín que bordea verosímelmente el inmueble de Velma, una forma al principio imprecisable (en todo caso lo fue para mí) entre un árbol y un pájaro; y se tiene la impresión de que por la pulsación de la alternancia esta figura penetra el cuerpo de la mujer. Como si más allá de la figuración por la pintura, de su reposición y de su escenificación, uno se encontrara directamente enfrentado al misterio renovado de una Anunciación, explícitamente llevada por las palabras de amor y encarnada en la materia misma del cine, según la manera como la palabra-imagen penetra el cuerpo.

Experimento así una dificultad para separar el afecto de la representación. Un deseo de permanecer con miras al impulso y la fuerza, como incita esta banda de Godard, en las palabras, como en las imágenes, ante todo en lo que los vincula. De ahí un deseo de complicar, sobre sus dos bordes, lo que surge tan nítidamente de “lo percibido y

lo nombrado”, y por allí reintroducir juntos, la parte del significante sustraído a la imagen porque allí sería incodificable, y el significante fónico, por lo tanto, *todo* el significante del código objeto y el significante del metacódigo (los rasgos pertinentes de las palabras de la lengua). Los dos vinculados a la energética de la alternancia como pulsación, bajo las dos grandes formas ya evocadas. Hay allí una visión, o una intuición destinada a permanecer en gran parte metafórica; pero es allí, sin embargo, donde siento operar en el empuje mismo en la banda de Godard, esos bordes extremos de la lengua y la imagen, que se empujan una a la otra. Es la única forma por la cual se le puede hacer justicia plenamente a esta extraordinaria alianza: a la vez escena de deseo de los cuerpos y escenografía de la materia cósmica.

Así, lo que descubro y quisiera acentuar en la banda de Godard no es de lo que Metz habla, pero es gracias a él que lo considero con insistencia y sobre todo con precisión. Recuerdo también que en otro texto, “El referente imaginario”, desde otro punto de vista, en otro programa, los fenómenos de la fuerza son puestos por Metz en un primer plano, entre otros, para elaborar la notable idea de los “grados de secundarización” (y desbaratar la oposición demasiado simple entre primario y secundario: “Lo dinámico y lo simbólico, el empuje y el sentido están lejos de excluirse, son en el fondo, idénticos”).²¹ Recuerdo, también, que muchas configuraciones de esta banda de Godard podrían aproximarse (al menos para la imagen) a los términos de las listas, a la vez abiertas y cerradas que delimitan, en este mismo texto, “El referente imaginario”, múltiples niveles de figura o de figurabilidad: queda, así, la lista de las cuatro grandes operaciones, de las cuales ya he hablado a propósito de las matrices (en el cruce de la metáfora y de la metonimia, de la condensación y el desplazamiento); las precisiones que de ellas emanan sobre el primer plano, en sus relaciones con el montaje y la sobreimpresión: el inventario de las modalidades del fundido encadenado.²² No tendría, creo, mejores instrumentos para nombrar las alianzas de imágenes operando aquí, que estos relevamientos escrupulosos de operaciones; de igual modo que la Gran Sintagmática y sus entornos los hacen formalmente sensibles a la presión de la alternancia. Vale decir, asimismo, que no creo, en última instancia, en esta concepción porque jamás un código puede nombrar al texto; pero puede, sin embargo, ayudar a hacerlo surgir, programar una versión virtual, como cifrada, a partir de su propia lógica. Así, lo que quedaría de lado, en la concepción o incluso la evaluación de lo que esta obra de Godard que he tomado como pretexto, me transmite, se atiene, más que a diferencias

de pensamiento, a la separación entre dos prácticas, dos programas de trabajo: uno se mantiene en el exterior de las obras, para pensar según un orden más allá de ellas; el otro trata de penetrarlos para recoger de ellos la experiencia, tanto como objetos singulares irreductibles, como objetos abriéndose a la intelección de una historia.

Aquí estoy entonces, casi por comenzar (de nuevo) un análisis de film, un análisis del film que es lo que más me preocupa en el momento en que me encuentro interviniendo a propósito del trabajo de Metz y tratando de testimoniar lo que es. Uno de esos análisis de films que atemorizan y gustan a Metz, o que no le interesan (se puede, en los dos extremos decir lo uno y lo otro), pero de los que, seguramente, se mantiene a distancia.²³ Y para hacerlo me apoyo implícita como naturalmente, marcando esta división que ha sido siempre la nuestra, sobre una oposición que a veces he sentido como demasiado cerrada, un poco artificial, incluso artificiosa, pero sin la cual yo no podría, sin duda, disponerme para tratar de conjurarla: esta oposición que constituye fundamentalmente el programa de la obra de Metz, condensa su deseo de código y subtiende la producción de sus efectos: la oposición *film/cine*.

Hubo para mí (para otros fue diferente), dos maneras de conjurarla:

— con posterioridad, permaneciendo ligado directamente al cuerpo del film, hasta la ejecución más abstracta del dispositivo que opera en él a través de la puesta en evidencia del dispositivo en el film. Es lo que Marc Vernet ha designado con acierto: la “diegetización del dispositivo”,²⁴ una fórmula que ha consagrado todo un trabajo efectuado, desde el principio, por los análisis de films, cuando eran creativos —pienso en particular en los ejemplos irremplazables que ha proporcionado Thierry Kuntzel;

— con anterioridad, tratando de inscribir esta empresa del dispositivo-cine en una historia. Allí se encuentra lo que supongo, por un lado, cuando hablo de cine como hipnosis, buscando tomas de distancia de la relación entre cine y psicoanálisis, para comprenderla mejor como el producto de una historia. El otro aspecto de la hipótesis, al contrario, volviendo al film mismo, de nuevo a posteriori, para anclar la hipnosis-cine en la hipnosis-film, la cual no es más que otra forma de tratar de nombrar los efectos más o menos delimitados por el análisis de los films. Por ejemplo, los efectos de la alternancia en tanto ritmo y rima, modulación del film, hipnosis —¿no es ese uno de los nombres posibles para tratar de unir afecto y representación?.

Veán ustedes como, deteniéndose un poco de más en el trabajo de Christian Metz, me encuentro deslizándome por una pendiente natural hacia el mío, sin olvidar jamás a pesar de ello lo que esta obra me

sugiere. Es sin duda, concretamente eso, el efecto de una obra que funda una discursividad, abre la posibilidad de una sucesión de discursos.

Traducción de Laura Eirin

1. Michel Foucault. “Qu’est-ce qu’ un auteur?”, *Bulletin de la société française de Philosophie*, t. LXIV, 1969. He rescatado este punto, en cuanto al mismo Foucault, al final de mi intervención (“Hacia la ficción”), en enero 1988, en el coloquio “Michel Foucault, filósofo”, Seuil, 1989.
2. Agrega además: “Los objetos perdidos son los únicos que uno teme perder”. “Le Signifiant imaginaire”, en *Psychanalyse et cinéma, Communications*, N° 23, 1975, p. 55.
3. Roland Barthes. “Apprendre, enseigner”, número especial Christian Metz (bajo la dirección de Marc Vernet), *Ça cinéma*, N° 7/8, 1975, pp. 5-7.
4. Roland Barthes. *Le degré zéro de l’écriture*, Seuil, 1974, pp. 19-26.
5. “Sobre mi trabajo”, entrevista con Marc Vernet y Daniel Percheron (primero publicada en *Ça cinéma*, op. cit., en *Essais sémiotiques*, Klincksieck, 1977, p. 195. El pasaje en cuestión se encuentra en pp. 194-195).
6. François Truffaut, “Un trousseau de fausses clefs”, *Cahiers du cinéma*, N° 39, octubre 1954, p. 51.
7. Martin Melkonian, *Le corps couché de Roland Barthes*, Librairie Séguier, 1989, p. 41.
8. Op. cit., p. 192-193.
9. “El referente imaginario”, en *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, reed. 1984, pp. 192-193.
10. Paul Veyne. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Seuil, 1983, Las citas que siguen están en pp. 126-127.
11. A esto hay que agregar lo que la lectura de Veyne permite comprender mejor, y que me parece responder ingeniosamente a las variaciones más o menos agudas en la estrategia de enfoque de Metz; cada uno lleva varios problemas dentro de sí y no se aplica siempre el mismo. “No hay verdades contradictorias en un mismo cerebro, sino únicamente, programas diferentes, que encierran, cada uno, verdades e intereses, aunque esas verdades lleven el mismo nombre” (p. 96). Se podría así comprender mejor, por ejemplo, cómo los textos aparentemente complementarios lo son únicamente si uno admite también que corresponden a dos programas (o a dos sub-programas, como no cesa de cambiar en Metz la relación entre código y sub-código). Así, la brecha (profunda) que existe entre los dos textos que han permitido a Metz introducir el programa “Psicoanálisis y cine”: “El significante imaginario”, ej. “El film de ficción y su espectador”. Si estos textos se superponen mal en una configuración de conjunto que diera cuenta de ellos, y que fuera su “ver-

dad", es porque corresponden a dos sub-programas (conceptuales y empíricos) del programa de conjunto "Psicoanálisis y cine".

12. Está reforzada enseguida por una frase que sigue: "Creo que nunca se puede aplicar nada". *Essais sémiotiques*, op. cit., pp. 193-194.

13. Op. cit., pp. 227-229.

14. Marc Vernet. *Figures de l'absence*, Cahiers du Cinéma, 1988.

15. Los primeros en *L'Analyse du film*, Albatros, 1979; después en *Le cinéma américain*, vol. 1, Flammarion, 1980; finalmente en *Création et Répétition, Recherches Poétiques III*, Clancier-Guénaud, 1982.

16. Christian Metz. *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, 1968, p. 164.

17. "La sculpture du temps, entretien avec Bill Viola par Raymond Bellour", *Cahiers du cinéma*, N° 379, enero 1986, p. 37.

18. Christian Metz, "Le perçu et le nommé", en *Essais sémiotiques*, op. cit., p. 132.

19. Id., p. 131, 149.

20. Alain Bergala. "La passion du plan selon Godard", Jean-Luc Godard, *Le cinéma, Revue belge du cinéma*, N° 22-23, 1988.

21. Allí uno se encuentra, en un sentido, frente a un problema ampliamente señalado. Pensemos en el clásico *Discours/Figures* de Jean François Lyotard (Klincksieck, 1971), en varios textos esclarecedores de Julia Kristeva, en *Polylogue* (Seuil, 1977, en particular "Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire") o, recientemente, en el texto de Réda Bensmaïa sobre *La Jetée* de Chris Marker, "Del fotograma al pictograma" (*Iris*, N° 8, 1988), a partir de los trabajos de Piera Aulagnier. No deja de ser concebida como una gran dificultad, por ejemplo, a partir de esta banda de Godard, imágenes y palabras juntas, al mismo tiempo de naturaleza diferente y sin embargo de un mismo empuje.

22. Respectivamente, op. cit., pp. 227-229; pp. 232-235; pp. 341-342.

23. J. Aumont y J.L. Leutrat ed. cf. la sección "L'écrire et la peur des analyses textuelles" en la conversación ya citada, *Essais sémiotiques*, op. cit., pp. 174-176.

24. Marc Vernet. "Clignotements du noir et blanc" en *Théorie du cinéma*, Editions Albatros, 1980, p. 226.

La cualidad estética del texto cinematográfico

I. Dos tipos de disposición de planos

El texto cinematográfico está constituido por la disposición de planos, recortados del mundo profílmico. Y como el mundo profílmico, asimismo visto como un texto entretejido a partir de diversos textos, el plano también, al ser fragmentado de un texto, es un texto.¹ De esta forma, se pueden suponer dos tipos de relaciones intertextuales: el que existe entre los planos y el mundo como texto, y el de las relaciones de los planos entre sí. Este último tipo presupone al primero, y su formación arbitraria debe permanecer en el cuadro de aquél.

Aunque el texto cinematográfico se encuentre compuesto por los fragmentos recortados del texto ya existente, puede ser original porque el contexto de estos dos textos es muy diferente.² La relación entre planos es siempre discontinua y negativa con respecto al contexto del mundo como texto. Pero en este cuadro, sería posible suponer dos clases de relaciones opuestas. Para hacer un nuevo contexto, se fragmenta un texto y se disponen los fragmentos de acuerdo a su situación en el texto o independientemente de la relación contextual del texto. Incluso en el primer caso, la relación entre planos permanece aún discontinua, porque los fragmentos no se disponen para reproducir el texto, sino para hacer un nuevo contexto.

II. El texto como pseudo-obra

En el mundo como texto, todos los objetos están atravesados por el juego infinito del significante y se vuelven polisémicos. La polisemia o el equívoco es la característica de este mundo. Pero en la práctica, no podemos vivir en una situación equívoca. No podemos

hacer varios actos plurales al mismo tiempo, porque, si un objeto tiene muchos sentidos, y si estos sentidos son equivalentes, debemos permanecer inactivos frente a este objeto. Se establece una relación práctica con el objeto, eligiendo uno solo entre los diversos sentidos de un objeto y reduciéndolo a este único sentido. En una palabra, para vivir, nos es necesario hacer aparecer este mundo polisémico como monosémico para nosotros mismos. Como no podemos elegir arbitrariamente nuestra situación en este mundo, como nuestro lugar vital está sujeto por muchas coacciones, solo podemos captar el mundo desde un solo punto de vista. El mundo nos muestra su único aspecto y su polisemia esencial se nos esconde a la vista. El mundo en que vivimos corrientemente, es ese mundo unificado, aparecido para un sujeto fijo en un solo punto de vista. Es cierto, esta unidad es solo aparente, pero para el sujeto es la esencia de este mundo, como el mundo de la sombra es el mundo único y verdadero para quien vive en la caverna platónica.

El mundo aparecido para el sujeto no es el mundo en sí sino el mundo-imagen (*Welt-Bild*).³ Esta imagen no es el producto de una actividad personal del sujeto, sino más bien, el conjunto de representaciones o de imágenes existentes en una sociedad. Vivimos en este mundo-imagen, que actúa como coacción para nuestra conciencia imaginante: el mundo-imagen ideológico.

El plano es el resultado del recorte de una cámara, fija en un punto de este mundo. Es obvio que la cámara no está en el mundo-imagen, pero está colocada en un punto por un sujeto que vive en él. Podemos suponer la mirada de un sujeto, en un momento dado, en este mundo. Es cierto, no hay que confundir a este sujeto con un ser concreto, por ejemplo, un cineasta o un camarógrafo. Este sujeto está planteado idealmente, o más bien imaginariamente, por un cineasta como testigo ocular: un sujeto cinematográfico. Y nos parece que este sujeto corresponde al narrador ideal planteado por el novelista: el testigo omnipresente en el mundo diegético, que observa, ignorado por los personajes, los acontecimientos, y los relata con sus propias palabras. El sujeto cinematográfico, como el cineasta, vive en el mundo-imagen y ve los objetos y acontecimientos desde su propia posición. El mundo —de los objetos y acontecimientos— hace aparecer su aspecto en correspondencia a la posición del sujeto. Lo que toma la cámara, no es el objeto o acontecimiento en sí, sino su aspecto aparecido a un sujeto, es decir, el aspecto (*die Ansicht*) en el sentido de Roman Ingarden.⁴ Un plano es así la reproducción de un aspecto del mundo.

Sin embargo, un plano aislado solo es la reproducción mecánica y

fragmentaria del mundo, porque lo arbitrario del recorte, es decir, la toma de posición de un sujeto en el mundo permanece allí, en estado latente. Es por la relación diferencial de planos que lo arbitrario del recorte se manifiesta. Así, la cadena de planos puede corresponder a una serie de aspectos aparecidos a un sujeto cinematográfico y al mismo tiempo, hace aparecer el cambio continuo de la posición de ese sujeto en el mundo. El sujeto cinematográfico es, como el narrador novelista, omnipresente y omnisciente —la única diferencia entre ellos es que ese sujeto está constreñido por la condición física de la cámara, a la cual está fatalmente ligado—. Sin embargo, no es un demiurgo todopoderoso, porque al ser creado por un ser personal (un cineasta o un autor), es también el ser personal. Puede cambiar su posición en el mundo libremente, pero esta libertad debe estar vigilada por la idea personal (la personalidad) del cineasta. Si un texto cinematográfico, realizado por la disposición arbitraria de planos recortados del mundo en forma arbitraria, puede ser unificado, es porque estas actividades arbitrarias permanecen siempre en el cuadro de la identidad personal del sujeto cinematográfico. En este caso, se pueden suponer dos principios diferentes de disposición de planos: el principio personal del sujeto cinematográfico y el principio ideológico del mundo-imagen. Así, el texto cinematográfico no es la reproducción del mundo-imagen, sino la de la imagen personal de este mundo. En el mundo de todos los días, los aspectos cambian continuamente —entre dos aspectos, hay una relación continua—, pero en el caso del cine, como el proceso de cambio de una posición a otra está omitido por el trucaje —el trucaje fundamental en el cine, descubierto por Méliès—. La relación entre planos es, si bien subordinada al orden contextual del mundo, diferencial y discontinua. Desde este punto de vista, el texto cinematográfico es la representación personal y condensada del mundo-imagen. En todo caso, es la imagen de la imagen, la representación de la representación y, desde el punto de vista idealista metafísico, carece doblemente de base.

Captamos el ser de un objeto por la percepción sucesiva de sus aspectos y por la intermediación de los aspectos esquematizados (*die schematisierte Ansichten*).⁵ Vemos en la pantalla una calidad visual cualquiera y, también por la intermediación de los aspectos esquematizados, reconocemos un aspecto de un objeto. Pero, como es imposible percibir sucesivamente los aspectos (o hacer la observación) de este objeto, no podemos captar al objeto en su ser concreto.⁶ El aspecto reproducido no remite a nada, y es así que permanece como un aspecto. La cadena de planos no remite al mundo concreto, sino a un aspecto del mundo, captado desde el punto de vista de un sujeto,

es decir la imagen personal del mundo. Y a lo que remite esta imagen personal, es al mundo-imagen. Y el mundo-imagen no remite a nada, porque no es la imagen de un mundo, sino el mundo mismo para quienes viven en ese mundo.

Así, en el caso del texto cinematográfico, una imagen no remite ni a un ser concreto ni a un ser ideal, sino, siempre a otra imagen. Solo hay un juego infinito del reflejo. El texto cinematográfico no es, así, la imagen de algo, sino aquello que solo es una imagen es, simplemente, la imagen. No es el *eikôn*, sino el *phantasma*, es decir, según Platón, la imitación que modifica arbitrariamente el carácter de las cosas para hacerlas aparecer más bellas.⁷ El *phantasma* no tiene ninguna relación, ni con el carácter propio del ser concreto, ni con el del ser ideal. Es estético en el sentido de Kant, porque solo se tiene como base a sí mismo y es puramente arbitrario (subjetivo).⁸ Por su propia naturaleza, el texto cinematográfico es estético. Si vemos a este texto como ortodoxo, eso significaría, quizás la negación del mundo construido sobre la base de un ser ideal, o la confirmación de la desaparición de lo ideal en el mundo. Por el contrario, ese texto aparecería como un invasor, para quienes creen en el principio ideal del mundo. El esteta alemán Konrad Lange ha expulsado al cine del dominio sagrado del arte⁹, y como se dice a menudo, eso no se debe a que el cine es demasiado parecido al mundo real, sino a que no es parecido a nada.

Vivimos en el mundo-imagen ideológico, que nos esconde la textualidad del mundo. La imposición de este mundo es tan fuerte y fundamental que no podemos reconocerla, sobre todo en la vida cotidiana. Doble olvido del mundo: el del mundo polisémico y el del mundo-imagen. Ocupados en resolver los problemas cotidianos sin importancia, constreñidos por los códigos a menudo contradictorios de diferentes instituciones, no podemos formarnos la imagen unitaria y totalitaria de este mundo. Constituye una ironía que aunque nuestra conciencia se encuentre coaccionada por el mundo-imagen ideológico, no podamos poseer la imagen unitaria de este mundo. Esta ironía nos causaría quizás cierta inquietud y para evitarla buscaríamos la manera de hacer aparecer este mundo como unitario para nosotros.

Desde un punto de vista personal el texto cinematográfico como representación condensada del mundo-imagen tiene una unidad aparente y la conformidad al conocimiento (la euscopia). Para hacer ese texto, es necesario una aptitud superior a la medida común, pero no debe ser el genio, porque, para hacer la imagen de un mundo, donde vivimos y que es el depósito de diferentes actividades humanas, no se precisa una aptitud sobrehumana, otorgada por la

gracia de un ser trascendente o de una naturaleza superior. Se precisa el talento en el sentido de Hegel.¹⁰ Con este texto como intermediario, podemos concebir la imagen unitaria del mundo, donde, saliendo del pequeño mundo cotidiano, podemos entrar en un mundo más vasto y más unificado. En verdad no es la experiencia de trascendencia de este mundo inferior al mundo ideal, sino una experiencia de certeza y de éxtasis: trascendencia horizontal del mundo privado al mundo-imagen. Por el hecho de ser producido por un talento y que produce una experiencia de éxtasis horizontal, el texto cinematográfico se parece en algo a la obra de arte, que es creada por un genio y causa una experiencia de trascendencia vertical. Habría que decir más bien que es una pseudo-obra, casi artística. En un mundo donde reinara el principio ideal y donde la creación de la obra fuera posible, la pseudo-obra solo sería apreciada negativamente, pero en un mundo donde la idea trascendental hubiera desaparecido y donde no existiese más el genio, se miraría a la pseudo-obra como poseedora de su propio valor. Al hacer aparecer la imagen unificada del mundo, el texto cinematográfico esconde la textualidad o la polisemia del mundo. Desde este punto de vista, este texto debería ser considerado como pseudotexto.

Por su naturaleza, el texto cinematográfico es estético y no remite a nada. Pero, en el caso mencionado, remite al mundo-imagen por la intermediación de la imagen personal condensada. Y como este mundo aparece, aunque sea él mismo una imagen, como mundo en sí para aquellos que viven ansiosamente en el pequeño mundo cotidiano, podemos suponer que exista una relación de reenvío casi simbólica: la cadena de planos —> la imagen personal y la condensada —> el mundo en sí. Entre cada plano y el mundo hay un lazo natural, porque aquel es la reproducción de un aspecto de este último tal como se aparece a un sujeto cinematográfico. Pero esta relación no es tautológica, porque el mundo no aparece a la conciencia cotidiana y porque es, en ese sentido, trascendente. No es necesario decir que cada plano es la reproducción del mundo o más bien, el mundo reducido a un solo aspecto y sigue siendo estético también en este caso. Pero esta vez, la calidad estética del texto funciona como significativa y se vuelve transparente para el significado, es decir para el mundo oculto. Para decirlo más exactamente, la relación entre la cadena de planos y la imagen personal del mundo es casi tautológica, porque, como ya lo hemos indicado, cada plano es la reproducción mecánica de un aspecto del mundo aparecido a un sujeto y dispuesto según el orden de su aparición al sujeto, es decir del cambio de puntos de vista. Pero entre la imagen personal y el mundo-imagen, hay

una diferencia y una distancia, porque este mundo está siempre oculto y solo muestra su imagen unitaria a un sujeto que tiene un talento específico. La calidad estética del plano es así completamente transparente para un aspecto del mundo y el espectador ve casi inmediatamente un aspecto del mundo en la pantalla.

Si es así, sería posible decir que el texto cinematográfico se vuelve artístico o simbólico al disimular su naturaleza estética. Cosa muy curiosa, porque, según la creencia corriente, lo estético y lo artístico están inseparablemente unidos. En el pensamiento dualista platónico, lo estético (en el sentido etimológico, *aisthēton*), es considerado en sí como pura negatividad y opuesto a la Idea. Entre los dos, hay una distancia infinita y una diferencia absoluta. Entonces, lo que disuelve esta dualidad indisoluble, es el símbolo.¹¹ O, siguiendo la tradición de la estética idealista, podríamos decir lo que sigue: cuando la Idea, superando la distancia infinita y la diferencia absoluta, aparece a lo sensible, hay belleza —Hegel ha definido la belleza como apariencia sensible de la Idea (*das sinnlich Scheinen der Idee*).¹² El elemento indispensable del arte, no es la estética, sino la belleza. El arte, en el sentido moderno, es la unidad de la belleza y de la actividad productora humana (*technē*) —según Hegel, el arte es la forma (*Gestalt*) que forma el espíritu absoluto para aparecer en ella. Así, en el pensamiento idealista o metafísico europeo, solo se admite el ser de lo estético en el caso en que pueda remitir a la conciencia de la Idea, regulado según una jerarquía de valores en cuya cúspide está la Idea, a la cual se volvió similar. Esta es la razón por la que el texto cinematográfico debe disimular su naturaleza estética o su naturaleza como *phantasma* para volverse artístico y obtener su propia posición en el sistema cultural moderno.

III. Texto como negatividad pura

Hasta aquí hemos hablado del texto cinematográfico como pseudo-obra, cuyos planos están dispuestos, como lo hemos indicado antes, según dos principios: uno personal y otro ideológico. El primero es la base de la unidad del texto y este último, la correspondiente a la comprensibilidad del texto. El mundo-imagen, que es visto como depósito o conjunto de representaciones de una sociedad, es decir, como institución de la representación, preexiste a todas las conciencias individuales y las coacciona.

Debemos hablar ahora de un texto cinematográfico de otro tipo cuyos planos están dispuestos independientemente de la relación con-

textual del mundo-imagen. Debido a que la característica del plano es la negatividad o discontinuidad con respecto al mundo, se podría decir que esta disposición pone de manifiesto la característica del plano y del cine. Pero, por ser la dependencia al principio del mundo-imagen, la base de la comprensibilidad del texto, es probable que este tipo de texto se vuelva incomprensible. Hemos pensado que el texto del primer tipo disimula la textualidad del texto cinematográfico y le da la apariencia de la obra, mientras que el texto del segundo tipo hace manifestar esta textualidad así como la polisemia del mundo?

Como ya lo hemos dicho, el hombre no puede vivir en una situación polisémica y entonces trata de hacer aparecer el mundo unificado en torno suyo. Entonces, este texto, que revela la polisemia del mundo así como la falta de base de la vida cotidiana, perturbaría a quienes quieren vivir en paz. No se aceptaría que el mundo que nos rodea, y la vida cotidiana cambiaran bruscamente. La aspiración hacia una vida mejor no significaría la negación de la realidad, sino el mejoramiento gradual del mundo real afirmado como tal. Los que, viviendo en el mundo cotidiano, desean mantener la situación actual, querrían excluir este texto de su mundo, pero para quienes tratan de reformarlo, este texto debería ser bien recibido como arma muy útil. Así, el texto sería siempre de vanguardia.

Citemos como ejemplo los ensayos teóricos y prácticos de montaje de Eisenstein. En un ensayo¹³, ha definido la relación entre los planos como choque o conflicto, que significa, en una palabra la negación y la superación de la relación ya existente. Parece que Eisenstein ha concebido esta idea de montaje para responder a la demanda del poder bolchevique, que consideraba al cine como la mejor arma para la revolución. Al ser recortado de este mundo, cada plano sería inmediatamente comprendido, tanto más cuanto que la incomprensibilidad de la relación entre los planos causaría un choque al espectador. Según Eisenstein, este choque activa la conciencia del espectador y trata de establecer o de descubrir por su parte la relación entre los planos: el efecto de la atracción.¹⁴ Establecer una relación intertextual entre planos, es negar la que existe entre los planos y el mundo. Aunque el plano sea siempre un aspecto reproducido, no pertenece a ninguna parte y así queda neutralizado. La cadena de estos planos, es decir la sucesión de los aspectos neutralizados o vacíos no representaría más la imagen personal, pero remitiría la conciencia activada a una nueva imagen o, según Eisenstein, a un nuevo concepto. Gracias a los planos así dispuestos, se produce un nuevo sentido —imagen y concepto—. Sin embargo, para que este proceso de la producción o de la significación se cumpla, y que el sentido

producido pueda ser comprendido unánimemente por los espectadores, se necesitaría un código o un principio cualquiera. Según lo que dice Eisenstein, es el principio dialéctico del pensamiento o el código del discurso interior,¹⁵ pero, según lo que hemos dicho, sería el gran código del mundo-imagen. Si es así, debería decirse que la negación o la superación no es total, sino parcial. Podremos llamar "retórico", al proceso de la producción de un nuevo sentido por la negación o la superación de los códigos convencionales y corrientes, en la clausura de un gran código ideológico del mundo-imagen.

Podremos así decir que todas las técnicas del montaje son retóricas. Entonces la disposición del segundo tipo ¿solo sería utilizado parcialmente en el texto del primer tipo para producir efectos retóricos? ¿y todos los filmes que se pretenden artísticos encierran necesariamente el elemento de negatividad? Pero, hemos pensado que por la disposición arbitraria, el aspecto reproducido está neutralizado y se vuelve vacío. El aspecto neutralizado y vacío, recortado del mundo así como de la personalidad del sujeto, es lo que es puramente estético, lo que solo es imagen, es decir, el *phantasma*. Así, el film que desea ser una obra debe encerrar un elemento puramente estético de no-obra, de *phantasma*: la textualidad. Cuando el cine deseaba ser arte, se quería disimular la negatividad o la textualidad del cine. Pero cuanto más se explota la técnica, tanto menos puede permanecer la textualidad en estado latente, y cuanto más se manifiesta la negatividad, más se aproxima al arte. Inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial, ha habido muchos movimientos de vanguardia en el dominio del arte y del pensamiento: se hacía un esfuerzo por superar la clausura del mundo moderno bajo diversas formas. Son estos vanguardistas, sobre todo los dadaístas y surrealistas, quienes han reconocido la textualidad o la negatividad del cine como tal. Para ellos, el cine que quería ser un arte era totalmente insignificante.

Si la textualidad es un rasgo propio del cine, un film podría ser un texto puro sin ninguna técnica. No es nada asombroso el hecho de que Robert Desnos y otros consideraran perfectos los films de Lumière. Sin embargo, aunque un plano se encuentre en relación negativa con los otros, sigue siendo un fragmento recortado del mundo y mantiene en sí un fragmento del contexto del mundo. Y además, como cada plano debe ser dispuesto linealmente en el tiempo, aunque se quiera hacer una disposición negativa, hay, entre los planos, un lazo contextual y cada plano debe ser puesto en relaciones diversas, por ejemplo, la del desarrollo, la del cambio, la de la causalidad, la de la implicación, del razonamiento y otras. Si una relación entre los planos aparece incomprensible para un espectador,

querrá adaptarlo a cualquier categoría de relaciones ya existentes y la mayoría de las veces lo logrará. Para realizar la relación negativa, es indispensable una técnica adaptada.

El cine es ante todo, la reducción mecánica y el recorte arbitrario. Ahora bien, el mundo que permite el recorte arbitrario sería un mundo donde está ausente el principio trascendente como base de la unidad y de la totalidad. Pero como lo hemos dicho, para vivir nos es preciso hacer aparecer el mundo como totalitario y unificado: el mundo-imagen. Para quienes viven su vida cotidiana, ese es el mundo verdadero y creen en su totalidad y su unidad como sustanciales. En lugar del orden logrado por el principio ideal, solo existe la creencia en él. Es el mundo donde reina el pseudo-principio y la pseudo-jerarquía. Todos los seres resultan ordenados por esta jerarquía. Incluso cuando el signo está allí: su significado es atraído en parte hacia el pseudo-principio y habría una distancia vertical entre el signifiante y el significado. Jacques Derrida ha hablado del "convertirse signo del símbolo",¹⁶ pero nosotros aquí debemos hablar del "convertirse símbolo del signo".

Es así que la disposición negativa de planos o la técnica del texto cinematográfico en general, niega totalmente la relación con este mundo, construido sobre el pseudo-principio y la pseudo-jerarquía. La cualidad visual del plano es, en el fondo la del objeto reproducido o más bien se podría decir que es el objeto mismo reducido a su cualidad visual. Según el pensamiento de Eisenstein podríamos decir que la relación del plano con el mundo es negada por el montaje y, al mismo tiempo, el plano está integrado a una nueva relación significativa. Pero por la disposición negativa, el plano perdería toda relación con cualquier otro y su cualidad visual quedaría reducida a sí misma. El plano se habría convertido así en una cualidad pura y simplemente estética. Es el plano en su estado puro, y que ha logrado su autonomía. Por consiguientes, se podría decir que el texto producido por la disposición negativa es, a su vez, el film en su estado más puro. Sin embargo negar la relación de una imagen con el mundo concreto y reducirla a la calidad estética pura ¿no es eso la abstracción artística? Si es así ¿el film en su estado puro, debería llamarse film abstracto? O, el film abstracto (*der absolute Film*), de los años 20 ¿es el texto cinematográfico más puro? Aquí vemos el texto cinematográfico como resultado del recorte y de la disposición, es por esa razón que es imposible identificar el uno con el otro. Aquí el plano es el resultado de la doble reducción del objeto concreto —la del objeto concreto a la cualidad visual y la de la cualidad visual a su estado puro— y en ese sentido es aún figurativo. Sin embargo, es la

calidad estética en sí misma, cuya relación con el mundo concreto aparece totalmente negada, y es en este sentido que es abstracto. El plano, o el texto cinematográfico, es figurativo al mismo tiempo que abstracto.

El texto cinematográfico en su estado puro debería ser incomprendible, porque la relación con el mundo o la dependencia del principio del mundo-imagen es la base de la comprensibilidad del texto. Como el texto "*scriptible*" de Barthes, este texto puede encontrarse "fugitiva y oblicuamente" en algunos film-límites.¹⁷ Todos los films, actualmente proyectados, de los que se habla, son aquellos en los que los dos tipos de textos coexisten y la mayoría de sus técnicas se basan en elementos negativos. Por ejemplo, todas las técnicas de montaje se basan de alguna manera, en la disposición negativa. La disposición dependiente o imitativa es vista como una técnica común de la narración en general: el recorte arbitrario del mundo diegético, por el cambio del punto de vista —imitación del acontecimiento diegético— y la composición de los fragmentos recortados (o del acontecimiento imitado) dependiente del contexto del mundo diegético. Citemos como ejemplo el hecho de que la estructura del film de Griffith no ha logrado aún la independencia de la narración que la precedía. En ese caso, el plano es una parte de la escena, la unidad de una narración precedente, es decir del escenario, y las relaciones entre los planos están determinadas de antemano por esta escena. Entre los planos existe una relación diferencial relativa, pero se integran en una escena que han formado y las propiedades de cada plano permanecen todavía en estado latente. Por la composición negativa, el plano se vuelve independiente, y ya no se encuentra integrado en una unidad sintagmática mayor. De este modo el plano se reduce a sí mismo y sus propiedades se vuelven manifiestas. Es completamente imposible descomponer el plano en unidad significativa y después en unidad formal, pero es innegable que el plano está compuesto por estratos diferentes: sensible, objetivo y significativo. Por la composición dependiente, se ha producido una relación cualquiera en cada estrato, que se incorpora a un conjunto y ya no puede ser diferenciada, una de otra. Por el choque de la composición negativa, se produce un deslizamiento de cada estrato que aparece, separadamente en la superficie del texto. Este deslizamiento o esta separación es la base de la técnica retórica. Cuanto más fuerte es el choque y más perfecta la negación, mayor se vuelve la superioridad del estrato de sensibilidad.

En el caso del texto por disposición negativa, los estratos de objeto y de significación se ocultarían bajo el estrato de sensibilidad. Esto significa que la aparición del significado difiere infinitamente, y que

solo queda el juego del significante. Lo que se teje por este juego, se cierra sobre sí mismo, sin ninguna relación con los otros. Este texto se cierra en sentido vertical porque no hay soporte alguno, por encima suyo, y en otros términos hace juego con lo indefinido del juego horizontal. Este juego es puramente estético y su relación con el mundo cotidiano es totalmente negativa. Quizás revela la textualidad o el imaginario del mundo, oculto bajo el mundo cotidiano. La clausura, la cualidad estética, la negatividad y el descubrimiento son todas características del texto cinematográfico y también los componentes principales del valor estético, aunque sea imposible definirla solo considerándolos a ellos. Si no consideramos el valor estético como aparición sensible del ser trascendente, sino como valor puramente sensible, podremos suponer el texto cinematográfico estético. El film alcanzaría su logro estético al mismo tiempo que su independencia como texto, porque la calidad estética en este sentido aparece en el texto perfectamente en su estado puro. Sin embargo, a causa de que el texto puro solo es el texto ideal, irrealizable para siempre, el texto cinematográfico nunca llegará a su logro estético. Ahora bien, todos los filmes encierran siempre algunos elementos negativos como base de la retórica, ya son todos estéticos en cierta forma. Aquí no hay diferencia esencial entre lo cual y lo estético y todos los filmes son cuasi artísticos y cuasi estéticos. La ambigüedad es la característica esencial del texto cinematográfico.

Traducción de Laura Eirin

1. Cf. Keiji Asanuma, "Structure de l'image et du plan comme unité", en *Ça-cinéma* N° 3, Editions Albatros, Paris, 1974, p. 46.

2. *Ibid.*

3. Esta palabra ha sido tomada de Heidegger. Cf. Martin Heidegger: "Die Zeit des Weltbildes" en *Holzwege*, Vittorio Klosterman, Frankfurt am Main, 1950, p. 69 sgg. Hay traducción en español.

4. Cf. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Max von Niemeyer Verlag, Tübingen, 1960, p. 271 sgg.

5. *Ibid.*, p. 278 sgg.

6. Cf. J.P. Sartre *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1948, p. 18 sgg. Hay traducción en español.

7. Platón, *Sophiste*, 235b-236c. Cf. *Sophiste*, texto establecido y traducido por E. Bréhier. Les Belles Lettres, Paris 1969, p. 333 sgg. Hay traducción en español.

La analogía reencarada (divagación)

"La similitud es, en sí misma, traición; pues alienta al otro a no tratar de conocernos jamás."

Edmond Jabès

8. Emmanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790. *Der philosophische Bibliothek*, Band 39, Max von Niemeyer, Leipzig, 1920, p. 39. Hay traducción en español.

9. Cf. Konrad Lange: *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, Verlag von Ferdinand Ecke. Stuttgart, 1920.

10. Cf. G. F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik, Erster Band, Sämtliche Werke*, vol. 12, Fr. Frohman Verlag, Stuttgart, 1953, p. 381 sgg. Hay traducción en español.

11. Cf. Ernst Cassirer: "Das Symbolproblem und seine Stellung in System der Philosophie", en *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Nº 21, 1927, 295 sgg. Hay traducción en español.

12. Hegel, *op.cit.*, p. 60.

13. S.M. Eisenstein, "Le principe du cinéma et la culture japonaise" en *Le Film: sa forme/son sens*, Christian Bourgois Editeur, París, 1976, p. 40. Hay traducción en español.

14. Cf. S.M. Eisenstein: "Le montage des attractions", en *op. cit.*, p. 16 sgg.

15. S.M. Eisenstein: "Discours et discours de clôture au congrès travailleurs du cinéma" (8 enero 1935) en *op. cit.*, p. 149.

16. Cf. Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Editions de Minuit, París 1967, p. 69 sgg. Hay traducción en español.

17. Roland Barthes, *S/Z*, Le Seuil, París, 1970. Hay traducción en español.

En 1965, en mayo-junio más exactamente, apareció en *Cahiers du Cinéma*, que apenas acababa de instalarse en su nuevo local, bajo el rótulo aún vacilante de un cambio y de un aggiornamento, un artículo titulado "A propósito de la impresión de realidad en el cine". Todos conocen este artículo, pero quizás hayan olvidado que fue presentado, en el número 165-166 de los *Cahiers*, bajo la rúbrica "Debates". "¿Debates?" ¿Qué diría y qué habría allí para debatir? ¿En 1965, sería sospechoso que el cine ya no diera una "impresión de realidad"? ¿Y habría alimentado esta sospecha la revista de la Nouvelle Vague en particular?

Sin duda, no es del todo falso: 1965 es el año de *Pierrot le fou*, año en que fue recibido en el Festival de Venecia como el acto de naturalización de una especie de "cubismo" cinematográfico, cuyas premisas habían sido representadas en los primeros filmes de Godard. Por otra parte, dos decenios después Christian Metz comprueba expresamente, en una conferencia reciente (octubre 1988),¹ esta coincidencia entre la renovación teórica y el fin de cierta inocencia estética del cine, visible a partir de entonces.

Sin embargo, si hubo lugar algún debate, no solo ocurrió dentro de una "teoría del cine" que en ese entonces no tenía existencia en ninguna institución: por los años 60 se iba a plantear el debate sobre un terreno que parecía algo desplazado con respecto a ella, el terreno de la semiología naciente. Más de un año antes del artículo de Metz, la misma revista había interrogado a dos "tenores" del estructuralismo naciente, Roland Barthes y Claude Lévi-Strauss, y se sabía, aunque confusamente, que la preocupación del momento era esa

nueva búsqueda de *sistemas de significación* (sistemas a veces escondidos, pero precisamente por eso, tanto más eficaces). La cuestión de la impresión de realidad era tema de debate en relación con esta búsqueda ya en vías de vulgarización: porque esta impresión, y la noción anexa de *analogía*, era la piedra angular con la que tropezaba constantemente todo proyecto, un verdadero obstáculo a la sistematización. Por ejemplo, en una declaración de 1964 Barthes dice: "*Cuando los lingüistas se ocupan de los sistemas marginales a la lengua, como por ejemplo el lenguaje animal o el lenguaje de los gestos, comprueba que los sistemas simbólicos, es decir, los sistemas analógicos, son sistemas pobres, porque no conllevan casi ninguna combinatoria. La analogía hace casi imposible la combinación de manera rica y sutil de un número restringido de unidades*".² Para este Barthes, uno de los corolarios resultantes era que la semiología del cine solo podría aplicarse a la retórica o a la connotación. En consecuencia, el cine ya no era tan principiante para la semiología, rechazado como objetos inadecuados —pocos frecuentados por ser mal segmentables— en razón, precisamente de la fuerza de la impresión de realidad que, en general —sea moderno o no el cine, Nouvelle Vague o no— la imagen cinematográfica produce supuestamente a causa de su fuerza y carga analógica particular.

La naturaleza del presente coloquio —que invita a rendir un homenaje a la vez a un autor y a su obra— le presta, diría yo, un toque subjetivo: me parece que el artículo de 1965 es el primer artículo de teoría del cine que haya tenido ocasión de leer (y que se ha convertido, posteriormente, en una de las claves gracias a la cual he podido revisar cada vez más la historia de la reflexión teórica acerca del cine). Es significativo que sea justo en ese artículo donde se defiende la idea de que la imagen cinematográfica es una imagen sumamente analógica, debido al menos a uno de los caracteres esenciales que provoca la impresión de realidad. Ese texto me daba una imagen amable de la teoría, especialmente compatible con lo que me enseñaban la cinefilia y la crítica, por otra parte.

Casi en seguida, el trabajo de Christian Metz se ha apartado sensiblemente de esta primera aproximación cuasi fenomenológica; pero en su *opus magnum* semiológica, la noción de analogía no desaparece del todo: por el contrario, esta piedra angular está allí (las metáforas se precipitan), tomada con entusiasmo, fragmentada, a veces delicadamente esculpida. De esta tentativa de ubicar a la analogía al lado de fenómenos más visiblemente semióticos, retengo por el momento, aunque sea demasiado esquemático: la analogía no es un fenómeno misterioso, inanalizable, un dato *a priori* de nuestra experiencia o de

nuestra intelección, sino, al contrario, un proceso semiótico en su sentido pleno, cuyo funcionamiento implica una combinatoria de códigos heterogéneos (antropológicos, culturales) y permite la constitución de ese "más allá" de la analogía que es la imagen por la puesta en juego ulterior de baterías de códigos sucesivos (sobre todo connotativos).³

Planteo, al fin, mi punto de partida. Podría caer en una frase: Christian Metz ha tratado a la analogía como un fenómeno codificado (y códico). Mi intervención será una especie de comentario oblicuo de esta hipótesis: oblicuo porque más que semiológico, voy a situarme en un punto de vista estético y antropológico; comentario de todos modos, pues voy a abordar la cuestión bajo la provocación inicial de esta aproximación metziana.

Analogía es una de esas palabras tipo cajas chinas donde se ha guardado demasiados vestidos de diferentes modas, al mismo tiempo una de esas nociones-paraguas (como se dice en inglés) con la que se cubren púdicamente los problemas embarazosos. Estamos todos acostumbrados a hablar de *imágenes analógicas* como si eso las definiera (hasta el punto de que la única manera de hablar de las otras imágenes es llamarlas... *no analógicas*). Pero, de hecho, no hay nada menos evidente que la noción de analogía. Aprovecharé para proponer la distinción de tres sentidos, o más bien, tres valores posibles, correspondientes a lo que enseña la historia de las imágenes más que a los usos actuales confirmados.

1. Lo más seguro es partir de lo que parece desprenderse por sí mismo de la analogía definida por la percepción. Llamemos *analogía empírica* a la percepción, en condiciones definidas, de una similitud parcial o total entre dos objetos.

Condiciones definidas: la empresa de Metz, entre otras, nos ayuda a ver claramente que estas condiciones son numerosas y variables:

- en primer lugar, condiciones perceptivas, puesto que "la" percepción solo se define de manera infinitamente contingente (el mismo objeto y el mismo ojo no suscitan dos veces la misma percepción, incluso en el sentido estrictamente fisiológico);
- condiciones psíquicas, a menudo más o menos inseparables de las condiciones perceptivas, afectándolas muy directamente (la misma percepción no se insertará siempre en el mismo lugar del juego entre saber y creencia);
- y en último término, condiciones socio-culturales, evidentemente: la percepción, y la aceptación psicológica subsecuente de la analogía supone al menos la definición de un grado de similitud juzgada suficiente.

Entre innumerables ejemplos, hay algunos muy ilustrativos: entre otros, en la reproducción de colores, es admirable el margen de tolerancia que existe respecto a toda especie de similitud deficiente (ni que hablar de la relativa facilidad con la cual es aceptado el negro y blanco, notoriamente fotográfico); el otro ejemplo canónico, el de la ilusión óptica, demuestra la incidencia de las limitaciones de la percepción, la importancia de la disposición a ser "engañado" por una similitud. En suma, estamos aquí en el dominio de la tautología: es analógico lo que se parece, al punto que el ojo no percibe la diferencia (y se parece, sin duda, lo que está dotado de *vis analógica*...).

2. La analogía "empírica" no es nada satisfactoria para el espíritu, justamente debido al empirismo obligado de su definición, remitiendo sin cesar a un observador cuya definición puede perfeccionarse interminablemente (edad, sexo, historia, clase, performances sensoriales: todo puede jugar su función). De allí la tentación de sustituir subrepticamente esta primera definición, la de una analogía *ideal* u *objetiva*: de una analogía que estaría contenida en los objetos mismos entre los cuales existe una similitud, y no en el sujeto que la percibe.

Es fácil burlarse de esta tendencia teórica a eliminar las condiciones reales de uso y percepción de las imágenes, en favor de un concepto puramente abstracto, establecido y ahistórico: de hecho, la noción de analogía "ideal" u "objetiva" no responde sin duda a ninguna situación real, puesto que incluso los medios de reproducción automáticos de la realidad visible no podrían aspirar a alcanzarlos (entre dos impresiones de la misma fotografía, entre dos fotocopias del mismo documento, la similitud jamás es perfecta: el duplicado no existe en el mundo físico). Sin embargo, si esta noción ha sido a menudo convocada, bajo la forma del ideal objetivo, no es solo por facilidad: no supone que existiría no sé qué percepción ideal y perfectamente objetiva capaz de verificar *absolutamente* las analogías, sino que existirían relaciones de analogía (especialmente entre una imagen y un objeto) que son independientes de las condiciones de la percepción. Evidentemente, aquí, la fotografía es el ejemplo más claro (y también el mejor explorado): sean cuales sean las diferencias sensibles entre una foto y la escena que le ha servido de modelo, se le atribuirá siempre una cualidad analógica, en virtud de su naturaleza genérica de imagen *indicial*, en virtud de su *archè*, como dice Schaeffer.⁴

La fotografía llegó bastante tarde a la historia de las imágenes, y ciertamente, no es la que ha inventado ni logrado imponer la idealidad de la analogía. Un género tan sometido a la analogía como el retrato ha visto cambiar sus convenciones y sus concepciones muy a

menudo; por lo mismo, incluso su existencia reposa sobre el presupuesto de una relación esencial instituida entre modelo e imagen: una analogía visible, pero que quiere alcanzar la invisible. La analogía ideal solo ha podido ser pensada a partir de la comprobación empírica de una analogía visible: pero está destinada a escapar a las contingencias de lo empírico: paradoja, si se quiere —pero no más provocadora que la que fundara todo concepto.

3. Acabamos de plantear implícitamente que la analogía ideal es una especie de depuración conceptual de la analogía perceptiva, ordinaria. De manera menos positivista y más idealista, se podría considerar lo inverso: que la analogía llamada "ideal" no es más que una manifestación potencialmente sensible de una relación más esencial, más despegada de toda realidad material. Entonces habría que plantear, al menos como horizonte posible, la idea de una analogía que no vacilaría en llamar *ontológica*, debido al contexto en que aparece esta noción (el de las filosofías del Ser).

La definición sería forzosamente *identitaria*: hablar de analogía entre A y B significaría una identidad absoluta entre (algunos rasgos de) A y (algunos rasgos de) B. La identidad —incluso las matemáticas elementales nos lo recuerdan— es la relación más fuerte que pueda existir entre dos entidades, porque significa que estas dos entidades son solo una, que se manifiesta doblemente. Hablar de analogía ontológica (busco una palabra más ligera: ¿*ideal*?), es pensar que la imagen artística, por ejemplo, no viene nunca sola, que la imagen sensible es acompañada siempre por una imagen invisible, que la dobla (y la consagra como valor).

Evidentemente son las religiones, el uso de las imágenes en las artes religiosas, las que han suscitado esta idea. Hay analogía ontológica —ejemplo trivial pero luminoso— entre el icono y Cristo, en virtud de un pacto mágico, cerrado en un origen mítico (refiérase a la historia de Ananías o a la de Verónica). La analogía ideal no es una analogía, si esta última se define por la percepción que se puede tener de ella; pero es, en toda una tradición filosófica y estética que nos la impone, a la vez la fuente última, la meta, la justificación y el fundamento de toda analogía. Es la analogía.

Lo había prevenido: se trataba menos de definir una tipología de la analogía, que de registrar el efecto sobre esta noción de la historia de las imágenes, de la historia del arte (y, por una vez y hasta este punto, no solo del arte occidental) que el lenguaje corriente problematiza poco. No busco, pues, hacer esas tres categorías más sutiles, tampoco me preguntaré si no hubiera sido mejor crear cuatro. Solo me importaba recordar que lo que denominamos simplemente

“analogía” —cuando nos interrogamos sobre la imagen analógica, sobre los códigos de la analogía— es una analogía ideal, cuyo concepto no nos inquieta demasiado, debido a su confusión con una analogía empírica —pero que por eso mismo no ha escapado jamás a su origen (ni quizás a su propósito) ideal.

La analogía solo concierne a la imagen, no habita en el *analogôn*: es todo lo que quería decir (pero no es poco).

Una de las razones evidentes de la complejidad de la noción de analogía es su proximidad, que no deja de ser una barrera, a la noción de *representación*. La representación *en general*, es decir la producción de artefactos que son otros tantos reemplazantes imaginarios, (y lo más frecuentemente parciales), de objetos reales o, ellos mismos imaginarios —la representación supone la analogía. Analíticamente, es posible definir la representación como un arbitrario puro,⁵ es incluso posible encontrar representantes no analógicos (los representantes de comercio o los representantes del pueblo...)— no es por eso menos cierto que en lo esencial, la historia de los *representantes* es la de los análogos: que se dirige a los sentidos (en una escultura, una pintura o una fotografía), que supone, además, un trabajo intelectual (como en una representación teatral y, en parte, en un film).

Analogía representativa, representación analógica: para tratar de superar en parte esta aporía, quisiera insistir un poco sobre esta última observación: la analogía representativa puede dirigirse a nuestra percepción, pero también a nuestra intelección; o, lo que viene a ser un poco lo mismo, supone, o puede suponer, *partes* analógicas, o un todo, una *estructura* analógica. Dicho de otra manera, incluso en el seno de la imagen representativa, la analogía puede actuar sobre elementos parciales, correspondiendo rasgo por rasgo a elementos del objeto representado, pero puede también actuar sobre un modo mucho más abstracto, que hace construir una analogía entre la imagen y una cualidad abstracta, estructural, del objeto.

Para no ser yo mismo excesivamente abstracto, enseguida menciono un ejemplo, reciente y asombroso: es una fotografía de prensa, tomada durante las manifestaciones de Pekín en el comienzo de junio de 1989; muestra cuatro estudiantes, que avanzan al frente, llevando cada uno una gran pancarta con un ideograma; el conjunto de ideogramas significa, más o menos: “*Li Peng, vete*”, pero, si los últimos (“*vete*”) se mantienen derechos, los dos primeros (el nombre del detestado Li Peng) están cabeza abajo: inversión abstracta y por otra parte, al modo optativo, figura analógica y visiblemente, pero por analogía indirecta, de estructura, lo que se ha llamado a veces abusivamente sin duda, una *metáfora visual*.

Se recuerdan ejemplos canónicos de “figuras” visuales: la obra teórica de Eisenstein es pródiga en ellas (curiosamente próxima como el ejemplo de la fotografía de Pekín: la figuración “visual” de la destrucción de una barricada por la inversión de la figuración misma de esa barricada.⁶ Sobre todo, se recuerda la figuración visual que remite inmediatamente a esta noción más general, pero también más vaga y más dudosa del llamado *pensamiento visual*. Sin duda, asentarla tan rápidamente sobre un concepto tan problemático, no es la mejor manera de aclarar la noción de analogía. De manera que, trabajaré otro paralelo, con otro comentario, hecho también a menudo a propósito de la representación (sobre todo occidental, esta vez).

Para decirlo brevemente, habría dos historias de la representación, o una historia desdoblada:

1) una historia del espacio, historia de la representación de los que, en nuestra experiencia es, a la vez lo más inmediato (el espacio alberga nuestro cuerpo, que de golpe le confiere sus tres dimensiones, la vertical que es la de la gravedad y del estar de pie, *erectus*, y las dos horizontales: la del horizonte que es también la de la línea de los hombros, la de la línea de fuga, que es la de la avanzada del cuerpo entero) —y el espacio más puramente intelectual (el espacio no se toca ni se ve, solo se puede construir el concepto indefinidamente, aunque en forma intuitiva);

2) una historia de los objetos, es decir de esos pedazos de realidad vividos como manipulables, aislables, tangibles y visibles (aún cuando permanecen profundamente desconocidos, para siempre). Después o antes de tantos otros, Eisenstein, al oponer la óptica y el háptico, pero también Passolini, al definir el cine como “*lengua escrita de la realidad*”, hacían eco, uno y otro, a esta doble historia: los objetos son lo que se toca en un espacio, a su vez inmaterial, son también para la representación, los elementos más discretos (los “*signos*”, dice P.P.P.) que sostienen la estructura abstracta.

La historia del espacio no es la historia de los objetos, al menos en esto, si hay imágenes analógicas de objetos, solo hay apenas imágenes analógicas de espacios: la representación del espacio es quizás una analogía, en un sentido abstracto, únicamente, coqueteando con el ideal o, en todo caso, con lo ideal.

La imagen representativa es lo que tiene lugar (ciertos aspectos) de un objeto real. Analogía: siempre está allí voluntariamente empírica, perceptiva, sería fácil, por ejemplo, operar una conjunción entre los códigos de la analogía de la que habla Metz, y la teoría llamada “constructivista” de la percepción visual según la cual un percepto solo es el resultado de una construcción semi-intelectual, que mezcla

la repuesta programada a estímulos, consulta al banco de datos y funcionamiento por ensayo y error. Sea, si se quiere una frase de *Langage et Cinéma*, que refrendaría fácilmente (salvo la palabra "código") a un Hochberg: "*la analogía misma está codificada, aunque sus códigos se caractericen por ser considerados naturales por los usuarios sociales; se trata de todo un conjunto de montajes psicofisiológicos, integrados a la actividad perceptiva y cuyas modalidades varían notablemente de una cultura a otra*" (p.172). La imagen representativa es percibida como tal basada, al mismo tiempo, en los rasgos analógicos "puros" en la percepción (ejemplos: los bordes visuales, el movimiento aparente), de fuertes convenciones socio-culturales (especialmente fuertes en nuestra tradición occidental) pero también, de un horizonte de espera analógica, es decir, de la posibilidad conceptual de analogía.

Pero la analogía de la que habla la historia del espacio es algo más diferente, se sitúa en la imagen pero su principio no pertenece a la imagen como representación. ¿De qué efecto de analogía se trata, en la "representación" del espacio, si el espacio representado no se refiere a nada vivido —como ocurre con frecuencia en el curso de la historia del arte occidental?

Habría que tomarse el tiempo de revisar paso a paso, a través de los intermediarios queridos, imágenes donde el espacio ha perdido toda referencia al espacio empírico, imágenes donde el espacio representado lo es como el de una trascendencia. ¿Pero de qué analogía se trata de representar lo intangible, lo invisible, lo sagrado y lo trascendente, el más allá —y de representarlos por medio de imágenes, es decir en forma visible?

¿Qué dice —arquetipo un poco forzado— el icono bizantino (hasta en sus prolongaciones del siglo XX), sino que existen imágenes, no de un objeto de aquí abajo, sino del mundo de allá arriba? ¿Son estas imágenes representativas? Lo que sustituyen no es un objeto o colección de objetos en un espacio físico, sino una realidad inaccesible a los sentidos. ¿Siguen siendo analógicas, y en qué sentido? Su similitud es *global*, se da de golpe, y de una vez por todas: la imagen archeiropoïeta, el *mandilion*, no es analizable en rasgos ni superficies, ni en granos de materia, solo tiene una existencia entera e irrecortable, inseparable en todas sus cualidades. El icono es una analogía de analogía, el pintor solo apunta a asegurar la similitud con un modelo que reproducía otro icono: el icono no representa directamente, reproduce lo que representa (la imagen "pinta sin ayuda de las manos"), y solo representa significando, literalmente: *haciendo señas*. En el icono, el material hace señas de lo divino: una analogía

instituida entre inconmensurables, ese es el escándalo del icono (apoyándose, se sabe y la crisis iconoclasta lo demuestra claramente, en ese otro escándalo, el misterio de la Encarnación).⁷

Todo eso es a la vez, conocido y necesario: necesario para sugerir que la analogía no debe acantonarse en la vista (¿no somos todos, más o menos, presas del síndrome fotográfico, que nos da una concepción interesante, pero al fin *regional* de lo analógico?). En todo caso, para continuar con mi intento es necesario retomar la cuestión desde un ángulo aún más desplazado.

Entre los objetos sometidos a la analogía, hay uno, en efecto, cuyo estatuto aparece absolutamente privilegiado por la historia de las imágenes (y no solo por ella): estoy hablando del rostro*.

A decir verdad, el rostro es apenas un objeto, a lo sumo sería la *cabeza*, y no del todo. Como quiera que se tome (por la historia, por la antropología, por una hipotética semiología), ante todo, el rostro es la manifestación suprema y primaria del estatuto de *ser humano*.

El rostro comienza a existir con la humanidad: sean cuales sean las virtualidades proyectivas que favorece, el animal no tiene rostro, propiamente hablando: los bebés gorilas son enternecedores, y *tan* expresivos —pero el "rostro animal" siempre es solo una especie de metáfora (a veces utilizada como símbolo o como alegoría).⁸

Si el *rostro* es humano, lo es porque no solo tiene una apariencia (*visus**), sino también una interioridad (*visus* otra vez, esta vez en el sentido de *mirada*). El rostro es a la vez el soporte de numerosos actos de comunicación y expresión, individuales o sociales, fundamentalmente, es más lo que muestro al otro (para hablar como Levinas o Blanchot); al mismo tiempo, es el lugar donde yo percibo al otro, lo que está detrás del rostro es el lugar de donde salen, fantasmagóricamente, mi mirada y mi voz. El rostro presenta lo que se llama una *cara* (en muchos sentidos, incluso el de dar la cara), pero además tiene una cara "interior" jamás mirada, pero desde la cual eso mira.

No es extraño que el rostro haya suscitado tantos asombros, que haya producido tantos fantasmas. Un rostro es siempre irreductible a un discurso que sería su comprensión, siempre ofrece algo que parece exceder el sentido. A veces parecerá una mentira perpetua, darán ganas de arrancar las máscaras: es el magnífico comienzo de los *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, donde Rilke arrastra hasta el fin el fantasma de los rostros superpuestos como otras tantas pieles o ropajes, bajo los cuales solo está la desnudez de *Ungesicht*, del *no-rostro* (que es, quizás, el alma, el sujeto mismo en su desgarrar poético: Rilke escribe después de Nietzsche, al mismo tiempo que Freud);

más cercano a nosotros, es el grito desesperado de Jacob en el *Partner* de Bertolucci —de la desesperación de quien sabe pedir lo imposible. En otra parte, por el contrario, el rostro será admirado como el lugar de la verdad: Jacques Cohen escribe: “*Si el rostro no puede escribirse, decirse o representarse, es, sin embargo el que fundamenta la locución, la inscripción y la representación: es el advenimiento del sentido*”,⁹ retomado así la idea de Levinas, de un advenimiento original de la significación en el cara a cara, en la oposición entre una rostredad y otra.

Antes de ser representado, el rostro es un objeto de representaciones: es por eso que tiene una historia. Por supuesto, estamos lejos de conocer todo sobre esta historia, tendemos a retener solo el momento propiamente *histórico*, ese largo momento que abarca desde las primeras fisiognomías a la muerte definitiva de la idea de fisiognomía por el darwinismo, ese largo momento que aún estamos obligados a llamar, arrojemos la palabra enseguida, el momento *moderno*.

In facie legitur homo es la divisa de las “fisionomías”, ciencias del rostro como discurso y metáfora del alma (de un alma concebida como inmutable, firme y definitiva). Un poco más tarde, cuando Charles Le Brun publica su famosa *Conférence sur l'expression des passions* (1668), “*en ese momento quizás breve de la historia, que es el de la constitución de una sociedad civil*”,¹⁰ por el contrario, comienza a concebirse la expresión como lo que hace visibles los efectos de la pasión (al mismo tiempo que se concreta el deseo de controlar y de dominar estas pasiones). Asimismo el rostro, cuya teoría se desarrolla paralelamente a la extensión de la noción de *sujeto* va a la par, en su concepto, con otro concepto que le es estrictamente contemporáneo y que ya hemos evocado, el de la representación.

No se trata de definir en un par de trazos una era moderna que sería la de la representación del rostro y del sujeto al mismo tiempo: la definición debe ser más matizada, más múltiple. Unica certeza, o cuasi-certeza de esta era, el privilegio de lo visual marca el comienzo. En su *Rabelais*, Lucien Febvre recuerda que, alrededor de 1600, la lectura con los ojos (*sotto voce*) era poco común, y propone al Renacimiento como época originada en el deseo de *visualización* del saber y de los mitos. Una visualización aún muy lejana de la nuestra, de la que culmina en el siglo XIX con el cine; a menudo, Pierre Francastel hizo observar que la pintura del Renacimiento no es la exploración del mundo por el ojo, sino la reunión de elementos seleccionados por su valor. Que el imaginario moderno comience, como

dice Francastel en el siglo XVII y con Poussin, que consista además en este fin de siglo XVII que apenas precede a la fotografía, no importa, sino lo que importa es, precisamente, el no ser determinable y el confiar en que la modernidad no tiene comienzo.

Quizás lo moderno solo es definible por la suma de sus contradicciones: época de la confianza en lo visual, es también la que fija en la Academia, la idea anti-“visual” de *norma ideal* de la obra. Robert Klein ha hecho notar, con su acostumbrada lucidez (en 1962), que lo que es cuestionado en el arte, después de Dada, es la existencia de todo ideal al cual referir el arte: no más ideal de la obra, no más comparación, el arte habita en otra parte, en la institución, en la *intencionalidad* y finalmente, en una exacerbación de la historia;¹¹ por el contrario, en esta perspectiva, la época moderna sería (habría sido) la del *2-historicismo*, de la universalización deseada de los valores, de la reanudación indefinida del mismo (Rafael rehace a Grecia, Ingres rehace a Rafael).

En definitiva, la era moderna es la del *sujeto*: en *Surveiller et punir*, Michel Foucault desarrolla la tesis de que el siglo XVIII, reputado como el siglo de la libertad es, de hecho, el de una sociedad “disciplinaria” cuyos poderes de dominio se disimulan multiplicándose: estamos cada vez más sujetados, eso que transformamos en la gloria de ser “sujetos”. Aspectos de esta sujeción: el encierro dentro de todos los —centrismos, el recentramiento permanente, logocentrismo, vococentrismo, oculocentrismo.

¿Para qué esta larga revisión? ¿Para precisar un poco el sentido vago de una palabra usada? Por supuesto. Mejor, para restituir el estatuto aún mayor del rostro. No hemos salido tan pronto de lo moderno, el rostro existe todavía, para ser representado, existe por y como un *retrato*.

¿Qué es un retrato? Una descripción, física y moral a la vez (moral porque física, y una a través de la otra); al mismo tiempo, una detención del tiempo, una síntesis temporal: retrato, tanto y más que toda otra representación, incluido el cine, fantasma el *punctum temporis*, y no solamente porque es él que fija su “sujeto” en un momento privilegiado (momento de exterioridad, como en el siglo XVI, momento de interioridad mimada, como en el siglo XVIII)¹² —sino porque el retrato se toma desde un punto de vista temporalizado; el punto de vista del tiempo, el punto de vista del instante, y en un sentido más amplio, el punto de vista de la muerte.

Evidentemente lo que primero se opone al retrato, la representación moderna del rostro, es toda imagen anterior del rostro. La imagen religiosa, no tengo que recordarlo alusivamente, tiene otras

funciones, otra relación con el tiempo. La imagen que “*tiende un puente*” con lo divino —según la expresión de Jean Pierre Vernant a propósito del ídolo griego arcaico— está hecha para actualizar simbólicamente ciertas modalidades de esta esfera divina, casi siempre, pues la a-temporalidad: el rostro de la estatua arcaica no es el retrato de un sujeto, aunque solo sea idealizado, es el portador de una sonrisa que materializa la *charis*, la gracia (y no digo nada del arte cristiano).

Entre el Rostro, la Cara divina (esta Cara inmortal, intemporal que nadie ve, salvo los muertos), por un lado, y una derrota del rostro en las imágenes del siglo XX, por otro, se encuentra pues el rostro “moderno”, aquel con el que se relacionó la pintura en la época del retrato, la fotografía, después el cine, es el que sobrevive todavía hoy, bien que mal, en cada uno de nosotros.

¿Qué es este rostro, si no es ni la ventana de un alma inmortal ni el dudoso resto del humanismo? Por lo menos, es el lugar de las similitudes por excelencia. Similitud, arte del retrato, por supuesto, pero también, medio de reconocibilidad (del reconocimiento). Parecerse es reconocerse, tal rostro se parece a tal otro (el mismo, a veces) si reconozco uno en el otro. En un rostro, la semejanza solo existe basada en un juicio de similitud, a su vez basado en el reconocimiento.

No hay parecido absoluto: la semejanza debe ser comprobada. Es decir, en primer lugar y sencillamente, que todos los estereotipos, todas las construcciones culturales dirán su palabra, que, en lugar muy secundario, los factores podrán activarla o inhibirla, el peinado, la tez, los ojos delineados, un maquillaje, donde mis esquemas de rostro serán proyectados: si digo que tal busto de Adriano se parece a Peter Ustinov, puedo esperar ser comprendido por quienquiera que haya visto algunos peplos; si establezco la similitud, para mi fulgurante entre Ivan Lendl y Nosferatu, sin duda debo esperar un poco más de reticencia.

Entonces, la comprobación de la similitud de un rostro es un *reconocimiento*: un rostro se parece si lo reconozco: el parecido es, entre otros, inmediato, o se da como tal (es vivido con la fuerza de la evidencia). La glosa de todo esto variará según el modelo psicológico adoptado. Recordemos el análisis de Gombrich, que atribuía el efecto de reconocibilidad producido por ciertos retratos, a una corriente de *empatía* que circula del modelo al espectador pasando por el pintor, y que explica a la vez, la inmediatez de nuestra adhesión y también el parecido tan a menudo comprobado (siempre en palabras de Gombrich) entre el retrato y el pintor.¹³

A propósito, se puede preferir otro modelo: el de la identificación (en el sentido de Freud). Como la identificación, el reconocimiento de un parecido es (se da por) inmediato; imaginario, no parece implicar más que dos términos, yo y el otro; como la identificación, depende de hecho de un tercer término de orden simbólico (no ya el lenguaje, el inconsciente, sino la existencia misma de la analogía del rostro, del retrato); como la identificación, en fin, funciona en el montaje o en el desmontaje. Es, por otra parte, este último carácter el que me parece más interesante: se podría decir que reconocimiento e identificación “funcionan” una y otra en el rasgo *unitario*: el bigote de Hitler, ejemplo obligado, alcanza para que Chaplin pueda personificar al Dictador, en términos más generales, el rasgo discreto es lo que permite el acierto de la caricatura.

Entre las tesis recurrentes de Gombrich, recordamos esta, más convincente que otras: la caricatura se parece más que el retrato. Para Gombrich, habría allí una prueba de una especie de Gestaltismo, el resultado de una esquematización a la vez perceptiva y cognitiva, una abstracción casi conceptual. ¿No se podría interpretar este acierto (universalmente verificado) de la caricatura como una confirmación de la importancia del *rasgo*, de la *parte*, de lo que me siento tentado a llamar la *unidad del rostro* (en el sentido, por supuesto, en que se habla de unidad de peso o unidad de longitud)?¹⁴ No es por casualidad que la caricatura seleccione siempre rasgos salientes, nariz, boca, arcos ciliares, objetos parciales (otros tantos fetiches potenciales), y jamás, o casi nunca, *proporciones*.

Sin parecer, la caricatura se parece; se parece “más” que lo que se parece a una analogía “ideal”: dejo de lado este comentario que indica ya suficientemente la condición muy singular del rostro ante la analogía.

Agregaría enseguida otro comentario, conexo y a menudo hecho bajo diversas formas: no se tiene real necesidad de conocer al modelo para juzgar la similitud de un retrato (O, mejor dicho: para experimentar un sentimiento de similitud —es decir, de reconocimiento). Si se quiere habría rasgos de semejanza que tendrían, paralelamente a su posible eficacia, su *verosimilitud* propia. Quien dice verosimilitud, dice evidentemente y acto seguido, estilo, o *doxa*, y este sentimiento de semejanza sería también como la analogía de la que es una de las manifestaciones, histórica, subjetiva y codificada. ¿Qué es lo que se asemeja más a Steichen: la foto de 1900, profusamente retocada según la moda pictorialista, donde se pinta como pintor? ¿Es más bien la de 1910, donde, orgullosamente apostado delante de su cámara fotográfica, disparador en mano, nos hace admirar un perfil

digno de Antinos? Estos dos autorretratos en nada se asemejan entre ellos: sin embargo, cada uno logra una fuerte impresión de semejanza. Se podría atribuir al aspecto deliberado de la mirada en el primero (según la ley bien conocida de uno de los dispositivos más frecuentes del autorretrato), pero el segundo lo contradice; igualmente, la admirable nitidez de los rasgos del rostro, en el segundo, su color también, desaparecen en los retoques un poco pesados del primero. Y sin embargo, los dos *se asemejan*, innegablemente.

Para qué disimularlo, es lo que trato de sugerir: en el rostro y su representación, se encuentra el lugar de una semejanza que ahora no puedo dejar de llamar *absoluta* —a riesgo de parecer contradecir lo que decía hace un rato. Ante algunos retratos uno desearía decir no a que o a quién se asemeja eso, sino simplemente que *eso se asemeja*, y punto. No hay nada místico ni siquiera nada realmente misterioso en eso. Decir que “eso se asemeja” es, forzosamente sobreentender algo: “eso se asemeja” a algo humano, a un rostro (por lo tanto, siempre más o menos a *mí*). Me parece, incluso, que lo que aquí digo del rostro no es tan diferente, en el fondo, de lo que define la famosa idea barthesiana de *punctum* de la fotografía, si este sería lo que asegurara, dirigiéndose a *mí*, la semejanza de la foto (a algo, a algo vivo, a lo humano: que la foto es un gesto humano).

¿Cómo pensar en una semejanza “absoluta” que sería la de un sujeto consigo mismo? Hay semejanza porque hay un sujeto, pero es comprensible a partir de allí que el rostro sea el lugar privilegiado de esta similitud (el rostro en general, independientemente de las singularidades de todo retrato. Más todavía, el rostro no es el lugar de la semejanza, es su condición, o, para parodiar a Jean Louis Schefer, el *origen*. El rostro es (según como quiera entenderse: históricamente, ontológicamente, poco importa) lo que permite separar el simple *embaucamiento* de la verdadera analogía, de la semejanza: el rostro, podría ser su definición, *es la apariencia de un sujeto que se sabe mortal* (incluida en esas figuraciones de sí mismo que ese mismo sujeto particular dota de una cualidad *divina*: los dioses, los primeros, tuvieron un rostro semejante).

Asemejarse es tener un rostro. Ver la semejanza es saberse mortal. En este sentido, que funda toda analogía histórica, la semejanza es un absoluto.

Si, como creo, el rostro es el origen mismo de las analogías (divinas, humanas), ¿qué es la analogía en la época de la pérdida del rostro? ¿En que se convierte hoy?

Se ofrecen demasiadas respuestas, como si la *derrota* fuera más universal. Primero por hablar solo con respecto a la esfera del arte, la

pérdida del rostro se manifiesta en todas partes y en todas las formas. Lo que podría llamarse genéricamente la *deformación* ha comenzado demasiado temprano, las vanguardias de principio de siglo, por lo menos, jugaron aquí un rol visible. Pero uno se da cuenta ahora que eran todavía bastante respetuosas de la integridad de la persona: el retrato de Kahnweiler por Picasso, por más desconcertante y escandaloso que parezca, preserva la figura humana en su globalidad;¹⁵ el Expresionismo aún más, al hacer aflorar la interioridad de todos los poros del retrato; y hasta el Futurismo, que cree en una energía, en un dinamismo leídos en el rostro, pero individuados, siempre relacionados a una persona. Para convencerse, y medir al mismo tiempo la violencia del cambio sucedido después, alcanza con compararlos con cualquier cabeza (no puedo decir enseguida: “rostro”) pintadas por Francis Bacon; la deformación ya no respeta allí ninguna estructura global, el cuello puede abrirse directamente sobre una boca; un ojo abrirse sobre un interior que parecerá literalmente visceral; unas partes serán borradas, como en los dibujos animados, donde se van borrando poco a poco las figuras. Michel Leiris ha dicho de esos cuadros, al compararlos con el retrato de Dorian Gray, que “*en más de un caso habrá (...) una alteración tan severa que uno podría verse inducido a creer inconsiderablemente que (...) los retratos pintados por Francis Bacon muestran de entrada, como si tuvieran algo de oracular, sus modelos en tanto que criaturas ya corroidas*”.¹⁶

En estas imágenes, en tantas otras que podría agregar (pienso en los rostros rabiosamente tachados de Arnulf Rainer, en los de Urs Lüthi, o, en una versión más *suave*, en todo el trabajo con el cual batalló un Léos Carax en su último film);¹⁷ en todas esas imágenes, no se puede decir que la semejanza se pierde: está siempre allí, todo autorretrato de Bacon lleva la famosa mecha rubia, gracias a la que se le reconoce; en cuanto a la imágenes en base a una foto —o incluso de videografía, su semejanza se adquiere por construcción.¹⁸ Pero esta similitud no remite a nada —y no reposa en nada: el rostro se ha vuelto algo maleable, triturable, cuya parte inferior, su interior, no es más otro rostro, una interioridad, no es ni siquiera un cuerpo (como aún puede hacerlo creer Bacon), no es absolutamente nada.

Entendámonos: no se trata necesariamente de buscar una interioridad que aseguraría el rostro y la semejanza de un mismo movimiento; por ejemplo, no comparto los presupuestos de la crítica que hace John Berger a Bacon,¹⁹ que atribuyen a sus retratos falta de “conciencia” y de “espíritu” (mind). Pero de esta crítica, retengo con gusto la idea de una semejanza sostenida, pero como “anormal”: en las desfiguraciones, en las deformaciones del rostro humano a las que se

entrega el arte contemporáneo, hay una anomalía (querida) que consiste en separar la semejanza, o lo que queda de ella en el modo parcializado y fragmentado, de la razón profunda de las semejanzas, de su origen, que es precisamente este rostro humano en tanto que humano.

La deformación no es el único atentado permanente contra el rostro. Otra forma, quizás menos inmediatamente sensible, pero igual de violenta, sería la de las manipulaciones de *tamaño*, reducción Jívaro o ampliación hasta el infinito. Un ejemplo reciente, entre cientos de otros: esta fotografía gigante de un transeúnte desconocido, glorificada por el frontón de Beaubourg en este mes de junio de 1989 (la misma donde figuraba, no hace mucho, una de las no menos gigantes caras de Chuck Close). Ampliación teratológica: es la misma que contamina, desde hace muchos años, los retratos fotográficos expuestos en las galerías, en los museos; por otra parte, la *ampliación* es un término fotográfico, evoca la bidimensionalidad de la imagen, su carácter manipulable, en detrimento de la creencia en su profundidad ficticia.

¿Qué sucede en estas imágenes? Sin duda, una victoria de lo anónimo sobre lo individual, una desindividualización —que excede en mucho por otra parte, la esfera del arte. La ampliación de las imágenes nació probablemente con el afiche publicitario; la miniaturización, con la foto y la televisión (e incluso la deformación entra en lo cotidiano de las imágenes con el trucaje de video del cual abusa la televisión). Aquí sería necesario una verdadera sociología de los simulacros, para estudiar, por ejemplo, el sentido de una noción actualmente tan importante como el *look*, o para describir las estrategias de la falsificación, en esta *guerra de lo Falso* que Umberto Eco ha tratado suficientemente.

Por ahora sería hacer desbordar demasiado el tema, y permanezco provisoriamente en este sentimiento, muy pronto despejado, que, cuando el rostro desaparece de las imágenes, o se deforma hasta el punto de que casi deja de ser un rostro, donde pierde todo valor de referencia a un *rostro-oculto*, la semejanza ya no es legítima, no se basa ya — y, quizás, se refugia en otra parte, en los simulacros, en el mundo vivido (el simulacro no remite a nada, no representa nada, no toma el lugar de nada, es autosuficiente — incluso si es otra cosa, a veces tiene un modelo).

Se trata de un desplazamiento muy real de estatutos: la analogía, hoy no tiene más la función que ha tenido durante toda la era moderna. Elegí, como revelador de este desplazamiento, la figuración del rostro; sin duda, hubiera podido elegir algunas otras (por ejemplo,

igualmente revelador, el estatuto de la representación de los animales, más generalmente las modificaciones de nuestra mirada sobre ellos)²⁰ —pero no solo es revelador el rostro: si está, como creo, esencialmente ligado a la similitud, a la analogía, su derrota es algo más que un síntoma. Con demasiada ligereza, hace un rato, decía que el rostro es “la apariencia de un sujeto que se sabe mortal”: lo que cambia, lo que ya ha cambiado, no es tanto (o no solo) la noción del sujeto, sino nuestra aprehensión de la muerte. También allí; tengo la sensación de introducirme en una tarea diferente y difícil, que desborda lo que puedo hacer aquí y ahora: pero no puedo dejar de establecer un lazo de inmediatez entre la pérdida generalizada del rostro en las imágenes, la pérdida de toda proximidad con la muerte (de la cual todos tenemos experiencia en nuestras sociedades medicalizadas) y, por ejemplo; el verdadero furor actual por las biografías en todas sus formas. Pero esa es otra historia.

Es tiempo de concluir. Voy a confesar primero para qué era esta *divagación*: todo ha sido dicho “para ver”, sin certeza, en un tono que se quiso cercano a la ficción, al asombro, a lo parecido. Espero que se haya sentido la confesión de una inquietud, la presencia explícita de una “incertidumbre motriz”.

Sin embargo, no retomo esta última expresión que pertenece a Christian Metz solo por un efecto de retórica (*Le Signifiant imaginaire*, p. 27). El conjunto de hipótesis que acabo de rozar, la analogía, su antes y después, o más bien su comienzo, su fin sin fin, su momento propio y su carácter histórico, la función del rostro en este asunto —este conjunto es más que compatible con la parte, nodal, del *Signifiant imaginaire*, que delimita, describe y más que nada, evoca la relación del ser humano con sus imágenes. No se trata de que los términos de esta relación sean los mismos literalmente: pero las interrogantes planteadas difieren apenas, tanto si se trata de este enigma del espectador “omnipresente”, presente “en el film por la caricia de su mirada” (p. 75), como de esta conciencia de que los regímenes del deseo no son eternos, tanto si suponen regulaciones largas, difíciles de poner a punto, y que *son* una historia de la representación (p. 114), como si se tratara de la constante referencia antropomórfica a propósito de las imágenes (*passim*).

Conjunto compatible, y espero, conjunto paralelo, en otro plano, de las páginas del *Signifiant imaginaire*, ¿no son las más conmovedoras hoy, las que, siempre actuales, expresan simple y acertadamente, el deseo del investigador? “el cine es un asunto del hombre privado” (p. 118) pero la escritura también. Cómo no sentirse impresionado por la frecuencia, en el texto del *Signifiant imaginaire*, de la palabra

"amor", duplicando el libro de otro libro, donde se adivina como una confidencia (pero sin la indiscreción de la confidencia) —puesta en juego de sí misma, tranquila e inquieta a la vez (pero sin ponerla por delante): una verdadera posición de la escritura, en el sentido fuerte y sugerente que puede tener la palabra.

Entonces, la conclusión de mi conclusión será este homenaje a una escritura, a un estilo, a una pedagogía (habría que hablar de ese seminario de Christian Metz por donde han pasado tantos de los que hacen la teoría de las imágenes): homenaje a *alguien*, en una escritura que no cesa de recordar una lectura.

Traducción de Laura Eirin

* La traducción de *visage* en español corresponde a "rostro", "cara". Por eso, el juego entre *visage* y *réenvisagée* que se puede mantener en el título, se suspende en el contexto. También se pierde la relación entre *visage* y lat. *visus* "mirada" que aparece más adelante. N. del T.

1. Ver *Cinégraphie*, 1er año, Nº 1, febrero 1989. 11-13.
2. R. Barthes, entrevista en la revista *Image et son* de julio 1964. citado de *Le Grain de la voix*, París, 1981, Seuil, p. 35.
3. Referencias hechas respectivamente a *Langage et cinéma*. París, Larousse, 1970, p. 171-175, y a "Au-delà de L'analogie, l'image", *Communications*, Nº 15, París, 1970, Le Seuil.
4. Me remito aquí, por supuesto, a los importantes trabajos sobre la imagen fotográfica de Philippe Dubois (*L'Acte photographique*, Nathan-Labor, 1983) sobre todo a Jean-Marie Schaeffer (*l'Image précaire*, París, Seuil 1988).
5. Se sabe que es la esencia de la tentativa de un Nelson Goodman. Cf. su *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976.
6. Ver *Montage* (1937-1940) publicado en el tomo 2 de *Izbrannije proizvedénija*, accesible en traducción italiana (excelente), *Teoría generale del montaggio*, Venecia, Marsilio, 1985.
7. Ver Oupensky y Lossky, *The Meaning of Icons*, S. Vladimir's Press, 1981, especialmente págs. 69-72. Cf. también en francés, libro clásico de André Grabar, *L'Iconoclisme byzantin* y más recientemente los importantes trabajos de Marie-José Baudinet sobre la iconodulia.
8. Cf. Françoise Armengaud, "Le visage animal", en Marie-José Baudinet y Christian Schlatter (dir.) *Du visage*, Presses Universitaires de Lille, 1982, 103-116.
9. Cf. Jacques Cohen, "Visage, figure", en *Du visage*, op. cit. 49-59.
10. Courtine y Haroche, *Historie du visage*, Rivages 1988.

11. Robert Klein, "Notes sur la fin de l'image", en *La forme et l'Intelligible*, Gallimard, 1970, 375-381.
12. Cf. los hoy casi clásicos análisis de Michael Fried, en *Absortion and Theatricality*, University of California Press, 1980.
13. Gombrich, "The Mask and the Face", en *Art, Perception and Reality*, Johns Hopkins University Press, 1972, 1-46.
14. "Es notable cómo las imágenes muy esquematizadas son fácilmente reconocibles (sobre esto reposa todo el arte de la caricatura). Es que el reconocimiento visual se funda sobre ciertos rasgos sensibles del objeto o de su imagen (excluyeron a los otros)." Christian Metz, "Le perçu et le nommé", en: *Essais sémiotiques*, Ediciones Klincksieck, París, 1977, p. 142.
15. Tanto, que este retrato, como todos los del cubismo analítico, es perceptible casi "normalmente", como una analogía "normal", si se adaptan ligeramente las condiciones de percepción (guiñando los ojos, por ejemplo). Cf. John Frisby, *Seeing*, Oxford University Press, 1980, 119-122.
16. Michel Leiris, *Francis Bacon*, Barcelona, Ediciones Poligráficas 1987, 248.
17. He desarrollado un poco esta observación en dos textos recientes, "Le dé-visage" que está por aparecer en las Actas del Coloquio *Cinéma et Peinture: Empreintes, emprunts* (Museo del Louvre, junio 1989) e "Image, visage, passage", que aparecerá en el catálogo de la exposición *Passages de l'image*, Centro Georges Pompidou, 1990.
18. Incluso un buen número de obras de *video-art* se esfuerzan precisamente en enturbiar o perder la analogía jugando por ejemplo, con los excesos de luminosidad, con la compartimentación de la imagen, etc.
19. "La analogía permanece —y en esto radica la maestría de Bacon. Normalmente la analogía define el carácter y este está en el hombre, inseparablemente unido a su mente (...) Vemos el carácter como el molde vacío de una conciencia ausente (...) Ha sucedido lo peor. El hombre viviente se ha convertido en su propio espectro desprovisto de su mente" John Berger, "Francis Bacon and Walt Disney" (1972), en *About Looking*, New York, Pantheon Books, 1980, p. 115.
20. Ver nuevamente John Berger, "Why look at animals" (1971), op. cit. p. 1-26 y Françoise Armengaud, op. cit.

Lenguaje y cine... y la tira cómica

Retorno a los años sesenta

Los coleccionistas y los nostálgicos han sido los primeros en interesarse en la tira cómica (TC: *tira cómica*, designará BD: fr. *Bande Dessinée*). En el comienzo de los años sesenta, el Club de las Tiras Cómic (CBD)* —que tenía entre sus fundadores a Alain Resnais— había emprendido una tarea de rehabilitación, de exhumación y de edición cuyo progreso podía seguirse en *Giff-Wiff*, un “*fanzine*” mimeografiado con los medios de la época. Antes de estallar en capillas competidoras y de convertirse, signo de los tiempos, en el Centro de Estudios de las Literaturas de Expresión Gráfica (C.E.L.E.G.),** el Club tuvo su auge, bajo la dirección de Francis Lacassin, cuando atrajo la atención sobre las TC americanas de los años treinta, considerada la “Edad de Oro”, y sobre el trío belga Hergé - Jabocs - Martin. Para reconocerlas, era suficiente saber la fecha de nacimiento de los campeones de la causa americana o de la causa belga: los que habían conocido la TC en las ilustraciones de pre-guerra eran sobre todo “Americanos”, los que habían tenido que esperar la pos-guerra eran sobre todo “belgas”. Este corte gestó un fenómeno que, grosso modo, se ha confirmado desde entonces: una generación por decenio. Pero desde entonces se han multiplicado historias de la TC (a menudo aproximativas y prudentemente expeditivas en los detalles) y diccionarios que entreveraron un poco las cartas.

Al mismo tiempo que los coleccionistas, los sociólogos se interesaron en la historieta como testigo de mentalidades. Por otra parte, Edgar Morin y Evelyne Sullerot pertenecieron a la aventura del CBD. Era la época del “*Esprit du temps*” y *Mythologies* de Barthes, que había dado ideas a algunos impacientes aunque datara de 1956 e ignorara la historieta como el mismo autor no lo ocultó. Casi me olvido de decir que era la época del C.E.C.M.A.S.

Pero la TC también comenzaba a interesar como lenguaje.

Además, no había nada en qué apoyarse, era algo que no sucedía en el caso del cine, nacido el mismo año que la TC. Apoyándose en la lingüística, Christian Metz no había dejado de recordar los escritos teóricos de los años 20 y 30, y las contribuciones de cineastas célebres. Algunos estaban disponibles solo en inglés, alemán o ruso, pero existían. En TC, no existía nada, o casi nada.

En ese entonces ¿en qué apoyarse? Para pasar directamente de la lingüística a la TC —en esa época, quiero decir en los años 60, se pasaba forzosamente por la lingüística— hubiera sido necesario primero que hubiese lingüistas, aunque fueran nostálgicos. Los que se interesaban lo hacían de manera muy parcial: recogían las famosas onomatopeyas y dejaban de lado el resto. Etiemble, quien por entonces tenía esa manía, había orientado a algunos de sus estudiantes hacia el estudio del franglés en las “nubecillas”. Otros, al pasar, citan como ejemplo esa escritura en el interior de las “nubecillas” que se esforzaba por parecerse al lenguaje hablado. Este estudio era tanto más difícil por cuanto los textos eran a menudo traducidos aproximativamente del americano, a veces pasando por los italianos... que se encargaban a su vez, de la traducción francesa. Pero ningún lingüista se aventuraba a analizar la imagen.

Pocos especialistas se arriesgaban por el lado de la imagen. Lo testimonia la bibliografía casi exhaustiva de Numa Sadoul. Una indexación minuciosa hubiera revelado aquí y allá intuiciones, alentadas evidentemente por algunos dibujantes, más pictóricos que otros. Así, Burne Hogarth cuyo Tarzán estaba obsesionado por los atletas de Miguel Ángel, plasmaba ostensiblemente las preocupaciones por la composición que hacían de algunas de sus viñetas esbozos de cuadros. Pero una viñeta no es un cuadro, aún cuando haya, con el grabado de ilustración de los impresos del siglo XIX, un modelo transicional que tiene el inconveniente de permanecer solo en estado de recuerdo. Es cierto que las viñetas firmadas por Burne Hogarth, Alex Raymond, Hal Foster se pueden desprender de su contexto narrativo y esforzarse por analizarlas como cuadros, un poco a la manera de la pintura anecdótica del siglo XIX. Es lo que ha hecho el Arte Pop en el plano práctico. Siguiendo por ese camino se hubiera podido elaborar una iconología comparada, de interés, pero distinta como disciplina. Las homologías puestas en evidencia se referirían a la composición, en general, al recurso de los procedimientos de la perspectiva clásica. Por el contrario, lo que surge de un simple examen son las diferencias relativas a la materia del significante. Esta disposición, proveniente de la lingüística, y ajena a la iconología clásica, fue tomada de los trabajos de la semiología, de los de Roland

Barthes sobre la foto, pero sobretudo de los de Christian Metz. Parecía, pues, que los primeros pasos para alejarse del modelo pictórico nos conducían hacia el cine, otra forma de relato que utiliza imágenes. La búsqueda se orientó parcialmente en esta dirección, por otra parte en base a un malentendido.

La tentación del cine

“La costumbre consiste en hablar de ‘lenguaje cinematográfico’ cuando se quiere presentar como una vasta unidad de sistema el conjunto de las codificaciones propiamente cinematográficas para el conjunto de clases de films y el conjunto de recursos expresivos de la gran pantalla. Conservaremos esta costumbre, que tiene su utilidad: en ciertos niveles del análisis (y en ciertos momentos de las discusiones) es verdad que todos los códigos cinematográficos pueden ser considerados en bloque; puede concebirse que diversas proposiciones se apliquen uniformemente a todos ellos: así cuando se comprueba que el lenguaje cinematográfico se parece más al discurso que a la lengua, que solo tiene como propio unidades de dimensiones bastante grandes, que no hay nada que corresponda a la palabra, etc. (de hecho, el conjunto de lo que puede decirse respecto a todos los códigos cinematográficos indistintamente, constituye un campo bastante vasto). Por el contrario, en los casos donde se desea suspender esta neutralización general —de la cual el carácter metódico debe siempre permanecer consciente—, deberá precisarse que de lo que se está hablando es de tal o cual código cinematográfico, en general o particular.” (Langage et Cinéma, 1971, p. 51)

En efecto, desde el comienzo se miraba hacia el cine. Probablemente, los primeros en preocuparse fueron los dibujantes, sobre todo a partir de los años 30. Desde 1905, Winsor Mc Kay, padre del famoso *Little Nemo*, se inspiraba visiblemente, al menos en algunas de sus planchas, en los films de Méliès, pero aún más en el Art Nouveau. Fue preciso esperar a la TC de aventuras —1929 y sobre todo 1933-34— para que los dibujantes, manifiestos espectadores fervorosos del cine trasladaran a TC los libretos, el clima, pero, sobre todo ciertos procedimientos del lenguaje cinematográfico. Los pioneros del comienzo de los años 60, apoyándose por otra parte en los “story-boards” dibujados por ciertos realizadores (quizás influidos

por los "crayonné" de los dibujantes), habían observado ciertos efectos, del tipo plano general (P.P.)***, picado, etc., en síntesis, el "lenguaje cinematográfico" en honor a los años 50. A mi entender, es Umberto Eco quien, a partir de la primera plancha de *Steve Canyon* de Milton Caniff (pero una reedición ulterior de este clásico nos informó que no era la 1ª plancha) establece un estrecho y convincente paralelo. Lo demostró con su habitual brío, apoyado en diapositivas en el Centro Cultural Italiano, en presencia de Roland Barthes, quien se manifestó interesado, tanto más porque era la primera vez que oía hablar de *Steve Canyon*, como él lo confesó.

Sin duda Eco no se engañaba, pero la demostración con diapositivas —la única posible en buena pedagogía— tenía el inconveniente de organizar las viñetas según una sucesión temporal extraña a la organización espacio-temporal que hace la especificidad de la TC. Por otra parte ¿pasar, en la linealidad del tiempo de un plano de conjunto (P.E.)**** a un P.P., o viceversa, es solo un encadenamiento cinematográfico? Parece que no, incluso si el pasaje es técnicamente perfecto, "cut" o fundido encadenado (no juzguemos los bricolajes pedagógicos). Por otra parte, en una TC, el P.C. está *al lado* del P.P., y los árabes, adaptando nuestra TC, nos han mostrado que la sucesión era reversible, puesto que nada nos choca realmente en una adaptación de *Tintin* de la que se suprime subrepticamente las "nubecillas" en árabe. Los estudiantes han sufrido las consecuencias de esta experiencia.

De hecho, el cinematógrafo solo ha contaminado la TC por la banda, si se me permite la expresión, y no más que la pintura, el teatro o la literatura, que han conocido también su período "cine". Considerándolas en su estricta consecución, de una viñeta a la otra, se pueden notar los efectos inspirados en el cine. Pero en materia de TC, la consecución es solo un engaño. Al menos, uno se puede liberar de él. Existiría pues, en TC, que no tuvo el tiempo ni la ocasión de afirmar su especificidad, un movimiento "cine", como existe un movimiento "pintura" (o en todo caso "grabado" o "estampa"), un movimiento "dibujo de prensa" y, quizás un movimiento "teatro", variante "escena a la italiana" (con sucesión de "cuadros", justamente). En cuanto al movimiento TC propiamente dicho, hay que buscarlo fuera de la imagen: en la escritura, que la constituye tanto como la imagen.

Afirmar su diferencia

"La idea de especificidad solo presenta un interés semiológico

si, en medio de un mismo conjunto de mensajes físicamente homogéneos, se consigue distinguir con algún rigor los rasgos que son propios a este 'lenguaje' de los que este lenguaje comparte con otros; la noción, en suma, solo es operativa en la medida en que aísla ciertos caracteres y autoriza una especie de selección: si en un lenguaje todo es específico, pierde lo más claro de su valor, pues no puede ofrecer esa definición en la profundidad que intentaba ofrecer, y solo desemboca en una definición en extensión, próxima a las evidencias del sentido común." (Idem, p. 30)

Según su concepción dominante —"pictóricas", "cinematográficas", "caricaturales", etc.— las TC orientan la investigación en direcciones diferentes. El *Tarzán* de Hogarth, el *Flash Gordon* de A. Raymond, el *Little Nemo* de W. Mc Kay incitan a hacer de cada viñeta una unidad distintiva, característica, esencialmente, por su composición, sus líneas de fuerza, y a considerar la narración como sucesión de momentos fijos, de instantáneas, con el sentido de "organización del espacio" que la palabra toma en foto (cf. Cartier-Bresson). Las TC americanas de los años treinta y cuarenta, más dinámicas —más bien el equivalente de las "series B" del cine— juegan con la modificación incesante de la escala de los planos y remiten al modelo cinematográfico, al menos en los capítulos de las obras sobre el "lenguaje cinematográfico" relativos a la escala de los planos, el ángulo de tomas, a veces la tentación es tan evidente, a los movimientos de aparatos y al montaje. Estas referencias se confunden en ciertos autores, como Noel Sickles, Milton Caniff y, más próximo a nosotros, Hugo Pratt. Ellos manejan el negro y blanco con tal maestría que una viñeta aislada, luego ampliada, evoca las obras de los grabadores sobre madera que juegan con las superficies lisas más bien que con las líneas, como los japoneses y los grabadores "japonizantes", influidos por su modalidad a fines del siglo XIX. El trabajo de pincel, más bien que de pluma, es propicio para tal elección. Hay allí una especie de filiación lejana de la estampa, que se distingue a su vez, de la pintura clásica a la occidental. Se establece así un enlace con la traducción pictórica.

Sin embargo, en el encadenamiento de las viñetas, estos autores no cesan de pensar en el cine, aún cuando su dibujo, a veces en los confines de la abstracción, no busca conseguir la definición de la imagen cinematográfica (o fotográfica). La incertidumbre en que nos encontramos entonces, como lectores usuarios o como investigadores, proviene de la perfecta homogeneidad de la materia del sig-

nificante: de un paisaje a un rostro solo hay ínfimas modificaciones, y aun estas solo son sensibles a partir de un análisis de la visión de conjunto. Frecuentemente, así superpuestas, se perciben las viñetas como un conjunto a su vez indisociable en tanto que composición gráfica, como si hubiera un solo cuadro y dos sujetos —un díptico en ciertas forma. De más está decir que esta impresión se extiende frecuentemente a toda la página, la unidad gráfica a veces gravita más que la continuidad narrativa.

En cuanto a los elementos extraños a la figuración, letras o signos ideográficos propios de la TC, se integran más o menos. Las “nubecillas” demasiado llenas de diálogos permanecen visualmente como cuerpos extraños, pero los dibujantes —sobre todo si son letristas— los reducen a su más simple expresión, en detrimento a veces de la inteligibilidad del relato. Por otra parte, los signos ideográficos, más próximos a lo visual, se integran perfectamente, como en las estampas chinas o japonesas.

La TC satírico-cómica, o la que se aproxima a la comedia de costumbre (es, con la aventura, el terreno predilecto de la TC clásica) sigue siendo irreductible al modelo, sea pictórico, sea cinematográfico. Pat Sullivan (*El Gato Félix*), Schulz, Peyo o Reiser, cada uno a su manera, son, en definitiva dibujantes de prensa. Es en esta categoría que se ponen incluso Sempé o Wolinski.

Con los dibujantes de esta familia, las referencias pictóricas y cinematográficas se hacen casi imposibles, o tan tenues que ya no tienen ningún interés (salvo, de vez en cuando, como un desafío, una cita justificada y evidentemente caricatural). Para desbrozar a grandes rasgos, digamos que la línea, a menudo trazada en pluma sobre la base de un bosquejo, es el elemento gráfico de base, como los planos de colores lisos son el elemento gráfico de base de la TC que inspira las aproximaciones con la estampa y con el cine (lo cual no es, como lo hemos visto, contradictorio), o el degradé (las densidades variables que se obtienen con el esparcimiento del sombreado, contrasombreado, puntos, “arañazos”), el de la TC nostálgica del dibujo clásico que ha dominado el modelado. A su vez esta línea puede presentar todas las variantes imaginables: continua o discontinua, ligera o rígida, es decir simplemente reducida a algunos “arañazos”. Es conocida la tendencia, caracterizada por el dibujo nítido de los contornos, que ha sido clasificada bajo la etiqueta “línea clara”. Constituye una especie de punto límite del repatriamiento de la línea a un universo pictórico más clásico, jugando con los colores lisos y el degradé.

En base a estas consideraciones fundadas en un material heterogéneo en definitiva —viñetas, “nubecillas”, dibujos— ¿cuáles

son las unidades pertinentes más aptas para servir al análisis semiótico de la TC?

¿Qué unidades pertinentes?

“No es verdad que la identificación de la unidad mínima sea una premisa que condiciona el conjunto de las investigaciones de semiología cinematográfica. Por el contrario, para empezar, conviene tratar de despejarlas y distinguirlas entre sí —aislar— los principales códigos y sub-códigos cinematográficos, o, al menos algunos de ellos; y es en la medida en que se las tenga mejor delimitadas que se podrá determinar (por las conmutaciones interiores a cada uno de ellos, y no al “cine”) la mínima unidad propia a esta o a aquella.

El problema de las unidades mínimas no es un punto teórico autónomo que podría resolverse independientemente de una reflexión más general sobre la ‘gramática cinematográfica’, y antes de abordar esta última. La unidad mínima no existe fuera de las concepciones que pueden hacerse de la gramática, y las compromete ya desde sus grandes lineamientos: no constituye un prólogo. A la multiplicidad de códigos responde la multiplicidad de unidades mínimas. La unidad mínima no está dada en el texto, es una herramienta de análisis. A tales tipos de análisis, tales tipos de unidades mínimas. (Por ‘análisis’ hay que entender tanto la de los usuarios como la de los semiólogos, puesto que esta tiene, entre otros el objetivo de explicitar aquella).” (Ibidem, p. 146)

La tendencia dominante, hacia la que uno se dirige espontáneamente, consiste en privilegiar la viñeta. Se replantea o continúa el asunto del plano. Es difícil dejar de considerarlo cuando se trata de viñetas rectangulares claramente encuadradas —el cuadro es aquí la línea que separa una imagen de su entorno— todas de las mismas dimensiones y perfectamente alineadas, es difícil no tomarlas en cuenta. Los correctivos que se pueden aportar son los mismos que sugiere una crítica del plano en el cine. En este caso, frecuente en la TC primitiva o clásica, donde la viñeta tiene tal presencia, y por lo tanto, este código ha sido el privilegiado entre otros, no es absurdo retener la viñeta como unidad si no mínima, al menos intermedia.

En el capítulo IX de *Langage et Cinéma*, inspirador de esta reflexión ya antigua, Christian Metz advertía sobre el riesgo de la

fijación experimentada por ciertos investigadores al buscar exasperadamente la unidad mínima, que amenazaba “bloquear los progresos ulteriores del análisis cinematográfico”. Para romper con esta prioridad, en materia de tira cómica, ha sido necesario esperar que la TC clásica llegara a trastornar su ordenamiento monótono. Sin embargo, la viñeta sigue siendo un problema mayor en la medida en que toma a su cargo dos códigos, conjunta o separadamente: el que organiza la lógica temporal (el único que respeta el tránsito por la diapositiva) y el que organiza la composición pictórica cuando una o varias viñetas constituyen, juntas, un cuadro.

Ambos códigos no funcionan en el mismo registro. El que organiza la lógica temporal —consecuencia y consecución— es tributaria de lo representado, y supone el problema de la representación resuelto sobre la única base de la experiencia del receptor (se puede no saber descifrar una escena, o más aún, uno de sus fragmentos). El que organiza la espacialización solo funciona en base a los enlaces del significante. Esto no impide que la dinámica narrativa combine los dos códigos para fundar la paradoja espacio-temporal de la TC, en el sentido de que una secuencia eficaz —desde el punto de vista del relato— es al mismo tiempo un cuadro logrado —desde el punto de vista de la composición (por supuesto, eficacia y éxito solo pueden apreciarse en relación a la experiencia del receptor. Las diferencias culturales, en razón del modo de producción y del número restringido de focos de desarrollo inciden poco).

Tales ejemplos, que no forman legión, invitan a imaginar una segmentación que intentara reparar, en un primer análisis, las secuencias como unidades mínimas espacio-temporales. Se trataría de “bloques” de viñetas que la historia de la TC tuvo siempre que ubicar, puesto que la “strip” de los diarios americanos, las medias páginas de las ediciones del domingo, y la página de los ilustrados europeos tienden confusamente a realizar esta “unidad” —en el doble sentido del término.

(La TC es portadora de todo un “inconsciente histórico” en relación con el apoyo de la prensa hasta una época reciente, que juega así la función de la sala de cine para otro nivel de investigación.)

La evolución ulterior de la TC alimentó esta orientación, reduciendo la viñeta a una figura que podría compararse con el inserto del cine, sobre todo cuando la voluntad de crear efectos de “montaje” es evidente. Más aún, la viñeta ha sido distorsionada, tomando todas las formas posibles, convirtiendo el “bloque” a estado de mosaico. Al tomar esta dirección de investigación, es evidente que el espectro de la gran sintagmática continuaba acosando nuestras

noches... aún cuando sabíamos perfectamente que su autor la consideraba como una etapa superada.

Lo más interesante era, pues, para alejarse del modelo y ganar alguna autonomía, explorar otras orientaciones que se ofrecían a la segmentación. La más evidente pasaba por la “nubecilla”, el objeto más evidentemente “específico”, propuesto por la TC.

Una escritura en devenir

“Las escrituras ideográficas son formadas solo en parte por caracteres ideográficos; por ejemplo, los morfogramas o los pictogramas, son representaciones simplificadas pero reconocibles de un objeto perceptible (un árbol, un caballo...) Pero también se encuentra en ellas exponentes relacionales directamente abstractos. Y también los ‘dactilogramas’, como lo han demostrado las investigaciones de Tchang Tcheng Ming: estos últimos no destacan el contorno ‘estilizado’ del objeto, sino que representan esquemáticamente el gesto que designaba al objeto en un código gestual utilizado por la misma etnia: son notaciones de segundo grado, que se encuentran en el mismo plano que los caracteres alfabéticos en este sentido, aún cuando el código que sustituyen es gestual y no fónico; en un sentido, no son ideográficas, puesto que no escriben la ‘idea’. Las escrituras ideográficas conllevan también grafemas fonéticos (o a veces mixtos, y en vías de fonetización), que se refieren a ciertos elementos de la lengua que hablaba la comunidad en un momento dado; se sabe que en el curso de la evolución histórica de las escrituras predominantemente ideográficas, la proporción de estos grafemas fonéticos han ido aumentando poco a poco (ver el ejemplo de Gustavo Guillaume, J.J. Gelb, y los historiadores de la escritura).” (Ibid, P. 206)

La idea de separar la imagen y la “nubecilla” surgió en los primeros analistas tan espontáneamente como la de aislar la viñeta. Una vez más, el cine los puso sobre una pista falsa.

La voluntad de establecer a toda costa el paralelismo con el cine, condujo a hablar de la “nubecilla” o de los sustitutos del ruido, de “banda sonora”. Esta metáfora fue su perdición: la TC es decididamente muda y solo propone imágenes. Había que tomarlo como punto de partida.

Un “bloque”, como el descrito más arriba, es, de hecho en con-

junto homogéneo desde el punto de vista del significante: el negro sobre el blanco ensamblados en cierto orden. El color puede ser considerado aparte en la medida en que es un suplemento facultativo de la plancha original (ver las reediciones de lujo de Hugo Pratt). Se distinguen pues, en resumen: el trazo que delimita la viñeta (la cual puede tener por único límite la interrupción del grafismo que la constituye); las líneas, manchas, rayados, "arañazos" que permiten construir el significado de denotación icónica; el material gráfico dispar que sirve a todo lo demás: contornos de la "nubecilla", letras para las palabras, evocación más o menos fantástica de ruidos, pero también de movimientos, gestos, pensamientos, fantasías, y otras homologías que han retenido algunos instantes, la atención distraída y divertida de diversos especialistas.

Una vez descartada resueltamente la hipótesis sonora, y admitido que todo esto pertenecía a la categoría de los signos visuales, lo que impacta es menos la disparidad de los significados, que la profunda homogeneidad del significante.

Dicho de otra manera, los códigos en acción, como en el caso de lo narrativo y lo espacial cuyo "bloque" revela las afinidades, presentan al menos una analogía en la textura del significante. Esta observación es reforzada por el hecho de que toda TC evita el recurso de las letras standard para la "nubecilla", y no solo por razones técnicas: las letras se hacen a mano (no necesariamente por el dibujante) para que se integren al conjunto. Este fenómeno no resulta desconocido para los diagramadores de las revistas: toma aquí una nueva dimensión.

Esta comprobación trivial —que equivale a decir que un sordo no se pierde nada leyendo una TC— plantea problemas complejos. Se adivina que la comparación con la escritura ideográfica, que Christian Metz se había dedicado a relativizar a propósito del cine (cap. XI), va a resurgir inevitablemente bajo una nueva luz. Hay allí como una enfermedad infantil, una etapa necesaria por la que hay que pasar para hacer el análisis semiológico de un sistema visual. El propio Leroi-Gourhan no lo pudo evitar, para su interpretación de los dibujos prehistóricos, no menos que Lévi-Strauss para la de las máscaras de los indios de la costa N.O. del Canadá.

Varios argumentos utilizados por Christian Metz, justificadamente, a propósito del cine, se derrumban por sí mismos cuando se trata de la TC: la TC no incluye ningún elemento sonoro; esquematiza de manera sistemática, desalentando por adelantado toda visión "cosmofónica", el modelado y el relieve, bosquejados en el mejor de los casos.

Por otra parte, los diálogos, desde el punto de vista del código de la lengua empleada, no presentan ninguna particularidad notable para un lingüista que quisiera analizarlos dejando de lado el resto: sería pues aberrante el querer integrarlos a toda costa en un sistema ideográfico. Además, si el grafismo de la TC esquematiza el punto de representar cierto parentesco con los jeroglíficos egipcios o sumerios y la escritura china arcaica, se encarga bien, como el cine, del relato como relato, y no de disposiciones de objetos para significar nociones abstractas o razonamientos (aunque se acerca a veces, con fines cómicos generalmente —¡sacrilegio!— al gran sueño eisensteiniano del "montaje intelectual").

Ateniéndose a esta separación, se podrían distinguir varios códigos simultáneos a la obra pero independientes entre sí. Habría pues un código de semejanza con el grado de esquematización gráfica como problema principal; un código narrativo donde se descubrirían algunas analogías con el cine; un código de "pictorialidad" que segmentaría los "bloques" en el interior de los cuales las viñetas se organizarían por sucesión, incrustación, contraste, etc.; una serie de códigos específicos a cargo de los signos arbitrarios: contornos de viñetas, de "nubecillas", forma y grosor de las letras, transcripciones arbitrarias de ruidos, pensamientos, movimientos; un código de la lengua, en fin, que produce los textos disponibles para un corpus de sociolingüística, por ejemplo. No impide que, transversalmente a todos estos códigos, otros más se entrevean, más resistentes al análisis, que unifiquen los códigos "primarios", que aseguren la legibilidad del texto global, que testimonien un género, una época, una escuela, un autor. ¿Estos códigos, son puramente gráficos, como los que se imponen normativamente en las escuelas de dibujo un tanto rígidas, pero con la función de uniformizar un significante dispar por su uso como código, pero fundamentalmente homogéneo? ¿Son estéticos, lo cual no sería tan diferente? ¿han servido, poco a poco, para distinguir los géneros y los autores? ¿O son un poco todo eso a la vez, es decir ideográficos?

La comparación que se impone en este momento del recorrido, si se excluye toda preocupación de jerarquía estética, es la de la pintura china, en la cual el pintor, con el mismo pincel, debe dominar en el mismo espacio la lengua escrita, el dibujo y la caligrafía.

Aquí se detiene el camino recorrido en la TC, en compañía de Christian Metz.

Traducción de Laura Eirin

- * fr. Club des Bandes Dessinées: Club de Tiras Cómicas.
 ** fr. "Centro d'Etudes des Littératures d'Expression Graphique".
 *** P.P. fr. "gros plan": primer plano.
 **** P.E. fr. plan d'ensemble: plan de conjunto.

Christian Metz y la lingüística

Cuando pronunciamos hoy el nombre de Christian Metz, pensamos inmediatamente en la semiología del cine. ¿No es natural que la imagen que nos hacemos de Ch. Metz se confunda con la de la disciplina que él mismo fundó? No es tan frecuente encontrarse con el fundador de una disciplina. Sin embargo, antes de ser el fundador de la semiología del cine, Ch. Metz es un lingüista,¹ y siento que hoy tendemos demasiado a reducir esta faceta de la personalidad de Ch. Metz únicamente a la operación de desplazamiento de los útiles y de los métodos de la lingüística al cine. La siguiente comunicación está consagrada a los *aportes* y a las *relaciones* de Ch. Metz con las teorías lingüísticas.²

I. Los aportes de Ch. Metz a la lingüística

Demasiado a menudo se olvida que Ch. Metz escribió una serie de artículos en los cuales el cine no interviene, y donde trata problemas de semiología general o de lingüística. Estos artículos se encuentran (en lo esencial)³ reunidos en el tercer tomo de sus *Essais*.⁴ Atenderé aquí tres de sus aportes que me parecen particularmente importantes: la noción de "palier hiposémico" (en los códigos muy complejos que tienen un número total de semas infinitos como las lenguas o la numeración decimal, Ch. Metz muestra que existe un primer nivel de economía inseparable de la función que constituye una especie de articulación secundaria en el interior de la primera articulación: el nivel de la palabra o el nivel de las cifras);⁵ la clasificación de los formantes de la lengua en cinco categorías siguiendo sus relaciones con el sistema fonemático (formantes directos, formantes indirectos cero, indirectos por redoble, indirectos por modificación, indirectos por el orden de los elementos);⁶ en fin, una proposición original para resolver (al menos parcialmente) uno de los problemas más difíciles y más controvertidos de toda la teoría

lingüística, a saber, el problema de la diferencia entre léxico y gramática.⁷

Pero no quiero insistir en esta comunicación sobre los trabajos frontalmente lingüísticos de Ch. Metz que aporten algo a la investigación lingüística, en el fondo, no tiene nada de extraordinario (aunque no deben ser descuidados bajo pretexto de que la gran obra de Ch. Metz es la semiología del cine); lo que me parece sin embargo más destacable es los aportes de sus trabajos de *semiología del cine a la reflexión lingüística*. De ninguna manera, tengo la pretensión de trazar aquí un balance exhaustivo de estos aportes, pero quisiera, a través de la presentación de un número limitado de ejemplos, poner en evidencia algunas de las vías por las cuales tales trabajos pueden recaer en la investigación lingüística.

1. Aportes debidos a la reflexión sobre nociones generales

Cuando se acusa a Metz de "transferencia abusiva", de "extrapolación indebida" o de "préstamo ilícito" de los utensilios de la lingüística para el estudio del lenguaje cinematográfico, señala,⁸ a menudo que muchas nociones "lingüísticas de las cuales se vale para trabajar sobre el cine (nociones que han sido anteriormente utilizadas por los lingüistas para estudiar las lenguas naturales), no están ligadas a la lengua y solo a ella, sino que incumben a la reflexión general sobre los lenguajes, es decir a la semiología general. La consecuencia de esta observación es que, estudiando cine, tal vez se pueda inducir a interrogar sobre algunas de estas nociones y no es posible que tales interrogantes presenten cierto interés para la propia lingüística.

El ejemplo privilegiado es aquí la reflexión sobre la noción de *sistemas* tal como se desarrolla en *Langage et cinéma*. Esta reflexión se inscribe dentro del cuadro de la batalla librada por los semiólogos contra lo que U. Eco llama graciosamente lo "inefable".⁹ La misma apunta a afirmar que el lenguaje cinematográfico, aunque proveniente del Arte, puede convertirse en objeto de conocimiento y que incluso si, en semiología del cine los *sistemas* (o ciertas variedades de sistemas que son códigos) no tienen el estatuto de verdaderos *modelos formales* (en el sentido fuerte de la lógica formal), son al menos "unidades de aspiración a la formalización".¹⁰ La noción de sistema se encuentra así en el centro mismo del principio de pertinencia que funda la semiología del cine:

"El único principio de pertinencia susceptible de definir actualmente la semiología del film es —además de su aplicación al hecho fílmico antes que al hecho cinematográfico— la voluntad de tratar los filmes como textos, como unidades de discurso, obligándose por allí a buscar diferentes sistemas (sean o no códigos) que vienen a informar estos textos y a implicarse en ellos."¹¹

Alcanza con consultar el Índice de *Langage et cinéma* para tomar conciencia de la importancia del programa de investigación de Ch. Metz en torno a esta noción; no se encuentran menos de diez entradas que contengan esta palabra clave. Si a esto le agregamos las veces en que nos remite explícitamente a *código* y a *subcódigo*, entonces la gran mayoría del Índice y por lo tanto de la obra, se inscriben bajo este tema.

Lejos de seguir una trayectoria lineal, la reflexión se hace a través de una serie de retornos, de retomar y arrepentirse, toda proposición adelantada es enseguida sometida a nuevos exámenes sucesivos que conducen a correcciones, a ordenamientos y a reordenamientos; este método de aproximación, además de hacernos participar del movimiento mismo de la investigación, nos permite aproximarnos al máximo de estatuto de la noción y poner en evidencia las diversas estructuras que recubre. Sin duda, no todo es enteramente nuevo en los análisis efectuados por Ch. Metz, pero el conjunto constituye una de las puestas a punto más precisas que conozcamos sobre este tema. No se trata de hacer aquí una presentación detallada de *Langage et cinéma* sobre este eje: haría falta un volumen entero a tal fin; me contentaré con mencionar algunas de las conclusiones más salientes de los dos capítulos centrales: "Del código al sistema, del mensaje al texto" (Cap. V), "Los sistemas textuales" (Cap. VI).

Ch. Metz comienza ante todo por extraer lo *sistemático* del sistema:

"Lo que define lo sistemático (= lo no textual) es su carácter de objeto ideal construido por el analista; el sistema no tiene existencia material, no es más que una lógica, un principio de coherencia."¹²

Luego demuestra que lo sistemático recubre dos grandes tipos de estructuras, los *códigos* y los *sistemas textuales*: un *código* es un sistema que funciona transversalmente a todos los textos de un lenguaje y que concierne únicamente a un nivel significant (así, en el cine, el

código de las variaciones escalonadas interviene en todo el film; no se puede hacer un plan sin ubicar su cámara a una cierta distancia de los objetos filmados; lo mismo para el código de los ángulos de toma de vista, de montaje, etc.) un *sistema textual* es un sistema que tiene por objeto un texto (un film) o un grupo de textos (varios films) cuyo nivel de intervención es el del conjunto del material significativo (= el trabajo del conjunto de los códigos) del texto o del grupo de textos considerado, conjunto que articula en una construcción homogénea y coherente específica (= "*un sistema singular*"). A fin de precisar esta distinción, Ch. Metz introduce en la reflexión las nociones vecinas de *texto* y de *mensaje*: "en cuanto a mensaje y a código, se oponen sobre este mismo eje, pero tienen un rasgo definitorio de más, que es el mismo para el código y para el mensaje, que se podría llamar la *no-singularidad*. Un código es un sistema que vale para muchos textos (y estos últimos, justamente por allí, se transforman en mensajes); un mensaje es un texto pero no es el único que manifiesta un sistema dado (y este último, por eso mismo, se transforma en código).¹³ Finalmente, esta bipartición nocional conduce a definir dos tipos de estudios diferentes en sus objetivos y en sus métodos; a) el estudio de los lenguajes: estudiar un lenguaje es construir su estructura *de código*, dando por sentado que un lenguaje es siempre una *combinatoria de códigos* (un lenguaje es una estructura pluri-códica); b) y el estudio de los textos: hacer análisis textual es construir un *sistema singular*, dando por sentado que un mismo texto puede dar lugar a la construcción de muchos sistemas singulares y que muchos textos pueden ser descritos por un solo y mismo sistema singular (todo depende del enfoque del análisis).

Ch. Metz es totalmente consciente que lo que está en juego en estas distinciones desborda la sola semiología del cine.¹⁴

2. Aportes debidos a (re)lecturas de trabajos de lingüistas

Inaugurando una aproximación semio-lingüística del lenguaje cinematográfico, era inevitable que Ch. Metz se interesara en Louis Hjelmslev, cuyos trabajos se sitúan deliberadamente en una perspectiva de reflexión general sobre los lenguajes. Ahora bien, los trabajos del lingüista danés, al estar en el origen de nociones lingüísticas frecuentemente utilizadas, son de gran dificultad de lectura, lo que no dejó de acarrear numerosos errores de interpretación. En muchas oportunidades, Ch. Metz se dedica a verdaderos comentarios de texto de los escritos de Hjelmslev, comentarios que aportan esclare-

cimientos nada despreciables sobre ciertas nociones, hasta ese momento, mal comprendidas.

2.1. Forma, materia, sustancia

Todo el comienzo del capítulo X del *Langage et cinéma* está consagrado a una puesta a punto terminológica a propósito de las nociones hjelmslevianas de *materia, forma y sustancia*.¹⁵ Ch. Metz sostiene, contra una "vulgata persistente" que la oposición esencial en el pensamiento de Hjelmslev no es la de la forma y la sustancia, sino la de la forma y la materia. Apoyándose, como lo hace siempre, en referencias extremadamente precisas a los textos convenidos, Ch. Metz muestra que la sustancia no es otra cosa en Hjelmslev que "el resultado del reencuentro entre la forma y la materia" (del contenido o de la expresión) y que en el pensamiento de Hjelmslev solo se tiene dos primeras instancias: la forma y la materia ("que de golpe reencuentran una definición demasiado cercana a lo que el uso corriente confiere a las dos palabras respectivas").¹⁶

2.2. Denotación, Connotación

Para la reflexión lingüística, es más importante el examen riguroso (página por página, incluso, palabra por palabra) que Ch. Metz efectúa, en los *Essais II* de proposiciones de Hjelmslev en cuanto a las nociones de *denotación* y de *connotación*.¹⁷

Una vez más, Ch. Metz registra allí, sobre el tema de las definiciones de Hjelmslev de estas dos nociones, "un mal entendido demasiado generalizado", un malentendido, del cual, dice, él mismo, haber sido víctima hasta ese momento. Se admite así en general que el significante de un código de connotación está constituido por la adición del significante y del significado de denotación; el esquema de dos pisos citados más adelante ha sido retomado por la mayoría de los teorizadores que hablaron de la cuestión (R. Barthes, L.J. Prieto, U. Eco, O. Ducrot, A.J. Greimas, etc.).

Connotación	Significante		Significado
Denotación	Significante	Significado	

Ahora bien, volviendo a los textos en que Hjelmslev define estas nociones, Ch. Metz descubre la existencia de una unidad llamada "connotador" (que a pesar de lo que sugiere el sufijo "-dor", no designa los significantes, sino los significados de connotación). ¿Por qué, se pregunta, entonces, "invocar una unidad de tipo especial (...) si el significante de connotación no existe en estado separado?" Continuando su relectura, Ch. Metz comprueba que ciertos pasajes de *Prolegómenos* van, en efecto, en sentido de la afirmación y la existencia autónoma de un significante de connotación. El análisis de funcionamiento y de la connotación en diversas secuencias fílmicas termina de convencerlo de que esta solución es la "única satisfactoria". De donde toma su conclusión:

*"Hay que separar la representación, que se ha hecho corriente en semiología, del significante de connotación como suma mecánica (adición) del significante y del significado, denotación, y concebirlo más como una configuración socio-cultural específica, irreductible a toda denotación pero cuya realización tiene como carácter propio, e incluso definitorio, el operarse siempre por el parasitaje al proceso significante-significado de otro código."*¹⁸

Esta conclusión requiere dos observaciones: la primera es para lamentar que esas precisiones sobre el funcionamiento del par *denotación versus connotación* no estén más a menudo presentes en las obras de iniciación a la lingüística (y a la semiología), donde se continúa, en general, dando imperturbablemente el antiguo esquema, y esto aunque el análisis de Ch. Metz (una vez no es costumbre) haya sido tomado por la investigación lingüística;¹⁹ la segunda es para levantar una ambigüedad que esta conclusión puede contribuir a mantener: notando que la construcción del significante de connotación "se opera siempre por el parasitaje del proceso significante-significado de otro código" —además Ch. Metz dice que "la connotación, a través de su significante, se articula sobre la totalidad de la operación denotante".²⁰ Ch. Metz corre el riesgo de ratificar la idea de que el significante y el significado de denotación deben siempre, uno y otro, intervenir en la construcción del significante, de connotación, en tanto que solo se trata de una de las modalidades de construcción posible: es cierto que el significante de connotación puede construirse a partir del signo denotativo en su conjunto (significante más significado), pero puede también construirse ya sea a partir únicamente de los elementos del significante de denotación; ya sea a partir solamente de los elementos del significado de denotación.²¹

Entonces no es uno sino son tres los esquemas que necesitamos para dar cuenta de las relaciones entre denotación y connotación.²²

3. Algunas recaídas específicas de la teoría \ del cine en la lingüística

Las recaídas de la teoría del cine en la lingüística que acabamos de citar no son verdaderamente dependientes del hecho de que se trate de trabajos sobre el cine, son más bien recaídas en la ocasión de trabajos sobre el cine; las recaídas que vamos a presentar ahora dependen, por el contrario, de las características particulares del lenguaje cinematográfico mismo.

3.1. Las relaciones sintagmáticas²³

Tradicionalmente, en lingüística, cuando hablamos de relaciones sintagmáticas, apuntamos a relaciones que se establecen entre los elementos de la lengua tal como aparecen en el desarrollo de la cadena hablada: relación entre "e" y "l" en "el", entre "el" y "gato" en "el gato", etc. Trabajando sobre el film, que es un objeto que ocupa a la vez tiempo y espacio, Ch. Metz comprueba que no se debería quedar allí: en el cine, la "dimensión sintagmática" se despliega tanto sobre el eje de las simultaneidades como sobre el eje de las consecuciones. El eje de las simultaneidades recubre, él mismo dos ejes:

*"Hay un rectángulo-pantalla, con todas las copresencias espaciales que autoriza (la composición de cada imagen), por otra parte los sintagmas simultáneos que pueden establecerse entre series diferentes pero en una sincronía de percepción: entre un dato visual y una frase oída al mismo tiempo, etc."*²⁴

Existen entonces, según Metz, dos tipos de relaciones de simultaneidad: las relaciones espaciales y las relaciones que funcionan en una sincronía de percepción. Me permitiré señalar aquí la siguiente precisión: si toda relación sintagmática espacial es también igual a otra relación sintagmática de simultaneidad (los elementos en relaciones espaciales están presentes simultáneamente en el mismo espacio), la recíproca no es válida: toda relación sintagmática de simultaneidad no es *de facto* una relación sintagmática espacial; así en el film, existe una relación sintagmática de simultaneidad entre la música de acompañamiento (sonido llamado "off") y las imágenes que se

desarrollan sobre la pantalla, pero ninguna relación de espacialidad. Hay entonces interés por distinguir, más claramente que Metz, entre relaciones sintagmáticas de simultaneidad y relaciones sintagmáticas espaciales.

Si ahora volvemos a las lenguas naturales, percibimos que las relaciones sintagmáticas de simultaneidad no están ausentes (relación entre rasgos distintivos en el interior de un mismo fonema, relación entre estructuras sintácticas y estructuras entonativas en el interior de una misma frase, etc.) y que encontramos incluso (al menos en sus manifestaciones escritas) relaciones sintagmáticas espaciales: los caligramas, los poemas que juegan sobre la disposición espacial de los elementos, y de forma general, todo el trabajo sobre la tipografía y el diagramado; tal vez se nos haga notar que las relaciones sintagmáticas espaciales se efectúan más aquí entre unidades-imágenes que entre unidades del lenguaje verbal, pero no podemos negar que las relaciones así creadas tengan reales consecuencias lingüísticas, ya sea a nivel fonético (puestas en correlaciones de sonoridad: la rima funciona sobre ese principio) o a nivel sintáctico o semántico: puesta en correlaciones significantes de palabras o de grupos de palabras que de otra forma habrían quedado independientes.

Al término de este análisis, finalizamos, por un lado, en una definición más precisa de la noción de relación sintagmática: solo la *co-presencia próxima* de elementos *en el interior de un mismo discurso* define la relación sintagmática (relación in praesentia de proximidad); por otra parte, poniendo en evidencia las tres formas de relaciones (y no una sola): las relaciones sintagmáticas de sucesión, las relaciones sintagmáticas de simultaneidad y las relaciones sintagmáticas espaciales.

3.2. El problema de la palabra

El problema de la palabra está muy presente en la reflexión de Metz. En parte dos de los artículos lingüísticos citados al comienzo de esta comunicación ya le habían sido consagrados.²⁵ Desde estos artículos, Ch. Metz subrayaba que este problema "podría ser útilmente aclarado en el cuadro más vasto de la semiología".²⁶ En 1977, Ch. Metz vuelve sobre esta cuestión en "Metáfora/Metonimia, o el referente imaginario".²⁷ De acuerdo con este enfoque general del artículo, se encaró el problema a partir del análisis retórico; además, Ch. Metz deja entrever que por el momento es prematuro querer tratar el problema de la presencia y de la ausencia de la palabra en

toda su amplitud y que es preferible efectuar adelantos puntuales, limitados pero seguros. En el conjunto del pasaje, la tesis sostenida puede resumirse de la siguiente manera: lenguaje sin palabra, y por lo tanto sin "figuras de palabras", el cine obliga al investigador a interesarse más por los *procesos* que por las figuras (por los tropos), y por lo tanto, a reaccionar contra el privilegio acordado a la palabra en la concepción que nos hacemos de la retórica y contra los "prestigios reduccionistas" de la unidad de la palabra en los estudios de textos en lengua natural. Ch. Metz invita, de este modo, al lingüista a "*disociar lo figural de lo lexical*": por ejemplo, a distinguir bien entre los tropos que son la metáfora y la metonimia, y los fenómenos más amplios, que son los *procesos* metafóricos y metonímicos (Ch. Metz habla con respecto a esto de "movimientos giratorios susceptibles de exceder la barrera de la palabra").²⁸ Subraya además que uno de los inconvenientes del privilegio acordado a la palabra es el de oscurecer el parentesco profundo entre proceso metafórico y condensación, y proceso metonímico y desplazamiento. Un análisis minucioso del célebre verso de *Booz Dormido*: "sus espigas no eran avaras ni odiosas"²⁹ demuestra por ejemplo que estas observaciones tienen sus consecuencias en el análisis de textos en lenguas naturales; solo desbordando la barrera de la palabra podemos darnos cuenta del "movimiento vivo de la enunciación" que se manifiesta en el trabajo metafórico-metonímico presente en ese verso y por lo tanto de su riqueza poética y evocadora.

3.3. La enunciación

El artículo sobre la enunciación en el cine que Ch. Metz dio al N° 1 de la revista *Vertigo*,³⁰ marca su regreso a investigaciones de inspiración semio-lingüística luego de su período psicoanalítico. Interesa a nuestro propósito en forma particular: es una de las pocas veces en que Ch. Metz subraya explícitamente (aunque con múltiples precauciones) las recaídas posibles de la teoría del cine en la investigación lingüística.³¹ Simplificando mucho, podemos considerar que estas recaídas se dirigen a dos puntos de la teoría de la enunciación.

Las instancias del proceso enunciativo

En los estudios lingüísticos, el proceso enunciativo se atribuye a dos instancias denominadas *enunciador* y *enunciatario*; Ch. Metz nota el carácter antropomorfizante de estas denominaciones y com-

prueba que están poco adaptadas a describir lo que sucede en el cine. En efecto, toda proyección de filmes es la experiencia de una "comunicación" que no se establece con un interlocutor (incluso si el espectador no puede sin duda evitar convocarlo imaginariamente), sino con una producción textual; el espectador está en relación con el film: "el ve imágenes simplemente".³² Trabajar sobre el film muestra aquí la necesidad de hacer corresponder dos paliers distintos al nivel de la enunciación: el palier "textual" donde intervienen entidades textuales (que debemos cuidarnos de no antropomorfizar); Ch. Metz sugiere hablar de "foyer" y de *blanco* para designar esas instancias enunciativas a las cuales remiten las marcas textuales; y el plano "personalizado" (el plano de las "atribuciones" personalizantes) donde "la marca se pone a cuenta de alguien": autor y espectador imaginarios, *enunciador y enunciatario*.³³

Las modalidades de manifestación de la enunciación

Al comentar a F. Casetti y su análisis de la enunciación en cine en términos de fórmulas que combinan pronombres personales,³⁴ Ch. Metz sostiene contra el semiólogo italiano, que la enunciación en el cine es solo muy débilmente déctica, pero en lo esencial es *metadiscursiva*: huellas técnicas, voluntarias o no, reveladoras del trabajo de la imagen y el sonido, genéricas, film en el film, etc., la consecuencia de este análisis es que importa "ensanchar nuestra idea de la "enunciación":

*"¿En el fondo, qué es la enunciación? Ni siempre, ni forzosamente es "YO-AQUI-AHORA", de manera más general, la capacidad que muchos enunciados tienen de plegarse por lugares, de aparecer aquí o allí como en relieve, de quitarse una fina película de ellos mismos, que lleva grabadas algunas indicaciones de otra naturaleza (o de otro nivel), que concierne la producción y no el producto, o bien, si se prefiere, ligada en el producto por el otro extremo. La enunciación es el acto semiológico por el cual ciertas partes de un texto nos hablan de ese texto como de un acto."*³⁵

No estoy seguro de que los lingüistas hayan tomado conciencia verdaderamente de estos aportes de Ch. Metz: la forma en que la comunidad universitaria piensa en el recorte de los campos de investigación en verdad, no favorece para nada ese reconocimiento: si los lingüistas saben bien que puede haber recaídas del estudio de una

lengua en el estudio de otra, si afirman incluso que es indispensable trabajar al mismo tiempo otras lenguas para estudiar bien una, no parecen dispuestos para reconocer que es también importante, *para hacer avanzar la investigación en lingüística*, trabajar sobre otros lenguajes (como la música, la fotografía, la pintura o el cine).

Esta forma de dividir el espacio de la investigación no es la de Ch. Metz. Incluso cuando trabaja sobre cine, Ch. Metz se mantiene como lingüista:

*"Cuando estudiaba cine con una óptica principalmente lingüística, el objeto de mi pasión intelectual era la máquina lingüística en sí misma."*³⁶

II. Ch. Metz y las teorías lingüísticas

La doxa pretende que la *máquina lingüística* puesta en obra por Ch. Metz sea *estructuralista*. El propio Ch. Metz reivindica de buena gana este marco de trabajo y la menor lectura de sus trabajos confirma esta conexión teórica. A título de ejemplo, miremos rápidamente el desarrollo del artículo sobre "Léxico y Gramática".³⁷ Ch. Metz comienza por producir una primera taxinomia: la de las diversas categorías de formantes, luego la segunda: inventarios abiertos *versus* inventarios cerrados, luego cruza estas dos clasificaciones para terminar... en una nueva clasificación. Siguiendo sus trabajos, el número y la naturaleza de las tipologías pueden cambiar y los cruzamientos pueden hacerse más complejos, sensiblemente, pero la gestión sigue siendo la misma. Sin duda, no es exagerado decir que hay en Ch. Metz una especie de "rabia taxinómica", taxinomia de las construcciones secuenciales susceptibles de aparecer en los films (la célebre Gran Sintagmática), taxinomia de los lenguajes (en términos y rasgos pertinentes de la materia y la expresión), taxinomia de diversos tipos de sistema, taxinomia de los códigos del lenguaje cinematográfico, taxinomia de los "encadenamientos textuales"... la enumeración podría continuarse fácilmente.³⁸ Es así que todo converge, todo se recorta, para incitarnos a ver en Ch. Metz solo un adepto duro y puro de la lingüística de "primer tipo". Sin negar la relación privilegiada entre Ch. Metz y la aproximación estructural, quisiéramos mostrar aquí que es de todos modos algo pobre limitarse a esta afirmación, que el estado real del trabajo de Ch. Metz es más complejo, más sutil, más interesante y sobre todo, que merece por eso un examen más profundo.

1. Del uso Metziano de las teorías lingüísticas

A fin de saber más sobre las referencias teóricas de Ch. Metz, me divertí intentando componer la lista de los lingüistas que cita. Arriesguemos la enumeración: Charles Bally, E. Benveniste, Claire Blanche, Charles Beaulieu, Karl Bühler, Henri Bonnard, Eric Buyssens, Jean Cantineau, André Chevel, N. Chomsky, Marcel Cohen, Dubois, la comentadora de Hjelmslev, la Sra. E. Fischer Jorgensen, los formalistas rusos, Gougenheim, A. Julien Greimas, Guillaume, Pierre Guiraud, Harris, Louis Hjelmslev, Jakobson, Korylowicz y la noción de "categorías isofuncionales", Lavob y la escuela "variacionista", Samuel R. Levin, André Martinet, Matoré, Antoine Meillet (uno de los precursores de Ch. Metz en la reflexión sobre la unidad palabra), R.F. Mikus, creador del sintagma "vertical", Georges Mounin, Morris, Bernard Pottier, Luis J. Prieto, Gerard Révész, Nicolas Ruwet, G. Ryle, el hombre de la "Fido-fido theory", Sapir-Whorf y su "hipótesis", Ferdinand de Saussure, Adam Schaff, Th.A. Sebeok, Alf Sommerfelt, los soviéticos de los sistemas modelizantes secundarios (Lotman), Jost Trier, Troubetzkoy, Joseph Vendryes.

Este inventario (más a la Georges Pérec que a la Prévert) no es muy completo, pero pienso que lo esencial está allí; de cualquier manera, desde ya autoriza algunos comentarios. Se notará, ante todo, que tenemos allí, tomando en cuenta el volumen general de la obra de Ch. Metz, un número relativamente escaso de referencias. Con algunas excepciones, los lingüistas citados son los que se pueden llamar "grandes". En fin, no podemos dejar de asombrarnos por la heterogeneidad de estas referencias; aunque la corriente estructuralista es seguramente la dominante, encontramos representantes del funcionalismo, de la glosemática, de la semiótica, de la teoría de los sistemas modelizantes secundarios, del variacionismo, del generativismo, del acercamiento etno-lingüístico, de la teoría de la enunciación, etc. Ch. Metz seguramente no pertenece a ninguna capilla. Por otra parte, Ch. Metz subraya con gusto las convergencias entre teorías, sobre todo para mostrar que a través de denominaciones diferentes, han señalado procesos comunes. Un ejemplo entre otros: después de haber mostrado que se puede "definir un código —al menos en la perspectiva de un estructuralismo no generativo— como el conjunto formado por una paradigmática y una sintagmática articuladas una sobre la otra", agrega:

"Ya era la posición de Saussure, cuando anotaba que la gramáti-

*ca de una lengua (...) comportaba dos grandes vertientes: una gramática 'asociativa' (igual paradigmática) y una gramática sintagmática. Igualmente, la teoría glosemática descansa enteramente sobre la idea de que el análisis de las relaciones "dentro del texto" o "dentro del proceso" (funciones del tipo "y-y", relaciones según Hjelmslev) y el análisis de las relaciones "dentro del sistema" (funciones "o-o", correlación) constituyen las dos tareas esenciales del estudio inmanente de una lengua (...). Se sabe que en las teorías generativas transformacionales, el estatuto "códico" de la sintaxis se afirma de manera aún más clara: la sintaxis no es solamente un componente del código lingüístico, sino que es su componente central."*³⁹

Lo que no quiere decir por cierto, que Ch. Metz confunda todo o ponga todas las teorías "en la misma bolsa". Al contrario, Ch. Metz es sumamente respetuoso de la especificidad de cada teoría como testimonio al cuidado que pone al recurrir, de la forma más escrupulosa, a la terminología de cada una de las teorías citadas, las frecuentes anotaciones que indican la referencia teórica de vocabulario utilizado, el número notable de puntualizaciones terminológicas presentes en sus escritos, y ese no menos sistemático hábito de dar los equivalentes terminológicos de una teoría a otra cuando existen. Del mismo modo, cuando Metz examina los trabajos de un teorizador, se preocupa por quedarse en el marco teórico de sus trabajos estrictamente⁴⁰ y cuando elige para uno de sus estudios, un modelo teórico, se atiene a él y lo explota hasta el fin, incluso aunque sepa que otras aproximaciones serían posibles; en este caso, marca de forma muy explícita las diferencias.⁴¹

Pero hay más: recordamos que Ch. Metz consagra un artículo a mostrar la importancia de un palier hiposémico en el funcionamiento de las lenguas naturales; la conclusión de este artículo es, por demás, sorprendente.

*"La noción de palier hiposémico sería inútil en una semiología general de inspiración generativista, ya que el problema aquí discutido del acuerdo social entre los usuarios sería reformulado en términos de competencia; ubicado delante del fenómeno de los códigos con número total de semas infinito, tal semiología situaría el acuerdo social a nivel de las reglas de producción, al menos en lo esencial."*⁴²

Se trata de un investigador que durante treinta páginas se dedicó a

establecer un punto verdaderamente nuevo en la reflexión lingüística y que, al llegar el momento de concluir, no duda en hacer notar que este punto es inútil en otra teoría (precisamente la que apunta a reemplazar la teoría en el marco de la cual se sitúa en este artículo). Buen ejemplo de constancia y de honestidad intelectual. Más generalmente, buen ejemplo del estado de ánimo con el que Ch. Metz moviliza las teorías. Insistiremos en particular en el tono neutro, desprovisto de todo afecto, con el Ch. Metz efectúa esta afirmación; ningún sufrimiento, ningún signo de revisión desgarradora frente a las proposiciones de la nueva teoría. Ch. Metz no está en absoluto traumatizado por la evolución que provoca que una teoría sea superada por otra; ve incluso en esa situación razones para persistir en su aproximación:

*"A menudo es necesario explorar y ocupar posiciones que serán superadas, justamente para que luego puedan serlo realmente."*⁴³

Para Ch. Metz, no hay teoría que no sea provisoria. Incluso lo escuchamos sobre esta aceptación de lo provisorio:

*"Una proposición provisoria es útil cuando se sabe provisoria, pero no, si se construyó en la ignorancia o la subestimación de las propias dificultades a cuya solución progresiva debe aportar su contribución fechada."*⁴⁴

Ch. Metz tiene la conciencia más viva de que una teoría no podría hacerlo todo: "no hay más que sistemas más o menos buenos que pueden clasificar aquí o allá", anota a propósito de diferentes tipologías propuestas por las figuras del lenguaje a lo largo de la historia de la retórica.⁴⁵ Y no hay desengaño en esta observación: toda teoría tiene sus límites; podemos incluso decir que una teoría se define por sus límites (es el criterio de *Pertinencia*); su *falsificabilidad* garantiza su consistencia. De cierto modo, podría decirse que para Ch. Metz poco importa la elección de tal o cual teoría en tanto esto permita progresar en la comprensión de mecanismos del lenguaje.

"En este problema, como en otros, lo principal es avanzar, y se avanza siempre en varios frentes a la vez —la formalización generativa es uno de ellos. Si no se intenta se puede estar seguro de no alcanzarlo jamás, e incluso de no saber hasta qué punto dicha formalización era posible (qué nivel de la mecánica de

*conjunto; dentro de qué límites de validez, según qué procedimiento de ataque."*⁴⁷

La noción de "competencias entre teorías" es ajena al pensamiento de Ch. Metz; de la misma forma que cambiar de objeto permite poner en evidencia fenómenos hasta ese momento desapercibidos, cambiar de teoría es darse la oportunidad de "hacer girar el objeto".⁴⁷

La concepción que se hace Ch. Metz de las teorías es *instrumental* fundamentalmente. Los modelos teóricos solo son para él, "hipótesis" de trabajo,⁴⁸ útiles más o menos aptos para resolver tal o cual problema. No nos asombraría por lo tanto ver que recurriera a una teoría para explicar un problema y a otra para explicar otro, incluso aunque estas teorías tengan presupuestos distintos: así recurre al funcionalismo y a André Martinet para mostrar que el lenguaje cinematográfico no posee "doble articulación", y a la glosemática (Hjelmslev), para precisar las relaciones entre códigos y materia de la expresión. El carácter paradójico de la utilización de estas dos teorías merece ser subrayado. Se sabe que para Martinet, la definición de un lenguaje tiene en cuenta la materia de la expresión; para él, por ejemplo, las lenguas naturales están ligadas íntimamente a la materia fónica. Por el contrario, Hjelmslev da una definición amplia de los lenguajes en términos de estructura abstracta (una "entidad autónoma de dependencia interna") y excluye la materia de los estudios semiológicos. Ahora bien, Ch. Metz se sirve de Martinet no para estudiar la materia de la expresión del cine sino para mostrar que el cine no es una lengua, y de Hjelmslev, no para mostrar que el cine es un lenguaje sino para analizar los rasgos pertinentes de la materia de la expresión... De todos modos, se aprecia bien cómo funciona: al poner en acción una suerte de "Ley de informatividad",⁴⁹ Ch. Metz utiliza las teorías por su *poder de resistencia*. Por ejemplo Ch. Metz reconoce "una fuerte herencia saussuriana", pero propone elaborar para el cine una "lingüística del habla" (o mejor dicho, del "discurso").⁵⁰

Cometeríamos un grave error si viéramos una contradicción entre esta manera de usar las teorías contra sí mismas⁵¹ y el respeto profundo de Ch. Metz por las teorías. Su posición es absolutamente clara: "pueden evidentemente presentar" problemas "de estricta obediencia", pero *alcanza con decirlo*.⁵² Ser respetuoso de una teoría no consiste en no alejarse de sus presupuestos, sino en poner las cartas sobre la mesa cada vez que lo hacemos.

De hecho, si Ch. Metz se niega a encerrarse en una teoría, es en beneficio de una posición más teórica. Le interesa impulsar el progreso de la reflexión teórica, no de tal o cual teoría en particular. Ch.

Metz es un teorizador y no un hombre de una teoría. Sin embargo, existe, un "método metziano".

2. El "método metziano"

Para comprender el "método metziano", comenzaremos por observarlo en acción. El artículo "Semiología audio-visual y lingüística generativa"⁵³ nos servirá de texto-guía. Luego de una breve introducción, Ch. Metz propone esta reflexión:

*¿Cuál es la situación de partida ante la que se encuentra la semiología del cine? Podría resumirse de la siguiente forma: Desde 1985, existe en la sociedad, cierto tipo de secuencias de señales, llamadas "filmes", que el usuario social (el "nativo") considera provistas de un sentido y sobre las cuales lleva en sí, en el estado de intuición semiológica —en el sentido en que "la intuición lingüística" nos dice que una frase B es la paráfrasis, o la transformación en pasiva de una frase A—, algo parecido a una definición; pues el sujeto social no confunde un film con una pieza de música o una obra de teatro."*⁵⁴

Esto es seguramente un comienzo de artículo totalmente acorde con el enfoque generativo. Se advertirá en particular el llamado a la "intuición de lo nativo", intuición que se convierte ella misma en el objeto de la investigación:

*De allí resulta la primera tarea del semiólogo (del semiólogo que es, también él, un nativo, es decir, alguien que va al cine: llevar a estado explícito esta definición del film que sin ser comúnmente formulada, funciona en la sociedad de forma real."*⁵⁵

Sigue una proposición metodológica que apunta a dotar al objeto film de una definición semiológica; una cita algo extensa es indispensable para la buena comprensión de la argumentación:

"Nuestra sociedad ha elaborado implícitamente una verdadera taxinomia de los lenguajes: hay un 'lenguaje musical', un 'lenguaje pictórico', etc. Esta clasificación cultural, si formulamos explícitamente su lógica interna, reviste la forma de un cuadro de presencias y de ausencias, de un cuadro de doble entrada donde pudiera ponerse en alto, horizontalmente, una

*lista de características físicas del significante, y a la izquierda, verticalmente, una lista de 'lenguajes' en el sentido corriente (...). Cada lenguaje se define por la presencia en un significante de ciertos rasgos sensoriales, y la ausencia de ciertos otros (...). Notamos que los diferentes lenguajes (...) mantienen relaciones lógicas claramente más complejas de las que imagina el sentido común (...), señalamos algunos casos de exclusiones, pero también casos de inclusiones y de intersecciones. (...) La tarea consistiría en establecer, por la conmutación de los lenguajes entre ellos, los rasgos pertinentes de la materia del significante (...). Se trataría de hacer reaparecer al fin del recorrido cada lenguaje —cada unidad que pasa por un lenguaje, es decir cada punto de partida socialmente atestiguado— como la combinación terminal (igual al punto de llegada), de cierto número de rasgos específicos de la sensorialidad socializada."*⁵⁶

Esta vez, sin ambigüedades, nos encontramos en el marco del enfoque estructural (diferencial e inmanente: cf "la conmutación de los lenguajes entre sí"). En fin, constituye toda una serie de desarrollos sobre "la ausencia de todo criterio de gramaticalidad" en el cine, y sobre la necesidad de trabajar con "modelos parciales" que correspondan a ciertos "juicios de aceptabilidad" poniendo en juego "en la recepción, clases socio-culturales de usuarios".⁵⁷ El análisis sale aquí del enfoque inmanente para tener en cuenta elementos *externos* al conjunto de los films (las "clases socio-culturales de usuarios").

En menos de diez páginas, tres tipos de enfoques se encuentran movilizados de este modo; el enfoque generativo, el enfoque estructural y un enfoque que no dudaremos en calificar de "pragmático" (aunque Ch. Metz no utilice este término). Esta articulación triangular rige en distinta medida el conjunto de la obra de Ch. Metz.

Es interesante reexaminar *Langage et cinéma* desde esta perspectiva. Hemos visto que se podía definir la obra como un análisis de la noción del sistema y que este análisis era en lo esencial, de naturaleza tipológica: el enfoque estructural constituye innegablemente el nudo metodológico de *Langage et cinéma*. Por otra parte, si la noción de sistema se encuentra en el centro del principio de pertinencia enunciado al comienzo de la obra (pág. 14), algunas páginas más adelante (pág. 56), *Langage et cinéma* propone otra definición de este principio, una definición que fija a la semiología del cine, objetivos que están más próximos al espíritu del enfoque generativo que al del enfoque estructural:

"El recorrido del semiólogo es paralelo (idealmente) al de espectador del film, es el recorrido de una 'lectura', no de una 'escritura'. Pero el semiólogo se esfuerza por explicar este recorrido en cada una de sus partes, mientras que el espectador lo resuelve de una vez en lo implícito, queriendo ante todo 'comprender el film'; el semiólogo, por su parte querría además comprender cómo es comprendido el film: en definitiva, trayecto 'paralelo', y no confundido. La lectura del semiólogo es una meta-lectura, una lectura analítica, frente a la lectura 'inocente' (en realidad, a la lectura cultural) del espectador."

Se sabe que para los generativistas, un lenguaje no es solamente un conjunto de enunciados (un sistema) sino un saber sobre estos enunciados, una "competencia", y que son *procedimientos de comprensión* que la gramática generativa quiere reproducir. En fin, *Langage et cinéma* insiste en el hecho de que si el lenguaje cinematográfico puede ser descrito como una combinatoria de códigos, la noción de *sub-códigos* es la única que permite explicar su funcionamiento real en un momento dado de su historia. Si los códigos constituyen el lugar de muchos de los problemas que un director de cine debe resolver (¿cómo encuadrar?, ¿cómo organizar una secuencia de imágenes?, ¿cómo coordinar imágenes en movimiento?, etc.), según las épocas, los movimientos estéticos, las modas, el público al que se dirige, en síntesis, según el *contexto* en el cual se producen y/o ven los films, hay muchas maneras de responder estas preguntas (ej.: son innumerables las respuestas que se dan al problema del montaje: cine de montaje invisible, de montaje de afiche, de "montaje-collage", de plan secuencia, etc.). Los *sub-códigos* son esas "respuestas distintas a una misma pregunta".⁵⁸ Así definida, la noción de *sub-códigos* aparece como una noción fundamentalmente *pragmática*: introduce las determinaciones externas (históricas, sociológicas, etc.) en la reflexión sobre el lenguaje cinematográfico.

Podría hacerse un análisis análogo para la mayoría de los artículos de Ch. Metz. Incluso la Gran Sintagmática, que es citada siempre como un modelo de enfoque estructural, no escapa a esta operación triangular: esa taxinomia es al mismo tiempo, un *modelo de inteligibilidad* que apunta a dar cuenta de la forma en que el espectador "comprende" el montaje filmico (considerado como "construcción de una inteligibilidad por medio de diversas aproximaciones",⁵⁹ y un modelo parcial "concebido a fin de funcionar para una clase de films (los films de ficción) en un momento históricamente delimitado de la historia del cine (los años 1930-1955, aproximadamente) un *sub-*

código. En síntesis, la Gran Sintagmática es un modelo estructural, pragmáticamente construido y con un objetivo de intelección.

Ahora es posible hacer una descripción precisa del "método metziano". El enfoque estructural ocupa el centro de la reflexión: Proporciona los *instrumentos* del análisis (análisis "componencial", conmutación, método "diferencial"). En enfoque "pragmático" fija el *cuadro* en cuyo interior se desarrolla este análisis. Que se entienda bien, no es cuestión de decir que Ch. Metz se inspiró en el enfoque lingüístico pragmático: Ch. Metz nunca reivindica esta vinculación teórica,⁶⁰ por el contrario, creemos poder afirmar que toda la obra de Ch. Metz testimonia una *preocupación pragmática*:⁶¹ para él, desde el punto de partida la "concepción lingüístico-analítica es una empresa socio-histórica"⁶² y todos sus análisis descansan sobre la convicción de que las coacciones provenientes del espacio social determinan las "condiciones de posibilidad de los códigos".⁶³ En fin, la propia *óptica* de la investigación está de acuerdo con el programa generativista: *comprender cómo el usuario comprende el film*. Desde los primeros textos de los *Essais*⁶⁴ al último artículo de *Vertigo*⁶⁵ el recurso a la intuición de lo "nativo" es una constante de la obra de Ch. Metz; pero allí conviene más hablar de un estado de espíritu, de una concordancia de objetivos, que de una influencia directa: aunque Ch. Metz se refiera a veces a la teoría generativa, no utiliza jamás las técnicas de análisis.⁶⁶ Lo que se juega en este encuadre "pragmático-generativo" del procedimiento estructural es algo muy distinto a un problema de influencia: una verdadera opción epistemológica, casi una cuestión moral.

Ch. Metz siempre afirmó su rechazo por una lingüística estructural que funciona como una máquina de deshuesar el lenguaje humano, de debilitarlo en tajadas bien limpias a las que ninguna carne ya se adhiere,⁶⁷ al igual que no ha cesado de oponerse a lo que llama la semiología como "molinete universal".⁶⁸ Frente a estos enfoques que quieren desustancializar todo, que prefieren el "esqueleto estructural del objeto" (el *modelo*) antes que el objeto estudiado,⁶⁹ la apuesta de Ch. Metz es construir un enfoque riguroso, conceptualmente fuerte, sólidamente adosado a una "disciplina-máquina" —una de esas disciplinas "que crean una ruptura en relación a la charla dominante, que provocan bruscamente un efecto de exterioridad para las cosas más habituales"⁷⁰— pero también un enfoque que no olvida jamás que el lenguaje es ante todo una realidad social, un fenómeno humano "inscripto ya en acciones y en pasiones que nos importan".⁷¹

Esta opción se traduce en lo que con todo derecho podemos lla-

mar, la "escritura" metziana. Escuchemos a Ch. Metz hablarnos de la comprensión y de la incomprensión fílmica:

*"Muchos films son ininteligibles (...) porque su diégesis encierra en sí realidades o nociones demasiado sutiles, o demasiado exóticas, o supuestamente, y por error, conocidas. No hemos insistido suficientemente sobre el hecho de que en estos casos, no es el film el incomprensible, sino por el contrario, todo lo que no está explicado en el film —y si no hemos insistido suficientemente, es porque una moda actual quiere que todo sea lenguaje, al punto de que este decir invasor no deja nada más que sea de lo dicho. Por otra parte es una ilusión muy corriente. Enfurado, el enamorado le reprocha a la infiel: 'tú no me comprendes'. Pero no, ella comprendió muy bien. Solo que ya no lo quiere. El lenguaje, fílmico o verbal no puede suprimir lo real; por el contrario, se arraiga a él— los hombres no se 'comprenden', no solo por causa de las palabras, sino por lo que estas recubren. Cuántos 'malentendidos' surgen en realidad de los demasiado-bien-entendidos! (...) El público de almaceneros de Cannes que silbó La Aventura había comprendido el film, pero no había comprendido de qué se trataba, o más bien era de lo que se burlaba. La intelección fílmica no tenía nada que ver; era simplemente 'la vida'."*⁷²

O incluso, en "El referente imaginario", escuchémoslo como nos cuenta el nacimiento de una figura:

("Sobre las figuras nacientes")

"Me veo aquí forzado a hablar más de mí, ya que todo ejemplo tomado de una lengua o un código cinematográfico ya estaría amortiguado solo por el hecho de ser preexistente.

Entonces, en el momento en que escribo estas frases, y desde hace ya varios días, aproximadamente desde que este artículo me ocupa la mente, un martillo-perforador, en una calle vecina, me rompe la cabeza sin tregua. Adquirí el hábito, cuando me 'hablo' a mí mismo, de designar este texto (para el cual aún no tengo título), como 'el artículo martillo-perforador'. Es una denominación absurda. Tenía otras soluciones (...)." ⁷³

Incluso en *Langage et cinéma* que es, como Metz mismo lo nota, con cierto humor, "un libro severo, bastante fúnebre (está hecho para eso, es su aspecto *private joke*)",⁷⁴ la dimensión de lo vivido no está

ausente, aunque solo fuera en esta forma de convocar para analizar fragmentos de diálogos imaginarios.

"Tenemos por un lado 'este film es muy bello. No me gusta este tipo de films. Los films de Murnau no han envejecido', etc., y por el otro 'el film es significativo de punta a punta. Los films son objetos sociales. Un film es una obra de arte, todo film es en el fondo un documental', etc." ⁷⁵

Hasta los artículos de lingüística más técnicos hacen referencia a la experiencia común de los usuarios:

"De modo que es una observación corriente que los usuarios de una lengua solo llegan a comprenderse si están de acuerdo en las palabras, y no solamente en las frases." ⁷⁶

Ch. Metz nunca separa la teoría de la vida. Sin duda, el problema ya no se plantea en la actualidad exactamente en los mismos términos que en la época del estructuralismo dominante,⁷⁷ pero no es seguro, sobre todo por la importancia que toma el "paradigma computacional", que sea totalmente inútil recordar esta reivindicación de un enfoque teórico con *rostro humano*.

En verdad es esta relación con las teorías ciertas lo que más me sorprendió y lo que más me enseñó en la lectura de los trabajos de Ch. Metz.

Para terminar me alcanzaría con citar dos pequeñas expresiones. La primera es una lección de modestia: "No podríamos hacer todo a la vez".⁷⁸ El teorizador debe aceptar sus límites sin dramatismos. Los de la teoría que utiliza pero también los suyos propios. Ya es un trabajo de largo aliento (dominar una teoría, es decir, no solo conocerla sino también ser capaz de utilizarla con una conciencia clara de lo que puede hacer, y sobre todo de lo que no puede hacer), por el contrario y, es la segunda frase: "Es seguro, de antemano que sin máquina, no veremos nada".⁷⁹ Me gustaría ver esta frase escrita con letras de oro en todos los centros universitarios donde se enseña cine y audiovisual...

Traducción de Laura Flores

1. Además Ch. Metz enseñó lingüística durante muchos años.

2. Habría que hacer el mismo trabajo para los aportes y las relaciones de

Ch. Metz con el psicoanálisis, que nos parecen igualmente de suma importancia.

3. No hablamos aquí de artículos no publicados en volumen.

4. *Essais Sémiotiques*, Klincksieck, 1977. (Lo citaremos en adelante como *Essais III*) "Les formants dans la langue: lexique et grammaire" (p. 52-67) es un artículo estrictamente lingüístico; "Les Sémiotiques. A propos des travaux de Louis Hjelmslev et d'André Martinet" (p. 9-24; el artículo mismo es de 1965; en los *Essais*, Metz agregó un postfacio, p. 25-30): "Remarques sur le mot et le chiffre. A propos des conceptions sémiologiques de Luis Prieto" (31-46; el artículo es de 1967; como el artículo precedente, se publica en los *Essais* con un postfacio p. 47-52) articulan reflexiones lingüísticas y reflexiones de semiótica general.

5. "Remarques sur le mot et le chiffre". Art.cit.

6. "Les formants dans la langue: lexique et grammaire", art. cit.

7. La idea de Ch. Metz es la siguiente: "la lengua no procede como una operación única de delimitación binaria que pondría por un lado el léxico y por otro la gramática, sino como dos operaciones distintas, y llevadas por así decirlo, independientemente. Por un lado (...), lexicaliza algunos de sus morfemas afectándoles un formante directo. Por otro lado, gramaticaliza algunos de sus morfemas poniéndolos en inventarios cerrados. Tales morfemas serán beneficiados, la primera operación, y no la segunda, tales la segunda y no la primera, algunos las dos a la vez. Pero no hay ningún morfema que haya escapado a las dos. Esto no es por algún azar estadístico, sino por una imposibilidad radical, concerniente a la naturaleza misma de las dos operaciones en cuestión: si un morfema escapó a la lexicalización, tiene un formante indirecto y no puede entonces escapar a la gramaticalización, ya que todo formante indirecto crea un inventario cerrado por el solo hecho de su modo de obtención; si un morfema escapó a la gramaticalización, está en inventario abierto, y no puede entonces sustraerse a la lexicalización, por la misma razón jugando en sentido inverso, es decir porque todo inventario abierto excluye los formantes indirectos", *Essais Sémiotiques*, p. 67.

8. Notoriamente en "Entretien sur la sémiologie du cinéma" entre R. Bellour y Ch. Metz, *Essais II*, ed. cit.; el pasaje que nos interesa aquí se encuentra en p. 199-200.

9. El término vuelve en varias instancias en el último capítulo de *Sémiotique et Philosophie du langage* (P.U.F., 1988): "La familia de los códigos", p. 243, p. 346, p. 273.

10. *Langage et Cinéma*, Larousse, 1971, p. 20. Todas nuestras referencias a esta obra se registran según esta edición. Existe una reedición aumentada con un postfacio en Albatros, 1977.

11. Id., p. 14.

12. *Langage et Cinéma*, p. 57.

13. Id., p. 57.

14. Id., p. 58.

15. "Spécifique/non-spécifique: relativité d'un partage maintenu"; el pasaje que nos interesa aquí se encuentra en p. 157-160.

16. Id., p. 159.

17. El examen constituye lo esencial del capítulo 8: "La connotation, de nouveau", *Essais sur la signification au cinéma*, II, Klincksieck, 1972, p. 163-172. Es cierto que Hjelmslev no es el creador de esta pareja de nociones que es, se sabe, proveniente de la lógica, pero de hecho mucho para promoverlo.

18. Id., p. 172.

19. C. Kerbrat-Orechioni, *La Connotation*, P.U.F., 1977.

20. En ambas citas, el subrayado es nuestro.

21. Los análisis de C. Kerbrat-Orechioni se dirigen en el mismo sentido.

22. Para una presentación desarrollada y argumentada de estos tres esquemas, cf. "Sur deux niveaux de production de sens: dénotation, connotation", capítulo V de nuestra obra *Cinéma et Production de sens*, que aparecerá en Colin 1990.

23. El capítulo VIII de *Langage et Cinéma*: "Paradigmatique et syntagmatique" (p. 121 a 138) estudia el funcionamiento de las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas en el cine.

24. P. 131-132 (el subrayado es nuestro).

25. "Remarques sur le mot et le chiffre", "Lexique et grammaire", *Essais III*.

26. *Essais III*, p. 34.

27. *Le Signifiant imaginaire*, 10/18, UGE, 1977, p. 177-371. El capítulo 7 está explícitamente intitulado "Le problème du mot", p. 257-78.

28. *Le Signifiant imaginaire*, p. 260.

29. Id., p. 270 y ss.

30. "L'énonciation impersonnelle ou le site du film", *Vertigo* N° 1, "Le Cinéma au miroir", 1987, p. 13-34.

31. Id., p. 21.

32. Id., p. 20.

33. Id., p. 33.

34. Estas fórmulas son del tipo: YO(MOI) (enunciador) y TU(TOI) (enunciario) LO (enunciado, personaje, film) miramos (vista, objetiva); YO(MOI) y EL(LUI) TE miramos (interpelación) TU(TOI) y EL(LUI) ven lo que YO(JE) les muestro (vistas subjetivas), etc. cf. *Dentro lo sguardo (Il filme il suo spettatore)*, Bompiani, 1986 (Traducción francesa en Presses Universitaires de Lyon, 1990).

35. *Vertigo* N° 1, p. 21-22.

36. *Essais III*, Klincksieck, 1977, "Sur mon travail" (Conversación con Marc Vernet y Daniel Percheron), p. 176.

37. Id.

38. Por ejemplo por esta pequeña anotación anecdótica: Metz es el autor de una flora mediterránea.

39. *Langage et Cinéma*, p. 122-123 (subrayados nuestros).

40. Artículo "Le mot et le chiffre". "No nos proponíamos aquí comparar dos grandes opciones teóricas, ni siquiera examinar en qué medida y hasta qué punto las descripciones llevadas en los términos de una, son 'tra-

ducibles' en los términos de la otra. Por el contrario, ubicándonos por hipótesis en el marco, rigurosamente taxonómico (...) de la semiología de Luis J. Prieto (...)", *Essais III*, p. 46.

41. A propósito del problema de la distinción entre léxico y gramática: "Las proposiciones que acaban de ser expuestas contribuirán tal vez a aclararlo y a desplazarlo parcialmente, al menos en la perspectiva de una lingüística estructuralista y distribucionalista. En el marco de una concepción generativa, es claro que las nociones propuestas en el curso de este estudio, incluso en la medida en que permanecieran utilizables, deberían ser reordenadas según líneas de fuerza muy diferentes", Id., p. 67.

42. Id., p. 46.

43. Id., p. 127.

44. Id., misma página.

45. *Le Signifiant imaginaire*, 10/18, p. 204.

46. *Essais III*, p. 127.

47. "Me gusta hacer girar el objeto cambiando de máquina", dice Ch. Metz, para explicar su pasaje de la semio-lingüística a la semio-psicoanalítica (*Essais III*, p. 186).

48. Id., p. 46.

49. "Pienso en una observación de Barthes a propósito de su *Michelet*. Decía que un trámite es tanto más interesante cuanto más lejos va de lo que podría esperarse (sobre *Michelet*, se esperaba más bien un libro histórico-político, no un libro de psicología psicoanalítica). Es un criterio en cierto modo informacional (contra espera), un criterio de distancia máxima, de improbabilidad. Las operaciones de este tipo me atraen mucho." (*Essais III*, "Sur mon travail", p. 158)

50. *Essais I*, p. 91.

51. *Essais III*, p. 115.

52. Id., p. 91 (subrayados nuestros). La expresión se encontraba ya en *Langage et Cinéma* a propósito de la elección del objeto de estudio y de la construcción de códigos por el teorizador: "hay que recordar que un código no es un objeto que uno encuentra ya constituido" ante sí, sino una construcción coherente a la cual el analista puede conferir el grado y el género exacto de generalidad o de particularidad que desee, con la sola condición de que las conclusiones sean medidas según este acto inicial de circunscripción (es el principio de pertinencia); de la misma forma un lingüista puede fijarse como objetivo estudiar el código del francés pulido o del francés familiar, o el que es común a los dos, alcanza con decirlo. (p. 49, allí también subrayado nuestro)

53. *Essais III*, p. 1909-128.

54. "Sémiologie audio-visuelle et linguistique générative", p. 111-112.

55. Id., p. 112.

56. Id., p. 113-114.

57. "Sémiologie audio-visuelle et linguistique générative", p. 118.

58. Id., p. 103.

59. *Essais I*, p. 135. Más adelante Metz anota: "Lo que pide ser compren-

dido, es el hecho de que los films sean comprendidos" (p. 145). Vemos que desde 1968, el programa de la semiología del cine ya había sido fijado en términos casi idénticos a los que serán utilizados en 1971 en *Langage et Cinéma*.

60. Comprobaremos, por ejemplo, que no hay ningún pragmático en la lista de los lingüistas citados en I.1. De hecho, debemos esperar el artículo sobre la enunciación de *Vertigo* (1987) para encontrar en Metz referencias a la pragmática cinematográfica (Casetti, Bettetini) o a la pragmática general. Ej.: "En términos pragmáticos, diríamos que el contexto ha venido a sustituirse..." (p. 19-20). Incluso hemos creído descubrir en el rodeo de esas (raras) referencias una ligera ironía: "la pragmática, a quien nada de lo humano le es ajeno (...)" (p.17).

61. Sobre Ch. Metz y la pragmática, confrontar la parte central de nuestro artículo: "La sémio-pragmatique du cinéma, sans crise ni désillusion": "Et si l'on relisait Metz", en *Hors Cadre* N° 7, "Théorie du cinéma et crise dans la théorie", invierno 1988-89, p. 83-87.

62. *Essais III*, p. 186.

63. Id., p. 190. Contentémonos con dos ejemplos: el artículo intitulado fr. "Le perçu et le nommé" (*Essais III*, p. 129-162) tiene como objeto principal mostrar que "el objeto perspectivo" es una unidad "socialmente construida". En la conclusión del "Significante imaginario", Metz insiste en el hecho de que la descripción del funcionamiento del significante cinematográfico que acaba de hacer "solo concierne a algunas formas geográficas de la institución misma, las que tienen curso en los países occidentales. El cine entero en tanto que hecho social, y entonces también el estado psicológico del espectador ordinario, pueden revestir aspectos muy diferentes de aquellos a los que estamos habituados. Solamente intentamos una etnografía del estado filmico entre otros que quedan por hacer (...)" (*Le Signifiant imaginaire*, 10/18, p. 170).

64. Cf. por ej.; p. 48 o p. 53.

65. Artículo citado, *Vertigo* N° 1, 1987: "hay imágenes para ver por qué alguien las arregló; vemos allí alguien que no recoge la adhesión de las masas", p. 20; "hay fuerza para apostar a que el público, en su mayoría, se hace de la mirada-cámara una idea mucho menos sutil (o ninguna idea en absoluto)", p. 28.

66. También en el artículo intitulado (retroactivamente, es verdad) "Sémiologie audio-visuelle et linguistique générative"; sin embargo, es evidente, a la vista de las referencias precisas que siembran sus trabajos, que Metz las conoce bien. Para tentativas de transferencia de útiles de la gramática generativa al análisis del lenguaje cinematográfico, cf. Dominique Chateau: *Le cinéma comme langage*, AISS-IASPA, 1986, John M. Carroll: *Toward a structural psychology of cinema*, Mouton, 1980 y sobre todo, Michel Colin: *Langage film, discours. Prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Klincksieck, 1985.

67. *Essais I*, p. 43. Tal vez sea necesario recordar la voluntad de ciertos lingüistas de atenerse a manipulaciones puramente "objetivas", de explicar

las variaciones de sentido únicamente por las variaciones del contexto lingüístico (distribucionalismo semántico), de rechazar todo recurso a la intuición, incluso de evacuar pura y simplemente el sentido.

68. *Essais III*, p. 203.

69. Id., p. 43-44.

70. Id., p. 184.

71. La expresión es de G. Cohen-Séat a propósito del cine (*Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, P.U.F., p. 13, citado en *Essais I*, p. 48).

72. *Essais I*, p. 78.

73. *Le Signifiant imaginaire*, 10/18, p. 192.

74. *Essais III*, p. 191.

75. *Langage et Cinéma*, p. 39 (en negrita en el texto); el mismo procedimiento se utiliza igualmente en p. 16, p. 28, p. 45, p. 116 y sin duda en otros pasajes que no hemos considerado.

76. *Essais III*, p. 41.

77. La pragmática pasó por allí.

78. *Essais III*, p. 67 (es la última frase del artículo "Lexique et grammaire").

79. Id., p. 185; sin máquina teórica por supuesto...

Ch. Metz y el espejismo de la enunciación

En la relectura de Christian Metz, que todos hicimos para este coloquio, parecería que una doble exigencia impulsara su iniciativa de fundamentación. Por un lado, se trata de hacer obra científica contribuyendo a ampliar, a través de lo cinematográfico, los componentes de un saber estructuralista, de inspiración y anclaje lingüísticos: sobre este punto, los primeros trabajos de Metz acompañan, y a veces preceden, el avance de un estructuralismo cuyo objetivo es definir pares nocionales susceptibles de construir, por relación y oposición, homología y diferencia, el territorio del lenguaje donde se forman los dichos y los deseos del hombre; si Christian Metz no dejó de apelar a las ciencias humanas más duras, fue, precisamente, en la medida en que estas requieren una modelización rigurosa, respondiendo a la necesidad de estructurar lo general para dar cuenta de lo particular. Pero en forma simultánea, y tal vez contradictoria, otra preocupación anima la problemática de Metz, planteada, con una atención aguda, altiva en relación a la singularidad del objeto del cine, del que conviene reconocer, en su emergencia misma, la complejidad y composición que lo hacen tan inasible como seductor. El amor por el cine, y el gusto por la percepción fílmica en Metz van a la par con la ambición semiológica; si una conduce a la búsqueda de estructuras profundas, portadoras de leyes, la otra mantiene la mirada ligada a la superficie de un fenómeno cuya fascinación estética tiende a la fluidez, la movilidad, la multiplicidad. Sin duda, la fuerza de Christian Metz radica en no haber resuelto esta contradicción, sino, por el contrario, en haberla mantenido firme; la tensión mantenida entre estos dos componentes ha producido el impacto de una gestión que apunta a la vez a la formalización estructural y a la aprehensión fenomenológica, buscando en una única regla de especificidad el terreno de una reconciliación, siempre precaria, entre la voluntad de saber y el placer de ver.

De esta exigencia contraria deriva un cierto número de conse-

cuencias útiles a mi propósito. Además de la cuestión de lo específico, sobre la que volveré más adelante, me interesa en primer lugar el movimiento problemático del pensamiento de Metz.

Fue Christian Metz quien balizó el espacio semiológico del cine, por medio de un cuadrículado paradójico, y, al mismo tiempo, tuvo que delimitar el territorio y hacerlo movable: se trata de fijar y de abrir simultáneamente, de desintrincar y de cruzar, de asignar los lugares y de reconocer los deslizamientos del terreno. La repartición del territorio no excluye, y sin duda incluye, las incursiones extra-territoriales, tanto más cuanto que la constitución del campo de competencia semiológica requiere, al mismo tiempo, referirse a la lingüística y alejarse de ella, mientras que el reconocimiento de un lenguaje del cine deberá recurrir, al menos por diferenciación, a la comparación literaria. Con respecto a esto, me es posible intervenir en el trabajo de Christian Metz desde un punto de vista que no será metziano: en efecto, más semiótico que semiológico, y orientado hacia una teoría de la escritura a la cual Metz no suscribe cuando habla del texto. En efecto, la amistad y un diálogo, aunque fragmentario, entablado desde hace tiempo, me lo autorizan. Pero, sobre todo, la amplitud y la precisión de la fundamentación metziana constriñen a que se le relacionen investigaciones divergentes, no solamente porque Christian Metz siempre ha participado en otros trabajos además de los suyos, constriñendo así a los invitados a evaluar lo que está en juego en el reparto propuesto; pero, sobre todo, porque el requerimiento cinematográfico, que duplica en él la vocación científica, lo conduce a un recorrido en mutación incesante: como si las resistencias del objeto solo pudieran vencerse por medio de la puesta en obra de una nueva exploración que Metz llama "rellenado de un terreno".¹ Después de haber reflexionado sobre el psicoanálisis, y de haber acompañado a la lingüística, Metz se enfrenta hoy con la cuestión de lo que podría ser una poética o una estética del film por el canal de la comunicación.

Referirse a la enunciación en los términos que emplea en un artículo reciente,² comporta, en efecto, un nuevo descentramiento de la perspectiva. Sin duda no es la primera vez en que Metz evoca, con referencia a Benveniste, el estatuto discurso del objeto cinematográfico. En una nota de "Para una fenomenología de lo narrativo" señala precisamente la doble acepción del término de "discurso" que a veces designa, en Benveniste, tanto la actividad de una instancia enunciante como el sistema transfrástico constitutivo del lenguaje. Pero, jerarquizando los dos usos del término, es decir, haciendo el discurso, en sentido estricto, un simple componente de la discursividad general

característica del lenguaje puesto en acto, ese texto antiguo (1966) decididamente inscribe el cine como un discurso que se hace co-extensivo al lenguaje mismo, y de ahí conduce a relegar la enunciación como horizonte lejano de una búsqueda que, ante todo, quedará centrada sobre el enunciado narrativo.³ En Metz, la cuestión de la enunciación es secundaria, vale decir, que es posterior en el ordenamiento de un método que, al amparo de la denotación, se aplica a despejar la primacía de un relato definido ante todo por la literalidad de la intriga. Paradójicamente, cuanto más se extiende el discurso al conjunto del lenguaje cinematográfico, tanto más se borra la enunciación de las preocupaciones principales del investigador. En este estadio de la investigación, la enunciación se desvanece en una difusión general del lenguaje que permite distinguir al cine de la lengua reiterándole los atributos del habla. Este doble juego del discurso aclara el artículo de 1987, enfrentándolo. Fue necesario un profundo trabajo de remodelamiento: levantar la hipoteca estructural del par connotación-denotación, autonomizar la connotación y, finalmente, fundirla en el propio film, reconocer por su vertiente psicoanalítica el tejido de una textualidad abierta al equívoco de los procesos, tantas operaciones según las cuales el cine se acerca a la escritura alejándose del código. Por este largo rodeo, que procede más de la revolución axial que del renunciamento epistemológico, Ch. Metz da la medida verdadera a la cuestión de la enunciación, que concierne al conjunto del texto fílmico, incluso, si esta cuestión interroga en prioridad la puesta en obra de un acto de virtualidad narrativa.

Sin duda, Ch. Metz habla esta vez de la enunciación, separando tanto el término "discurso", generador de ambigüedad, como la más-cara blanda de una narración demasiado cómodamente asimilable a la persona de un narrador. Pero dando envergadura textual a una noción que la lingüística tiende a sectorizar, Metz demuestra la eficacia de un punto de vista que supo quedar ligado a las astucias del objeto y puede recusar, entonces, por falta de "superficie", las tipologías o los sistemas de oposición extrayendo sus reglas sintácticas de las estructuras profundas ya semantizadas. Fecunda, la operación tiene doble faz: por un lado, las distinciones jerárquicas van a explotar, y la enunciación —esta instancia hasta allí relegada en posición de suplemento segundo— invade, como en el último trabajo de Benveniste, todo el dispositivo fílmico, transformándose en su materia y ya no en circunstancia pero, por otra parte, al tomar en cuenta directamente el término y, por lo tanto, el acto enunciativo, impide disolver de inmediato, por lo menos en principio, los índices de habla en la discursividad general del lenguaje. La fuerza crítica de esta posición se

atendrá entonces al rigor de los problemas que plantea a los analistas de la enunciación fílmica: al aplicar los criterios distintivos de la deixis, Metz podrá rechazar la teoría y suponer la actividad de un enunciador personalizable que obraría en la textura fílmica. Una vez levantada la represión, la desilusión desmonta el espejismo del sujeto que se mantiene detrás del velo de una narración sin rostro: un corte decisivo se afirma ahora en el film, única vía de acceso a la enunciación, y toda figura de enunciador solo disimula la postura del autor. No se excluye que replegando la enunciación sobre el propio film, reduciendo al enunciador a una simple forma de autorreflexión fílmica, por una vía completamente distinta, Metz vuelva a rechazar el enigma del habla que la escritura fílmica permite interrogar incluso en su uso lingüístico. Si la enunciación solo es un "pliegue" del film que se deja ver como tal, y entonces designa en sí el cine ¿no habría entonces como un repliegue hacia el refugio en una especificidad cinematográfica, donde el cine se libraría del modelo de la comunicación, desechándola del film, es decir, de hecho, dentro de la lengua? En este sentido la lengua serviría de contraste con el lenguaje o con el texto cinematográfico y le permitiría ser él sin ser su otro.

Antes de continuar con esta discusión, quisiera insistir en dos hipótesis de Metz, a las que suscribo, y en una observación cuyas prolongaciones inducen de hecho al debate. La primera hipótesis, ampliamente sostenida en la actualidad, rechaza la ilusión de una enunciación exterior al enunciado: tomando partido por el film como texto, Metz recuerda que no hay enunciación que sea legible fuera del enunciado donde se inscribe. Evitando el término de efecto, que requiere la búsqueda de una causa, o el de simulacro,⁴ que supone además la realidad de un modelo, Metz prefiere el de construcción reflexiva y remite el pretendido fuera del texto, a la única realidad de un texto redoblado, que llama "metatexto". Incluso, por un regreso de jerarquía, este último término arriesga borrar la paradoja de una enunciación enunciada y produce el interés de evacuar todo deslizamiento antropomórfico en la concepción del acto enunciativo. La segunda hipótesis, más incisiva y, en este sentido, más innovadora, critica la ambigüedad del término de instancia, siempre susceptible de hacer reaparecer a la persona al amparo del puesto. No se debería subrayar este punto: a pesar del interés de los sistemas que intentan clasificar las operaciones enunciativas y multiplicar las mediaciones que distinguen al narrador representable y las modalidades más abstractas de la narración, los trabajos de inspiración narratológica implican siempre, detrás del simulacro narratorial, una instancia superior dotada de saber y de poder. Incluso si en la actualidad, esta

instancia parece alejada, esta última queda garantida, más allá de los avatares de la voz narradora, por la certidumbre de un puesto de control que distribuya y reparta la información narrativa, filtrándola más o menos por el canal de un portavoz o de un gran imaginero. El modelo siempre queda regulado por la jerarquía de las posturas, inclinación, delegación, sustitución o juego de alianzas. La estrategia de Metz, que toma la narración por el revés de la enunciación, permite remitir la instancia a su autor, rechazado fuera del circuito, y devolver el film a su propia textualidad, demostrando la ausencia de huellas deícticas susceptibles de indicar un intercambio comunicacional. Según Metz, el film requiere concebir una enunciación que será de tipo impersonal y, paradójicamente, es la tercera persona la que vendrá a regular, en el espacio fílmico, una forma enunciativa irreducible a la intersubjetividad de un "yo" y de un "tú" inconstituibles.

La fecundidad de esta tesis, que desligaría el habla de la persona y separaría sujeto y subjetividad, se impone tanto que a Metz se le escapa una observación, a pesar suyo, invitando a formular nuevamente la hipótesis fuera del cuadro cinematográfico: "el ejemplo del cine (como otros sin duda) nos invita a ampliar nuestra idea de la enunciación y, por una vez, la teoría del film podría (?) re-accionar en relación a la semiología y la lingüística general".⁵ De todos modos la prudencia de Metz le hace multiplicar los paréntesis y los signos de interrogación, y la defensa de la especificidad, única defensa contra el arrebato textual, lo conduce a replegar el film únicamente sobre la filmitud, afectándolo solamente por un desprendimiento interno que reforzará la clausura.

Tomando la vía entreabierta, pero que se vuelve a cerrar demasiado pronto, prolongaría fuera del film y por el film, la crítica de la enunciación esbozada aquí por Ch. Metz. Sería, tal vez también a su pesar, un paso más en el avance del texto. De cierto modo, el razonamiento de Metz consiste en apostar por partida doble, invocando el rigor de la lengua contra las analogías juzgadas abusivas, y desplegando la amplitud fílmica frente a la sectorización lingüística de los casos. A veces el orden de la lengua sirve como contraejemplo restrictivo, que amplifica *a contrario* la expansión del film, y también como reserva crítica, destinada a mantener intacta, más allá, la pureza de la ley. Ese más allá lingüístico —ese lugar imaginario donde el intercambio intersubjetivo se ofrecería en forma directa a un análisis regulable— constituye, tal vez, una variante del milagro enunciativo: tampoco se trata de la ilusión de un fuera del texto, reconocido como inasible, sino el sueño de un al lado del texto, más

precisamente, del texto fílmico, que encontraría sobre sus bordes, del otro lado de la frontera, el campo que asegura un habla personalizable hasta en sus modalidades literarias. Pero trabajar el film como texto es aceptar que el texto puede tomar la forma del film: ¿qué queda entonces de la reserva de la lengua si se la incluye en un habla concebida como componente indisociable del dispositivo fílmico?

*
* *

Cuando Metz resume las figuras de la enunciación fílmica susceptibles de aclarar el pliegue enunciativo del film, solo retiene manifestaciones de tipo icónico: encuadro subjetivo, redoble de la cámara, devolución de la mirada, índices visuales privilegiados a expensas de las indicaciones verbales. Sin duda, el razonamiento metziano ha sido ampliamente explicado ya que se trata de rechazar la interpretación enunciativa llevada en términos deícticos, se recordará con insistencia que las orientaciones vocales o gráficas, donde la deixis es particularmente activa, se incluyen en el dispositivo fílmico y no constituyen la enunciación. Más radicalmente aún, todo enunciador explícito se encuentra limitado, a diferencia del libro, donde según Metz, retomando las tesis de Genette, un enunciador extradiegético, que englobara el conjunto de la red verbal, sería constituyente. Me parece sintomático que una vez más, y esto en un análisis rigurosamente crítico, la banda de sonido se encuentre separada del campo de pertinencia conceptual. Todo sucede como si la exigencia de especificidad cinematográfica solo pudiera ser satisfecha en el marco de una pureza definida por la exclusividad de la imagen. Sin duda Metz ha hecho lo suyo en el sonido, cuando determinó sus materias expresivas, pero al tomar en consideración el habla fílmica se volcó hacia el estudio de un cine que para hacerse parlante debía modificar los modos de organización sintagmática de la imagen:⁶ así la voz se escuchará solamente a partir de la vista, que la ampara y la regula. Del mismo modo, se encuentra oculto el interés semiótico de un enunciador que pretende emitir el relato en el que se encuentra encuadrado, aunque aparezca como su ordenador.

Tomar partido por la impureza cinematográfica, invirtiendo la perspectiva, sería adoptar el punto de vista de la voz en la audición de la visión. Si se acepta modificar así el ángulo de aproximación, el cine se revela como un operador notable para poner en escena los equívocos de la enunciación: a través de la voz donante, y sin embargo debilitada, se da en el espacio sonoro una escena de la enunciación, pero esta escena es tal en la medida en que el espacio fílmico,

a la vez visual y sonoro, tiene como tarea desbaratarla. Entre la banda sonora, en que se afirma el poder de decir, y la banda de imagen, donde se hace escuchar otro decir, la separación se convierte en la regla de una relación que solo escenifica el acto de habla para remitir el habla al no-poder del lenguaje. Definiremos esta relación de separación como una "relación de tercer género", en el sentido que le da Blanchot a esta expresión:⁷ entre la voz enunciativa y la vista que la denuncia, no hay ni oposición dialéctica ni armoniosa pero desde el punto de vista del yo hablante, la imagen representa, a la vez, la atracción y la envoltura de un habla distinta, no formulable, que la desvía y sin embargo, la lleva, que la interrumpe y sin embargo la incita a hablar; y que solo toma a su cargo esos enunciados para volverlos contra una enunciación desahogada.

No es necesario multiplicar los ejemplos: solo se recordará que la enunciación verbal de *La Jetée* pudo haber dado lugar a tres interpretaciones diferentes, una subrayando el conflicto entre el actante imagen y el actante sonido, la otra, insistiendo sobre el engaño de una narración inestable, y la tercera, balizando el desvanecimiento del sujeto en el desborde imaginario de su habla.⁸ En los tres casos, el acto enunciativo, introducido por la escena vocal, es objeto de una evaluación crítica apegada a la desimetría reconocida entre el trazado visual y el recorrido verbal. Desviación, doblaje, envoltura y rechazo — cada vez la enunciación verbal se convierte en lo principal de una reflexión sobre la desunión del lenguaje que el cine parece capaz de reflejar por poco que se retenga la doble escena que propone: en la donación desviada de *La Jetée*, como en la narración ignorada de *Aurelia Steiner* o en el confinamiento espectacular del narrador de Ruiz, la disyunción del habla solo se hace perceptible a condición de no dividir —para reunirlos al final— de antemano los componentes visuales y verbales de la escena enunciativa. Que esos enunciativos pertenezcan al relato que pronuncian no puede servir de argumento para rechazar su aptitud a la enunciación: el desvío a que los lleva el film revela, precisamente, la postura paradójica de un hablante que se encuentra incluido en una escena cuya habla lo excluye.

Sin duda, la perspectiva trazada aquí concede un privilegio acentuado a ejemplos relativamente poco numerosos, ya que concierne a películas de voz en *off* que pertenecen además a la modernidad cinematográfica. Adelantándome a la crítica, respondería ante todo que la cantidad no es lo que cuenta. Pero, sobre todo, la noción de voz en *off* representa sin duda una de las experiencias más singulares autorizadas por el cine sonoro: testimonia la ambigüedad de un término que no dejó de reformularse en sentidos variables —*voice over*—

según Jost, o voz en *if* para los glosadores de Duras. Metz, en particular, señaló que esta voz en *off*, por su presencia sonora escapa a la distinción de afuera y adentro,⁹ por lo que parece inclinarse hacia el lado *in*. Estas observaciones designan la rareza de un fenómeno de enunciación vocal que se caracterizaría, a la vez, por la certidumbre de la presencia y por la incertidumbre de una ausencia de difícil definición. Ahora bien, corresponde al cine moderno haberle dado un impacto crítico a esta mezcla de vacuidad y de densidad, de dominio y de malestar que concierne precisamente al poder del habla, a la vez expuesto y arruinado. Me cuidaría de argumentar sobre la extensión de una modernidad cuyos límites se podrían hacer retroceder sin cesar. Me parece más operativo hacer valer la aptitud teórica del film, e incluso singular, para reflexionar la expropiación del sujeto en el acto de hablar. Pues si se desapruueba la voz narrante —a la vez rechazada hacia afuera y transformada en— el film tampoco recupera la unidad. La disyunción material establecida entre habla y figura designa en la propia enunciación fílmica, como un desgarramiento del lenguaje, que la noción de pliegue o de desdoblamiento fílmico arriesga: el repliegue del film sobre sí preserva su plenitud, en tanto que el pliegue de la voz a través del tejido fílmico inscribe, en el film y por él, la huella de una dislocación que sería ante todo una dislocución. La desviación de la voz *off* ejemplifica un desacuerdo inherente a la actividad misma del lenguaje: solo hablamos doblados por la envoltura de nuestra palabra, que nos aleja de nosotros con el movimiento mismo con que intentamos apropiarnoslo.

Esta hipótesis, llevada al film, o más precisamente a la singularidad fílmica, ¿se aplicará al discurso tal como lo concibe Benveniste? Las fórmulas que acabo de emplear se anticipaban a la vuelta crítica del cine contra el lenguaje del cual se vale: como buen operador, el aparato fílmico sabría hacer legibles —y por una vez, diría, visibles— las operaciones que debe construir y reflejar una teoría de la palabra. Sin embargo, el análisis de la enunciación lingüística parece ignorar el acto disyuntivo que el film permite exhibir. Los argumentos de Metz están en este punto acordes con la tradición de Benveniste: si no hay deixis en el cine es porque esta, tal como la definió Benveniste, supone una forma oral de enunciación que implica la reversibilidad del yo emisor y de un tú receptor de la palabra que siempre es susceptible de transformarse a su vez en emisor. Como Metz lo muestra muy bien, el film solo propone un simulacro de oralidad que desborda por completo la escritura fílmica que lo envuelve. Pero la noción de simulacro, lejos de dejar afuera la realidad del modelo, puede indicar también, en este modelo, la existencia de una

falla que haga dudosa la idea misma de una oralidad pura, y por lo tanto, de una intercambiabilidad de los puestos de la comunicación. Considerándolo de cerca, el trabajo de Benveniste parece gobernado por una hipótesis completamente distinta de la oralización enunciativa. Por una parte, ninguno de los estudios canónicos se limita solo al lenguaje hablado; siempre el ejemplo literario viene a señalar, al lado del intercambio entre yo y tú, la extraña eficacia de textos donde “yo” habla sin posibilidad de reconocer un “tú”: dejando abierto el lugar del receptor mientras mantiene la apertura de una intención dirigida. Pero, sobre todo, la reflexión sobre la subjetividad en el lenguaje se da como principal objetivo para constituir, en términos estrictamente lingüísticos, la noción misma de sujeto: si es un “yo” quien habla es porque el yo no se funde y no se acerca más que a través de la palabra, excluyendo toda prueba ontológica.

Desde esta perspectiva, otra lectura se hace posible para la relación yo-tú: se trata al menos de afirmar la reciprocidad potencial de las posturas que de hacer oír en “yo” la atracción y la separación de “tú”, reversible sin duda, pero ante todo concebido como disimétrico.¹⁰ La intersubjetividad, que Benveniste sustituye a la definición ontológica de la subjetividad, consiste esencialmente en la introducción del eco y la exclusión de otro que no sería todavía “yo”, en el habla donde “yo” se funda, y sin embargo, el único por el cual “yo” podría hacerse tal. No existe “yo” en sí e independientemente del otro que lo lleva fuera de sí, tal podría ser el principio según el cual Benveniste da a la subjetividad su dimensión lingüística y su vacuidad psicológica. La deixis misma no resiste el desmoronamiento de la ontología: si aceptamos reconocer que esta se define ante todo por una autorreferencialidad, ¿en qué tiempo y en qué espacio podrán anclarse los deícticos si no es precisamente en los de una palabra que se excluye de sí en el momento en que se enuncia? Forma vacía que solo se constituye de un “tú” que, él mismo, designa la imposibilidad de ser “yo”.

Evidentemente, he llevado al límite extremo ciertas fórmulas por las cuales Benveniste parece fundar el sujeto y sustraerlo al ser-sujeto simultáneamente. El rol del destinatario recibe un aspecto particularmente equívoco, porque debe a la vez contratar y desalojar al enunciadador. No es dudoso que el pasaje a una pura oralidad termine con esa feria de ilusiones: a tal fin, lo oral se convierte en el horizonte mágico donde “yo” asegura su existencia al asegurarse sus acciones sobre el “tú”; el anclaje contextual realiza entonces la referencia espacial y temporal que la enunciación hacía depender solo del momento de una palabra insituable, pero precisamente este horizonte

no deja de retroceder a través de un análisis lingüístico que multiplica la fuga del sujeto en el dédalo del discurso. Sin duda, hay dos tendencias divergentes en Benveniste, pero no recortan las dos acepciones del término del discurso que evocaba recién. Si una asegura el sujeto en una comunicación discursiva regida por la intencionalidad y la voluntad de actuar sobre el interlocutor,¹¹ la segunda señal en el acto de habla tomado en sí mismo, la disyunción de una postura enunciativa que no puede hacer decir "yo" sin suponer otra voz que lo diga:¹² otro "yo" o voz del otro que dobla el "yo", en todos los casos, desdoblamiento consustancial de la palabra enunciante.¹³

La persona subjetiva se encuentra entonces atrapada, según la lógica de Benveniste, en la doble atracción de las otras dos personas: una podría responder al sujeto, pero apartándolo de su lugar; la otra redobla al sujeto, pero haciendo vacilar la posibilidad misma de un lugar. De esta disposición singular que anuncia al sujeto borrando su presencia, el film propone una representación aclaratoria; pues cuando prepara la escena verbal de la narración, recurre a un receptor que permanece ausente y desprovisto del habla; en los lugares y sitios de su respuesta, una voz silenciosa interviene, a la vez suscitada por el hablante y sustituyéndose a él, en la envoltura visual del proceso vocal. Más que recusar la eventualidad de una deixis cinematográfica, me parece necesario reconocerla, tal como lo hizo Casetti, pero asignándole estrictamente el estatuto verbal que la define: solo a tal fin, el dispositivo fílmico es susceptible de revelar la ilusión del intercambio, incluso, en una concepción lingüística que se aplica al modelo de la comunicación oral con demasiada rapidez. El film desbarata tanto el intercambio comunicacional como desaprueba la apropiación de la palabra: de esta manera, hace más evidente la dimensión paradójica de una oralidad inasible fuera del texto en el que se inscribe, y por donde se evade.

A esta altura del debate, recapitularé brevemente sobre los componentes de lo que podría ser una deixis fílmica: el film actualiza la palabra narrativa. En términos orales, designando así una escena de lectura de la enunciación, y al mismo tiempo, le retira a esta palabra la posibilidad del intercambio; el destino solo es el movimiento de un atractivo (Metz habla de orientación), que llega a doblar y a desviar el error de una voz en una derivación visual que no se asigna a cualquier locutor. Privilegiando el pliegue fílmico, Metz lo define como una enunciación impersonal, y yo adheriría con gusto a esta fórmula, aunque se remita a la palabra enunciante esta atracción de una tercera persona que Metz le imputa al film y que se podría imputar al acto de habla, tal como el film lo refleja. La noción de ter-

cera persona se mantiene profundamente ambigua, en particular en Benveniste, quien hace de ella una no-persona, suponiendo una actividad personal que lo enuncia.

Más radical será la proposición de Blanchot cuando define la "voz narrativa" como el remordimiento y el renunciamento de la "voz narradora";¹⁴ la tercera persona, según Blanchot, no será ni una persona ni la simple cobertura de la impersonalidad; respondiendo a la exigencia del neutro, designa una alteración originaria de la voz, según la cual "yo", en la conversación infinita con un "tú", se rinde, sin sucumbir, al atractivo de "él". Este volverse "él" del "yo", jamás resuelto pero siempre otro, se hace escuchar ahí donde se esperaría, no está excluido el diálogo de la voz y de la vista, hecho de separación y de disimetría, de atracción y de contracción, no nos indica, por el film, el acercamiento singular. La tercera persona que Metz reconoce en la enunciación fílmica, pero que remite a la integridad del film, sin duda no es una persona, ni tampoco una instancia; pero se define tal vez, por esta *relación* de extrañeza según la cual el habla, hablando, se vela con su imagen y se sustrae así a la captura de la persona: operación benvenistiana por excelencia, por poco que haya sido reconocida, en el discurso benvenistiano, la vertiente de una subjetividad atrapada en la trampa de su propia enunciación. Pero allí donde Benveniste hace jugar el milagro del retroceso en abismo —siempre susceptible de aprehender a término el momento del habla— Blanchot afirma la paradoja de una fractura reconducida sin cesar, ya que cuando uno habla es siempre al otro al que se escucha.

La noción de relación, disimétrica y sin medida, se encuentra en el centro de lo que escribe Blanchot; haciendo intervenir las dispersión de la palabra a través de la escritura, compromete una reflexión sobre el estilo de la voz en el lenguaje. Solo la introduje aquí para darle su amplitud crítica a esa observación que Benveniste retoma haciendo dudosa esta reserva de la lengua por la cual el semiólogo, que es presa de la textualidad fílmica trata de asegurarse de que sus defensas lingüísticas escapan a los estragos del texto, incluso en el libro en que este texto se escribe. ¿Cómo sostener una concepción de la literatura que no impidiera todo el empleo de la lingüística, porque esta imitaría el modelo oral en sus formas dialógicas y respetaría, en su construcción narrativa, la jerarquía de las instancias reguladas, en último término, por el poder del sujeto? Esta representación literaria, que me parece desoír la reflexión de Metz, se aproxima al precio que se paga para reconocerle al film, una especificidad textual libre de todo lazo con la persona. De *Jacques el Fatalista* a Ivy Compton-

Burnett, podríamos multiplicar los ejemplos de un dialogismo en el cual el intercambio vocal tiende a desvelar la im-postura de la voz. Pero, sobre todo, la noción de voz narrativa, que, convoca con tanta intensidad la fractura del habla en el montaje fílmico, pertenece de derecho a una experiencia de la escritura, sentida por Blanchot tanto en sus relatos como en sus ensayos, y que puede ser referida al análisis de la textualidad literaria. La voz narrativa aparta la del narrador, aunque sea extradiegética; en tanto que el segundo pretende hablar el relato, y constituir su origen, el primero queda siempre hablado por un texto donde, aflorando bajo forma de figuras dobles, introduce la división en el origen, y vuelve inoperante la pretensión del narrador último de ser él mismo quien dispense la historia. La hipótesis de una polifonía solo puede enmascarar esta erosión originaria. Así, la modernidad de la búsqueda proustiana no radicarán tanto en la multiplicidad de perspectivas temporales adoptadas por la narración como en la indicación recurrente de que en la voz del narrador se inscribe la huella, no de otra voz, sino del otro, en obra, en la voz, apartándolo del presente: libro por venir y libro terminado se conjugan así para abrir el habla narrativa en el intervalo en que se abisma.

*
* *

¿Auto-reflexión o alteración? ¿Pliegue interno sin habla o despliegue del habla hacia una exterioridad que permanecerá incluida en el film de todos modos? En estos términos podría resumirse un debate cuyo desafío no concierne tanto al estatuto de la enunciación fílmica como a la concepción misma de una enunciación entendida ya sea como seguridad sobre la identidad ya sea como sacudida de los polos identificatorios. Haciendo la tercera persona fílmica, Metz requiere la existencia de la primera; en otra parte, comprometiendo la enunciación discursiva en el sistema vocal del film, supongo que la persona es absorbida por el lenguaje en que se experimenta: el interés del dispositivo fílmico sería entonces hacernos perceptibles simultáneamente la vocación de hablar y la impotencia para dominar el decir. No me parece útil fijar aquí los términos de una alternativa demasiado tajante para ser eficaz. Si sugiero que Metz solo devela el espejismo de la enunciación en el film para conducirlo nuevamente fuera del film, Metz podría fácilmente reprocharme ceder a la ilusión de la denuncia o, si quiere, de la desconstrucción, que no deja intacto ni al texto ni al film: demasiado código aún, por un lado, y no suficiente por el otro — la simetría de las réplicas aquí debilita su pertinencia. Solo me importa recordar que la discusión entablada

proviene de una adhesión inicial a la tesis crítica expuesta por Ch. Metz y que las prolongaciones o los contrapuntos sugeridos, que proceden de otros horizontes, han encontrado en esta formulación de la problemática metziana una reactivación inesperada. Sin duda, este es el aspecto de la investigación que me parece más estimulante en Metz; por la aptitud para el desplazamiento, la capacidad de ofrecer nuevos trampolines a la reflexión. También me cuidaría mucho de incitar a Ch. Metz a volver sobre el debate abierto; de él depende la decisión de discutir, de endosar o de ignorar las objeciones que se me hacen; y la responsabilidad del investigador implica la libre elección de reconocer la divergencia de puntos de vista o de entrar en la "disputa" argumentativa.

De todos modos, el homenaje que se le rinde a Ch. Metz se hace en su presencia y con su concurso. Aprovechando esta ocasión, las preguntas que yo formularía finalmente conciernen menos al campo específico de la enunciación que a los márgenes de un análisis cuyo interés también radica en el intento que hace con sus fronteras.

Para fundar un territorio conviene reconocer el sitio. No solamente supone tomar posición con respecto a los habitantes del lugar, es decir, fijar la relación que el fundador mantendrá con los autóctonos, sino también definir la suerte que la fundación reservará a la vecindad de mundos limítrofes: el exterior interroga siempre un pensamiento de lo propio, y la cuestión del afuera —fuera de texto, fuera de cuadro o fuera de tema— arriesga a que vuelva en el movimiento de la apropiación. ¿Qué papel jugó el espacio *off* en la definición del campo de investigación cinematográfico? Evidentemente, no hablo de conceptos científicos, cuyo préstamo metódico es acomodable, ni de las gestiones divergentes, con las cuales un entendimiento cordial se desea constantemente. Al fin, el problema planteado concierne al estatuto epistemológico de una exterioridad, que bien será concebida como contracampo y condición del límite interno, o bien al contrario, perturbará la aspiración del interior a constituirse como tal.

¿Es el afuera la reserva extraña de donde saca la seguridad el interior, o bien atraviesa, descentrándola, la distinción entre estos dos espacios? La pregunta puede ser planteada aquí en la medida en que la empresa metziana parece dudar sobre la respuesta que pueda dársele. La oposición de la lengua y del lenguaje, incluso, la de la literatura y el cine, representa sin duda una de las pruebas más delicadas a la que Metz no deja de atender, como si la identidad del cine solo pudiera afirmarse bajo la coacción de una atracción siempre susceptible de hacerse fractura. Pero, creo que, sobre todo, la exigencia y la dificultad del compartir aparecen en la doble postulación de

Metz, que entiende que el film se cierra sobre su propia imagen, y a la vez, se mantiene abierto a la captura espectacular. Metz subraya con energía, en las últimas páginas de su estudio, el carácter imaginario del espectador al cual recurren los trabajos sobre la enunciación fílmica: el blanco (le cible), como el "foyer" debe ser devuelto al espacio mismo del film y cortado de toda referencia al universo exterior; de todos modos, a pesar del *hiato* que separa al destinatario fantasma y al espectador real, Ch. Metz reconoce en esta "muleta del analista" un valor genérico susceptible de fundar el discurso analítico, haciendo de él un componente del propio objeto-film. Siempre me pregunté por qué razón el espectador sería más indispensable para el film que el lector para el libro: ¿el film ofrecería la singularidad, más evidente que la que ofrecería para el libro que siempre tiene forma de objeto abordable, de acceder a la existencia sensible solo a través de una captación externa que, sin embargo, queda materialmente inasible? La respuesta de Metz hace reflexionar, ya que supone a la vez que la figura del espectador tiene lugar, en tanto que sustituto, frente a la evasión del enunciador, y sin embargo, este sustituto es indispensable para el investigador que encuentra en la postura, prestada por el film, el terreno mismo de su investigación. Aquí se afirma el rescate de la hipótesis fenomenológica que asocia el repliegue sobre el film con el reconocimiento del texto: más allá del placer de una percepción ligada al trenzado fílmico ¿el espectador "genérico" no sirve para canalizar la irrupción del afuera transformando la exterioridad perceptiva en vía de acceso interiorizada hacia la identidad del lugar? Para analizar un film, sin duda hay que llegar hasta él y verlo; pero, ¿el saber del film pertenece en última instancia a ese imperio del cine donde zozobra la percepción cuando se da como la condición misma del film?

Para precipitar el debate, lo diría de otro modo. ¿Se puede separar la reflexión sobre el film de una reflexión que se ocupe de la obra, y así se produce la desocupación? Al rechazar este problema, Metz lo apartó multiplicando las aproximaciones al hecho fílmico, cruzando el eje del lenguaje con el del significante imaginario y de la institución del cine, limitando las etapas de una gestión que sería sucesivamente, y por expansión jerarquizada, lingüística, psicoanalítica, socio-histórica.¹⁵ El trabajo sobre la enunciación que acaba de proponer sugiere una desviación posible en el trazado de este programa. La tentación del texto se puede leer allí con facilidad, con el deseo de hacerle su parte propiamente fílmica, aunque fuera coextensiva a todo el film. Situar con firmeza un análisis de la enunciación fílmica y remitirlo con la misma firmeza a la vuelta de tuerca de un enuncia-

do auto-reflexivo no es una de las menores paradojas de este estudio. Próximo a Foucault, en Metz finalmente solo es analizable el enunciado, complejo, múltiple, entrecruzado, pero que deja siempre abierto afuera, "fuera de escena", el lugar vacío de la enunciación, que solo será una función con variables externas. Pero, al mismo tiempo, y en contradicción con el problema de la enunciación insinuada en el tejido fílmico, la duda sobre un lenguaje que, al reflejarse se abriría al pensamiento de fuera como lo mostró el mismo Foucault. Sin duda, Ch. Metz no aceptará introducir, en el orden mismo del lenguaje, esta ruptura que se esfuerza precisamente en arreglar por medio del film. Solo queda la atención prestada a las astucias de la textualidad fílmica, que desborda un propósito que se pretende aún de inspiración lingüística y que se encuentra como conducido por el atractivo estético.

Por supuesto que este componente del arte entraba ya en un enfoque fenomenológico al cual Metz le ha dado sus cartas de cientificidad, transformando la ilusión reconocida en el trampolín para una nueva complejidad. Pero cuando la transparencia se refleja a sí misma, el espejo corre el riesgo de romperse, o el juego de estropear. Entre el placer fílmico, nacido de lo autóctono del cine, y la violencia de la escritura, que rompe las líneas y deshace los trazados, aunque apenas se interponga el intervalo de texto, a la vez objeto y agente de habla, se hace imposible la división. No se participa en el texto como en una totalidad cerrada, ni se sabría asignar la modernidad solo al tiempo post-clásico. La pregunta que se plantea —o que yo planteo— a Ch. Metz hoy, sería entonces esta: una vez desmontada la ilusión de la regularización lingüística, una vez puesta al desnudo la pretensión de una enunciación que escapa a sus unidades porque se sustrae al modelo supuesto del intercambio ¿cuál será la vía retenida para volver a realizar la investigación? ¿Pasar afuera, cómo podría entenderlo el término histórico de una gestión que se interrogaría finalmente sobre las condiciones de posibilidad de los enunciados cinematográficos? Eso sería responder al espectro Foucault de Metz, aquel que se inclina hacia la arqueología del saber y lo enunciable de los discursos. ¿O bien se tratará de quedar en la aporía de la división enunciativa, y de afrontar, siguiendo una lógica de la percepción, la erosión estética con la que se compromete la palabra fílmica de la obra? "Resultaría, de esa manera, mantenerse sobre la línea de repliegue" según la expresión que emplea Deleuze, para designar, en el último período de Foucault, la homología establecida entre el repliegue del pensamiento hacia su adentro y el "pliegue" del "afuera" que le es coextensivo.¹⁶

A pesar de la separación de regímenes conceptuales me choca la convergencia de vocabulario. Sugiere que la conversión de lo próximo y de lo lejano, de lo propio y de lo extraño se pueda definir por el recurso estético como por el repliegue ético, una posición fronteriza abierta a las "singularidades salvajes"¹⁷ y al despliegue de la escritura. Al igual que la literatura moderna le permitió a Foucault percibir la extrañeza de la lengua en la lengua, así también el cine de la modernidad, al menos el que ha perdido su inocencia lingüística, invita a explorar la exteriorización de la mirada que requiere la aprehensión de una obra librada a la diseminación de lo sensible. El término de figura, a menudo empleado por Metz, requiere interrogar esta aptitud figural del film precisamente, a menos que no se resuelva en una poética que vendría entonces a impulsar la aproximación lingüística.

Una vez tirada la carta del sitio impersonal que las autoriza, estas vías parecen igualmente posibles. Vuelve a la insistencia de Ch. Metz, a su audición obstinada del cine, de haberse ubicado así, él mismo, en la frontera de una elección, que bien podría ser una alternativa.

Traducción de Laura Flores

1. Se trata de "despejar": cf. "Sobre mi trabajo", Conversación con Marc Vernet y Daniel Percheron, *Ça cinéma*, N° 7/8 *spécial Ch. Metz*, bajo la dirección de Marc Vernet, Paris, mayo 1975, retomado en *Essais sémiotiques*, Klincksieck, Paris, 1977, p.180.

2. "La enunciación impersonal o la perspectiva del film", *Vertigo* N° 1, Paris, 1987.

3. "Observaciones para una fenomenología de lo narrativo", *Essais sur la signification au cinéma*, T.I. Klincksieck, Paris, 1968, p. 35. Ver la nota 5 de la página 33: Metz sitúa su "relato" del lado de "la historia", tal como la entiende Benveniste, pero la llamará "discurso" en el sentido amplio (lenguaje), no estricto (enunciación actualizada) de Benveniste. Por este cruzamiento terminológico, Metz hace ahora un impasse sobre la cuestión específica de la enunciación ligada en el "discurso" en el sentido estricto, que Benveniste opone palabra por palabra a "la historia".

4. Términos que serán retenidos en una aproximación semiótica de inspiración greimasiana donde se trata a la vez de atenerse al enunciado para el análisis de figuras o de operaciones discursivas, y de construirse una teoría de la enunciación sobre el modelo de un Enunciador-Sujeto. Cf. D. Blanco: "Figuras discursivas en la enunciación cinematográfica", *Actes sémiotiques*,

Documentos, IX, 90, 1987 e I. Fontanille: "la subjetividad en el cine", *Actes sémiotiques*, Boletín X, 41, marzo 1987.

5. "La enunciación impersonal...", op. cit. p. 21-22.

6. "El cine: ¿lengua o lenguaje?", *Essais...* I, op. cit. p. 61.

7. M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Gullimard, Paris. 1969, p. 94.

8. Ver: 1) La comunciación de R. Odin en "*Cines de la modernidad, films, teorías*", Klincksieck, Paris, 1981; 2) la contribución de M.C. Ropars-Wuilleumier en *Exigencias y perspectivas de la semiótica*, John Benjamins Publishing Co., Amsterdam/Philadelphia, 1985; 3) el artículo de R. Bensmaia en *Cris*, N° 8, París, 1988.

9. "Lo percibido y lo nombrado", *Essais sémiotiques*, op. cit. véase p. 157-158. Para el término *voice over*, véase el artículo de F. Jost en *Iris*, N° 8, op. cit., p. 109-110.

10. E. Benveniste: "De la subjetividad en el lenguaje", *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966. Véase la pag. 260, donde Benveniste plantea simultáneamente la disimetría y la reversibilidad de "yo" y "tú".

11. "Las relaciones de tiempo con el verbo francés". *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 242, donde Benveniste define el discurso en relación a la historia.

12. "La naturaleza de los pronombres", *Problemas...*, op. cit., p.252, que comenta la doble instancia conjugada en *yo*.

13. La semiótica discursiva interpreta diferentemente esta disyunción distinguiendo las formas subjetales y la formas trascendentes en el seno de un devenir sujeto considerado como continuo y homogéneo. Cf. I. Coquet, "El ser y el parecer, o de una semiótica a la otra", *T.L.E.*, N° 6, P.U.V. 1988.

14. M. Blanchot. "La voz narrativa", *L'Entretien infini*, op. cit., véase p. 565.

15. "Sobre mi trabajo", op. cit., p. 186.

16. G. Deleuze, Foucault, Minuit, Paris, 1986. Véase en particular el capítulo titulado "Los pliegues, o el interior del pensamiento", p. 126-127.

17. Ibid. p. 130.

Las aventuras de un concepto: la narratividad

Si para los narratólogos fílmicos, hay un autor que ha precedido e influido enormemente a Ch. Metz y que, sin embargo, aún en la actualidad permanece demasiado desconocido, sin duda ese es Albert Laffay. Ya en 1947, este autor, que solo ha publicado un libro sobre cine,¹ hablaba, a partir de esta provincia postergada que era, antes de la avanzada metziana, el campo de los estudios sobre cine, del *punto de vista* y de la *narración*, utilizando expresiones tan precisas y precoces como "función recitante", "centro de perspectiva", "centro permanente de la visión" y "perspectiva ocular".² Me gustaría partir de las relaciones que pueden establecerse entre Metz y Laffay para comprender mejor el sentido de las preocupaciones propiamente narratológicas del primero, volver a trazar los orígenes de su concepción del relato y definir ciertos límites y ciertos confines. Esto me permitirá entrar en el terreno mismo de los escritos de Metz (al menos, los del primer período) a los que dirigiré mi atención en una segunda instancia para interrogarlos en relación con la utilización de una palabra, "narratividad", y el desarrollo del concepto correspondiente.

La presente investigación parte de la hipótesis de que las teorías de Laffay impresionaron verdaderamente la imaginación de Metz, e influyeron en gran parte en su proyecto semiológico, al menos, sobre su vertiente narratológica. Porque ese proyecto tiene una vertiente narratológica, que no se subraya con suficiente frecuencia, pero que no es menor, como aquí se verá.

Sin embargo, esta hipótesis de la influencia que habrían tenido los escritos de Laffay sobre Metz no es un absoluto. Incluso antes de haber conocido las hipótesis de Laffay, Metz se había interesado de manera muy particular por los problemas de la narratividad cinematográfica. Como lo veremos más adelante, a partir de su primer artículo importante, Metz muestra un marcado interés hacia esta

propiedad que tiene el film de contar historias. Entonces este artículo, publicado en 1964 en la cuarta entrega de la muy joven revista *Communications*, fue escrito antes de que Metz hubiera tenido acceso al libro de Laffay,³ que apareció ese mismo año.

Tal vez Metz ya había leído los artículos de Laffay aparecidos en el correr de los años 50 pero, si ese es el caso,⁴ en el momento de redactar "El cine: ¿lengua o lenguaje?", ya no se encuentran tan frescos en su memoria como para que se mencione a su autor, en ese artículo, ni una sola vez. Y Dios lo sabe, sin embargo que Metz ha sabido aprovechar este primer artículo para pagar tributo a todos los que lo han precedido: allí están prácticamente todos, de Balazs y Eisenstein a Bazin y Mitri, por supuesto, pasando por los Cohen-Séat, Souriau, Micha, Martin, Ayfre, Astre y otros Zazzo.

Una comparación rápida de una segunda versión, casi idéntica, del artículo, aparecido posteriormente (en 1968) en el tomo I de los *Essais*, lleva sin embargo agua al molino de la hipótesis, al querer que el libro de Laffay haya impresionado la imaginación de Metz: de una versión a la otra, como por arte de magia, aparece el nombre de Laffay, en efecto, en la conclusión del artículo; de hecho, en una conclusión muy importante, ya que evoca el aporte de los cuatro enfoques del cine según Metz, hasta los días de la escritura del artículo en cuestión: la crítica de cine, la historia del cine, la teoría del cine y la filmología. Los grandes nombres de una de estas "cuatro maneras de abordar el cine", la teoría: Eisenstein, Balazs, y Bazin. Los de la filmología: Cohen-Séat y Morin. Entre los dos, y cito, "algunos casos límites de los cuales algunos son considerables: ¿quién dirá si un Rudolf Arnheim o un Jean Epstein eran más bien 'filmólogos' o más bien 'teorizadores'?"⁵ Al menos, en la versión 64 del artículo...

En efecto, *Albert Laffay* ascendió al Panteón en la versión 68, donde aparecerá lo único que se agrega al género. Y cito otra vez: "algunos casos límites, de los cuales algunos son considerables: ¿quién dirá si un Rudolf Arnheim, un Jean Epstein, un *Albert Laffay*, eran más bien 'filmólogos' o más bien 'teorizadores'?"⁶ La lectura de *Logique du cinéma*, en algún momento entre febrero del 64 y mayo del 65 (fecha de la aparición del resumen del libro de Laffay por Metz), tal vez haya marcado profundamente al semiólogo. Sin embargo, es de destacar que si Metz juzgó necesario agregar el nombre de Laffay, de todos modos conservó el verbo en imperfecto ("eran más bien 'filmólogos' o más bien 'teorizadores'"): es cierto, Laffay es importante, su libro lo muestra, pero es de otra época, pertenece al pasado. Metz tiene razón ya que *Logique du cinéma*, a pesar de su relativa clarividencia narratológica, o por ser más justo,

de su clarividencia *pre-narratológica*, está compuesto por artículos ya publicados desde hace tiempo y el libro representa finalmente el canto del cisne de su autor.

Me parece totalmente normal que Metz haya sido tan marcado por el libro de Laffay. En efecto, los problemas de narratividad filmica no solo le interesan, sino que lo obseden literalmente. Al comienzo de esta investigación, suponía incluso, que Metz había sido el primero en utilizar la palabra "narratividad". A medida que avanzaba mi intuición, se iba reforzando cuando descubrí un artículo en el cual otro investigador había emitido la misma opinión. Se trata de Michel Mathieu-Colas, que escribía en 1986: "según mi conocimiento, Ch. Metz es uno de los primeros en haber utilizado el término *narratividad*, y fue, precisamente, a propósito del cine".⁷ Mathieu-Colas cita justamente, como primera aparición de la palabra, el artículo de Metz aparecido en *Communications* 4. Me tomé el trabajo de hojear el famoso número a fin de asegurarme que la palabra no apareciese más que en el artículo de Metz. En efecto, el término se repite una sola vez sobre el fin del importante texto introductorio de Bremond, intitulado "El mensaje narrativo":

*"Dos grandes direcciones de investigación se abren entonces: la primera tendría por objeto el estudio comparado de las estructuras del relato a través de todos los mensajes que conllevan una capa de narratividad: formas literarias y artísticas, técnicas, sirviéndose de la palabra, de la imagen o del gesto."*⁸

De paso, destaquemos el sentido que da Bremond a la palabra "narratividad": se trata, tal como lo dicen algunas líneas más adelante, de una de las "capas de significación" de los "mensajes" de "diversos medios masivos de comunicación". Entonces, es algo que podemos encontrar indistintamente en diversos vehículos semióticos y debemos creerlo, es relativamente independiente. No será ese el sentido que Metz le dará a la palabra o al menos el primer Metz; ya se verá.

Es así que Bremond también utiliza la palabra "narratividad" en el mismo número de *Communications* en que Metz la habría empleado, pensábamos, por primera vez... La primacía de un individuo sobre otro no tiene gran importancia aquí, pero el hecho, por ejemplo, de que una palabra tan importante provenga de los estudios semiológicos del cine (=Metz) más que, por ejemplo, del campo de los estudios narratológicos del contenido (=Bremond) es, en mi opinión, bastante significativo como para que le dediquemos nuestro interés algunos

instantes más, el tiempo para leer otro pasaje, muy revelador, del texto de Bremond: "Christian Metz muestra además que la semiología del film no puede comenzar antes de que se resuelva el problema de su fraccionamiento en unidad de sentido".⁹ Este además que Bremond no especifica, es presumiblemente el artículo de Metz, aparecido en esta misma entrega de la revista *Communications* y en el cual, tal vez por primera vez, figura la palabra "narratividad", a la cual un Bremond habría tenido acceso y entonces habría retomado en su artículo esta palabra que, como se dice, probablemente debía, de alguna forma, sentirse presente en este comienzo de 1964.

Así la propia palabra "narratividad", presumiblemente, proveniría de preocupaciones teóricas surgidas directamente del cine. Se trata de un hecho que no podía pasar inadvertido. Por otra parte ¿no es destacable que otro término, igualmente importante para la reflexión narratológica, el de "diégesis", provenga también del campo de los estudios cinematográficos? Pienso que hay allí materia para la reflexión.

Pero volvamos a la palabra "narratividad", y corrijamos en un primer movimiento, los diccionarios. En primer lugar, *Le grand Larousse de la langue française en sept volumes* en su edición de 1975 nos informa que el origen de este "der(ivado) culto de narrativo" proviene del artículo de Greimas, "Elementos de una gramática narrativa", publicado en 1969, en la entrega de julio-septiembre de la revista *L'Homme*. Según el diccionario, la definición de la palabra es la siguiente: "En términos de semiótica literaria, conjunto de rasgos que pertenecen al relato, a la narración".¹⁰

Por su parte, *Le grand Robert de la langue française*, en una edición muy reciente (1985), también hace remontar el origen de la palabra a Greimas, a partir del mismo artículo pero tal como lo retoma en *Du sens* en 1970.¹¹ Veamos la definición que da: "Conjunto de rasgos característicos del discurso, del mensaje narrativo...".¹²

Hemos visto que la palabra "narratividad" era patrimonio de la teoría del cine con anterioridad a esta manifestación relativamente tardía que los diccionarios recogieron en Greimas. Agreguemos que, muy a menudo, aparece bajo la firma de Metz antes de 1969 (en el tomo I de los *Essais* aparecido en 1968) y en algunos otros autores, en otra célebre entrega, la octava, de la revista *Communications*, aparecida en 1966 (tres años antes del artículo de Greimas), en los artículos de Barthes, Bremond y Gritti.¹³ En el año 1966, la utilización de la palabra también alcanza su momento culminante en Metz, quien la emplea varias veces en cuatro artículos, todos reunidos en el tomo I de los *Essais*.

Encontramos, en total, seis apariciones de la palabra "narratividad" en la versión original del artículo en el que, supuestamente, este término aparece por primera vez.¹⁴ Resulta relativamente extraño observar que, tratándose de la primera aparición de esta palabra, ya sea totalmente nueva, ya sea relativamente joven, no se haya sentido la necesidad de definir, y ocurra en favor del título de una parte del artículo, un título de subsección: "Un lenguaje sin lengua: la narratividad del film".¹⁵ Señalemos además que la palabra "narratividad" solo aparece en esta subsección.

Al estudiar las otras cinco apariciones que registra el artículo, se observa que la concepción que se forma Metz de la narratividad no está totalmente de acuerdo con la definición, digamos más bien greimasiana, que pronto sería privilegiada por los diccionarios. En efecto, el sentido de la palabra "narratividad" es aquí algo diferente de la otra acepción, la del Greimas de *Du sens*, del Greimas de antes del *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*,¹⁶ que, por otra parte, se acerca más bien a la de Bremond, quien, sin embargo, como lo hemos visto, presumiblemente, ha tomado la palabra de Metz, tal vez inconscientemente. Además, como lo veremos, en Metz, el sentido de la palabra oscilará.

La primera acepción que se considera aquí corresponde a lo que, en otra parte, sugerí llamar la "narratividad intrínseca" que aparece "como una facultad ligada directamente a las materias de la expresión, algunas de las cuales pueden ser consideradas (...) como intrínsecamente narrativas".¹⁷ La otra acepción, más generalmente adoptada (será incluso con bastante frecuencia el caso del Metz posterior a 1964, será también el de toda la tradición greimasiana), la "narratividad extrínseca" concierne a "solamente los contenidos narrativos, independientemente de la (o las) materia(s) de la expresión por la cual o (las cuales) el relato (...) es comunicado" (*Ibid*).

Si volvemos al texto de Metz que, en un primer movimiento, apunta aquí a la narratividad intrínseca, el film puede, si es un documental, por ejemplo, dar prueba "de una menor narratividad"¹⁸ que otro. Por otra parte, la narratividad es un fenómeno casi inherente al film, que tiene "siete vidas como los gatos", ya que ha tomado, y guardado, luego, muy rápido, la vía de "a ficción novelesca" (*Ibid*). También allí nos enteramos de que la narratividad es esa "corriente de inducción [que] liga las imágenes entre ellas" (*Ibid*, p. 53), lo que permite, por primera vez, poner en relación el fenómeno de la narratividad con uno de los modos de expresión del cine, y se tratará de una constante en Metz: el montaje.

Las dos últimas apariciones (*Ibid*, p. 54) de la palabra en este

artículo inaugural provocan, una vez más, una unión estrecha entre el fenómeno de la narratividad y la técnica del montaje, ya que Metz adelanta que "la 'lógica de implicación' por la cual la imagen se hace lenguaje (...) coincide con la narratividad del film" y que "la narratividad del cine [solo es una consecuencia] de esta corriente de inducción" producida por el montaje.

¿Qué sucede ahora con los artículos reproducidos en el primer tomo de los *Essais*? Revisemos este libro página por página. ¿Qué encontramos allí de diferente sobre la narratividad? Incluye cuatro grandes secciones. La primera se intitula "Aproximaciones fenomenológicas al film", y se abre con el famoso artículo "A propósito de la impresión de realidad", en el cual no encontramos ninguna huella de nuestra palabra clave. Por el contrario, el artículo siguiente sirve más a nuestra problemática. Veamos su título: "Notas para una fenomenología de lo Narrativo". En este texto, escrito a lo largo del otoño de 1966, la palabra "narratividad" aparece en tres ocasiones. La primera vez para precisar lo siguiente:

"Que el hecho narrado obedezca a una lógica no humana (calabaza transformada en carroza, etc) o a la lógica de todos los días (relatos 'realistas' de diversos tipos), de cualquier forma ha sido irrealizado con anterioridad, en el mismo momento en que fue percibido como narrado (...). El realismo concierne a la organización del contenido, no a la narratividad como estatuto (...)." (Ibid, p. 30)

Lo que aquí nos parece particularmente edificante es que Metz adopta subrepticamente, y sin advertir el peligro, tal vez, incluso, inconscientemente, y de manera prácticamente definitiva, una definición distinta de aquella a la cual nos había acostumbrado. En efecto, abandona el primer sentido de la palabra que, sin embargo, parece haber sido el primero en proponer, refiriéndose a lo que llamé la "narratividad intrínseca", en provecho de la "narratividad extrínseca", que sería retenida solo por los grandes diccionarios de la lengua que citamos antes.

La segunda aparición de la palabra "narratividad", en este artículo, está en el mismo sentido que en el primero. Metz adelanta que:

"más allá de la diversidad de los vehículos semiológicos susceptibles de tomar a su cargo el relato, la división esencial de la secuencia relatante en enunciados actualizados (predicaciones sucesivas) —y no en unidades más o menos asimilables al mone-

ma, a la palabra o al fonema—, aparece como un rasgo constante de la narratividad" (Ibid, p. 34).

En fin, más distante, una última aparición nos pone en presencia de una expresión, "impresión de narratividad", que aparentemente ya no volverá bajo la pluma de Metz:

"Esto no implica que la impresión de narratividad, la certidumbre de tener que ver con un relato que es diferente de todo relato dado, sea forzosamente más descomponible (...) que la impresión de gracioso o de sublime." (Ibid, p. 35)

Viene enseguida la Sección II, "Problemas de semiología del cine", que se abre con el artículo inicial, por no decir iniciático, ya citado, "El cine: ¿lengua o lenguaje?", en el cual la palabra "narratividad" aparece solo en esa parte de la que hablamos más arriba, y que justamente contiene la palabra en cuestión en su título: "Un lenguaje sin lengua: la narratividad del film".

El texto siguiente, siempre en esta misma segunda Sección, se titula "Algunos puntos de semiología del cine". Desde que dimos vuelta la primera página del artículo, descubrimos, en la parte de arriba, el título de su primera subsección: "¿cine o narratividad?" (Ibid, p. 96). ¿No aparece destacado?. Entonces, ¿por qué no lo destacamos antes?, la primera cosa en la que piensa Metz cuando emprende la tarea de alimentar al lector extracinematográfico de la revista "*La linguistique*", primer apoyo para recibir el artículo en cuestión y que respondía probablemente, a un pedido de la propia revista, ¿no queda destacado, que lo primero que piensa Metz cuando debe alimentar al lector lingüista con "ciertos puntos de semiología del cine" sea precisamente esta famosa narratividad? No sorprende si aceptamos este hecho de primerísima importancia: dado el carácter intrínsecamente narrativo del medio masivo estudiado, la *semiología metziana* en su primera versión es, de hecho, más que nada, una *narratología*. Como el propio Metz muestra, muy bien, en algunas páginas más adelante, la puesta en relato es en efecto portadora de interrogantes centrales para la semiología del cine:

"¿Cómo significa el cine las sucesiones, las precesiones, los hiatos temporales, la causalidad, los lazos adversativos, la proximidad y el alejamiento espacial, etc?: tantas otras preguntas centrales para la semiología del cine." (Ibid, p. 101)

Se ve que las interrogantes que preocupan a Metz, son interrogantes propiamente narratológicas. Porque en el fondo, él mismo lo dice un poco después, las "consideraciones sintagmáticas", que nos devuelven a la narratividad fílmica ("otra vez la encontramos en nuestro camino", escribe), lo preocupan enormemente desde el momento en que, y cito, "la disposición de las imágenes en una secuencia inteligible —segmentación y montaje— nos ubica en el corazón de la dimensión semiológica del film" (*Ibid.* p. 104). Se vuelve aquí al primer sentido dado a la palabra. En efecto, Metz no habla de narratividad intrínseca cuando adelanta que:

"La narratividad fílmica (...), estabilizándose por convención y repetición al filo de innumerables bandas, se corrió poco a poco hacia formas más o menos fijas, que por cierto no tienen nada de inmutable y representan igualmente un estado sincrónico (el del cine actual) (...)." (*Ibid.*)

El tomo I de los *Essais* se continúa con el artículo probablemente más conocido de Metz ya que es el que culmina con el cuadro, de consideraciones eminentemente *semio-narratológicas*, de la famosa Gran Sintagmática. Sin embargo, recordémoslo, se trata de un artículo que se pretende, en primer lugar y ante todo, de orientación semiológica y que comienza con este enunciado: "El semiólogo del cine se ve llevado naturalmente a abordar su objeto con métodos inspirados en la lingüística" (*Ibid.* p. 111).

Que se me entienda bien: no digo que cualquiera que se dedique al campo de los estudios cinematográficos pretenda que la semiología no pueda ocuparse de narratología. Quiero destacar que, históricamente, las primeras preocupaciones semiológicas en el campo del cine han sido literalmente "contaminadas" por preocupaciones de orden narratológico. Y que si, en el fondo, la narratología fílmica ha demorado en manifestarse por sí misma, es presumiblemente en razón de la demora para reconocer su presencia masiva en el campo de las investigaciones de orden más propiamente semiológico.

En su artículo sobre la Gran Sintagmática, las preocupaciones de orden estrictamente narratológico son, claro está, omnipresentes. No obstante, el término "narratividad" aparece sobre el final del artículo, en las dos últimas páginas. ¿Esta presencia al final del artículo, además no le da una cierta importancia al concepto? La narratividad no es esa noción acabada a la que llegamos aunque no hagamos más que "examin[ar] el estatuto de la 'gramática cinematográfica' y su contenido" (*Ibid.* p. 121). Probablemente procede de allí, ese

malestar no admitido del narratólogo: "tal vez hayamos notado, por el conjunto de esta exposición (...) que es incómodo decidir si la gran sintagmática del film concierne al cine o al relato cinematográfico" (*Ibid.* p. 143).

El final del artículo, que contiene solo cuatro apariciones de la palabra "narratividad", incluye una que es muy importante, desde el momento que es totalmente clara en cuanto a la adopción por parte del semiólogo de la acepción más bien greimasiana del término. Que se juzgue:

"Existen entonces dos empresas distintas y que no podrían reemplazarse una por otra: por un lado, la semiología del film narrativo, como la que intentamos; por otro lado, el análisis estructural de la narratividad misma, es decir del relato considerado independientemente de los vehículos que lo toman a cargo (film, libro, etc) [...] el acontecimiento narrado, que es un significado para la semiología de los vehículos narrativos (y notoriamente del cine), se transforma en un significante para la semiología de la narratividad" (*Ibid.* p. 144).

Señalamos que en una nota al pie de la página 20, Metz precisa que la segunda perspectiva, la que considera el relato independientemente de los vehículos que lo toman a su cargo, es la que adoptó en su artículo "Observaciones para una fenomenología de lo narrativo" que estudiamos antes. Señalemos también que si la semiología de la narratividad concierne al relato "considerado independientemente de los vehículos que lo toman a cargo", el sintagma "narratividad fílmica" que encontramos antes, no sería oportuno en esta acepción del término. Entonces, cuando mucho, podríamos hablar de la "narratividad en el cine". Pues si hablamos de "narratividad fílmica" convocamos a la "narratividad intrínseca", tal cual la definimos antes. Por el contrario, si decimos, por ejemplo, que el cine es muy buen medio masivo para la expresión de la narratividad, se trata entonces de la "narratividad extrínseca".

El primer tomo de los *Essais* continúa con una sección III enteramente consagrada al "Análisis sintagmático de la banda-imagen". Dos artículos relativos al análisis aplicado al film *Adieu Philippine* del cuadro de la Gran Sintagmática. Nada en estos dos textos que nos concierna, y ninguna mención a la palabra "narratividad".

Luego viene un artículo muy importante para nosotros ya que contiene, en su propio título, nuestra palabra fetiche: "El cine 'moderno' y la 'narratividad'". Este artículo abre una sección IV intitulada

da: "El cine 'moderno' y la narratividad: algunos problemas teóricos". La palabra "narratividad" aparece cinco veces que, es bastante extraño, hacen indistintamente referencia a la "narratividad extrínseca" y a la "narratividad intrínseca". Las dos primeras hacen de la narratividad, intrínseca aquí, una propiedad "constitutiva del film clásico" (Ibid. p.185), cuya presencia en el cine puede eventualmente conocer una "superación o un debilitamiento" (Ibid. p. 203). Un poco más lejos, dos apariciones de las cuales una, la segunda, hace surgir un nuevo sentido posible, un tercer sentido entonces, de la palabra "narratividad". Antes, una primera referencia a la narratividad propiamente extrínseca, que hace de la famosa secuencia "potencial" de *Pierrot le fou* "una figura de la narratividad" en el sentido en que presenta todos los elementos de lo que define lo narrativo: "dos héroes, acontecimientos, lugares, tiempos, una diégesis, etc." (Ibid. p. 215). Nada intrínsecamente fílmico en esta enumeración, que encara la cuestión de la narratividad independientemente de los vehículos que toman a cargo el relato.

La otra aparición de la palabra "narratividad" en esta misma página es bastante original en el sentido en que hace intervenir una nueva dimensión semántica de nuestra palabra fetiche:

"La utilización de la voz en off en los diferentes films modernos es particularmente rica: tanto es la de un comentador anónimo —encarnación menos del autor que de la narratividad, como lo dijo Albert Laffay a propósito de otros films— (...)."

Aquí, la narratividad sería, más que una propiedad o un conjunto de rasgos, un género de "lugar" a partir del cual la narración sería posible. Un género de lugar o, para ser aún más precisos, un género de instancia, aquel incluso del "gran imagero" ("grand imagier"), tan apreciado por un Laffay, al cual, justamente, Metz se refiere aquí. Pienso, no es casual que esta referencia puntual de Metz a Laffay remita precisamente a esta página 81 de *Logique du cinéma* donde la expresión "gran imagero" aparece, por primera vez, para remplazar las de un "mostrador de imágenes" que alcanzaba hasta allí a la argumentación de un Laffay que no dudaba en absoluto de la forma que conocería su proposición. En efecto, en esta magnífica página de *Logique du cinéma* que vio nacer la figura tan hermosa del "gran imagero", Laffay plantea uno de los primeros principios fundadores de la narratología fílmica queriendo que, incluso cuando el cine llama a la voz de lo que se llamaba entonces un "recitante", incluso cuando el mostrador de imágenes "toma la voz de un actor, el

envoltorio físico de su entonación, [es el quien] permanece siempre como dueño del juego".

De hecho, solo la página 81 de *Logique du cinéma* presenta una importancia primordial para quien se interese en la constitución de esta disciplina que es la narratología fílmica. En efecto, esta página de Metz, en la que nos hemos detenido, reviste tal vez una importancia capital, incluso, para la narratología extra-cinematográfica. A fines de 1966, momento en que fue publicado el artículo "El cine moderno y la narratividad", Genette todavía no había formulado su propuesta "de organizar los problemas del análisis del discurso narrativo según [las] categorías tomadas de la gramática del verbo,"²¹ que son el tiempo, el modo y la voz", y Metz adelantaba, de forma tal vez premonitrice y pionera, lo que sigue: "Habría que hacer todo un estudio sobre la voz en un Godard o un Resnais: es el problema del ¿Quién habla?". La pregunta: "¿Quién habla?", la referencia a la "voz" narrativa son proposiciones muy originales que todavía no estaban formalizadas en ese momento.

La última aparición de la palabra "narratividad" en este artículo de Metz sobre el cine moderno se encuentra en la última página. Metz muestra allí cómo el encuentro del cine y la narratividad, la que es extrínseca, llevó al cine a "superpon[er] al mensaje analógico un segundo conjunto de construcciones codificadas" (Ibid. p. 21). La última aparición de la palabra, en este artículo, es también la última de un libro que termina con otros dos artículos en los cuales ya no se tratan los problemas de la narratividad, el de la construcción en abismo de *Otto e mezzo* y el de la noción de verosímil en el cine.

Para terminar, hagamos una breve incursión en el tomo II de los *Essais*. Nos permitirá entender el destino de esta palabra cuya historia quise hacer en el primer Metz. Aquí la tarea de relevamiento se encuentra pasablemente aliviada ya que la palabra "narratividad" solo se menciona en cuatro tímidas ocasiones. Esto no debería extrañar, ya que Metz empieza a secundarizar los problemas estrictamente narratológicos. En efecto, los artículos reunidos en el tomo II, publicados por primera vez en 1972, son en su mayoría posteriores al 68. Se destaca que de estas cuatro apariciones de la palabra "narratividad", tres provienen del artículo más viejo, y de lejos, del conjunto, apareció en 1965 el que pretende ser un resumen del primer tomo de la *Esthétique et psychologie du cinéma* de Jean Mitry, y que se intitula "Una etapa en la reflexión sobre el cine".²² Una sola vez más aparece la palabra que sin embargo no es tardía, ya que la encontramos en el artículo intitulado "Montaje y discurso en el film" (Ibid. p. 53), antes aparecido en 1957. Pero más se destaca que las

tres primeras apariciones de la palabra (1965) se refieren a la narratividad intrínseca, en tanto que la última (1967) se refiere más bien a la narratividad extrínseca. Podemos pensar que en esta época (alrededor de 1967) vacila el sentido de la palabra en Metz, quien termina por dejar la primera acepción, propuesta originariamente por él, y también en esta época, la acepción más general de la palabra, la que los diccionarios pasaron a registrar de inmediato comenzó a imponerse en el ambiente de investigaciones sobre el relato (ver Greimas).

Traducción de Laura Flores

1. Albert Laffay, *Logique du cinéma*. Paris, Masson, 1964.
2. *Ibid.* p. 73 y 76. Este libro retoma los artículos que provienen de fines de los años 40. Así, el capítulo "más" narratológico del libro ("Le récit, le monde et le cinéma"), de donde han salido por otra parte las expresiones citadas aquí, apareció en la entrega de mayo-junio de la célebre revista *Les Temps modernes*.
3. Esta entrega de la revista *Communications* apareció en el segundo trimestre del año 1964 (al menos esa es la fecha de su depósito legal). El artículo, intitulado "Le cinéma: Langue ou langage?" fue redactado en el transcurso del primer trimestre, en febrero de 1964 (Metz precisa este detalle mediante una nota al pie de página —la nota 4— de la página 88 del tomo I de los *Essais sur la signification au cinéma* (Paris, Klincksieck, 1968). Por su parte, *Logique du cinéma* apareció en 1964 y su depósito legal fue efectuado durante el primer trimestre del mismo año. En el coloquio de Cerisy, Metz confirmó que, en el momento de redactar su artículo todavía no había leído el libro que debió reseñar poco después para la revista *Critique* (no 216, mayo 1965). Además una de mis hipótesis era en efecto que este libro había impresionado la imaginación de Metz, y veremos una prueba de esto más adelante, y que de hecho era incluso prácticamente imposible que no quedara alguna huella visible de una eventual primera lectura de Laffay en este artículo inaugural en cuyo seno los problemas de la narratividad roban en parte el papel principal a los otros problemas de la signification fílmica.
4. A continuación de mi exposición de Cerisy, Metz informó a la asamblea que no tenía conocimiento de los artículos de Laffay en el momento de su aparición en *Les Temps modernes*, revista que no leía en esa época.
5. "Le cinéma: langue ou langage?", *Communications* 4, Paris, Seuil, 1964. Hay traducción en español.
6. "Le cinéma: langue ou langage?", *Essais sur la signification au cinéma*, p. 93. El subrayado es mío. Hay traducción en español.

7. Michel Mathieu-Colas, "Frontières de la narratologie", *Poétique*, no 65, febrero 1986, p.95, nota al pie de página.
8. Claude Bremond, "Le message narratif", *Communications* 4, p. 31. Hay traducción en español.
9. *Ibid.* El subrayado es mío.
10. *Le Grand Larousse de la langue française en sept volumes*, tomo cuarto, Paris, Librería Larousse, 1975.
11. Algirdas - Julien Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.
12. *Le Grand Robert de la langue française*, tomo VI, Paris, Le Robert, 1985.
13. *Communications* 8, Paris, Seuil, 1977, p.21, 76, 95.
14. "Le cinéma: Langue ou langage?" aparecido, se ha dicho, en *Communications* 4. Encontramos otra aparición (en la nota 4 de la página 88) en la versión ligeramente retocada para el tomo I de los *Essais*. No lo tomaré en cuenta aquí.
15. "Le cinéma: Langue ou langage?", *Essais sur la signification au cinéma*, p. 51. Para facilitar la tarea del lector, me atenderé más que nada, para las referencias, a la compaginación de la versión aparecida en el tomo I de los *Essais*.
16. J. Courtés y A.J. Greimas, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
17. André Gaudreault, *Du littéraire au fílmique. Système du récit*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p.43.
18. *Op. cit.* p.52.
19. Fue confirmado por Metz en Cerisy.
20. La nota 2 de esta misma página 144.
21. Gérard Genette, *Figures III*, Paris. Seuil, 1972, p. 75.
22. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tomo II, Paris, Klincksieck, 1972, p.19, 21 y 27.

La semiología del cine y sus modelos

Si Gaudreault nos ha explicado de manera tan excelente *dónde* y *cómo* había aparecido la palabra "narratividad" en la lengua francesa, podríamos preguntarnos *por qué*.¹ Ahora bien, la respuesta a esta pregunta me parece que se encuentra menos en el radical, que remite a lo narrativo, que en el sufijo *-idad*. Se recuerda acaso ese texto, muy anterior a todas las investigaciones de la semio-narratología del cine que, sin embargo, tuvo un alcance considerable.

"China es una cosa, la idea que podía hacerse un pequeño-burgués de ella no hace mucho tiempo, es otra: para esta mezcla especial de campanillas, de sulkies tirados por hombres, y de fumadores de opio, no hay otra palabra posible que la de sinidad. ¿No es hermoso? Consolémonos al menos reconociendo que el neologismo conceptual no es nunca arbitrario, se ha construido sobre una regla proporcional muy sensata". Y Barthes, pues se trata de Barthes y de su texto El mito hoy, agrega en nota latín/latinidad = vasco/xx = Vasquidad.²

Como se entiende en el texto de Barthes, el sufijo *-idad* define a la vez una esencia (la latinidad, es lo propio del latín) y una idea. Dicho de otra forma, algo que tiene existencia fuera y dentro de nosotros.

Ahora bien, releendo "Notas para una fenomenología de lo narrativo" me asombra, en la actualidad, cuánto este artículo descansa sobre una *problemática del fundamento epistemológico que, justamente, intenta asentar esta dualidad de la palabra "narratividad"*. La cuestión no radica en saber si las imágenes en movimiento pueden contar un relato, esa cuestión que planteo en "Narración(es): más aquí y más allá",³ y que ahonda Gaudreault en su *Système du récit*,⁴ sino "¿En qué se reconoce un relato con anterioridad a todo análisis?" De ahora en adelante, se trata menos de re-

velar, de des-cubrir algo que no conocemos, que de apuntar dos evidencias:

1. El relato existe en la medida en que es reconocido por cualquier "usuario ingenuo", es decir que hay una impresión de narratividad.

2. El relato es un objeto real fuera de nosotros.

En esta primacía de la evidencia, que la gestión semiológica va a esforzarse en fundar, ¿cómo no reconocer el gesto kantiano, que consiste en fundar la posibilidad de las matemáticas y de la física? ("¿En qué condiciones los juicios *a priori* son posibles?"). Esta connivencia de la filosofía kantiana con la gestión metziana está además —designada para quien quiera leerla— al fin del texto vía Souriau y Dufrenne en forma muy clara.

*"Características universales del mundo tal como aparece, o del hombre en tanto aprehende el mundo (.....) estas determinaciones a priori informan en todo caso que el hombre es susceptible de percibir (es decir el conjunto de los fenómenos)..."*⁵

Por supuesto, hay que tomar aquí la palabra fenómeno en el sentido especializado que le dio Kant ("La impresión de un objeto sobre la facultad representativa, en tanto que nos afecta, es la sensación denominada empírica. Nombramos fenómeno al objeto indeterminado de una intuición empírica". O aún "Ese algo que no hay que buscar en el objeto en sí, sino siempre en la relación de este objeto con el sujeto y que es inseparable de la representación que tenemos de él, eso es el fenómeno").⁶ Para fundar el relato, el semiólogo debe partir de lo que se le aparece al espectador —de allí la tarea de la semiología: "comprender cómo se comprende"— en este sentido, se trata sin duda de una "fenomenología de lo narrativo".

En el curso de esta exposición, nos detendremos especialmente en un ejemplo de razonamiento que sirve para ilustrar este método: la forma en que se introduce al "gran imagero" de Laffay; desde la impresión resentida de que alguien hable por el "consumidor del relato" hasta "la naturaleza del lenguaje del objeto que está consumiendo: porque se habla, es sin duda, necesario que alguien hable".

En el contexto en que Metz escribe, muy teñido por el circuito de la comunicación elaborado por Jakobson, no es sorprendente que esta impresión que debe ponerse a cuenta del destinatario del mensaje, sea planteada dentro del mensaje que constituye el objeto-relato. De allí, esta conclusión: "Es esa la forma cinematográfica de esta instancia relatante que está necesariamente presente y es necesariamente

percibida en todo el relato".⁷ Pasando de lo "necesariamente percibido" a lo "necesariamente presente", nos deslizamos en forma insensible de la fenomenología a la ontología. Es fácil advertirlo veinte años después, ahora que el esquema de la comunicación ha sido singularmente estropeado por numerosos investigadores. De todos modos, lo que me parece importante es que si este deslizamiento es revelador como índice de una determinada concepción de la comunicación, no engendra ningún desarrollo sobre la naturaleza de esta "instancia relatante". Este lugar lingüístico virtual "es siempre ante todo el propio film en tanto que objeto de lenguaje".

Ningún otro desarrollo, porque esta instancia es primero una "suposición trascendental",⁸ como habría dicho Kant, "un personaje ficticio e invisible surge por obra común [de los obreros] y, a nuestra espalda, nos pasa las páginas del álbum, dirige nuestra atención con un índice discreto".⁹ Personaje ficticio. "Foyer lingüístico virtual". A partir de allí, esas fórmulas breves han sido ampliamente desarrolladas. El "gran imagero", incluso, ha sido empleado por teóricos que están en desacuerdo (¡y sin embargo son amigos!). Tal vez no es más que una hipótesis, porque la explosión del esquema clásico de la comunicación, a menudo liberó en direcciones opuestas esta tensión que bien o mal ligaba ontología y fenomenología. Ya que detrás de la oposición entre un punto de vista genético y un punto de vista espectacular, es necesario comprender que se agitan debates que los semiólogos no han inventado y cuyas raíces se encuentran en la tradición filosófica occidental. Para superar las discusiones demasiado "técnicas", que solo son síntomas de desacuerdos más profundos, simplemente porque tocan una visión del mundo, querría detenerme en esa expresión, *gran imagero*, que es más notable cuando, al cabo de los años, recoge un cuasi-consenso.

Si todo el mundo está de acuerdo en desantropomorfizar el análisis, sin embargo, nadie protestó con violencia, contra esa expresión, calcada del gran "relojero" de Voltaire que, como sabemos, constituía la prueba física teológica de la existencia de Dios ("El universo me abraza/ y no puedo pensar/ que este reloj exista, y no tenga relojero")¹⁰. Y sin embargo, si leemos a Laffay con atención, no podemos evitar advertir que el relato se opone al mundo, como entre los filósofos, el determinismo a la contingencia. Juzguemos:

"El mundo del cine es un mundo en el que el peso de las cosas inanimadas se hace casi sentir. Determinismo y no fatalidad", p. 30. "Los hechos naturales nos atacan siempre por sorpresa.(...) Nunca en el mundo comienza nada totalmente, nada está tota-

lmente terminado. (...) No hay ningún sistema clausurado, en sentido estricto, el mundo permanece constantemente abierto" vs "es el relato el que está limitado" p. 66.

"No hay arte sin intervención humana" p. 67.

"El cine va por sí mismo a esas reglas de composición abandonando así el mundo por el relato..." p. 69.

"De todos modos, nunca lo grabado puro y simple es lo que relata..." p. 70.

"De ahí, un determinismo sin desmayo..." p. 55.

Cómo no reconocer bajo esta oposición mundo/retrato, una de las figuras de la primera y de la cuarta antinomia de la Razón Pura:

1. *"El mundo tiene un comienzo en el tiempo y también se encuentra limitado en el espacio" vs "El mundo no tiene ni comienzo en el tiempo ni límite en el espacio, pero es infinito tanto en el tiempo como en el espacio."*

4. *"El mundo implica algo que, ya sea su parte ya sea su causa, es un ser absolutamente necesario" vs "No existe en ninguna parte ningún ser absolutamente necesario, ni en el mundo, ni fuera del mundo que pudiera ser la causa".*

Del lado de la tesis se encuentra el relato, del lado de la antítesis, el mundo (Laffay dice además: "Un relato, es *todo lo contrario de un mundo*", p. 52, o aún: "La novela supone el relato, y un relato, cualquiera sea, revela una ley íntima totalmente contraria a la ley del mundo", p. 59). Ahora bien, vemos con claridad en la tradición filosófica, que lo que opone una cosa a la otra es la religión del ateísmo (otros sostendrían que todo lo que sucede en el mundo está igualmente escrito, que el propio mundo es una fábula). Por supuesto, se me dirá que el relato está determinado y que yo no puedo cambiarle nada. Sin embargo: ¿no hemos visto que algunos teóricos parten de un punto inverso y ponen delante "lo arbitrario vertiginoso", que parece captar ese punto para el lector (Barthes, Genette)? Tratándose de la reflexión sobre el relato, como ocurre en filosofía, toda tesis tiene su antítesis, y sería absurdo asombrarse. Entonces, hay que labrar un acta con esta comprobación: la posición de Laffay sobre el mundo es atea, la que tiene sobre el relato reproduce los argumentos de la antítesis. En efecto, qué permite pasar de este mundo determinado que es la ficción ("De ahí un determinismo sin desmayo...", p. 55) al gran imagero. El argumento del artificio humano, "la intervención humana" (p. 67), ordena todo. De manera que esta intervención,

la del "cineasta", no es ya una lógica similar a la del espectador, como se anunciaba en la introducción ("Adoptaremos el punto de vista del espectador", p. 8) sino la de la fabricación ("No haremos un film paseando la cámara (...) No es nunca lo grabado puro y simple lo que relata... Es necesario un *hombre* para arrancarlos con plena suficiencia...." p. 70).

Se deduce el "mostrador de imágenes" a partir del espectador: Laffay muestra que es el desajuste entre lo que nosotros vemos en *Citizen Kane* y lo que pueden ver los personajes lo que nos lleva a postularlo o, a propósito de *Laura*, es su estilo quien "habrá sido el revelador químico de una presencia virtual escondida en todos los films" (p. 81). El gran imagero está entonces al principio de lo que llamé una "suposición trascendental", aunque pronto será reconducido "a los diferentes colaboradores de esta obra" que es el film. Entonces: ¿ser real o ser ficticio? Laffay se desliza de uno a otro y el "mostrador de imágenes", primero "ser de razón" (Kant), adquiere facultades humanas e incluso, hay que decirlo, dotes de ventrilocución, de imitación, etc.:

"Si, en sus explicaciones, le sucede que toma la voz de un actor, el envoltorio físico de su entonación, exactamente, como lo notábamos recién, nos hace ver a veces un instante con los ojos de este o de este otro...."

Esta vez, ya no se trata de una instancia "ficticia" sino de una instancia que presenta todos los caracteres de una persona "verdadera", que se parece, como dos gotas de agua, al cineasta evocado al comienzo del razonamiento. De allí esta definición ambivalente: el gran imagero "*no es, hablando con exactitud, el director ni uno cualquiera de los obreros del film, sino un personaje ficticio e invisible que surgió de su obra común y que, a nuestra espalda, nos pasa las páginas del álbum...*"

¿Por qué volver a partir de la antinomia de Laffay que funda el relato y de la contradicción que parece descubrirnos en la figura de este gran imagero, padre fundador de todos nuestros narradores, mega-narradores, *foyer*, etc.? Porque esta contradicción nos permite reflexionar sobre el estatuto epistemológico de las investigaciones semiológicas; es lo que yo respondería.

Ya que, decididamente, he releído mucho a Kant antes de venir, déjenme continuar en compañía de este filósofo. ¿Qué sucede en el texto de Laffay (del cual entendemos que aquí se utiliza solo como ejemplo, presentando también la virtud de modelo)?

Del determinismo del texto pasamos entonces al "gran imagero": ¿es una justa vuelta de las cosas! ¿No era acaso el argumento físico teológico una analogía con el arte humano ("con nuestras naves, nuestras casas, nuestros relojes")¹¹ que deducía la necesidad de un relojero o de un arquitecto del mundo? De un *arquitecto del mundo*, no de un *creador del mundo*, como lo subraya Kant. Comprendemos que, a nivel del relato, el argumento físico-teológico se reproduce de forma subrepticia, porque presenta la ventaja de construir un arquitecto narrador que "pasa las páginas del álbum", pero no las escribe y entonces, también presenta la ventaja de resolver el embarazoso problema del autor por falta: el gran imagero organiza la materia, la muestra, pero no la crea.

Ahora bien, en la derivación conceptual de Laffay, me molesta el momento en que el gran imagero, como el arquitecto del mundo, aparece dotado de existencia, hasta el punto que llega a "tomar la voz de un actor". Dicho de otro modo, es el momento en que el concepto se confunde con la realidad objetiva que es el film como fenómeno (del cual partía Metz). Que se me entienda bien: no digo que por sus connotaciones, sea inadecuada la palabra gran imagero (no es peor que otra). Por otra parte, el antropomorfismo no se establece en el nombre. Tampoco digo que sea inadecuada la idea, sino simplemente "el uso que hacemos de ella".

Porque se habla, es necesario que alguien hable: he aquí un principio simplemente heurístico y regulador que solo concierne al interés formal del espectador, diría yo, parodiando a Kant. Dotar esta instancia supuesta de alguna existencia, es tomarla por un principio constitutivo de la cosa misma. Por mi parte —y en mi caso se trata de una herencia de Metz, al menos de la lectura que hago de él— considero al narrador como una construcción efectuada a partir del texto fílmico. Plantear la instancia narradora como principio "regulador" es partir, por ejemplo, de contradicciones entre lo que supuestamente ven o saben los personajes, lo que cuentan, como narradores explícitos que la imagen certifica, lo que se ("se" digo yo) me muestra. En función de estas contradicciones, debo construirme una instancia de nivel superior que manipule a las primeras. Pero esta construcción no es más que la presuposición necesaria para explicar el fenómeno fílmico, tal como se me aparece a mí, espectador. Este narrador implícito no hace nada, propiamente dicho, no realiza nada (el film está hecho por verdaderos seres humanos), es una idea trascendental que tiene un uso inmanente, la lectura del film, y no un "uso constitutivo que lo provee, solo a él, de los conceptos correspondientes a ciertos objetos". Tiene un "uso regulador excelente e indispensable-

mente necesario: el de dirigir el entendimiento hacia un determinado fin" que podría resumirse de la siguiente forma, aun bajo el signo de la parodia: las cosas del relato deben ser consideradas *como si* obtuvieran su existencia de una instancia superior. De esta manera, propiamente, la idea no es más que un concepto heurístico y no un concepto ostensible: no nos muestra cómo está constituido el objeto, sino cómo, bajo su dirección, debemos buscar la naturaleza y el encadenamiento de los textos fílmicos (la frase es de Kant con algunos cambios que, sin duda, ustedes habrán notado). Para concluir, "Puedo tener un motivo suficiente para admitir algo en forma relativa (*suppositio relativa*) sin, por el contrario, tener derecho a admitirlo en forma absoluta (*suppositio absoluta*)"¹². Por esta razón, el "supuesto realizador" que yo evocaba en un texto de 1979, no me parece finalmente tan inadecuado.¹³

Alejémonos del "gran imagero" y reflexionemos sobre dos o tres cosas que conocemos de la semiología. Desde hace algunos años, el debate es ampliamente terminológico. Cada uno propone sus términos (¡no soy el último en hacerlo!), por supuesto, con la esperanza de hacer avanzar las ideas y de hablar mejor del objeto que nos preocupa: el film, el relato cinematográfico, etc. Estos debates se hacen con la ilusión de llegar a un consenso sobre el objeto de la investigación, como si las diversas clasificaciones o desgloses no fueran más que vías diferentes para explicar los mismos objetos. En todo esto, ¿no olvidamos demasiado rápido el deseo del investigador del que hablaba antes Metz, al que hoy yo llamaría los "intereses de la razón" para quedarme en el campo que comencé a recorrer?

*"...en tal razonador, el interés por la diversidad lo domina (siguiendo el principio de la especificación) y en tal otro, el interés por la unidad (siguiendo el principio de la agregación). Cada uno de ellos cree derivar su juicio de la vista del objeto y se funda únicamente sobre su vínculo más o menos grande con uno de los dos principios, ninguno de los cuales descansa sobre fundamentos objetivos, sino solamente sobre el interés de la razón...."*¹⁴

Cumplo hoy una función difícil, como ya se habrá comprendido, soy juez y parte. Por esta razón, solo encontraron unos pocos nombres en el curso de mi exposición; para mí, la cuestión no consiste en oponer una teoría a otra, y menos aún caer en un escepticismo sin objeto, sino más bien enganchar la evaluación epistemológica de nuestros pasos. Tomaré un último ejemplo, aún más delicado que los precedentes: el del antropomorfismo. Un día habría que hacer el exa-

men de esta noción, antes de cualquier otra reflexión sobre el relato. Decir que Dios es bueno, vengador o remunerador, es sin duda, antropomorfismo. Decir que el gran imagero puede tomar la palabra de un personaje, pasar páginas, organizar, etc., son otros antropomorfismos. Designar el antropomorfismo no alcanza para suprimirlo en nuestras mentes de espectadores. Una secuencia, tomada al azar entre miles de otras que plantean el problema, me ayudará a esclarecer lo que quiero decir.

En *Journal d'un curé de campagne* (Bresson, 1951): el cura, dejando el castillo después de la muerte de la condesa, se cruza con nuevos visitantes en la escalera. Su voz *over* comenta: "...Escuché al pasar como un murmullo. Me parece que hablan de mí..."

El hecho de que solo se escuche un vago murmullo, un ruido de fondo más bien, al pasar el cura, sin que sea posible distinguir cuál es su propósito, permite al espectador juzgar la modalización de la novela. La impresión del autor del diario que se nos entrega tal cual en la novela, se vuelve manifiestamente falsa en el film: nadie habla de él, al menos ostensiblemente. Finalmente, la visualización y la sonorización, si puede decirse, de la letra de la obra literaria, provocan un deslizamiento del estatuto genérico del diario: texto sin destinatario,¹⁵ supone también la restricción del punto de vista solo al del narrador-inscriptor. Ahora bien, aquí, por la confrontación de la incertidumbre del cura con la intervención sonora que va a su encuentro, se revela una dualidad del punto de vista: el del narrador explícito y el del narrador implícito, que es el gran imagero, organizador de las imágenes y de los sonidos. Evidentemente, no es absurdo pensar que este último se separa del personaje-narrador, poniendo en evidencia que se equivoca. Esta interpretación no solo es legítima, sino que se vuelve necesaria por la organización narrativa de la diégesis. Así se constituye la idea de una personalidad propia del gran imagero, idea ilusoria sin duda, pero sin embargo, engendrada por el mecanismo de la propia ficción.

En el documental o en el reportaje estos mecanismos están también en acción y pueden tener consecuencias mucho más graves: a falta de forjarse una imagen abstracta del gran imagero, ni más ni menos, es el mito angélico de la objetividad el que aparece en superficie. Si el espectador niega esta ficción de una autoridad —de un autor implícito, dirían otros— que él mismo contribuye a despejar de su propia visión, cae en el topos de las imágenes que hablan de sí mismas y, al mismo tiempo, se encuentra en la imposibilidad de abordar la espinosa cuestión de la *evaluación de la imagen* (¿cómo descubrir las huellas de un juicio en la imagen?).

Kant ha mostrado que una cosa era concebir un principio trascendental como fundamento del orden del mundo, y otra hacer una *sustancia* de ese principio, y otra más, concebir "este ser distinto del mundo por analogía con los objetos de la experiencia"? Recuerdo su conclusión:

"Podemos... acordar audazmente y sin temor de culpa, ciertos antropomorfismos que son indispensables al principio regulador del cual se trate. Pues no siempre es una única idea la que no está referida directamente a un ser distinto del mundo, sino sin duda, al principio regulador de la unidad sistemática del mundo...."¹⁶

¿Cómo pensar que el espectador escapa a este tipo de creencia para comprender el relato? Allí, semejante funcionamiento puede ser admisible como principio regulador en acción en la lectura del film. Por el contrario, conviene rechazarlo con vigor si lo tomamos por un principio constitutivo, pues allí se hace propia y plenamente el *antropomorfismo* (igualmente puedo proyectarme en las actitudes de un mono y encontrarlas humanas, de verdad, el error no comienza hasta que las acepte como realmente parecidas a las del hombre). Para finalizar, la pregunta que formulo es simple: ¿qué realidad acordamos a nuestros conceptos? La respuesta es más difícil.

Traducción de Laura Flores

1. Este texto escrito para ser *dicho* en el contexto de un coloquio, guarda las huellas de este contexto no por casualidad, pereza o no sé qué, sino por decisión del autor.

2. "Le mythe aujourd'hui" en *Mythologies*, Paris, Seuil, Collection Points, Paris 1970, p. 206

3. *Communications* 38, *Enonciation et cinéma*, J.P. Simon y M. Vernet ed., Seuil, 1983.

4. *Du Littéraire au filmique, Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

5. "Remarques pour une phénoménologie du narratif", *Essais sur la signification au cinéma*. Paris, Klincksieck, 1968.

6. *Critique de la raison pure*, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1986. Hay traducción en español.

7. "Remarques...", op. cit., p. 29.

Cortes epistemológicos en las teorías de post-guerra sobre el cine

1. La particularidad de las teorías del cine después de 1945

Al menos a primera vista, la Segunda Guerra Mundial no representa un corte en la historia de las teorías del cine. Ciertas corrientes que se afirman con fuerza después de 1945, tal como la valoración de la dimensión realista, hunden sus raíces en el debate aparecido a fines de los años 30. Paralelamente, ciertas corrientes de investigación que caracterizan la pre-guerra, como la exploración del lenguaje del cine, encuentran su empleo en la post-guerra. ¿Por qué presentar el conflicto mundial como una suerte de línea divisoria de las aguas a partir de entonces? ¿Por qué establecer este cambio de orientación?

En realidad, a pesar de una aparente continuidad de los temas de un período al otro, una serie de fenómenos ampliamente inéditos y que cambian las formas y los significados de la reflexión teórica, se manifiestan a partir de 1945, para radicalizarse inmediatamente.

El primero de estos fenómenos es la *aceptación* del cine, en tanto que hecho de cultura, extendida a partir de ese momento. Hasta 1945, los discursos teóricos parecían ampliamente guiados por la necesidad de promover el nuevo soporte: compararlo con las otras artes, destacar su riqueza y sus potencialidades, exaltar sus éxitos. Esos discursos se formulaban con el propósito de librar al cine de la marginalidad que lo confinaba y convertirlo en un objeto digno de respeto absoluto. En la post-guerra, el cine ya no necesita una defensa de oficio. Es cierto que había una gran perplejidad entre quienes participaban en las altas esferas del arte y del pensamiento y asimismo, una amplia resistencia por parte de los guardianes de la tradición. Pero la legitimidad de este nuevo apoyo parecía, cada vez más

evidente, a la mayor parte de los intelectuales. Se debía a dos hechos, por lo menos: por una parte, el cine se había revelado muy capaz, tanto para dar testimonio del espíritu de una época como para materializar la creatividad individual; por otra parte, la noción misma de cultura se ensancha cada vez más, hasta abarcar secuencias banales, hechos de costumbres, hábitos modestos. En este sentido, un episodio como la famosa carta de Croce —de 1950— donde acepta que el film pueda ser considerado una obra de arte, parece superado en relación a un debate que, desde entonces, carece de interés.¹ Al mismo tiempo, la experiencia de la filmología, ciencia nacida en 1947, gracias a la cual el cine se eleva al rango de objeto de investigación universitaria, aparece como la confirmación de un estatuto de ese nuevo apoyo reconocido por todo el mundo a partir de entonces.²

La acentuación de los *aspectos especializados* de la teoría del cine es el segundo fenómeno a destacar. Antes de la guerra, la discusión sobre este nuevo apoyo parecía abierta a todos aquellos que quisieran participar: realizadores, intelectuales, críticos, musicólogos y psicólogos, encontraban allí un terreno de entendimiento fácil. Después de la guerra, quien participa en sus debates comienza a demostrar una competencia determinada: si interviene es apoyándose en una formación muy precisa, o bien con una base profesional. Esto sucede porque cambian las instituciones en las que se hace teoría: ya no se trata de revistas culturales que consagran números especiales al nuevo apoyo (para dar ejemplos italianos *Solaria* o *L'italiano*),³ sino revistas de cine comprometidas en un debate ininterrumpido y a menudo exonerado de las tareas de vulgarización, dispuestas a acoger encuestas y artículos minuciosos (siempre en el ámbito italiano: *Bianco e Nero*, revista existente ya antes de la guerra, se agregan *La Rivista del cinema italiano*, *Cinema Nuovo*, *Filmcritica*, etc.) Ya no se trata de círculos privados animados por diletantes apasionados (siempre en Italia, por ejemplo, el "Convegno" de Ferrieri), sino grupos de investigación y de presión que reúnen especialistas en la materia (el "Cinecircolo romano"). Ya no hay únicamente escuelas profesionales de cine (el Centro experimental de Cinematografía), sino también universidades (a partir de los años 60: Urbino, Turín y Génova), donde se desarrolla la enseñanza del cine.

Para ser más precisos, la especialización opera por lo menos sobre tres niveles. Ante todo hay un desnivel entre el lenguaje teórico y el lenguaje corriente. El léxico común, apenas teñido de terminología técnica ("montaje", "primer plano", "fotogenia", etc.), es

sustituido por una verdadera jerga entrelazada con palabras difíciles de descifrar inmediatamente. Una vez más, la filmología es ejemplar, propone explícitamente un nuevo vocabulario ("filmofánico", "profilmico", "diegético", etc.). De la misma manera serán ejemplares en los años 60 y 70, la semiótica y el psicoanálisis, propensos a una lexicalización especializada ("sintagmática", "icono", "lazo", etc.). Se da un desnivel entre la actividad teórica y la crítica. De un intercambio fructífero que hacía de la primera una especie de "conciencia" de la segunda, se pasa, poco a poco, a una indiferencia recíproca: las categorías elaboradas por unas no tienen repercusión inmediata en el discurso de las otras. En ese sentido, es significativa la creación de revistas exclusivamente teóricas, revistas tales como *Screen*, *Iris* u *Hors Cadre*. Para estas revistas no es tan importante discutir sobre films, sino discutir sobre la manera según la cual se puede discutirlos.⁴ En fin, hay una desvinculación entre teoría y práctica. No solo desaparece el personaje del realizador estudioso, sino que desaparecen también, la antigua distribución de papeles que hacía intervenir al teórico como mentor y profeta a la vez y el realizador, en calidad de testigo y de explorador, deja sitio a un pequeño teatro de la incomunicabilidad, donde uno sueña con un cine que no existe y a pasar de eso, continúa no proponiéndolo y donde el otro hace el cine que quiere —o que puede— hacer, sin preocuparse de las indicaciones que le dirigen.⁵ El tercer fenómeno que se debe tener en cuenta es la *internacionalización* del debate. Antes de la guerra, la discusión se desarrollaba ante todo en un marco local. No faltaban naturalmente, teorías que pasaban las fronteras de un Estado (pensemos en la reflexión de los soviéticos), ni los intercambios fructíferos (pensamos en las constantes relaciones entre intelectuales italianos y franceses), pero la elaboración era fundamentalmente autóctona. Los simples panoramas nacionales se quiebran después de la guerra, dejando el campo libre a corrientes de pensamiento a menudo indiferentes entre sí, mientras que se refuerzan los canales de comunicación entre grupos geográficamente alejados, estableciendo así una discusión continua. La forma con que se adopta la reflexión italiana sobre el realismo en el extranjero, las formas de colaboración interuniversitaria estimuladas por la filmología, la capacidad de reagrupamiento de la semiótica, son hechos que testimonian hasta qué punto la elaboración de las ideas no respeta más las fronteras nacionales, sino que opera en un contexto global.⁶

Tenemos entonces una *aceptación* del cine en tanto que hecho de cultura, una *especialización* de las intervenciones, una *internacionalización* del debate. Se ha trazado un panorama voluntariamente

esquemático, ya que no toma en cuenta ni la lentitud con la que ciertos hechos han tenido éxito en manifestarse ni los retrocesos que de tiempo en tiempo ocurren. Este panorama destaca esencialmente las líneas tendenciales. Sin embargo, estas líneas tendenciales encuentran en la post-guerra no solo el medio de manifestarse más claramente sino que termina por volverse verdaderas constantes. La teoría se resiente al punto de asumir un perfil y un peso distintos. En este sentido, la reflexión posterior a 1945 se puede encarar verdaderamente como dotada de propia *especificidad*.

A pesar de esto, además de los tres fenómenos ya enunciados, hay un cuarto que desempeña un papel no menos importante, la *pluralidad* de las formas de procedimiento. No quiere decir que en la pre-guerra la teoría del cine fuera absolutamente compacta: abundaban diversos temas, intereses y sensibilidades. De todos modos, lo que cambia después de 1945 es la sensación de que tal diversidad pueda afectar también las formas de construcción de una teoría, las motivaciones que la sostienen, los objetivos que la orientan. En suma, aparece la idea de una posible multiplicidad de *paradigmas*. Es justamente este punto el que vamos a profundizar ahora.

2. Tres paradigmas, tres generaciones

Más de un especialista recibe la impresión de que en los dos últimos cuarenta o cincuenta años de teoría cinematográfica, se revelan diferencias radicales, tanto en el plano de las posiciones simplemente sostenidas como en el plano de las finalidades asignadas a la investigación, a sus medios de ejecución y a sus cuadros de referencia. Como acabo de decirlo, se trata de la impresión recibida por más de un especialista.

En un ensayo de 1965, por ejemplo, Christina Metz hace observar cómo, más allá de la anécdota periodística, de las monografías históricas y de la crítica en sentido estricto, los discursos que desean abordar el cine como tal, se dividen en dos categorías bastante diferentes: por una parte, existe un abordaje "interno" del fenómeno, decidido a poner en evidencia la pertenencia del cine al dominio del *arte* y sobre esta base, atento a poner de relieve su riqueza intrínseca; por otra parte, existe un abordaje "externo", que piensa en el cine como un *hecho* objetivo del que conviene distinguir separadamente las dimensiones psicológicas, sociológicas, económicas, etc. Para este tipo de investigación, conviene auxiliarse por las distintas ciencias (Metz, "una etapa en la reflexión sobre el cine", aparecido en

Critique 214, luego en Metz, 1972). Diecinueve años después y en otro contexto cultural, Dudley Andrew distingue una nueva cesura: por una parte, existen teorías que abordan el cine como una reserva de ejemplos a los que se aplicarán categorías perfectamente sistematizadas, ya sea semióticas, psicoanalíticas o ideológicas; por otra parte, existen teorías que piensan en el cine como en un lugar de *interrogantes* con las cuales se puede armonizar y a partir de las cuales se pueden formular criterios de observación cada vez más avanzados. (Andrew, 1984).

Podríamos multiplicar los testimonios, pero Metz y Andrew nos sugieren ya lo esencial. Nos ofrecen una prueba concreta de la forma en que los especialistas en este campo consideran la existencia de contrastes nítidos en la manera de teorizar y, sobre todo, nos indican, uno para los años 50/60, y otro para los años 70/80, los núcleos centrales alrededor de los cuales tales contrastes se desarrollan. Retomemos las oposiciones que ambos evocan respectivamente: la oposición entre un interés por el cine en tanto que arte, y otro en tanto que hecho; y la oposición entre una utilización de los films como ejemplos y otra como interrogantes. La línea demarcativa es muy clara, se trata solamente de detallarla.

Durante los años 50 y 60, el conflicto se sitúa entre quienes consideran que el cine es un medio de expresión a través del cual se manifiesta una personalidad, una ideología, una cultura, y quienes consideran el cine como una realidad objetiva a examinar en sus componentes tangibles y en su funcionamiento efectivo. Tenemos entonces, por una parte un discurso fundamentalmente *estético*, y finalmente, *existencialista*, por otra parte, un discurso que se supone *científico* y por lo tanto dispuesto a adherir a la causa del metodismo. Algunos quieren llegar a definir la naturaleza última del fenómeno para poder exaltar su originalidad, otros quieren más bien sacar una serie de observaciones para confrontarlas, para utilizarlas como tema de trabajo, y para verificarlas mediante nuevas experiencias. Además, los primeros abarcan el cine en su totalidad, como si quisieran conocer todas sus facetas en una única mirada; los otros buscan por el contrario, distinguir las diferentes perspectivas que pueden integrarla cada una ligada a un cierto tipo de mirada, y por eso, a un cierto tipo de investigación. Para terminar, después de haber delimitado las características fundamentales del fenómeno, unos extraen motivos para sugerir líneas de tendencia a seguir; los otros, después de haber examinado la recurrencia de ciertos datos deducen leyes con las cuales explicarán lo que se produce.

Pasemos ahora a los años 70-80. El abordaje científico metódico

se impuso, pero en cierto sentido se ha vuelto también, por así decirlo incómodo: a menudo, la necesidad de elaborar instrumentos de investigación ha terminado por prevalecer sobre la investigación de los hechos; se arriesga a que los modelos a aplicar parezcan más importantes que los resultados que derivan de su aplicación; justamente, en este campo el cine se ha convertido en una reserva "de ejemplos" a esquematizar más que a "interrogar" por lo que son. Es así que sobreviene entonces una nueva línea de frontera. Aquí el conflicto se sitúa entre una aproximación *analítica* y una *interpretativa*. Una procede por prospección, observaciones, medida, averiguaciones; la otra, por medio de una serie de confrontaciones entre el especialista y el objeto de su estudio, una confrontación capaz de modificar progresivamente a ambos protagonistas. Además una prefiere aplicar al cine criterios de observación ya experimentados, cuya eficacia no depende del tipo de fenómeno estudiado; la otra se empeña en experimentar categorías que sin ser, sin embargo, *had hoc*, están abiertamente influidas por la especificidad del campo de investigación. Para terminar, una apunta a restituir un cuadro lo más exhaustivo posible de la realidad observada, al menos en relación a la perspectiva elegida; la otra sabe que sus preguntas son inaceptables y continúa, no obstante formulándolas aprovechando el menor esbozo de respuesta. En suma, una ve en el cine un campo bien definido, concebible tanto en sus aspectos particulares como en sus líneas de principio, la otra, en cambio, ve una realidad abierta, irreductible a una fórmula fija, y dispuesta a revelar aspectos ocultos, zonas de sombra, repliegues ocultos.

Tenemos, entonces, un discurso estético opuesto a un discurso científico y luego la victoria del segundo, un discurso analítico opuesto a un discurso hermenéutico. Estos dos frentes se han sucedido desde la post-guerra hasta ahora. Pero ¿cómo comparar entre dos líneas demarcativas? ¿Cómo llevarlas a una sola matriz?

Demos un paso atrás, y replantémonos la forma en que se estructura generalmente una teoría. Se basa principalmente en tres componentes.⁷ En primer lugar el *componente metafísico o constitutivo*, que concierne a los axiomas generales que son la base de la investigación (por ejemplo, el estatuto asignado al objeto, concepto que uno tiene del saber, etc...). Es la función que asume la base conceptual de una teoría, y que determina la inteligibilidad. A continuación, tenemos un *componente sistemático o regulador* vinculado a la forma que se otorga a la investigación o, más bien, a las reglas metodológicas que obedece (por ejemplo, la simplicidad más que la elegancia, la simetría más que la generalidad). Es la función

que asumen los criterios de construcción de una teoría, y que determinan su racionalidad. Para terminar, tenemos el *componente físico o inductivo* que corresponde a la adquisición de los datos empíricos, con los medios de su descubrimiento, de su selección y de su unión. Es la función que asumen los criterios de verificación o de posibilidad de falsificación de la teoría y que de hecho determinan el carácter concreto de su realidad. Estos tres componentes trabajan juntos en la definición de una teoría. Esta es considerada como tal, porque reúne convicciones de base, una organización de los datos y una observación de la realidad. No obstante, ciertos tipos de reflexión se refieren a un componente más que al otro, hasta encontrar en este su propio punto de apoyo y su propia unidad de medida. Entonces tendremos las teorías que exaltan el rol de la dimensión metafísica, las que acentúan el peso de la dimensión sistemática, y las que ponen en evidencia la función de la dimensión física: el racionalismo, el operacionismo y el empirismo podrían ser algunos ejemplos.

Un discurso semejante podría ser aplicado a las teorías del cine. En primer lugar, estas incluyen tres componentes. Hay un nudo de ideas básicas que enmarcan la investigación, una red de conceptos que establecen el orden y las modalidades de la expresión, y un conjunto de observaciones concretas que proporcionan respuestas. En segundo lugar, aunque las teorías del cine trabajen siempre en tres dimensiones, en la actualidad, también dan más relieve tanto a una cosa como a la otra: hay quienes privilegian las explicaciones conceptuales buscando definir el cine en sí mismo; otros se preocupan por articular su propio discurso, trabajando sobre todo en los métodos de aproximación; otros se fían de la observación directa, instaurando una especie de diálogo con el campo estudiado.

A mi criterio, ocurre lo mismo en la postguerra: la aproximación que hemos calificado como estética, hace intervenir inevitablemente, nociones predeterminadas, la aproximación científico-analítica se ocupa especialmente de los instrumentos de la investigación, de hecho la aproximación hermenéutica privilegia la dimensión de una realidad. Entonces lo que entrevemos son verdaderos *paradigmas teóricos* diferenciados: cada uno representa un conjunto de opciones que guían la investigación, un modelo casi standard con el que se organizará la investigación o más sencillamente, una manera de adherir al campo estudiado. Por definición, cada paradigma debe ser un esquema común a un grupo de especialistas, o un complejo de ideas y de procedimientos aceptados por una comunidad, o un punto

de convergencia (si bien no sobre los contenidos particulares, al menos sobre la organización del todo).⁸ Estos tres tipos de aproximación identifican varias *generaciones* de teorizadores. Cada tipo señala las preocupaciones de una época. La aproximación estética pone en evidencia la necesidad de comparar el cine con otras esferas expresivas, para delimitar su particularidad y sus recurrencias (necesidad muy viva aún en los años 40 y 50). La aproximación científico-analítica pone en evidencia la voluntad de examinar al cine como fenómeno complejo, cuyos diversos aspectos sociales, lingüísticos, psicológicos, etc., se deben destacar (voluntad que domina los años 60 y 70). La aproximación hermenéutica pone en evidencia la exigencia de un acercamiento a las realizaciones concretas para capturar la riqueza de lo real, (exigencia que emerge con nitidez en los años 80).

Entonces tenemos tres paradigmas, y con ellos, tres generaciones. No obstante, miremos mejor lo que caracteriza, a cada uno de los diferentes tipos de aproximación, más allá de todo lo dicho hasta el presente.

3. Teorías ontológicas, teorías metodológicas, teorías de especialidad

Si hay un nombre que conviene al primer tipo de paradigma es precisamente el de *teoría ontológica*. El término remite a André Bazin, y más particularmente al título de su ensayo, posiblemente el más célebre, y al subtítulo de la antología que lo incluye ("Ontología de l'image photographique", en Bazin 1958). ¿Por qué "ontología" en lugar de "estética" como lo hemos llamado hasta el presente?⁹ Por su aridez, dicha pregunta destaca dos cosas. Por una parte, destaca la existencia de ciertos axiomas preliminares que fundan literalmente la base de la investigación, tales como la idea de que el cine sea un objeto identificable en sí, que sea directamente comprensible, etc. Surge entonces la valorización de los presupuestos conceptuales de la teoría, de su núcleo duro, de su momento constitutivo: en resumen, lo que hemos llamado el *componente metafísico*. Por otra parte, esta cuestión nos lleva a concentrar nuestra atención en la naturaleza misma del fenómeno estudiado, más allá de las diversas facetas en que se presenta. De ahí que surja una atención particular dirigida a las características consideradas como fundamentales, a las propiedades consideradas decisivas: en suma, a una *esencia*. Valorización del componente metafísico y búsqueda de una esencia, la

teoría ontológica encuentra aquí la razón de ser, a la vez, de su nombre y de sus rasgos recurrentes.

De estos rasgos derivan otros. En primer lugar, la forma con que procede la teoría ontológica: cuanto menos articula el fenómeno, o lo revisa de manera sistemática, más se dirige a la búsqueda de sus datos característicos, de sus funciones claves, de su corazón secreto; apunta entonces, más que a una enumeración a un relato: a una verdadera *definición* del objeto que tiene delante. En segundo lugar, el tipo de saber que puesto en juego, la teoría ontológica expresa una idea de conjunto del cine, basada en una armonía tácita entre presupuestos y adquisiciones, y capaz de imponerse casi instantáneamente. Trabaja entonces a partir de un conocimiento, por así decir, *global*, (o globalizador) del fenómeno. Finalmente, los criterios a los que la teoría ontológica obedece: superponiendo un dato de hecho a un dato de derecho ("es así y debe ser así"), se confronta a algo que acepta como intrínsecamente válido, actúa tanto sobre la certeza del objeto estudiado como sobre los resultados del estudio. Por lo tanto, elige cuál es la propia medida de la *verdad*. Estos son los principales rasgos de la teoría ontológica. Desde luego, los distintos aspectos que toma pueden variar. Hay aproximaciones que responden al pedido inicial que sostiene la naturaleza fundamentalmente realista del cine, otros insisten más bien en su pertenencia al campo imaginario, otros exaltan sus capacidades lingüísticas o comunicativas. Pero más allá de las diversidades de posiciones, queda planteado el mismo problema de fondo y la misma forma de resolver qué es el cine en sí mismo. Todas las teorías ontológicas apuntan a hacer emerger una esencia, y a definir con ella el fenómeno, a reunir un conocimiento global, y a compararse con una verdad.

El segundo paradigma que podríamos llamar paradigma de las *teorías metodológicas*, cambia radicalmente el terreno de acción. Ya no existe la pregunta que lo motiva: "¿qué es el cine como tal?" sino: "¿desde qué punto de vista el cine es observado, y cómo aparece tomado desde ese ángulo?". La atención se desplaza hacia la forma en que la investigación está organizada y conducida. En primer plano, se encuentra la necesidad de elegir una óptica determinada y de modelar a partir de la misma, tanto la recolección de datos como su presentación. Se pone el acento en el orden que subtiende la investigación y el relato que le sigue. El "método", en la base del examen y de la redacción, tiene justamente por resultado, valorizar el *componente sistemático* de la teoría. Paralelamente, lo que se afirma, no es un estatuto general sino una "manifestación" del fenómeno, una "cesura" que depende del tipo de perspectiva elegida y que destaca

ciertos hechos más que otros, poniendo en evidencia lo *pertinente* más que lo *esencial*.

El componente sistemático privilegiado y la búsqueda de una pertinencia: son los rasgos recurrentes de la teoría metodológica. Los aspectos que toman son numerosos: en la práctica corresponden a todas las disciplinas (sociología, psicología, psicoanálisis, semiótica, etc.), que han estudiado el cine aplicándole sus puntos de vista y haciéndolo uno de sus objetos de investigación. De todos modos, más allá de la diversidad de aproximaciones, la importancia atribuida a la arquitectura y a la selección de hechos sobre la base de la pertinencia, quedan dos elementos constantes.

Se explican así ciertos comportamientos y ciertas salidas de este paradigma. Pensemos en primer lugar, en la forma en que proceden: si se sobreentiende la elección de una óptica, su preocupación es promover una recolección de datos coherente y completa, más que destacar la naturaleza última del fenómeno: el interés recae más sobre el *análisis* que sobre las *definiciones*. En segundo lugar, pensemos en el tipo de saber que las teorías metodológicas ponen en juego: partiendo de un punto de vista, movilizan un conocimiento que deriva directamente de la aplicación de ciertos instrumentos de investigación. Por lo tanto, por una parte, ese saber parece ligado a la eficacia de la prospección y verificable únicamente por el experto, pero por otra, aparece tan apto para agotar los objetos elegidos gracias al carácter sistemático de la extracción, para la reunión continua de los datos y para la construcción final de un modelo. En suma, se trata de un conocimiento que podemos calificar de prospectivo. Por último, en los criterios que las teorías metodológicas aceptan por unidad de medida, conscientes de actuar sobre la base de una mirada específica, invocan más que una certeza: una verificación; más que una evidencia: la posibilidad de probar; más que una verdad: la *justeza* de la investigación.

Pasemos ahora al último paradigma que podemos llamar el *paradigma de especialidad*. La pregunta que lo sostiene se formularía más o menos como sigue: "¿qué problemas suscita el cine, cómo puede aclararlos y cómo puede ser aclarado por ellos?". Una pregunta así deja en evidencia un especie de diálogo entre el especialista y el objeto de sus trabajos, una disponibilidad del primero para estar atento a los acontecimientos, una capacidad del segundo para constituir un verdadero campo de investigación. En todos los casos, lo que se valoriza es la *dimensión fenomenal*, inductiva de la teoría. Paralelamente, se convierte objetivo el delimitar las preguntas que atraviesan el cine y recoger el carácter ejemplar de alguno

de sus nudos. Ya no es ni una esencia, ni una pertinencia lo que surge, sino un campo de interrogantes o si se quiere una *problemática*.

De manera que los dos rasgos fundamentales que distinguen el tercer gran paradigma teórico de post-guerra, y que de alguna forma le dan su nombre: la prioridad del componente inductivo, con la formación de un "campo de observación" y el lanzamiento de una problemática con la delimitación de un "campo de interrogantes". Concretamente, son numerosas las vías seguidas: hay quienes estudian el cine para interrogarse sobre el valor político, cultural e histórico, etc. del apoyo. Una vez sondeado el terreno se originan preguntas muy diversas, algunas que le conciernen directamente, otras que lo atraviesan tangencialmente. No obstante, los dos rasgos fundamentales siguen siendo estables y orientan todo el tablero.

Además, estos rasgos destacan ciertas propiedades del paradigma. Recordemos, en primer lugar, cómo se estructuran.

Cuando exaltamos un contacto y una problemática, no buscamos ya ni delimitar los componentes de base, ni investigar aspectos importantes sino dejar que aparezcan las urgencias significativas. En resumen, renunciamos a adelantar definiciones o a producir análisis, y retomamos el gusto por la *investigación*. En segundo lugar, recordemos el tipo de conocimiento que la *teoría de especialidad* pone en juego. El saber que promueve principalmente la teoría de especialidad es común a los únicos investigadores que comparten las mismas preocupaciones y este aspecto, puede aparecer circunscripto y localizado. Al menos, este saber gira entorno a problemas "que se sienten en el aire", por así decir, y entonces bloquea numerosos objetos de investigación, grupos de investigadores, procedimientos de investigación. El resultado es un conocimiento que no es global ni prospectivo, sino más bien *transversal*. Recordemos finalmente las medidas que adopta la teoría de especialidad. El criterio que discrimina una buena aproximación de una mala, ya no está ligado a la verdad de las afirmaciones, ni a la justeza de la investigación, sino a la calidad de preguntas hechas al cine y a la densidad de respuestas que provee. Además, algunos parámetros son puestos en relieve, tales como el interés de la investigación, la producción de los datos, la originalidad de las observaciones, en una palabra, la importancia del discurso.

Hasta aquí vimos los rasgos internos, formales, de tres grandes tipos de teorías del cine presentes sobre la escena de post-guerra: El esquema siguiente las resume:

	Teorías ontológicas	Teorías metodológicas	Teorías de especialidad
Componente	metafísica	sistemática	fenomenal
objeto	esencia	pertinencia	problemática
operación	definir	analizar	explorar
conocimiento	global	prospectivo	transversal
criterios	verdad	justeza	importancia

No obstante, debemos reparar en las realidades históricas, con cuadros de reflexión ligados a las circunstancias sociales y a climas culturales bien determinados. No es casual que no hayamos hablado únicamente de *paradigmas* de investigación, sino también de *generaciones* de especialistas: el devenir concreto de la teoría se debe destacar, también con intersecciones y superposiciones continuas. Entonces, examinemos los contextos de principio en los que los tres grandes tipos de aproximaciones han intervenido.

Las teorías ontológicas tienen como protagonistas a críticos que no se contentan con recensar tal o cual film, sino que esperan explorar la naturaleza del cine, y que ven en este último compromiso, el momento fundamental que orienta su primera actividad. Se trata de un grupo intelectual que encuentra su homogeneidad, más en el lenguaje empleado (un lenguaje vagamente técnico, por otra parte empleado para expresar orientaciones divergentes) que en un recorrido cualquiera de formación común. Este grupo intelectual basa su profesionalismo más en su capacidad de intervención en el debate cinematográfico, que en un papel institucional determinado. Los instrumentos de intervención son esencialmente el ensayo o el editorial editados por revistas de tendencia. Se debe destacar, el vínculo que sobrevive hasta ahora, entre la actividad crítica y teórica, pero también las diferentes posiciones que los dos discursos asumen, y el peso diferente que se les atribuye en perspectiva. Agreguemos que la finalidad que motiva a estos especialistas es la necesidad de insertar completamente el cine en el dominio del arte y de la cultura. No obstante, por hacerlo, no pasan ya por la simple enumeración de sus méritos y de sus éxitos, es decir por una valorización: delimitan más

bien las grandes polaridades que caracterizan la dimensión estética o expresiva, y las confrontan con el nuevo soporte. Estamos ya en esta lógica de la aceptación de la que hablábamos al comienzo; los teóricos ya no aparecen como profetas generosos, sino como exploradores enviados por alguna Compañía cualquiera para medir las dimensiones del nuevo territorio.

Las teorías metodológicas, en general, tienen otros protagonistas: especialistas de una disciplina determinada, que estudian el cine como uno de los numerosos objetos que pueden ser interesantes, y lo someterán a instrumentos ya experimentados desde hace tiempo. En lo que concierne al lenguaje y a las preocupaciones, se trata de grupos heterogéneos, pero homogéneos, en lo que concierne a los currícula vitae de las informaciones: ser sociólogo, psicólogo, semiólogo, etc. significa seguir programas de investigación diferenciados, pero también tener una formación científica común, y por lo tanto, un sentido notorio de las obligaciones a las que someterse. Se trata de grupos cuyo profesionalismo es independiente del nivel sostenido en el debate sobre el cine, y que está más bien ligado a un papel institucional (el "oficio" de investigador): ser sociólogo, psicólogo, semiólogo, etc., significa tener una formación anterior a los propios intereses cinematográficos, y esforzarse en la necesidad de no volver dolorosas los trasplantes. El lugar de trabajo se vuelve naturalmente el instituto de investigaciones, el laboratorio, el departamento universitario, y los resultados son editados por revistas disciplinarias, destinadas más a los adeptos a esa disciplina que a los apasionados del cine. Agreguemos que las teorías de la segunda generación dan por adquirida el ingreso del cine a los hechos de la cultura. Su preocupación, más bien, es proveer las dimensiones internas, medir la extensión y los efectos, etc. La finalidad de la búsqueda es menos genérica, y de alguna forma, más general también. El discurso pierde sus últimas características de evaluación y aparece como elemento de un mosaico más vasto.

Las teorías de especialidad actúan en un contexto ulterior. Los investigadores pueden ser especialistas de la disciplina, al mismo tiempo participantes de un debate en curso más general; pero pueden también venir de otra parte y encontrar que el cine es un objeto crucial en relación a sus propios intereses. Así se mezclan una formación "técnica" y una actividad más global. Lo que importa es que el problema en torno al cual se trabaja, aparezca claramente. Este mismo problema es también un elemento que asegura la homogeneidad de los grupos de investigación. Por el contrario, su profesionalismo depende, por una parte del hecho de que se opere en los lugares

asignados (principalmente la universidad) y por otra, del hecho de ser reconocidos en la escena social (pensemos en las funciones atribuidas hoy al intelectual: el experto, el testigo, el polemista, etc.). Los instrumentos de trabajo mezclan reglamentarismo e "indisciplina" así los resultados se manifiestan bajo la forma de ensayo, y también de revistas bastante "orientadas", como bajo la forma de conferencia, de intervención en un debate, artículo de diario, etc. Agreguemos que la tendencia que predomina es la de renunciar a los modelos fuertes, y de intervenir en las intersecciones sobre las particularidades, sobre las líneas de fuga, sobre los agujeros negros. La comunidad científica se vuelve literalmente una nebulosa.

Traducción de Stella Emmi

1. Refiriéndonos a Italia, recordemos también el papel que han tenido libros como la antología editada bajo la dirección de Guido Aristarco *L'art e del film*, Milan, Bompiani 1950)

2. El verdadero ingreso del cine a la universidad, como materia autónoma tendrá lugar más tarde, a mediados de los años 60 para Italia, en el curso de los años 70 en Francia, en USA, en Inglaterra. La importancia del Instituto de filmología reside no obstante en el hecho de haber oficializado el interés por el cine (precisamente su "aceptación") de parte de especialistas provenientes de disciplinas "fuertes" como la psicología y la sociología.

3. *Solaria*, 1927, *L'Italiano*, 17-18, 1933. Recordemos también la aparición de una "crítica cultivada" en revistas literarias tales como *Il Baretto* o *La Fiera Letteraria*, y siempre *Solaria*. Recordemos sobre todo los artículos aparecidos sistemáticamente en el *Convegno* y en su suplemento *Cineconvegno*. Los artículos teóricos no faltan, incluso en revistas de cine como *Cinematógrafo*, o más tarde *Cinema*. No obstante, la mayor parte de esas revistas, en la pre-guerra, tienen como labor la vulgarización de la propaganda o las informaciones profesionales.

4. Se debe notar que en su momento la crítica se escinde: aquella que no quiere perder contacto con la teoría, (o que se presenta también como una elaboración teórica) acentúa sus características de iniciado y especialista, hasta efectuar el relato de films literalmente no visibles. Mientras la crítica popular se vacía progresivamente del menor contenido de pensamiento hasta no distinguirse de la noticia o la publicidad.

5. Los dos últimos períodos durante los cuales se establece un estrecho entendimiento entre producción y teoría, son el neorrealismo y la nouvelle vague (pero las relaciones a menudo difíciles entre el *Cinema nuovo* y los autores italianos son tan significativas de manera que sus exigencias comien-

zan a diverger). El cine de vanguardia de los años 70 es francamente utilizado por la teoría (por ejemplo *Screen*) más como un pretexto o como un fetiche que como interlocutor.

6. Naturalmente, los choques a la vuelta no faltan: se ve, por ejemplo, durante la segunda mitad de los años 80, la reacción en los EE.UU. contra las teorías "de importación" y la tentativa de elaboración de una teoría "americana" del cine (en particular con el advenimiento de la psicología cognitiva).

7. La idea de los tres componentes de una teoría científica a analizar tanto sincrónica como diacrónicamente, está expresada por Gerd Buchdahl, "Styles of Scientific Thinking" in Bevilacqua F. (ed), *Using History of Physics in Innovative Physics Education*, Padoue, C.D.S., 1983 cf. también *Metaphysics and Philosophy of Science: Descartes to Kant*, Cambridge, 1969.

8. Sobre el concepto de *paradigma científico*, ver Kuhn, 1962 *Masterman*, 1970, etc.

9. Se hace referencia nuevamente a Bazin, y al título de sus cuatro volúmenes.

Una teoría para una provincia marginal del cine

Desde hace tiempo, he decidido interesarme en una de las “provincias marginales” del cine, y no en el “reino irrefutable de la ficción” —para retomar las expresiones de Christian Metz¹— ¡y podría decir, que me he dedicado a la marginalidad! En efecto, somos pocos los que estudiamos, el cine de no-ficción, y todavía menos, los que investigamos este sector definido residualmente y que nos interesamos por los documentos audio-visuales, que están hechos prioritariamente para “hacer aprender”, se trate de compartir conocimientos, de saber hacer o de modificar comportamientos o representaciones.

No obstante, pienso que realizamos un trabajo importante, o más bien, planteamos cuestiones importantes, y con gusto, me colocaría bajo la protección de un gran maestro de cine, para valorar las ambiciones que son nuestras, o sea de quienes buscamos elaborar una “teoría del cine de conocimiento”.²

“Los próximos veinte años girarán en torno a la instrucción y la educación, a la facultad de aprender y el arte de enseñar (...), sí, es necesario que el cine enseñe a los hombres a conocerse y a reconocerse unos a otros, en lugar de continuar contando siempre las mismas historias.”

Rossellini lo decía en los años 60, y actualmente, lo seguimos pensando. Agregaría que esta preocupación se refuerza ahora, tanto bajo la influencia de la multiplicación de los sistemas y redes de difusión de imágenes y sonidos, como bajo la presión de un movimiento social que hace que la acción educativa escape cada vez más a la escuela.

¿Hay una versión fílmica de lo didáctico?

¿Qué es lo que se cuestiona? Quisiéramos comprender cómo esta característica de dos medios masivos como el cine y la televisión, que consiste en la yuxtaposición de dos registros —según Pierre Sorlin en *Sociología del cine*³— uno funcionando a nivel de los procesos secundarios, el segundo dominado por la actividad imageante (*imageante*) y sus implicaciones de bloqueo en el sujeto, ¿cómo esta característica puede ser compatible con el acto de aprender, tradicionalmente ligado a un tipo de discurso “desmodalizado”, tendiente a una escritura “transparente”, monopolizada solo por la transmisión de las informaciones? Por consiguiente, en el universo pedagógico, los mitos resistentes de la comunicación monosémica, de la neutralidad, de la objetividad... (¿Y no es porque los manuales escolares tuteen al alumno o porque las máquinas lo interpelen que el problema de fondo se modifica!)

Por decirlo de otro modo, lo que se cuestiona es ¿cómo puede articularse para un mismo individuo y en el mismo momento, en una situación definida de comunicación, el “yo espectador” es decir, esta parte de mí mismo que participa en la ficción del espectáculo y el “yo” (*moi*) que deseo llamar “didáctico”, por jugar con las palabras y las cosas, es decir esta parte de mí misma que es llamada a la vigilancia, a la reflexividad, al distanciamiento, y al aprendizaje? Dicho de otro modo ¿hay una versión fílmica de lo didáctico?

Hace una docena de años, he analizado en *Image et pédagogie* un corpus de films y de programas de la televisión escolar de los años 60 y 70, con la ayuda de conceptos forjados por la semiología del cine, de inspiración lingüística, fundada por Ch. Metz y los he desprovisto de lo que he llamado, en esa época, las estructuras específicas de los audiovisuales didácticos: la triple referencia y las rupturas diegéticas que introduce, la disposición sintagmática y la puntuación fílmica al servicio de operaciones de intelección, la presencia del destinatario (virtual) en el enunciado y las marcas enunciativas que implica. De este modo, demostré que solo había estructuras específicas en los audiovisuales didácticos en la medida en que estos documentos, en su gran mayoría solo imprimían, las sujeciones a un modelo didáctico heredado de la tradición de la mediación verbal, en los procedimientos significantes cinematográficos elaborados por el cine narrativo. Es lo que ocurría hasta hacer una utilización contra-natura de esta materia de la expresión, y de sus códigos. Dicho de otro modo, si había estructuras específicas era en la medida en que solo había una traducción a imágenes y palabras de un contenido pedagógico reificado.

Al mismo tiempo, *a posteriori*, por el análisis de estos “pequeños films”, le daba la razón a Ch. Metz cuando justificaba la elección de un corpus de “grandes films” (entiéndase de films narrativos), para la empresa semiológica que emprendía en *Essais sur la signification au cinéma*.

“No es cierto que una semiología autónoma de los diversos géneros no narrativos sea posible de otra forma sino bajo la forma de una serie de observaciones discontinuas marcando los puntos de diferencia en relación a los films ‘ordinarios’.”

Las condiciones de posibilidad de una didáctica fílmica

En una segunda etapa, después de este trabajo, me pareció necesario invertir la perspectiva y en lugar de investigar las marcas de una eventual especificidad fílmica en los audiovisuales didácticos confirmados, “pensar” en función de lo que conocemos de la especificidad cinematográfica, las condiciones de posibilidad de un nuevo *didactismo* al que propongo llamar la didáctica fílmica. Ofrece la doble ventaja de concebir sin dificultad la potencialidad didáctica de todo enunciado fílmico, más allá de las tradicionales reparticiones por género, y de fundar las bases de una didáctica de la imagen aunque se trate de otro problema que no abordaremos aquí.⁴ Entre las condiciones de posibilidad de esta didáctica fílmica, distinguiré las condiciones de orden propiamente didáctico, las de orden comunicacional o semio-pragmática y las condiciones de orden epistemológico.

1. Las condiciones de orden didáctico

En principio, se trata de sacar la didáctica del abordaje tradicional que hace de ella “el conjunto de los métodos, técnicas y procedimientos para la enseñanza”. Ya había tratado de hacerlo, proponiendo el término de *didaxia*, definida como *la modalidad de lo que es propio de hacer aprender, sea dentro o fuera de la institución, y sin prejuzgar el modelo didáctico al cual tal o cual procedimiento se vinculará explícitamente o no*. El quitar la mediación didáctica del contexto de la enseñanza y de la escuela, tenía como ventaja el mejor encuadre de la diversificación de las situaciones actuales de aprendizaje, especialmente las no formales. También permitía pensar en la *autodidaxia*, por los medios masivos de comunicación, en particular,

aquellos que Abraham Moles reconoció y trató de formalizar en una primera instancia.⁵ Pero para sacar la didáctica de esta aproximación demasiado restrictiva se trata de ir más lejos como nos invitan actualmente los estudiosos de la didáctica (de las matemáticas y de la física especialmente), y de recordar que el acto didáctico (comprendido en la situación escolar clásica), no implica solamente los procesos de exposición de los contenidos y de los conceptos, sino también *ciert a relación con el saber*: estudiar las concepciones y las representaciones de los alumnos, su evolución en relación con la edad y también las situaciones espontáneamente encontradas (pensamos en la vida práctica, pero también “en la televisión que miran”) o especialmente creadas en su entorno pedagógico o bien, además, recordar que el aprendizaje depende de la significación que tienen los contenidos del aprender para aquellos a quienes son destinados; todo esto significa para el docente, cambiar de modelo pedagógico (no referirse más a la norma o a lo que creemos que es la norma), y cambiar la relación con el saber y con el proceso de aprendizaje, tanto para el que enseña como para aquel que aprende.

Como tercera exigencia, se trata de colocar teóricamente la pertinencia de un estudio de la especificidad de las representaciones visuales y sonoras, y no exclusivamente verbales de un proceso didáctico: podríamos tomar el ejemplo del concepto de “suplantación televisiva” forjado y puesto en práctica por Gavriel Salomon,⁶ que muestra cómo la cámara puede simular abiertamente o “suplantar” una operación intelectual que podrá servir de modelo y ser imitada para volverse una facultad intelectual (el zoom para la relación de la parte con el todo).

Dadas estas tres exigencias, la nueva didáctica nos permite responderles proponiendo una *teoría interactiva de la formación de los conocimientos*. Según un modelo de inspiración semiótica donde un concepto operatorio consiste en un trío y tres conjuntos: el conjunto de las situaciones que da sentido al concepto (el referente); el conjunto de las invariantes operatorias que aseguran la validez de la acción del sujeto en las diferentes situaciones (o significados); el conjunto de las representaciones simbólicas que permiten representar estas situaciones y las relaciones que contienen (significantes). Y haría mía esta definición del psicólogo Gérard Vergnaud:⁷

“Hacer obra didáctica consiste en reflexionar sobre las situaciones que permiten ya sea confirmar una concepción, ya sea cuestionarla para conducir así a otra concepción.”

2. Las condiciones de orden comunicacional o semio-pragmáticas

Leyendo los trabajos recientes de ciertos semio-pragmáticos, me pareció que al intentar describir en *Image et pédagogie* el peso privilegiado del destinatario en el centro mismo del discurso y las marcas formales “de implicación” que introduce y al poner el acento sobre las determinaciones exteriores del enunciado (por la importancia de la institución productiva), había hecho semio-pragmática sin saberlo — tímida, por “textual” e “inmanentista”, le concedo con gusto a Roger Odin,⁸ aunque una pragmática por cierto. Pero no se podría actuar de otra manera. Al igual que los teorizadores que se interesan en el cine no-ficcional, cuando analizamos enunciados fílmicos, estamos obligados a plantearnos preguntas de “naturaleza pragmática” en la medida en que lo que nos preocupa, en un último análisis, es el destinatario, aquel a quien el discurso se dirige, a quien llamaría el receptor-actor —y esto no me resulta en absoluto contradictorio— quien a la vez “está construido por el texto fílmico”, en tanto que espectador enunciativo y “produce el sentido del film”, en tanto que espectador concreto: producción que, en el caso que nos preocupa, es un proceso muy complejo como lo evoca el modelo de la “espiral de la reciprocidad” que elaboró Salomon,⁹ para describir cómo la capacidad de extraer informaciones de la televisión tiene una parte ligada a los sistemas simbólicos (en el sentido semiótico del término), a las aptitudes y expectativas de quien mira y al grado de la legitimidad dispensada al saber que reconoce la televisión.

Más que la atención dirigida únicamente al destinatario, diría que es el conjunto del régimen de enunciación y de las modalidades discursivas lo que hay que trabajar (en la práctica de producción) y estudiar (en la postura de análisis) para alcanzar esta modalidad de la didáctica fílmica. *Porque lo fílmico didáctico, por el carácter unívoco de la situación de comunicación que implica, se encarga*, además, de lo que es específicamente didáctico, lo propiamente pedagógico: a saber *una simulación de lo que se pone en juego, se instaura, en la situación presencial clásica*, es decir del posicionamiento (¿físico?, ¿ético?, ¿ideológico?) más o menos explícito y más o menos consciente del profesor, en relación a lo que dice y en relación a quienes lo dicen. Entonces se trata de plantear las siguientes preguntas: ¿quién es el enunciador?, ¿cómo se presenta?, ¿cómo se señala?, ¿cómo es solicitado el destinatario?, ¿dónde y cómo está ubicado? ¿Cómo están situados uno y otro en relación a la realidad presentada, situados a la vez, técnica y socialmente (el doble punto de vista)?, ya que se sabe que no existe una “realidad” en ninguna parte, que se

restituya en imágenes y sonidos. Este trabajo se debe hacer a través del análisis textual pero también teniendo en cuenta la realidad de los grupos de producción y de los grupos de recepción. Lo realizo actualmente¹⁰ en un corpus de emisiones del canal belga de televisión por cable, *Canal-Emploi*, poniendo en evidencia, especialmente, el doble trabajo de la banda de imágenes, de la banda de sonidos, el perpetuo desajuste entre lo observado, observador y espectador, la real intención de hacer compartir el descubrimiento progresivo de otro saber, de otro mundo... todo esto sin que nunca el comentario venga a hablarnos en lugar de la imagen, con todo un trabajo suscitado en el espectador para que la emoción nunca oculte la toma de conciencia, para que cada información evoque un "eco fértil". Debería decir del ex-canal porque —no es una contradicción menor, en el momento en que se vuelve a poner a la orden del día el problema de una televisión educativa (Informe Pomonti)— a fines del año 88, desaparecería esta experiencia, única en Europa, de televisión educativa centrada en los problemas del empleo y en la formación de los desocupados que produjo alguna de las mejores ilustraciones de esta didáctica fílmica que intento definir.

3. Las condiciones de orden epistemológico

Si en la elaboración, a la vez teórica y práctica de una didáctica fílmica, se desea tomar en cuenta la especificidad cinematográfica, es necesario realizar un verdadero viraje epistemológico y reconocer, en la elaboración de los procesos cognitivos, el lugar que corresponde a la imagen —lo que la psicología solo ha comenzado a hacer en forma relativamente reciente— y de una forma más general, reconocer, en la elaboración de los procesos cognitivos, el lugar del pensamiento analógico (con los valores afectivos y socio-afectivos que acarrea) junto al pensamiento lógico, en complementariedad o más bien en interacción con ella. No se trata, como se ha hecho durante mucho tiempo en pedagogía, de reconocer la famosa función de "motivación" del cine y del audiovisual —para hacer pasar mejor a continuación las "píldoras cognitivas"— sino identificar en la especificidad de la palabra cinematográfica, algo equivalente a lo que Julia Kristeva llama en la "palabra analítica", los tres tipos de signos: aquellos que remiten a las representaciones de palabras, de cosas (próximas a los significantes y significados lingüísticos), pero también aquellos que remiten a las representaciones de afectos definidos como "inscripciones psíquicas móviles", sometidas a los procesos

primarios de "desplazamientos" y de "condensación".¹¹ Las "máquinas de representar contemporáneas" como los llama Monique Linard¹² —quien ha trabajado en las relaciones individuales entre el video y la computadora— en el contexto educativo conducen inevitablemente a un "alegato por un abordaje relativista, multidimensional y crítico de nuestros modos de representación, abordaje que después de todo solo se conforma con la actitud epistemológica de las más avanzadas ciencias duras en la actualidad".¹³

Las distintas modalidades de nuestro funcionamiento cognitivo son diversamente valoradas según las culturas, diversamente representadas según los individuos y diversamente solicitadas según las máquinas y los modos de representación que favorecen. Y, como lo subraya muy justamente Monique Linard, esta valoración exclusiva de una sola de esas modalidades cognitivas a expensas de las otras, no es solamente ilegítima por ser parcial, es:

"intolerable para todos los individuos que no comparten espontáneamente este modelo parcial, por otra parte, más intolerable en educación que en otras áreas, desde el momento en que este modelo cognitivo se pusiera al servicio de una descalificación y de una exclusión del mayor número en provecho de la única minoridad acordada a sus exigencias."

Aquí, el problema epistemológico se duplica con una dimensión política.

Se puede, acaso, concebir una pedagogía que reconcilie en cuerpo y espíritu una didáctica que integra lo "analógico global" y la "lógica analítica" y volver a encontrar la articulación propia del cine y de la televisión, entre procesos primarios y procesos secundarios, esos que evocábamos al comienzo de nuestra intervención, y que nos había llevado a interrogarnos sobre ese registro fílmico particular que es la didáctica fílmica.

¿Con qué se haría lo didáctico propiamente fílmico?

En el centro de la didáctica fílmica, se encontraría, por último, la posibilidad, ofrecida al fin, de articular dos modos de aproximación a la realidad, que la escuela —y luego otras instituciones de mediación didáctica— han opuesto tradicionalmente: la ciencia y el arte, o para decirlo de otro modo, por un lado el conocimiento, la razón, lo didáctico, la comunicación, y por el otro, el espectáculo, la imaginación, la

distracción, la expresión. No se trata del proyecto escolar, perpetuamente reactualizado desde hace veinte años, de "proponerse la alianza del placer y del aprendizaje" y cuyo avatar más recurrente consiste en sustituir el proceso de conocimiento con lo lúdico del proceso, para evitar que se asimile lo didáctico con el aburrimiento. Se trata de hacer posible, un proceso de conocimiento que consiste en una *tentativa de articulación entre la ciencia y la ficción* —expresión tomada de Jean André Fieschi para caracterizar el cine de Jean Rouch¹⁴— pero que aquí quisiera aplicar en una perspectiva más exhaustiva y si fuera posible, más teorizada. La didáctica filmica sería una tentativa de articulación entre ciencia y ficción:

— la ficción, si se considera que "todo film es un film de ficción" en el sentido en que lo entiende Ch. Metz pues toda configuración audiovisual crea un espacio y un tiempo que no son los del pro-fílmico, sino también en el sentido de "efecto ficción", de ese régimen de creencia específica con el que la teoría del cine ha intentado caracterizar las condiciones del funcionamiento significante.

— la ciencia, si se considera el movimiento que la empuja a alejarse de lo real percibido, o sobrepasarlo, a desplazarlo, a trabajar sobre lo percibido, a partir de lo percibido, contra lo percibido, para mostrar no lo real percibido, que sería "restituido" sino un cierto proceso de intelección de lo real.

Así se cuestionaría la representación de lo real y el conjunto de las relaciones entre el sujeto y el objeto que esa representación implica, así se explicitaría la situación paradójica de este régimen fílmico particular que priva al espectador de su deseo de identificación y sustituye el placer suscitado por la historia contada, por el placer de la abstracción, del acto de comprender en el interior mismo del acto de adhesión. Situación paradójica que remite también a las dificultades encontradas por todos aquellos quienes, en la historia del cine y el audiovisual han sentido el deseo de hacer films para introducir a los espectadores en la toma de conciencia, en el distanciamiento y que, como Brecht, desconfiaron de la identificación porque paraliza el juicio y el espíritu crítico.

Entre otras, definiendo la hipótesis de que, en nuestro contexto, el material fílmico heterogéneo lo permite, a partir del momento en que superando "la analogía" y "la pedagogía del como si usted estuviera allí" se trabaja no para restituir lo que es visible de la realidad, como decía Gérard Lébanc sobre el documental¹⁵ y lo que llama las "ficciones de lo visible" (representadas tan bien en los films documentales como en los films clasificados de "ficción"), sino para hacer acceder a lo visible aquello que no lo es, lo que escapa a la visión

pero es el resultado de un análisis —lo que llama las "ficciones de la realidad". En el plano del trabajo fílmico, implica la descomposición de la realidad en imágenes sonoras y visuales simples más que una recomposición en combinaciones audiovisuales complejas. Destaquemos, de paso, que exige al plan de condiciones de práctica de producción, el perfecto dominio del útil de realización, el rechazo de una concepción "vehicular" del medio de expresión, la explicitación (ideológica) de la ubicación del que hace ver o escuchar en relación a lo que hace ver o escuchar, y entonces un contacto personalizado desde el interior, con las realidades ("sean estas del mundo físico o del orden de lo científico constituido en saber), así "traducidas" es decir "inventadas": son cualidades, exigencias raramente puestas al servicio de una apuesta "solamente" educativa... Por esa razón, para realizar un programa de divulgación científica, por ejemplo, o más generalmente para comunicar nuevos conceptos a los no especialistas, no es necesario reducir al hombre de ciencia o de estudio al rol de entrevistado: esto implica que la mediación didáctica se origina en el interior del discurso científico en sí mismo, pensado en función de la situación de la C.A.V. (pienso en *Mon Oncle d'Amérique*, por ejemplo) y no en las proezas de un presentador más o menos hábil, jugando con sus accesorios más o menos bien.

Esta distinción entre "ficción de lo visible" y "ficción de la realidad" me parece particularmente productiva para superar la oposición entre documental y ficción que atraviesa toda la historia del cine; también es una distinción productiva para dar cuenta, en forma más teórica, de esta intuición que atraviesa la historia del cine educativo — más allá de la visión caricatural que, en el *Vocabulaire de l'éducation* (1979, P.U.F.) definió todavía el documento como "film instructivo opuesto a ficción": a saber el didactismo propiamente fílmico existe en alguna parte en los "márgenes" en los "entre-dos". Intuición de los cineastas quienes, en todos los tiempos, han sabido poner su arte al servicio de la ambición didáctica y combinar apertura al mundo y obra de expresión personal; intuición también de los pedagogos, quienes desde hace tiempo, han intentado introducir el cine y luego la televisión en la escuela para enseñar "de otra forma"; finalmente, intuición de los semiólogos marginales, que persiguen los enunciados fílmicos reputados no ficcionales y distinguen los "textos del saber... en la sucesión de las imágenes y de los sonidos".

Me parece que más allá de esas intuiciones puntuales, habría una evolución declarada en los enunciados fílmicos didácticos —ligada a la evolución de las técnicas y de las prácticas generales de producción y de recepción audiovisuales— que yo caracterizaría de

la forma siguiente: pasamos — de enunciados fílmicos didácticos puestos en juego en las estrategias enunciativas conativas “para captar y retener la atención del espectador” (según las expresiones consagradas), en los que el proceso didáctico está hecho por quien enseña y librado para ser recibido por quien aprende — a enunciados fílmicos que trabajan distintas modalidades enunciativas explícitamente expuestas para hacer compartir entre quien enseña y quien aprende un proceso de producción del sentido (o de interpretación) que permite al espectador construir su propio camino didáctico.

Para concluir, diría que lo que busco estudiar a través de esta noción de “didáctica fílmica” solo es lo que constituye la esencia del proceso didáctico (sea fílmico o no), a saber la articulación de un rigor de la gestión y de la fuerza de un deseo. Esta “pasión didáctica” que recorre toda la obra de Ch. Metz y que es la que nos permite a lo largo de este coloquio, compartir a la vez lo que tenemos en común y lo que hace nuestra diferencia.

Traducción de Stella Emmi

1. En *Essais sur la signification au cinéma*, tomo 1, Klincksieck, 1968, p. 95-97. Hay traducción.

2. Está en un sentido genérico que entendemos como esta expresión pues puede tratarse de cine, de televisión o de video en la medida en que lo que nos interesa en este texto, es la modalidad fílmica definida según las huellas pertinentes de la materia de la expresión, siguiendo en este sentido a Ch. Metz a saber “la imagen obtenida mecánicamente, múltiple móvil, combinada con todo tipo de elementos sonoros”.

3. Aubier, colección histórica, 1977.

4. Ver especialmente André Gardies “L'enjeu image”, *Hors-cadre* N° 5, P.U.V., 1987, p. 113-123.

5. Ver especialmente *Sociodynamique de la culture*, Mouton La Haye, 1967, et “Specificité culturelle et image télévisuelle: le compas socio-culturel”, *Recherche, pédagogie, culture* N° 28, Paris, abril 1977, p. 3-17.

6. Salomon Gavriel: “La fonction crée l'organe”, *Apprendre des medias*, *Communications* N° 33, Seuil, Paris, 1981, p. 75-101.

7. “Comprendre les hommes, construire les modèles”, intervención presentada en el *Congrès de la Société Française de Psychologie*, Paris, mai, 1983.

8. “La sémio-pragmatique du cinéma, sans crise, ni désillusion”, *Hors Cadre* N° 7. *Théorie du cinéma, crise dans la théorie*, 1989, p. 83.

9. Salomon Gavriel, op. cit.

10. Ver especialmente “Cinéma de la Connaissance, écran au plaisir de savoir?”, *Cinémaction* N° 38, 1986, p. 13-14.

11. Kristeva, Julia; *Au commencement était l'amour, Psychanalyse et foi*, Textes du XX e. siècle, Hachette, 1985, p. 13-14.

12. Linard, Monique: “Machines à représenter: L'analogie des images et la logique de l'ordinateur dans le domaine de l'éducation et de la formation”, *Perspectives documentaires en Sciences de l'Education*. N° 13, I.N.R.P., Paris, dic. 1987.

13. Citamos la física cuántica con Espagnat, la física de las “estructuras disipativas” con Prigogine, las matemáticas de lo irregular con Thom y Mandelbrot, la biología de la auto-organización con Atlan y Varela.

14. Fieschi, Jean-André: “Derivés de la fiction: notes sur le cinéma de Jean Rouch”, *Revue d'Esthétique*, número especial, “Cinéma: thèmes-lectures”, Paris, Klincksieck, 1973, p. 255-264.

15. Leblanc, Gérard: “La réalité en question”, *Cinémaction* N° 41, Paris, Cerf, 1987, p. 36-45.

La teoría de Metz y una actitud clasificatoria hacia los estudios del film

Un examen sobre la reacción china frente a la teoría francesa del film en la actualidad

Los estudiosos chinos han realizado investigaciones sobre el film en condiciones políticas, históricas, culturales, institucionales y académicas bastante diferentes a las de ustedes. De ahí que tengan enfoques de investigación algo diferentes con respecto a los principales temas de los films y estudios académicos occidentales. Como desde nuestro comienzo en el año 1977 nos caracterizamos por poca especialización, los teorizadores chinos del film están cada vez más interesados en los problemas de una dirección más deseable y aceptable para sus nuevos estudios sobre el film. En otras palabras, aquellos problemas de mayor naturaleza epistemológica y metodológica.

En este breve examen de nuestros recientes estudios relativos a la teoría del film, quisiera hablar sobre algunas de nuestras consideraciones e intereses más destacados. Y comencemos con un breve resumen histórico.

1. Desarrollo de los estudios chinos de los filmes

En China la historia del film abarca aproximadamente 70 años, sin embargo el verdadero interés teórico se intensificó durante los últimos diez años. En términos generales, antes de la Revolución Cultural existían tres tipos de estudios del film: la crítica ideológica; la historiografía de los films chinos basada en descripciones cronológicas y comentarios políticos; y los estudios de las historias del film extranjero y las teorías clásicas. Tanto los tres tipos de estudios del film anteriormente citados como el negocio de hacer films estaban supervisados por una administración especial de cinemateca,

cuyo fin era hacer que estos sirvieran lo mejor posible a los propósitos culturales de la revolución China. Por lo tanto, la tarea principal de los estudios consistió en el cómo y porqué hacer que los filmes chinos y los estudios sobre los films chinos fuesen suficientemente aptos para la educación política del pueblo. A partir de fines de 1977, tanto la producción de films como los estudios sobre el film han entrado en una nueva etapa del "Período de Reforma". Si decimos que los temas principales de los nuevos films chinos son la crítica social e ideológica, poniendo énfasis en los errores políticos y las tragedias sociales de los períodos anteriores, entonces los estudios de los nuevos films chinos revelan dos tendencias sobresalientes: la crítica política y social, basada en la nueva política oficial conforme con los tópicos de los nuevos films, y los esfuerzos puramente académicos para establecer una nueva ciencia del estudio del film. A partir de ese momento, los estudiosos chinos del film, particularmente los más jóvenes, han manifestado un interés fuerte y creciente por reflexiones académicas y teóricas sobre los films y estudios de los films.

Entre los primeros años de la década de los cincuenta y 1966, una organización académica especial en Pekín realizó estudios sobre las historias y las teorías extranjeras del film. Debido principalmente a sus trabajos activos las clásicas del film europeo fueron introducidas en China, especialmente las de Eisenstein, Balazs, Arnheim, Martin e incluso teorías francesas y alemanas del film de avant-garde de los años veinte. En términos generales, podían seguir académicamente más o menos el desarrollo de las teorías contemporáneas del film occidental. A partir de 1977, luego de una brecha cultural de doce años, Bazin, Mitry, Kracauer y algunos estudiosos californianos fueron los que primero atrajeron a los estudiosos del film chino. Mientras tanto y al mismo tiempo, Metz y algunos otros semiólogos del film se volvieron influyentes en el campo académico, aunque sus obras parecen ser difíciles de entender por algunos estudiosos del film de la generación anterior. A partir de mediados de los años ochenta, después de la publicación de muchas obras sobre el film actual occidental en los últimos años, los nuevos sistemas académicos chinos de estudios del film que comenzaron a formarse, han demostrado mayor interés teórico en los estudios sobre el film que en épocas anteriores. Sin embargo, en su mayoría, los estudios chinos actuales de las teorías del film permanecen en el nivel de introducir y comentar los logros occidentales. Entre estos, la teoría francesa del film en general, y la teoría de Metz en particular, se está valorando mucho más que otras tendencias teóricas del film occidental. Y si

decimos que los estudiosos chinos del film, actualmente comprenden mejor a Bazin y Mitry, entonces la influencia de Metz sobre la posible orientación de la nueva teoría y la estética china del film a nivel epistemológico y metodológico fue más profunda y duradera. Además, Metz y algunos otros teóricos franceses del film en la actualidad, como parte del estudio actual de la semiología francesa, también han estimulado los estudios chinos de semiología recientemente establecidos. A propósito, entre los semiólogos chinos, los cinematográficos son los que han trabajado más activamente e incluso han publicado más que en otros campos de la semiótica china.

En general los impactos franceses sobre los estudios chinos del film se ven reflejados en nuestros siguientes puntos de vista:

- los estudios del film, especialmente la teoría del film, deben ser una rama de las ciencias humanas;
- las producciones de films y los estudios del film como dos actividades culturales diferentes, deben ser divididas administrativa y académicamente;
- la comprensión de la significación de una metodología autónoma interdisciplinaria para los estudios teóricos del film;
- el deseo de una actitud teórica hacia los problemas críticos.

2. *La teoría del film como una actividad social y culturalmente independiente y como una rama de las ciencias humanas*

Con respecto a la relación entre la realización de films y los estudios teóricos en China, casi ningún realizador chino demostró demasiado interés teórico en la estética práctica del film, como lo demostraron algunos directores rusos anteriores, mientras que el propósito de los estudios sobre los films chinos durante las últimas décadas siempre ha sido ayudar a producir films aceptables ideológica y estéticamente. Por lo tanto, en China, particularmente hace diez años las tareas políticas, la realización de films y los estudios del film fueron organizados sistemáticamente en un conjunto. Y la tendencia general de las obras de los estudiosos del film en China durante los últimos años pueden percibirse como un intento universal de separar, en forma razonable, las tres actividades distintas.

A partir de mediados de los años sesenta, las teorías del cine occidental, especialmente la francesa, se convirtieron en una rama madura de las ciencias humanas. Metz y otros semióticos del film son los que determinaron epistemológica y metodológicamente, si no socialmente, el nuevo rumbo que tomó, en un principio, la teoría del film,

con un examen original sobre el lenguaje del film. Desde un punto de vista práctico, los temas clásicos del lenguaje del film siguen siendo importantes, sin embargo principalmente, con respecto a las dimensiones técnicas. En realidad, el estudio de las estructuras del lenguaje del film es, precisamente, el que dirigió los estudios del film hacia una dirección más científica y teórica. El resultado es que el nivel académico de la teoría del film podría ser comparado con aquellos otros esfuerzos paralelos en las humanidades, por ejemplo, con la teoría literaria francesa en los primeros años de la década del sesenta. A pesar del desplazamiento de los distintos enfoques en las discusiones de Metz durante los últimos veinticinco años, se preocupa constantemente, de hecho, por un tema general, por las condiciones básicas y más profundas de las estructuras internas y externas de "la obra de arte de film": principalmente el análisis lingüístico de la estructura del film, los componentes psicológicos de la audiencia y los contextos institucionales de varios tipos. En resumen, Metz siempre fija su atención en las presiones determinantes del film y de la cultura fílmica y, por lo tanto, realiza un examen insistente a nivel meta-teórico que conduce al establecimiento de una ciencia genuina de los estudios del film. Debido principalmente a los esfuerzos de Metz y de otros estudiosos franceses, actualmente, se tiene un conocimiento más acertado y profundo de los mecanismos cinematográficos de varios tipos, del que se tenía hace treinta años. Y también es debido al desarrollo de los estudios meta-teóricos que, otros estudios aplicados hayan sido acertadamente orientados en una dirección más razonable y fructífera.

De hecho, la teoría de Metz es el resultado de un esfuerzo dialéctico de estrategias tanto interdisciplinarias como autónomas. Por un lado, esta teoría intenta excluir los aspectos epistemológicos y metodológicos no pertinentes de las otras disciplinas y, por otro lado, aceptar los aspectos más pertinentes de estas en forma creativa. En consecuencia, observamos la gran influencia de la lingüística, el psicoanálisis, la crítica literaria y la sociología sobre la formación de la teoría del film de Metz, en una dirección especialmente determinada. Es natural que esta doble estrategia metodológica de "dependencia-independencia", refleje a su vez la topografía rápidamente cambiante del mundo académico de hoy. Las fragmentaciones tradicionales de las disciplinas académicas, habiendo sido formadas en el siglo pasado, se están desintegrando y reorganizando. Es justamente en este panorama académico que ha cambiado, donde se desarrolla la nueva teoría francesa del film. De esta forma, tanto los cimientos como la aplicabilidad de la teoría actual del film debe estar relacionada, en

forma lógica, con todas las disciplinas afines que, a su vez, también están cambiando rápidamente. En términos generales, la teoría del film siempre ha mantenido vínculos estrechos con la historia del film artístico y con las ciencias humanas; sin embargo, en mi opinión, metodológicamente, está más ligada a las últimas.

Si la teoría nueva del film, que se desarrolla en un período posmoderno, en realidad, no puede ser axiológicamente neutral, la teoría, como una rama de las ciencias humanas, recientemente desarrollada, podrá estar menos implicada ideológicamente, lo cual, a su vez, debe ser de utilidad para el desarrollo de las actividades críticas más justificadas. Por este motivo, al comparar con períodos anteriores de teorías del film, durante los últimos veinticinco años una actitud teórica se ha fortalecido en su totalidad en todo el campo de los estudios del film.

3. Lo deseable de una actitud clasificatoria de los estudios fílmicos

La nueva concepción de la cultura y los estudios del film, presentada principalmente por los estudios franceses del film contemporáneos, revelan un esquema de clasificación más razonable y aplicable del fenómeno cinematográfico y de la investigación del film que demostraron ser muy útiles para promover el nivel académico de nuestros estudios sobre el film. Y es fácil comprender que muchos de nuestros viejos debates metodológicos sobre los estudios del film se debieron al hecho de que estábamos acostumbrados a una forma intuitiva de hablar sobre las diferentes maneras de aprender cine orientada directamente hacia la práctica. Primero, es necesario reconsiderar la idea tradicional de que el "mundo del film" es una autonomía homogénea especial. Debido a que el así llamado mundo del film, de hecho, consiste en muchas partes y aspectos heterogéneos. Es necesario aproximarse a ese mundo más analíticamente si queremos alentar, de manera más global y precisa, nuestra forma de comprenderlo. Por este motivo, sería mucho mejor aceptar una actitud más razonable hacia los problemas de clasificación de los estudios del film.

Para elaborar en forma más conveniente nuestros problemas, vamos a dividir de manera pragmática la cultura del film en siete secciones, basada en parte en el esquema clasificatorio elaborado por Metz para el cine como un "hecho social y total".

F1: El antecedente formativo y condiciones relacionadas con la sociedad, cultura, historia, ciencia y tecnología.

- F2: En un sentido amplio, los medios producidos por proyecciones e instrumentos materiales; principalmente los sistemas de imagen-sonido en la pantalla.
- F3: El lenguaje cinematográfico o los sistemas de signos; incluyendo las gramáticas o los códigos generales o especiales, y distintos tipos de estilísticas.
- F4: El proceso de producción cinematográfica; todas las actividades conectadas con la realización del film.
- F5: Los mensajes cinematográficos, principalmente el contenido de los films que pueden clasificarse en términos de géneros o tipos (films de taquilla, documentales, experimentales y otros) y los contenidos de varios tipos (por ejemplo, político, erótico, romántico, filosófico, científico y muchos otros).
- F6: Los efectos cinematográficos, principalmente, todos los resultados sociales e intelectuales que provocan los films. Así mismo pueden observarse en términos de lo social, lo psicológico, lo económico, lo educacional y muchas otras aproximaciones.
- F7: Los discursos acerca de los films y la cultura del film; principalmente todos los textos del estudio del film que pueden clasificarse en términos de objetos (A), objetivos (B), métodos (C), estilos (D) y posiciones (E).

La intención del esquema anterior es enfatizar que debemos clasificar más sutilmente nuestros discursos sobre el film de acuerdo con las posibles diferencias en A, B, C, D, y E, más precisamente para limitar los alcances semánticos de nuestros temas y por lo tanto, en forma más razonable evitamos ambigüedades categoriales en nuestra discusión y razonamiento. A continuación se dan algunos ejemplos.

Frecuentemente, se confunde la palabra "film": el film como un medio (F2) y el film como contenido (F5). O en otras palabras, "film" se toma como la palabra correspondiente, al igual que "libro" o al igual que "literatura", por ejemplo. Entonces, si es el primero, el film de taquilla, la documental, el "colorado" o "blanco" *avant-garde* y el científico, entre otros, se tomarán como varias subcategorías paralelas que dependen de una categoría más general: "el film". Sin embargo, hoy en día nunca se considera a la novela, a un libro científico, a un folleto de propaganda, etc. como las subcategorías de "el libro". Por lo tanto, de acuerdo con una categorización más razonable, debemos incluir algunos de los films de *avant-garde* en una categoría de "el arte abstracto" y no dentro de la categoría de "el film".

"Teoría" o "lo teórico" solo pueden ser palabras relativas que

adquieren sentido en algunos contextos definidos. En general, por supuesto, pueden usarse para referirse a cualquier cosa que sea relativa a un criterio elegido. Sin embargo, desde un punto de vista práctico y en un contexto académico actual más establecido, se refiere frecuentemente convencional y convenientemente, a un enfoque más o menos definido de investigación del film, relacionado académica e históricamente con la totalidad del esqueleto. Por lo tanto, probablemente, podemos decir que durante los últimos 70 años, y especialmente durante los últimos 30, los objetos principales de las teorías occidentales del film fueron F2 y F3, en relación con una variedad de factores constitutivos y formalistas de los films, y no F5, que consiste principalmente en la información sustancial expresada por el "contenido" de los films. Aún hoy, la expresión "teoría del film" se confunde frecuentemente con la idea de "cualquier tipo de reflexión teórica" *sobre o con* films. Por ejemplo, algunas discusiones filosóficas realizadas acerca de o con films, o más frecuentemente, alguna estética filosófica acerca del film artístico, se han confundido con "teoría del film", en su sentido propio. En realidad, los dos tipos de estudio del film difieren bastante con respecto a objetos, objetivos, métodos, y revelan tareas académicas muy diferentes. Por lo tanto, podemos incluir el primero en la disciplina general de la "filosofía" o la "filosofía estética", y no de la "teoría del film" o "estética del film". Indudablemente las dos formas de aprender sobre el film se justifican en sus respectivos campos. Sin embargo, no siempre coinciden en sus tópicos y en sus objetivos; por lo tanto, es inútil tratar de reemplazar el uno por el otro. De todas formas, el film puede ser empleado como un medio por cualquier persona y con cualquier propósito.

Desde el nacimiento de los films muchos filósofos occidentales, a su manera, contribuyeron significativamente al desarrollo de la teoría del film en un período en que la teoría del film no había sido establecida como una disciplina practicable; en general, las aproximaciones filosóficas están limitadas en su aplicabilidad efectiva al cine como un medio estético especial. Por este motivo, la inteligibilidad estética de los discursos cinematográficos del film artístico han sido promovidos en su mayoría por varias teorías del film y, en un sentido estricto, más que por otros conocimientos avanzados. Además, la divergencia metodológica entre la estética filosófica del film artístico y las teorías típicas del film forma parte de la divergencia que existe entre la estética filosófica tradicional y las teorías del arte contemporáneo en general, que constituye un tema crucial y desafiante de nuestros tiempos.

Creo que la relación que existe entre la teoría del film y la crítica del film, y a su vez entre los distintos tipos de crítica del film, también tiene relación con el problema de clasificación. De hecho, entre la crítica periodística de películas y la teoría pura del film puede existir distintos tipos de discursos cinematográficos de distintos grados de abstracción y rasgos empíricos. Además, estos pueden diferir bastante en su A, B, C, D, E, realizando de esta manera las diferentes funciones académicas y culturales. En este sentido, la teoría de Bazin y la de Comolli pueden pertenecer a dos categorías críticas distintas, demostrando las disposiciones estratégicas preferidas, ya sea intuitiva o teórica.

A través de la historia de la crítica del film se escribieron muchos artículos relacionados con las dimensiones sustanciales, principalmente F5 de nuestro esquema. Sus intereses son aquellos que significan, deteniéndose directamente en el mensaje expresado en la pantalla, tratándolo desde muchos ángulos no-cinematográficos. Al ser distintos a las discusiones estéticas del film, simplemente sirven a varios propósitos sociales y culturales. Como ejemplos de los discursos críticos de nuestra cultura naturalmente tuvieron utilidad y justificación, aunque son distintos en naturaleza y categorías de la teoría y la crítica del film, en su sentido actual. Por otra parte, es difícil hacer una distinción tajante entre la crítica del film cinematográfica y no cinematográfica debido a la estrecha vinculación que existe entre formas y contenidos en el análisis cinematográfico; de hecho, los tratamientos adecuados y otros no-ade cuados de textos del film se encuentran frecuentemente entrecruzados, que es incluso, característico de la así llamada crítica ideológica del film. Su desafío ideológico se debe a que tiene que apelar a una cantidad de principios no-cinematográficos; mientras que no es fácil para ellos establecer vínculos razonables entre la lógica formalista y las sustanciales.

Podemos concluir que la teoría pura y la crítica práctica tienen funciones sociales y culturales diferentes, sin embargo, es posible que la última sirva aún de marco para la primera. La teoría del film, al ser una nueva disciplina ya establecida, se seguirá desarrollando junto con el progreso de otras ciencias humanas. De acuerdo con esto, la problemática futura de la teoría del film debe extenderse en combinación con las influencias académicas provenientes de otros campos. De esta forma, la estrategia general de la teoría del film seguirá siendo horizontal y no históricamente orientada. Hace doce años, luego del fin de la revolución cultural (que duró también doce años), los estudiosos chinos independiente y espontáneamente comenzaron a tener acceso a teorías del film semiológicamente

orientadas y creadas originalmente por los principales estudiosos franceses. Ahora comenzó otro período. Espero sinceramente que nuestros modestos esfuerzos chinos continúen con éxito.

Traducción de Adriana Garrido y María Inés Segundo

Para una teoría semiótica de la historia del cine

¿Puede servir de base para una teoría de la historia del cine la semiótica del cine elaborada por Christian Metz? Si tenemos en cuenta que las consideraciones sobre la historia del cine son muy poco frecuentes en los escritos de Christian Metz, puede ser una pregunta algo sorprendente.

No obstante, la respuesta a la pregunta formulada podría ser positiva, con la condición de que se defina el objeto de la teoría o bien, como la historia del lenguaje cinematográfico, o bien como la historia de los sistemas textuales fílmicos. Metz parece prever, sobre todo, la última posibilidad en *Langage et Cinéma*, mientras que yo, en las páginas siguientes, trataré de encarar la primera posibilidad.

Ahora bien, ¿qué podrá ser una teoría semiótica de la historia del lenguaje cinematográfico? Definido como "el conjunto de códigos y subcódigos cinematográficos", no parece constituir un objeto histórico en el sentido estricto del término, es decir, en su sentido estructural, sino un conjunto "abierto" de posibilidades de codificación, ya que el carácter abierto del conjunto lo sitúa fuera de la historia, o a lo sumo le confiere un estatuto histórico "lineal" y "acumulativo", es decir, no estructural y en ese sentido sin impacto significativo en el nivel histórico. Por el contrario, el conjunto se clausura gracias a los sistemas textuales fílmicos, a nivel del film singular o del grupo de films, y a nivel de combinaciones de los elementos cinematográficos con los elementos no cinematográficos. Es decir, se introduce una "jerarquización" significativa, productora de sentido, entre los diferentes códigos y subcódigos cinematográficos, entre los elementos del lenguaje cinematográfico.

Este análisis de Metz me parece correcto, en el nivel en que se ha desarrollado, es decir, como descripción de las condiciones generales de significación en el cine. Como el lenguaje cinematográfico no es

una lengua, sólo puede ser "abierto" y "acumulativo". Pero esta apertura general y de derecho no impide que se produzcan clausuras de hecho del conjunto, que se introduzcan jerarquizaciones y articulaciones del conjunto, en un momento dado, en un contexto histórico dado, esta clausura relativa, (es necesario señalarlo), constituye una especie de horizonte cinematográfico histórico, un conjunto más o menos cerrado del cual se nutren los diferentes sistemas textuales fílmicos para construir los textos fílmicos.

Entonces, la dimensión códica de la expresión cinematográfica, es a la vez abierta y cerrada. En tanto que abierta (e incluso doblemente abierta: no jerárquica y "acumulativa", es decir abierta a nuevas figuras de expresión inventadas por los cineastas), constituye el lenguaje cinematográfico, como ha sido definido por Christian Metz. En tanto que cerrada, jerarquizada y articulada, constituye una especie de norma, de elección o de hábito, lo que llamaría *sistemas de representación cinematográficos*, muchos de los cuales han sido producidos en el curso de la historia del cine.

En tanto que cinematográficos, es decir, en tanto que articulaciones de códigos y subcódigos específicamente fílmicos y solo en relación con ellos, pero al mismo tiempo, representando una elección en el interior de este conjunto de códigos, los sistemas de representación cinematográficos se sitúan "entre" los dos niveles definidos por Metz, lenguaje cinematográfico y sistemas textuales fílmicos. En relación a estos, se encuentran en "posición de lengua"; en relación a aquel en "posición de habla". O para retomar una distinción barthesiana, que define la noción de escritura, se sitúan más allá de la "lengua" (del lenguaje cinematográfico) pero más acá del estilo (de los sistemas textuales fílmicos) y, como la noción de escritura en Barthes, representan las dimensiones histórica y social del lenguaje en cuestión.

Pero, ¿qué delimitaría provisoriamente, a nivel cinematográfico durante un período dado de la historia, este conjunto abierto que constituye el lenguaje cinematográfico, si se hace abstracción de las dimensiones temáticas, etc., del film? Solo podría ser lo que vincula directa y semióticamente, es decir como proceso de sentido o significación, la cinematografía a la historia y a la sociedad. Una cosa y solo una cosa me parece cumplir esta condición: la relación entre el espectador y el film, considerando al espectador como un sujeto histórico y social y a la cinematografía, como aquello que sirve para presentar al espectador la diégesis fílmica, que sirve de "conexión" entre diégesis y espectador.

Como es sabido, esta relación ha sido analizada por Christian

Metz en: *Le Signifiant imaginaire*, no como una relación de dimensión histórica y por lo tanto, sometida a cambios históricos, sino como una relación de identificación doble. O mejor aún, en este libro de gran importancia, Metz distingue entre varios tipos de identificación, una primera y universal, que es la identificación del espectador a "la cámara" y a sí mismo, como condición de existencia del film, en tanto que objeto semiótico o de significación, y otra secundaria, señalada como la identificación del espectador a un tema de la diégesis, no siendo esta universal y obligatoria para la simple comprensión de un film cualquiera, pero sí muy común y dominante en la mayoría de estos.

Esta distinción es capital y nos permite precisar algunos puntos. En primer lugar, la relación fundamental entre el espectador y el film se crea a nivel cinematográfico. Por otra parte, después de haber precisado el nivel exacto del análisis metziano, debemos unir este análisis de inspiración psicoanalítica a un análisis histórico del lenguaje cinematográfico.

En realidad, es necesario distinguir dos aspectos que la noción de identificación cinematográfica primaria recubre, así como también, se necesita una distinción más precisa en lo que concierne al objeto analizado en *Le Signifiant imaginaire*. El mismo Christian Metz ha destacado (L.S.I. p. 180) que el objeto analizado no es el texto fílmico o sus dimensiones cinematográficas, sino más bien "el aparato" cinematográfico mediante el cual el film se presenta al espectador. En realidad, el objeto me parece no uno sino dos. Existe el aparato cinematográfico, la sala, la oscuridad, la inmovilidad del espectador, el hecho de que la imagen cubre el campo entero de visión, etc., en síntesis, todo un dispositivo que disuelve la realidad cotidiana y social del espectador para interpelarla en tanto que "condición de posibilidad de lo percibido". Existe allí la fantasía de toda-potencia, la identificación del espectador consigo mismo, parte integral de la aventura cinematográfica y, sin embargo, secundaria en relación a la identificación del espectador con "la cámara", verdaderamente primaria (en relación a la experiencia fílmica), porque contrariamente a la fantasía de omnipotencia, presente también en la visión de un film difundido por la televisión, y cuyos significantes no se encuentran en el "contexto" cinematográfico, sino en el texto fílmico mismo: evidentemente, no se trata de la cámara que es invisible, sino de sus "huellas" en el film, es decir de las estructuras cinematográficas o del lenguaje cinematográfico. Se trata del otro objeto del análisis metziano, aunque no como lenguaje cinematográfico, es decir, como forma de código, sino como "materia de la expresión".

Es así que, para tender el puente entre el análisis hecho en *Le Signifiant imaginaire* y el análisis de las dimensiones históricas del lenguaje cinematográfico, se requieren dos cosas:

1) Identificar con mayor precisión las "huellas" de la cámara en las estructuras cinematográficas del texto fílmico.

2) Interpretar estas huellas en términos históricos, como *formas* históricas que "reelaboran" el "significante imaginario" que Metz describe como "materia". Es necesario entonces, encontrar las formas de la expresión, los códigos que transforman la materia en sustancias, que pueden ser reconocidas en los films por su diversidad histórica, capaces de vincular a los espectadores de identidad social e histórica específica al film y a su diégesis, en forma diferentes de especificidad histórica.

Las "huellas" de la cámara en el texto fílmico son el conjunto de estructuras cinematográficas que se manifiestan en el film. Antes que nada, los códigos y subcódigos del encuadre y del montaje, los "huecos" en la diégesis o los "límites" de esta, los que al crear un espacio y un tiempo diegéticos, crean la relación entre el espectador y la diégesis y de esta forma, las condiciones de decodificación de esta y del film como tal.

Equivale a decir que el lenguaje cinematográfico no posee figuras deícticas específicas, pero que, a través de las mismas figuras, o mejor todavía, por los mismos conjuntos o complejos de figuras de expresiones, se crean en el tiempo y el espacio de la diégesis y la relación del espectador con el film.

Estudiar las diferentes formas históricas en las que son interpelados los individuos como espectadores y "decodificadores" del film, es entonces interpretar las diferentes formas de "clausura" del lenguaje cinematográfico en términos de enunciación. La enunciación no implica un código especial como el de los lenguajes naturales, sino una combinación y una jerarquización específica de los códigos y subcódigos de encuadre y montaje. Son los conjuntos de subcódigos cinematográficos los que señalo como sistemas de representación cinematográficos. Han sido producidos muchas veces en la historia del cine, por ejemplo, el montaje analítico clásico, el expresionismo alemán, un sistema de representación "eisensteiniano", uno o varios sistemas de representación de "vanguardia" y probablemente, muchos más todavía.

Lamentablemente, no tengo aquí oportunidad de presentar un análisis teórico y empírico de los diferentes sistemas de representación que creo haber identificado hasta el momento, ni de discutir los numerosos problemas teóricos y empíricos que implica.

Presentada la situación, voy a concluir esta exposición con un ejemplo: la identificación secundaria o diegética descrita por Metz. Este tipo de identificación es real aunque no universal. No se produce a nivel de la materia de la expresión cinematográfica, ni a nivel del lenguaje cinematográfico como tal. Por el contrario, es el resultado o el significado del trabajo de un sistema de representación cinematográfica específica, a saber: del montaje analítico clásico, cuyos subcódigos de encuadre y de montaje (por ejemplo el fuera de campo "metonímico", el "montaje invisible" o de continuidad motivada o que pone en escena la modalidad subjetiva de la acción del héroe, las figuras de campo/contra-campo, etc.) efectúan una "transferencia" de la identificación del espectador del nivel cinematográfico, "discursivo" o "enunciador" al nivel diegético, creando de esta forma una estructura subjetiva bien determinada, cuyo dominio por parte del espectador es la precondition de su comprensión de un film nacido de este sistema de representación cinematográfica. Otros subcódigos cinematográficos crean otras relaciones entre el espectador y el film, debería, al menos, sugerirse el carácter discursivo e histórico de esos sistemas.

Traducción de Stella Emmi

El feminismo norteamericano y la teoría francesa del film

En un número reciente de *CinémAction*, Guy Gauthier publicó un artículo sobre Christian Metz, y la importancia central de la obra de este autor en la creación del campo de la semiótica del cine.¹ Cuando Gauthier describe cómo la semiótica del cine amplió su alcance original, delineado por Metz, por ejemplo, en *Langage et cinema* (1971), emplea la metáfora del matrimonio. Gauthier hace una lista de cinco "*mariages de la sémiologie*": en primer lugar, la semiótica se casó con el psicoanálisis; luego, con la sociología; luego con la historia; luego con la pedagogía; y finalmente, hubo un matrimonio completamente inesperado con el feminismo (la publicación norteamericana *Camera Obscura*).²

¿Por qué fue tan inesperada la alianza entre la semiótica y el feminismo (si en este momento se permite, la ficción poética de un matrimonio)? ¿Fue porque Metz no trató directamente los temas feministas? ¿Fue porque las feministas norteamericanas, y no las francesas, fueron las que vieron la importancia que tuvo la investigación de Metz y la tradición francesa en desarrollo de la semiótica del cine para su propia obra?

Hoy, mi punto de partida será bastante familiar para algunos. Quiero volver brevemente al escenario de la creación de *Camera Obscura* en 1974 para mostrar cómo las concepciones fundadoras de esta publicación fueron tomadas de una convergencia histórica de asuntos, incluyendo la batalla angloamericana de la semiótica del cine, en la cual jugó un papel sobresaliente el nombre y la obra de Christian Metz. Luego quiero referirme a algunos hechos que ocurrieron entre esos años, conectados con las teorías relativas a la condición del espectador y con la situación de la tradición cine-semiótica, tan asociada con la teoría francesa del cine y la publicación británica *Screen*. Y luego, me gustaría presentar los esbozos

de un proyecto nuevo, un número especial de *Camera Obscura* que Mary Ann Doane y yo estamos coeditando.⁴ El proyecto consiste en una encuesta de autores que han tratado explícitamente, o cuya obra presupone, cuestiones relativas a la "espectadora" en el film y la televisión. Titulamos este número "The Spectatrix" — usamos una palabra no familiar en inglés (a diferencia del nombre común usado en francés, para referirnos a la espectadora, *la spectatrice*), debido a que, en aproximadamente, quince años de repetición frecuente, la expresión "la espectadora" se volvió demasiado conveniente, demasiado fácil de invocar; la expresión "la espectadora" se usa no solamente en referencia a distintas cosas, sino que, presupone, demasiado implícitamente, diferentes tradiciones de estudio, y oculta contradicciones teóricas bajo el supuesto general de un proyecto político compartido (film feminista/teoría de la TV). Debido a esto, es difícil identificar tanto posturas teóricas incompatibles como contradicciones políticas. Luego de leer las respuestas a nuestra encuesta, puedo decir en este momento que, de ninguna manera, "la espectadora" es una categoría obvia (y mucho menos una entidad obvia), y que tampoco la definición de la expresión se reduce a algunas contradicciones o indicaciones específicas. Sin embargo, al volverse menos obvia, se asoma una riqueza temática que indica un profundo sentido de vitalidad y una voluntad de compartir y perseguir ideas dentro de este campo.

Los primeros días

La crítica feminista del film en los primeros años de los setenta surgió a partir del conjunto de intereses que se formaron durante el movimiento anti-guerra —la urgencia, la posibilidad casi tangible de cambiar *fundamentalmente* la sociedad norteamericana. La mujer estaba estableciendo una posición desde donde poder hablar, una agenda propia (debido al descuido de la Nueva Izquierda de los asuntos de la mujer), y articulaban formas en que la consigna "lo personal es político" fuese efectivo como una bandera que reuniera asuntos tan diversos como prácticas discriminatorias en el lugar de trabajo y el abuso psicológico y físico en las relaciones domésticas. Los productos culturales norteamericanos se analizaron de la misma forma que todo lo demás. El cine hollywoodense, el cine que dominaba, era un adversario incidioso, disfrazado de amigo, un Quisling; la expresión "cine dominante" tuvo un sentido institucional, igual que la "ideología dominante" que había producido la guerra de Vietnam, el

racismo y el sexismo. Según las feministas, el enemigo, en film, fue en primera instancia, los estereotipos de la mujer en roles sexuales negativos. Aunque esto significó personajes femeninos, la transferencia del film a la vida fue tan fuerte y los estereotipos tan opresivos, que hubo aparentemente una correspondencia inmediata entre los personajes y los miembros del público. Los primeros libros escritos sobre la mujer en el film⁵ fueron tomados como una confirmación de las creencias generales, y reforzaban el rechazo total del cine de Hollywood. La actitud crítica feminista fue acusatoria (los films son sexistas) y anti-placentera (debido a que el placer opera a expensas de la mujer). *Women and Film* publicó su primer número en 1972, para permitir a la mujer "hablar por sí misma", como crítica y como realizadora de films; para señalar films con imágenes positivas de la mujer; para analizar estereotipos de los roles sexuales en la corriente principal del film; y para sacar a relucir mujeres directoras tanto las que "no figuran en la historia" como aquellas que actualmente hacen films.

Los editores que fundaron *Camera Obscura* en 1974 ya habían trabajado juntos en *Women and Film*.⁶ Los editores de esta última actuaron como grupo, desarrollando varias líneas de investigación en Berkeley.⁷ El primer trabajo fue un estudio sobre mujeres directoras. ¿Acaso una directora establece alguna diferencia al orientar la dinámica de los roles sexuales en el film? y al ver films realizados por Dorothy Arzner, Alice Guy Blaché, Ida Lupino, Lois Weber, Barbara Loden, Germaine Dulac, Esther Shub, Olga Preobrazhenskaya, Marie Menken, Shirley Clarke, Stephanie Rothman, Vera Chytilova, Marta Meszaros, Agnès Varda, Nelly Kaplan, Gunvor Nelson, Leontine Sagon, Leni Riefenstahl y Lena Wertmüller (entre otras), surgieron más preguntas que respuestas. Cuantas más similitudes subyacentes buscábamos, menos encontrábamos. Realmente, nos dimos cuenta que sabíamos muy poco acerca de las distintas situaciones (históricas, culturales, sociales, económicas) en que surgieron estos films, y casi nada de lo que representaban los nombres de estas mujeres, el por qué y para quién hicieron sus films.

Los films y los escritos críticos de Maya Deren fueron decisivos en el vuelco que tomamos nosotros hacia el cine experimental. Deren fue una figura clave con respecto a la avant-garde y a asuntos feministas de representación e imaginación. Podríamos preguntar: ¿De qué otra forma se puede *construir* films para que creen o fomenten un *nuevo* tipo de espectador? En esto los films de Godard fueron importantes, incluso aquellos films del Grupo Dziga Vertov mata-público. Se invocó a Brecht con el motivo de vincular la instrucción

con el placer. Nos interesamos asimismo por documentales de bajo costo (por ejemplo, las documentales hechas por el Newsreel Collective), especialmente, aquellas que presentaban las experiencias diarias de la mujer en términos de problemas políticos; la mujer de la clase trabajadora, la madre soltera, la mujer negra, la mujer sostenida por el estado. Las mujeres entrevistadas en estos films hablaban de un tema que conocían mejor que los demás: hablaban de sus propias vidas. Un debate crítico surgió alrededor de las estrategias de representación y política. ¿Era posible que la "vida real" hablara por sí misma? Después de Brecht y otros, dudamos de que esto fuese cierto, sin embargo, los films tuvieron una atracción innegable y una fuerza polémica, particularmente porque se presentaron como parte de una discusión que abarcaba problemas más amplios. Finalmente, ansiábamos un cine naciente realizado por mujeres y con la conciencia del feminismo contemporáneo.

Dos interrogantes surgieron una y otra vez durante este período en que se vio y se discutió mucho: ¿Cómo analizar el cine existente? ¿Cómo crear un nuevo cine radical? Para empezar, fue necesario establecer una posición desde donde hablar, en su sentido más literal. La pregunta: ¿quién habla? ya estaba muy politizada en los primeros años del 70. La respuesta de los años 60 fue obvia; los hombres hablaron.⁸ (Mirando retrospectivamente, esto parece un compromiso pre-teórico, práctico y político con enunciado). Luego, el problema fue cómo se habla, qué herramientas conceptuales se emplean para llegar más allá de los roles sexuales y de la práctica común de condenar films como sexista? El panfleto de Claire Johnston titulado *Notes on Women's Cinema*, 1972, propuso una agenda desconocida para nosotros, una agenda que no pudimos permitirnos ignorar.

Johnston elaboró un argumento de peso en contra de los que rechazaron el cine de Hollywood, y un argumento de igual peso sobre la necesidad de una aproximación teórica de nuestro objeto de estudio, una aproximación que, además, tomará en cuenta el placer de la mujer. Tanto en nuestro intento de comprender las consecuencias que tuvo el ensayo de Johnston que se dirigía directamente a *Women and Film*, y el pandemonium creado en la comunidad más amplia de críticos por el análisis de *Cahiers du Cinéma* sobre *Young Mr. Lincoln* (vuelto a publicar en *Screen*), como varias lecturas teóricas y acontecimientos accidentales, gradualmente nos orientaron hacia formas de hablar del cine británicas y francesas y nos permitió considerar las políticas de representación.

Fue a través de la semiótica que la investigación referente a las imágenes de la mujer en el film fueron desplazadas por el análisis de

la representación de la diferencia sexual en el film. El propósito de *Camera Obscura* fue crear un lugar desde donde hablar de la diferencia sexual y el cine, el feminismo y la teoría del film.⁹ La distinción (imágenes de mujeres/diferencia sexual), hubiese sido imposible, sin una teoría del texto y sin la teoría psicoanalítica.¹⁰ Asimismo, las teorías semióticas, que presuponen sistemas arbitrarios de significados en términos de códigos (o convenciones) penetraron la naturalidad aparente de las representaciones visuales (particularmente resistentes a los análisis, según parecía) y marcó un cambio fundamental en nuestro pensamiento.

La semiótica, la traducción y un terreno movedizo

Es evidente que se produjo una gran batalla en torno a la semiótica y el film en los Estados Unidos; mucho quedó simbolizado por la credibilidad de Christian Metz. En el momento en que se vio que el vocabulario y términos de referencia del análisis del film estaban cambiando irrevocablemente, una caja negra apareció en *Film Quarterly* y planteó una pregunta: ¿Quién es Christian Metz y por qué todo el mundo está haciendo tanto alboroto con él? Asimismo, una editorial proclamó que la semiótica era una moda oscurantista, que en cualquier momento pasaría, igual que todas las modas intelectuales francesas. Por lo tanto, no era necesario molestarse en comprenderla. La aparición de esta publicación fue un síntoma de la ansiedad provocada por la terminología usada por Metz en su obra.¹¹

Desde un punto de vista más positivo, el famoso "Psicoanálisis y cine", *Communications* 23 fue publicado en 1975. A través de varios artículos prestigiosos, este número parecía anunciar que la ampliación realizada por Metz del marco de la cine-semiótica, que ahora incluía al psicoanálisis, ya se había cumplido. Los estudios de Metz titulados "El significante imaginario" y "El film de ficción y su espectador" fueron coordinados en forma explícita con estudios sobresalientes de los sistemas textuales en el cine clásico hollywoodense por sus coeditores Raymond Bellour y Thierry Kuntzel. *Screen* publicó inmediatamente un número propio sobre "Psicoanálisis y cine", deteniéndose en "El Significante Imaginario" de Metz. Significó una reorientación del campo anglófono en forma compartida y sistemática, hacia conceptos psicoanalíticos y también consideraciones sobre la condición del espectador. En el número siguiente de *Screen*, también en 1975, se publicó el prestigioso artículo de Laura Mulvey titulado "El placer visual y el cine narrati-

vo", cuyo punto de partida feminista explícito fue excepcional, tomando varios conceptos psicoanalíticos que fueron delineados por Metz con el fin de mostrar cómo operan para garantizar el placer del hombre, y cómo anticipan pasividad o castigo para los personajes femeninos. Aunque Mulvey, igual que otros autores de su tiempo, se refiere a un espectador abstracto -que implícitamente comparte la perspectiva masculina- su polémica instigó inmediatamente a otras feministas a plantearse la siguiente pregunta: ¿Qué pasa con la espectadora? (o ¿qué pasa conmigo, con mi experiencia como espectador/analista?).

Camera Obscura, igual que *Screen*, publicó muchas traducciones de artículos de teoría francesa del cine, acompañadas por introducciones cuyo propósito fue proporcionar a los lectores norteamericanos un contexto histórico/teórico. Nuestro énfasis, sin embargo, fue distinto. El proyecto de *Screen* consistió cada vez más en un análisis de la ideología, y de la forma en que esta opera en el cine, mientras que nuestro punto de partida fue un análisis de la diferencia sexual en el cine (se entiende que está dentro del campo del análisis ideológico). Pensábamos que los artículos más importantes para el feminismo no eran necesariamente aquellos escritos como feministas o a partir de un punto de vista feminista. Asimismo, creíamos que el análisis de la diferencia sexual era central para la teoría contemporánea del film, y no restringida, en sus consecuencias, a una subsección feminista. Para entender cómo se representó la diferencia sexual en el cine clásico de Hollywood, se tomaron casos que provenían del análisis textual, dependiendo de una noción de códigos (o convenciones), y de una noción de enunciación; los análisis textuales de Bellour, Heath, Kuntzel.¹² Los personajes femeninos aparecían frecuentemente muy diferentes, en un contexto de sistemas textuales que en un momento determinado de un film "transgresivo", como se podría llamar. Por otra parte, Barthes ya había demostrado en *S/Z*, y Freud antes que él, que las connotaciones de masculinidad y femineidad no correspondían necesariamente a personajes masculinos y femeninos (ni tampoco a hombres y mujeres). El deseo de introducir el material teórico francés (y británico) a un público norteamericano acompañó el sentimiento general de la época de un proyecto internacional compartido.

Es extremadamente difícil presentar los artículos de semiótica del cine francés a lectores norteamericanos por la simple razón de que los artículos fueron dirigidos a otro público, un público que trabaja dentro del mismo campo de investigación y que vivió la historia de la teoría en forma similar. Específicamente, con frecuencia es difícil

"traducir", a través del análisis textual, el significado que tiene la obra de Raymond Bellour sobre la diferencia sexual dentro del modelo clásico de Hollywood, debido a que su obra supone, mucho más que la de Metz, una comprensión tácita de otras teorías y de la forma en que fueron trabajados en el contexto francés. Muchos estudios realizados por este autor sobre la implacabilidad del argumento edípico en el cine clásico de Hollywood, su necesidad implacable de representar a la mujer con el propósito de establecer la identidad masculina, han sido aceptados, rechazados e ignorados. Frecuentemente, se redujo a la idea de que las mujeres no pueden disfrutar de films hollywoodenses, excepto de una manera masoquista y, a pesar de que está recalado en el estudio "Placer visual" de Mulvey, la autora expresó muy claramente allí su deseo de cambiar la situación, aun si esto implicaba -uso las mismas palabras de la autora- destrozarse el placer.

Sin embargo, la dificultad de la obra de Bellour, que trata en forma muy directa la diferencia sexual, se relaciona también con problemas en la comprensión del análisis textual. ¿Consiste en un análisis meramente descriptivo, es decir, devuelve el film poco a poco? o ¿es que permite llevar a cabo una especie de interpretación (un análisis de la producción de significados) que ya es obvia? Esta confusión surge, por lo menos parcialmente, debido al hecho de que las teorías del texto, y por lo tanto, los sistemas textuales, la idea de una lógica textual, en la actualidad son frecuentemente mal entendidos o mal usados. El texto se convierte nuevamente en un objeto inerte, a pesar de los esfuerzos de Barthes expresados en su estudio "De la obra al texto", y contrario al principio básico de sus escritos, y que se ve mejor, tal vez, en la pieza *S/Z* como en la demostración de un virtuoso. En otras palabras, no se comprende los términos que le dan sentido al análisis textual; sus presuposiciones, sus principios subyacentes, o su contexto teórico.

Somos testigos de cierta tendencia en el movimiento que se aleja de la teoría del texto en conexión con un lapso en una presentación y comprensión histórica de la teoría del film, que puede asociarse con la figura de David Bordwell. Debido a la cantidad asombrosa de publicaciones que han aparecido con el nombre de este autor, a su prestigio como estudioso y a su insistencia en seguir una línea particular de exposición, Bordwell se ganó el derecho de que se le asociara con varias tendencias. Por el momento, estoy interesada en una de estas que considero representativa de un problema creciente en nuestro campo. De diferentes formas, en sus numerosos estudios, Bordwell se dedicó a reescribir la historia de la teoría contemporánea del film,

omitiendo la tradición francesa de la semiótica y los autores británicos y norteamericanos que se alinearon a esta (estoy pensando, específicamente, en secciones introductorias escritas por Bordwell en *Narration in the Fiction Film* y *The Classical Hollywood Cinema*, en las cuales el autor hace un delineamiento de los antecedentes y el marco de cada estudio). Bordwell plantea los asuntos conceptuales más sobresalientes, que tienen una extraña coincidencia con aquellos que tuvieron importancia hace diez o quince años, aunque no menciona quiénes fueron los primeros autores en plantearlos. O en algunos casos, los autores figuran en notas al pie de página, aunque las citas se refieren a conceptos claramente menores. Algunos de los ejemplos más notables de omisión incluyen estudios que tuvieron muchísima influencia, realizados por Raymond Bellour, Stephen Heath y en general *Cahiers du Cinéma*, que formularon los parámetros para conceptualizar el modelo clásico de Hollywood.

Creo que el motivo principal por el cual Bordwell (y otros autores) reinventa los principios pero ignora la tradición en que se produjeron, al no hacer referencia a tantos autores y a los debates que determinaron la teoría contemporánea del film, es porque se niega a considerar cualquier concepto producido a partir de un análisis psicoanalítico (o un análisis ideológico que depende de discernimientos tomados de la teoría psicoanalítica) incluyendo, por supuesto, la diferencia sexual. ¿Por qué sucede esto? Porque estos "datos" no son comprobables empíricamente. De este modo, le es posible a una nueva generación de estudiantes de film pensar que muchas ideas surgieron *ex nihilo* o de fuentes citadas luego de los hechos. Otra vez, se vuelve así, a que algunos rechacen el análisis textual; si se quiere, vuelve al problema filosófico tan polémico que plantea la verificabilidad o (la falsedad) de la teoría de Freud, de los debates relativos a si el psicoanálisis es propiamente o no una ciencia. ¿Cómo se comprueba si una interpretación psicoanalítica particular es correcta? El problema no se soluciona pidiéndole a Bordwell (por ejemplo) que llegue a las mismas conclusiones que llegaron otros en debates críticos que él excluye; es importante que los estudiosos del film proporcionen un contexto histórico para su propia obra, que tome en cuenta la historia de esos temas en nuestro campo.

La tendencia que describo hace una solicitud a la ciencia que es, en última instancia, autoritaria porque es excluyente en forma arbitraria. Se debe a que la "ciencia", tanto en las humanidades como en las *sciences humaines*, no ha logrado encontrar procedimientos satisfactorios para permitir o rechazar varios tipos de evidencia; su invocación generalmente significa la exclusión (o la trivialización, que

equivale a lo mismo) de los intereses de los grupos minoritarios. Además, es una solicitud a la ciencia vista desde afuera, como un modelo que ha concebido procedimientos no problemáticos para proponer, examinar y verificar o rechazar hipótesis. Es acertado llamarla un nuevo cientismo, introducida en las Humanidades, dejando de lado la cautela o ironía que se podía esperar, dada la experiencia de los reclamos utópicos del estructuralismo presentados, a la ciencia, en los años 60, seguido por un período de auto-escrutinio durante el cual estos reclamos fueron reexaminados y revisados siguiendo la dirección de la modestia.

Dentro de los Estados Unidos, los estudios fílmicos se han convertido en un campo académico muy importante. Significa puestos de trabajo, publicaciones y disertaciones. La obra original que realmente impulsó a la investigación teórica en nuestro campo, y que le brindó una dirección, una *raison d'être*, se realizó fuera del ámbito académico. No solamente los estudios fílmicos son ahora oficiales, sino que el sentido original de un proyecto internacionalmente compartido está desapareciendo. La expresión "comunidad de estudiosos" ya tiene un sentido muy diferente. Frecuentemente escuchamos o leemos acerca de la teoría contemporánea del film como "teoría del film" *tout court*, aunque ya no existe tanto esa urgencia compleja para su desarrollo que existió en los últimos años del 60 y los años del 70. La acusación que considera que "la teoría del film" fracasó de un modo o de otro acompaña frecuentemente la eliminación de una comprensión histórica de la teoría contemporánea del film. Hemos sido testigos de varios intentos de pasar por alto sus problemas conceptuales más difíciles, reemplazándolos con otra cosa. A veces, la "otra cosa", consiste en la historia del film o la estética del film; a veces es un objeto nuevo, como por ejemplo la televisión, la cultura popular, el video; y a veces es cuestión de metodologías nuevas, que pueden ser semejantes a aquellas metodologías desprendidas de las ciencias sociales, tales como cuestionarios o entrevistas al público, procedimientos que no se han beneficiado de la literatura en las ciencias sociales que ha interrogado sus propios métodos y limitaciones.

El fracaso de la teoría francesa del film en Estados Unidos consiste en su incapacidad para cerrar la brecha que existe entre un espectador teórico o implícito y la audiencia real. De acuerdo a estos críticos, la semiótica ya no es de utilidad porque está "basada en el texto", específicamente cualquier semiótica que presupone una teoría del tema, que insiste en tomar en cuenta los procesos inconscientes de significado. Además, se ha dicho que la crítica y teoría feminista del film son los mejores ejemplos de este fracaso porque son las fe-

ministas quienes se han detenido más en el público, intentando tomar en cuenta a la espectadora o especificar la forma en que ciertos films, como por ejemplo el "film de la mujer", en los años 40, se dirigían preponderantemente a un público femenino. No sólo la "teoría del film" se encuentra estancada sino que también la teoría feminista del film es el mejor ejemplo del estado en que se encuentran las cosas.

The spectratix (la espectadora)

Como les dije en la primera a parte de este estudio, se está preparando un número especial de *Camera Obscura*, que trata ideas actuales e históricas referentes a "la espectadora" y a la teoría feminista del film. Dada la situación que acabamos de describir, nos pareció oportuno realizar una encuesta entre los autores que contribuyeron con sus ideas a estos temas; a feministas que realizan trabajos sobre la espectadora implícita y la cuantificable. A su vez, esta encuesta tiene la ventaja de reunir en la publicación, diferentes tipos de escritos, diferentes historias y diferentes opiniones; les proporciona a los teóricos e historiadores feministas la oportunidad de expresar sus propios puntos de vista —es una especie de estudio empírico sobre cuestiones teóricas. Estas afirmaciones deberían ser muy interesantes también para investigadores en otros campos. Estamos ahora en un momento en que estudiosos de áreas afines, especialmente de historia del arte y literatura, están descubriendo las investigaciones extensas sobre la teoría del film (sobre la diferencia sexual, identificación, fantasía, realismo, la condición del autor y la condición del espectador) que parecen descubrir nuevas áreas conceptuales en sus propios trabajos.

Para iniciar el proyecto, Mary Ann Doane y yo, ambas coeditoras, redactamos una lista de preguntas y enviamos una carta dentro y fuera de los Estados Unidos a casi ochenta personas que habían escrito específicamente sobre el tema de la espectadora o que trataron temas feministas en el film y/o televisión, en forma estrechamente vinculadas con nociones de la espectadora. Se le solicitó a estos autores que respondieran a cuatro preguntas, bastante amplias, que, consideramos, llegan a lo esencial del tema:

1. Sírvase delinear la historia de su compromiso crítico con el tema de la condición de la espectadora. ¿Cómo se interesó por primera vez en el tema de "la espectadora" en sí? ¿Lo incorporó o no a su obra, y si lo incorporó, en qué forma lo hizo? ¿Es uno de

los temas centrales de su obra? ¿Por qué o por qué no? ¿Cuál fue su punto de vista original? ¿Ha cambiado su punto de vista con respecto a este tema? En el caso de que haya cambiado, ¿cuál es su opinión hoy en día? y ¿por qué cambió su opinión o su aproximación al tema?

2. El término mismo de "espectadora" es polémico al sugerir una postura monolítica asignada a la mujer. ¿En su opinión, el término es más productivo en referencia a espectadores empíricos (una mujer individual que va al cine) o en referencia a un blanco hipotético al cual va dirigido el discurso del film, o se refiere mejor a un término medio entre los dos conceptos? ¿o se refiere a algo totalmente diferente?

3. ¿La noción de la espectadora ha sobrevivido a su utilidad? ¿Es importante desplazar los términos de la problemática tratada por el film feminista, la crítica televisiva? Si es importante, entonces ¿en qué dirección debe dirigirse?

4. Un aspecto extremadamente importante de la crítica feminista del film ha sido la noción de "leer a contracorriente". Conforme a esta aproximación, está la idea de crear un espacio de lectura para la mujer, en el cual pueda trabajar sus propios significados. ¿Esta forma de hacer crítica está limitada? ¿Qué tipo de significados se producen usando este proceso? y ¿existe o no alguna forma de elegir uno de ellos? ¿De qué forma se pueden justificar varias "lecturas a contracorriente"? "Leer a contracorriente" o cualquier otro nombre que se le puede asignar, fue central a casi toda la crítica contemporánea del film, especialmente a los ensayos cuyo propósito es demostrar la complejidad de los textos fílmicos o las contradicciones que existen a nivel discursivo y su relación con las fuerzas sociales y culturales. ¿Existen o no casos en que algunas lecturas alternativas específicas se les presentan solo a la mujer y no al hombre?

Cada contribuyente tuvo solamente siete páginas para responder. Esta indicación simple, que surgió debido a limitaciones de espacio, tuvo varios efectos inesperados. Los ensayos son inusualmente interesantes para el lector: los autores llegan al grano inmediatamente, quedaba claro y acentuado tanto la perspectiva del autor como su marco de referencia.¹³ Debido a esto es fácil señalar, aun en una lectura superficial, las diferentes áreas que han explorado en relación con "la espectadora" y los modos distintivos en que estos escritores trabajan lo que algunas veces se considera una "ortodoxia incuestionable" que gobierna la teoría feminista del film para que este volu-

men sea más útil, solicitamos a los contribuyentes que nos proporcionen una bibliografía de sus obras sobre la condición del espectador y de otras que consideren particularmente útiles. Esta información será incluida en una bibliografía general al final del número.

Además de los cuestionarios individuales, quisimos incluir un componente internacional. Solicitamos una lista de artículos panorámicos escritos en Australia, Canadá, Inglaterra, Alemania e Italia de la investigación referente a la espectadora. En cada uno de estos países, existe un conjunto importante de obras y una historia propia que es importante que se conozca, especialmente, si consideramos que todos los contextos nacionales son muy distintos —la oportunidad de publicar, un foro público para la discusión, la relación con tradiciones particulares de estudios críticos e históricos y con la realización del film feminista. En esto Francia se vuelve de particular interés, ya que este país no está incluido. Se puede preguntar ¿cómo puede ser esto? Si consideramos la enorme influencia que ejerció la teoría francesa del film publicada en Francia que trata asuntos feministas. (Ya que ahora estoy en Francia, quisiera que me dijeran si están o no de acuerdo con esto durante la discusión final.) Hicimos las siguientes preguntas con el fin de proporcionar un marco para los ensayos del panorama internacional.

- ¿De qué modo ha sido formulada la cuestión de la espectadora?
- ¿A partir de qué marcos de referencia, prácticos o teóricos?
- ¿Existió una sensación de intercambio evolutivo de opiniones?
- ¿Dónde se harían públicos estos asuntos? ¿En qué medida está el problema vinculado al entorno universitario? ¿A los esfuerzos actuales de las realizadoras de films feministas? ¿En qué medida se considera a "la espectadora" como un problema internacional?
- ¿Existen diferencias regionales especialmente importantes?

Ahora estamos en las primeras etapas, analizando aproximadamente cincuenta respuestas. Quiero darles una idea de los "resultados" (por llamarlo así), aunque es necesario ser cuidadoso. No solo porque tuvimos hasta ahora poco tiempo para un análisis. Es difícil señalar tendencias tema por tema, debido a las distintas formas en que los contribuyentes formulan sus afirmaciones, frecuentemente en un único ensayo; muchos autores no tratan todos los temas planteados. Asimismo, las respuestas son contradictorias en formas extrañas e interesantes, en parte debido a las diferencias que existen (explícitas o no) entre el objeto y las metas de las obras referentes a "la espectadora", un término que admite muchas interpretaciones. Los

desacuerdos más evidentes son fáciles de evaluar; sin embargo, aquí, en la mayoría de los casos, los principios subyacentes se desvían de acuerdo al tema que tratan, y esto puede conducir a inconsistencias internas. Aún no sabemos en qué medida es el efecto de la diferencia que existe entre la manera en que los autores formulan sus afirmaciones y lo que realmente quieren decir. De cualquier modo, la cuestión parece plantear problemas semánticos, engañosos y provocativos, probablemente síntomas de convicciones profundas que no han sido antes articuladas de acuerdo con esta combinación. El deseo general de encontrar una relación entre teoría y experiencia personal, o las experiencias de los demás, es lo que dificulta el análisis de las respuestas; pueden ser compatibles en algunos aspectos e incompatibles en otros. Por ejemplo, frecuentemente a partir de estas afirmaciones, "el espectador" y "el público" parecen ser objetos de estudio totalmente diferentes, requiriendo métodos diferentes. A pesar de esto, la mayoría de los que respondieron expresan un gran deseo en integrarlos de alguna forma; otros, sin embargo, ponen énfasis en las diferencias. Indudablemente se necesita mucho tiempo para llegar a comprender las ramificaciones de las historias y proyectos teóricos descritos en estos ensayos.

Inevitablemente, llama la atención al lector la cantidad de gente que está trabajando desde diferentes puntos de vista, en forma positiva y con vistas al futuro. No vi ninguna manifestación de *ansiedad* como, por ejemplo: estamos estancados y no sabemos hacia dónde dirigirnos. Todos los que respondieron están llevando a cabo proyectos que, según ellos, contribuirán al avance del área conceptual general de "la espectadora", aunque muchos expresan formas de ampliar los términos de análisis, para que sean algo más que una concentración única sobre "la espectadora" (o incluso el espectador), abarcando otros tipos de diferencias. Lo más alentador es la sensación que expresan frecuentemente en forma directa los que trabajan en esta área, definida ampliamente o no, en que sus investigaciones formen parte de un proyecto compartido en marcha y que según ellos, está en sus comienzos, gracias al establecimiento de lo que podemos llamar varios textos básicos.

La encuesta proporciona a su vez una percepción singular sobre el movimiento de la teoría contemporánea del film en general y sin duda del desarrollo de la teoría feminista del film; no es la historia de "la espectadora" aislada. Para mí, subraya el hecho de que a partir del advenimiento del psicoanálisis a la teoría del film, y en el contexto de la lengua inglesa, específicamente a partir del ensayo de Stephen Heath titulado "Diferencia" y publicado en *Screen* en 1978

(consolidando de esta forma el saqueo cometido por mujeres en este bastión de autoridad),¹⁴ los temas relacionados con la diferencia sexual han sido *centrales* a la teoría contemporánea del film en Inglaterra y los Estados Unidos (excepto para aquellos que demuestran "cierta tendencia"). Muchos de los contribuyentes nos proporcionan una historia de participación de un lapso de diez a quince años.

Es evidente, leyendo estas respuestas, que existe una división generacional. Básicamente hay dos grupos de personas: un grupo que vivió el movimiento anti-guerra y el advenimiento del feminismo en los Estados Unidos, y otro que ya incluyó en su experiencia universitaria estudios sobre film y estudios sobre la mujer como disciplinas académicas. La generación de la cual formo parte se ha transformado en la de "los mayores"; aquellas publicaciones que fueron heréticas y marginales en mi época son, en este momento, lecturas obligatorias de los seminarios de los estudiantes graduados. Observamos en esta colección, la prueba de que existen disertaciones escritas directamente sobre la condición de la espectadora y muchas otras, escritas en distintas áreas de teoría feminista del film; en otras palabras, hace tiempo que existe un cuerpo importante de literatura a partir del cual los estudiosos pueden construir.

Es interesante señalar que algunas tendencias presentes en los primeros intentos de hablar sobre el feminismo y el film, antes que supiéramos hablar de la teoría del film, reaparecen hoy articulados en la teoría del film. Uno de los problemas más urgentes consiste en reconciliar la experiencia personal con una orientación teórica. La teoría es necesariamente abstracta, mientras que la experiencia personal es particular. En estas respuestas, las personas desde puntos de vista nuevos intentan articular una vinculación entre la experiencia personal y la teoría. Los ensayos citan invariablemente a Laura Mulvey y el impacto que tuvo su artículo titulado "El placer visual y el cine narrativo" en su pensamiento sobre la espectadora (para muchos fue el inicio de esta reflexión) y la teoría feminista del film en general. Sin embargo, hoy, muchos quieren apartarse de las ideas expresadas por ella en ese artículo —no debido a diferencias teóricas sino a diferencias políticas. (Esto incluye también a Mulvey en algunos aspectos; en la contribución que hace a este número, Mulvey pone énfasis en el alcance limitado del argumento del "Placer Visual", y contradistingue la forma avasalladora y general en que se comprendió.) Es evidente que la mujer invirtió mucho en este campo, en atribuir un papel positivo a la condición de la espectadora, aún coincidiendo en muchos aspectos con el argumento de Mulvey y

otros autores que parecen atribuir una posición masoquista a las espectadoras (Mary Ann Doane, Kaja Silverman, entre otras). Quieren proponer alternativas, insistir en el placer y el sentido de apoderamiento que ellas mismas sienten, y encontrar otras maneras de teorizar la relación de la mujer con el film. Vemos en esto un intento de reconciliar la experiencia personal con la teórica, un deseo de rescatar la intuición y descubrir exactamente lo que en la actualidad atrae a la analista del film a estos films (el film de la mujer, *film noir*, melodrama) con tanto afecto, a pesar de lo que ya sabe por otro lado. Varias mujeres están explorando el placer de la espectadora y el apoderamiento, en términos de erotismo femenino, en films pornográficos realizados por y para la mujer. Entre las que trabajan dentro del paradigma psicoanalítico, se observa una tendencia de alejarse de formulaciones lacanianas. Muchos contribuyentes expresan haber aprendido bastante de los autores que usan conceptos lacanianos, aunque encuentran que los escritos de Freud son más útiles para su obra.

Por mucho que las presuposiciones teóricas individuales puedan diferir, la mayoría de los que respondieron expresó la necesidad de ir más allá del análisis de un espectador implícito, un espectador que se dice fue construido por el texto. Es decir, desean explicar otras diferencias en el público, tales como clase, raza, etnicidad y orientación sexual, como también diferencia de género. Por eso muchos de ellos ahora orientan la cuestión de "la espectadora" en una dirección diferente. Los estudiosos más interesados en la televisión y en los efectos de los medios, trabajan generalmente con aproximaciones al público del British Cultural Studies, que concentran su atención en los grupos "subculturales" (tal vez la figura más conocida es Stuart Hall). Los estudios sobre el público en sí predominan, excluyendo casi totalmente la dimensión textual de los programas y la publicidad que este público ve, y ampliando la esfera del análisis en el cual se observa el consumismo y la cultura de comodidades. Una nueva aproximación "etnográfica" ejerce mucha influencia en esta área, que depende de la "observación de participantes" y entrevistas con miembros del público. Estos estudios sobre el público, por diferentes que sean, se llevan a cabo en términos de respuestas conscientes.

Otra forma de considerar la diferenciación en el público, remite nuevamente a aproximaciones iniciales, incluyendo muchos artículos de *Camera Obscura*, donde el tema de la condición del espectador se trató en términos de identificaciones cruzadas, teorizadas desde un punto de vista psicoanalítico. A veces se escribe sobre ese tema en términos del escenario de la fantasía, y a veces, en términos relativos

a la teoría de Freud de la identidad inherente bisexual de cada individuo. Esta obra toma como su punto de partida el hecho de que la identidad no es estable: ni la del espectador ni la de su representación dentro de los sistemas textuales. Se puede seguir los movimientos de esta inestabilidad y correlacionarlos con otro tipo de representaciones inquietas, como por ejemplo, la identidad nacional y su interrelación con la identidad sexual y de clase.¹⁶ Esto implica tanto investigaciones históricas y culturales, como estudios textuales, y puede ser examinada en términos de la historia de representaciones.

Una tendencia importante de todos los ensayos consiste en la forma en que los estudiosos de esta área han reconceptualizado los métodos y objetivos historiográficos. Una de las varias formas en que se refleja es en el renovado interés de los autores por los proyectos más importantes pertenecientes al "período inicial", tales como las investigaciones históricas sobre directoras de film y la imagen cambiante de la mujer en la historia del film. A pesar de esto, el problema que motiva estos estudios ha sido muy influido por conceptos teóricos referentes a la condición del autor, al psicoanálisis y sistemas textuales y a métodos historiográficos que se encuentran dentro de la tradición europea, más que en la norteamericana. Los resultados de estos estudios son tan importantes para la historia de los cines nacionales y la industria norteamericana del film, como para la comprensión de directoras específicas, sus metas y público, o para la comprensión de tipos de personajes, como el de la "mujer caída".

En conclusión, una conclusión preliminar, las respuestas recolectadas en esta encuesta frecuentemente mezclan el campo del espectador teórico y del espectador real, especialmente debido a que los contribuyentes frecuentemente emplean sus experiencias personales de espectadores reales como puente entre sus puntos de vista teóricos y metodológicos. Es necesario aclarar varias cosas: los estudios sobre el público que se realizan ahora, principalmente en el campo de la televisión, ¿son compatibles con los estudios textuales que surgieron de la tradición de la teoría del film y el movimiento creciente entre la teoría del film y aspectos historiográficos? ¿Se puede incorporar "otras diferencias" a la forma en que se ha estudiado la diferencia sexual? (Frecuentemente expresan esta esperanza para el futuro.) Cualquiera que sea el resultado de la interacción de estas reflexiones teóricas, metodológicas y políticas complejas, esta encuesta de las historias y opiniones ofrece un testimonio elocuente de la vitalidad que existe en nuestro campo hoy en día. Igual que en épocas pasadas, nos enfrentamos a obstáculos similares en nuestro trabajo que

requieren el reconocimiento de metas y objetivos comunes. El proyecto ya ha sido enriquecedor, simplemente por el hecho de reunir tantos participantes en un esfuerzo común que engendra una buena disposición por parte de los mismos. Esperamos que, al proporcionar este número como una guía intelectual de recursos, sea evidente, dado el contenido y el tono de estos ensayos, que nuestros objetivos comunes son más fuertes que los conflictos internos a los cuales es muy fácil sucumbir. Esperamos que este número haya alentado a todos a tomar consciencia de la dirección que ha seguido su investigación y que sirva de punto de referencia para el futuro. A su vez, esperamos que en el futuro se den intercambios productivos que alentarán el progreso de todo nuestro campo con una comprensión renovada en la historia de sus ideas y objetivos.

Finalmente, quiero expresar mi gratitud a Christian Metz, como un generoso amigo y profesor, una persona que jamás pierde el sentido de la curiosidad diaria e intelectual. Quisiera que se reconsideren sus muchas obras desde una nueva perspectiva, aunque sin perder el sentido de la urgencia histórica que le dio su motivación original.

Traducción Adriana Garrido y María Inés Segundo

1. Gyr Gauthier, "Christian Metz, l'éclaireur" en *CinémAction* 47 (1988). pág. 31-39. Número especial: "Les théories du cinéma aujourd'hui". Jacques Kermabon éd.

2. G. Gauthier, pág. 37. La traducción es mía.

3. Ginette Vincendeau, escribe como mujer francesa que vive en Londres y señala que las feministas francesas no usan la teoría francesa del film de la misma forma que la mujer norteamericana. En realidad no abarca el problema intrigante del porqué ni tampoco se plantea porqué las feministas francesas no optaron por desarrollar otra estrategia para escribir teoría del film desde un punto de vista feminista. Su artículo "Vu de Londres: Mais où est donc passée la théorie féministe en France?", aparece publicado en el mismo número de *CinémAction*, pág. 95-99.

4. Este número se publicará como *Camera Obscura* num. 20/21 en invierno 1989-90.

5. *Popcorn Venus* (1973) por Marjorie Rosen, que también abarca la televisión, y *From Reverence to Rape* (1974) por Molly Haskell.

6. Principalmente, Sandy Flitterman, Elisabeth Lyon, Constance Penley y la que suscribe. Los editores de *Women and Film* en 1973 pasaron a ser un grupo grande que fluctuaba entre ocho y doce mujeres.

7. Debemos nuestro agradecimiento aquí a Tom Luddy, Director de

Pacific film Archive durante esa época, que programó retrospectivas e invitó a directores y otros grupos culturales-políticos a Berkeley en 1970.

8. Angela Davis fue una magnífica excepción sin precedentes.

9. Suponíamos que *Women and Film* iba a seguir cumpliendo con su amplio papel sociológico; nuestro proyecto sería complementario y más especializado. *Women and Film*, sin embargo, publicó solamente dos números más después de ese.

10. *Pshychoanalysis and Feminism* (1974) escrito por Juliet Mitchell tuvo un impacto importante, y ayudó a crear un clima en el cual la mujer estaría dispuesta a leer a Freud. Esto se debe, en parte, a la influencia que tuvo dentro del movimiento de liberación feminista, luego de la aparición de su primer libro titulado *Women's Estate*.

11. En algunos de los círculos norteamericanos de ahora, la semiótica del cine es un tema polémico por motivos opuestos ya que parece representativo de una ortodoxia opresiva. La paradoja se entiende si consideramos que entre estos dos puntos, los estudios del film se convirtieron en una disciplina académica cuyo punto de referencia general fue la obra de Metz.

12. Una formulación de esta idea y sus circunstancias están incluídas en dos artículos míos publicados en *Camera Obscura* num. 3/4; "Rereading the Work of Claire Johnston" y "Enunciation and Sexual Difference". Están reimpresas en *Feminism and Film Theory* editado por Constance Penley (Londres y Nueva York, Routledge, 1988).

13. No voy a asociar nombres con estas tendencias en la discusión breve que sigue porque sería imposible citar a todos los que de alguna forma contribuyeron y sería injusto mencionar solamente a algunos. Espero que el lector se interese en este número.

14. Es sencillamente un hecho que fue el ensayo de un hombre que provocó el cambio en el campo. Evidentemente estudios anteriores realizados sobre la teoría feminista fueron necesarios y el artículo de Heath tomó material de estos. El problema no era que la teoría feminista del film no fuera importante antes de "Difference", sino que fue difícil para muchos intelectuales del campo "ubicarlo" en el mapa crítico. Tal vez aún más, existía mucha ambivalencia hacia el análisis feminista y dudas acerca de su "seriedad". (Esta tendencia ha sido revitalizada en una nueva época "post-feminista" con esfuerzos más significantes para trivializar la investigación feminista). El valor estratégico del artículo de Stephen Heath consiste en establecer muchas de las preguntas centrales del campo dentro de un contexto crítico previamente establecido por *Screen* (y su propia influencia dentro de *Screen*), mientras que respeta otras formas tradicionales de pensar bastante diferentes que usa en su artículo, de esta forma devolviendo el problema, por decirlo así, al feminismo.

15. Mi artículo "Sexuality at a Loss: The Films of F. W. Murnau" es un intento para desarrollar este tipo de ideas en términos de distintos modos de mirar en cine Weimar. En *Poetics Today* (1985) y *The Female Body in Western Culture* editado por Susan R. Suleiman (Harvard University Press, 1986).

Jean Louis Leutrat

Así en la tierra como en cielo

"...y a nosotros, la victoria nos eleva hasta los cielos".

(Lucrecio, 1,79)

"No hay acontecimiento en la historia que no esté unido a un color o a un ruido".

(A. Artaud)

Hace cuatro años, aquí mismo, en Cerisy-la-Salle, tuvo lugar un coloquio acerca de las nuevas aproximaciones a la Historia del Cine. A partir de ese momento, el tema ha sido retomado en revistas y en otros coloquios. A pesar de esta abundancia de reflexiones, en el fondo no es mucho lo que ha cambiado verdaderamente. La lectura de los textos, o de las obras que se designan con el nombre de Historia del Cine, es casi siempre decepcionante. Las razones que se pueden invocar son varias. A título de información, veamos cuatro.

En *Le signifiant imaginaire*, Christian Metz ha descrito con humor la situación de la Historia del Cine:

"La historia del cine tiene a menudo el aspecto de una teodicea complaciente, de un vasto juicio final en el que la indulgencia sería la regla. Su objetivo real es anexas a la categoría de lo interesante, variante sutilmente valorizante de lo "notable" definido por Roland Barthes, el mayor número de películas. A tal efecto, se encuentran interpelados, en un conjunto diverso y charlatán, criterios variados y a veces contradictorios: tal film fue "retenido" por su valor estético y otro como documento sociológico; un tercero será el ejemplo de los films malos de una época; un cuarto, la obra menor de un cineasta mayor; un quinto, la obra mayor de un cineasta menor; tal otro deberá su inscripción en el catálogo al lugar que ocupa en una cronología

parcial (es el primer film rodado con un cierto tipo de foco, o bien el último film de la Rusia zarista): imaginamos las justificaciones aparentemente heteróclitas que la Françoise de Proust no dejaba de proveer, a partir de las diferentes comidas de Combray, para la elección de sus menús de cada día: "Una barbada porque la vendedora había garantizado su frescura, un pavo porque lo había visto en el mercado Roussainville-le-Pin, unos cardos a la médula porque aún no los había preparado de esta manera, una pierna de cordero asada porque el aire libre da apetito y porque tenía tiempo de bajar a las siete, espinacas para cambiar, damascos porque eran aún una rareza, etc.". La función verdadera de esta suma de criterios practicada por muchos historiadores del cine consiste en mencionar la mayor cantidad posible de films (de aquí la utilidad de estos trabajos) y por esto debemos multiplicar tanto como se pueda la cantidad de puntos de vista a partir de los cuales un film puede ser apreciado como "bueno" según un juicio u otro." (p. 20-21)

No hay nada que agregar a esta descripción divertida que acentúa el aspecto "patchwork" de la historia corriente. Es posible que exista una necesidad de multiplicidad de criterios, además es necesario tomar conciencia e intentar pensar esta multiplicidad. De hecho existen dos tipos de Historia del Cine sólidamente ancladas. El primero consiste en estas historias llamadas acumulativas, ya sea sobre el cine en general, ya sea sobre el cine de una nacionalidad. Actúan por recortes consabidos sobre objetos de estudio que nunca son verdaderamente interrogados (la Historia del cine experimental se presenta como una contra-historia del "gran" cine, y no como perteneciente a la misma Historia). No obstante, esas historias tienen una función utilitaria (pedagógica) evidente, y esto explica que puedan resistir bien al tiempo. El resultado, irónico, es que la mejor, por ser la más útil y la más accesible, corre el riesgo de ser la Historia publicada por las ediciones Atlas, y que capitaliza el trabajo de sus predecesores. A veces, tales historias buscan seducir a un público más sofisticado: así ocurre con una obra bastante reciente, venida de más allá del Atlántico sobre el clasicismo hollywoodense y que en realidad solo es una historia del cine americano de la costa oeste. Otro tipo de Historia que se encuentra tan presente como las historias acumulativas serán calificadas de Historia santa, adoptando una expresión de Pierre Sorlin. La publicidad televisual de una revista de cine presentaba el recorrido histórico como la deambulación de un Indiana Jones en una necrópolis subterránea. ¿Qué queda del cine? Algunos

films (a menudo promovidos al rango de films cultos) y algunas imágenes fijas: actores, sus rostros, sus gestos, su forma de vestir, de hablar (Bogart, Gabin, Bardot, Monroe...). Alcanza con mirar la publicidad en televisión y sus guiñadas "cinefílicas", para comprobar la severidad de la selección, que solo extrae algunos signos prestados casi exclusivamente por géneros americanos (la comedia musical y *Chantons sous la pluie*, el film de suspenso y *La Mort aux trousses...*). Sería en vano emprender un combate contra esta Historia que se ha vuelto memoria colectiva. El problema del historiador, con pretensiones innovadoras, radica en que las posibilidades de ver los resultados de sus investigaciones, son tanto más reducidas cuanto que esos resultados puedan o no ir al encuentro de las dos Historias admitidas.

La segunda razón de esta dificultad de avanzar en el dominio de la Historia del Cine, se atiene al hecho de que un cierto número de "especialistas" de cine prefieren atenerse a lo que ya parece aceptado. Por otra parte, las revistas especializadas raramente conllevan críticas competentes, susceptibles de dar cuenta de las obras que aportan algo nuevo (por "nuevo" se debe entender tanto el menor descubrimiento factual como las proposiciones metodológicas en el campo histórico). En general, los críticos de estas revistas se mantienen en posiciones prudentes o arrogantes, prefiriendo imprimir la leyenda no porque sea más hermosa, sino porque es menos incómodo o menos cansador hacerlo. Una tercera razón se refiere a la naturaleza misma del objeto de estudio. El cine está sometido a lo contingente y a lo fugitivo más que cualquier otro medio de expresión artística. Por ejemplo, los cuerpos desempeñan en el cine un rol fundamental, tanto por las modas que los afectan, o que contribuyen a suscitar, como por los deseos que se les adhieren: la relación del pintor con su modelo nunca ha sido tan tangible como en el cine, pues es el mismo cuerpo del modelo el que aparece en la pantalla. Siempre, en el dominio de lo transitorio, recordemos que corpus enteros de la época del cine mudo han desaparecido, a lo que hay que agregar la dificultad de acceso a ciertas obras del cine hablado (*Nuits blanches* de Visconti); la recepción de las obras, finalmente está sometida a variaciones brutales (caprichos, olvidos...), más brutales posiblemente, que en otros campos. A estas razones, es necesario agregar que el diálogo entre historiadores "tradicionalistas" e historiadores "innovadores", no ha tenido lugar. Sin duda, esta ausencia ocurre por torpeza, y porque no existe un verdadero deseo de diálogo.

Una vez que ellos mismos han dirigido este balance tan desalenta-

dor, algunos pierden la paciencia y pasan a "otra cosa". Otros se obstinan o se resisten. Otros crean el movimiento allí donde necesariamente no se espera. De ahí que una obra publicada este año resulta particularmente importante. En principio, porque establece una circulación entre Teoría e Historia de la forma más inteligente. Se trata de *L'Oeil interminable* de Jacques Aumont. Su autor ha dicho recientemente que había sido tomado por la fuerza "en una reflexión sobre las formas del tiempo en el cine (y en la pintura)". Estudiar por una parte una historia estetizante, y por otra, una historia sociologizante, me parece ruinoso. Es necesario observar el surgimiento de formas estéticas en sociedades precisas. Sobre este punto son sumamente ilustrativos los trabajos que se han realizado lateralmente con respecto a los estudios cinematográficos. El libro de Howard Bloch, publicado en los Estados Unidos en 1983, y que se titula *Etymologie et Généalogie*, tiene como subtítulo: "Une anthropologie littéraire du Moyen Age Français". Analizando la sucesión de los modos medievales del discurso, el proyecto consiste en aclarar qué significa la correspondencia entre orden del lenguaje y orden de lo social. Para su autor, modelos lingüísticos, prácticas literarias, ideología, instituciones, influyen entre sí, y evolucionan en conjunto. Es en este "conjuntamente" que, a su modo, el libro de Jacques Aumont ayuda a pensar. En forma insistente aunque no de manera abierta, convoca a la Historia. Cada capítulo aborda al menos una cuestión teórica importante que permite efectuar pasajes de lo pictórico a lo cinematográfico, o inversamente, describir atracciones y repulsiones, establecer un movimiento de vaivén. Este movimiento es naturalmente el tema del libro, tal como el subtítulo lo explicita. Pero hay otra circulación que se instaura desde la reflexión estética a lo que se puede llamar una inquietud histórica. En efecto, no se encuentra en el libro la reflexión histórica propiamente dicha, la Historia interviene en forma subyacente —a la vez recuerdo y promesa.

Al mismo tiempo, al pasar, *L'Oeil interminable* condensa un gran número de preguntas dirigidas a quienes investigan en torno a la Historia del Cine. Por ejemplo, el séptimo capítulo titulado "Forma y deformación. Expresión y expresionismo". Al comienzo de este capítulo, se designó un apartamiento entre el surgimiento en la pintura, a principios de siglo, de una "represión" y la indiferencia o, más bien, la ignorancia del cine, por la misma época, y en relación a lo que ocurre en su entorno. Esta cuestión merecería un examen atento, pero sería necesario mucho tiempo y los conocimientos indispensables para llevarlo a cabo. A continuación, se introduce lo más interesante del tema, donde el capítulo aborda una cuestión mayor, que entre-

mezcla Historia y Estética: se trata del Expresionismo. Jacques Aumont penetra en un dominio marcado por la historia santa, con sus textos canónicos (S. Kracauer y L. Eisner), canónicos al menos según la interpretación simplista que se da habitualmente. El camino adoptado me parece absolutamente ejemplar, saludable. Como trata de crear el propio autor, no es necesario "jugar a ser enderezadores de entuertos". El camino es saludable ya que consiste en desbrozar un terreno en el que reina la confusión. Daría un pequeño salto hacia atrás en el tiempo para recordar la época en que fueron publicados los primeros trabajos de Christian Metz. Una de sus consecuencias, y no la menos importante, fue que desde ese momento contribuyeron a imposibilitar un tipo de escritura sobre el cine que había prevalecido hasta el momento para todos aquellos que manifestaban alguna exigencia. Esclarecieron el vocabulario, lo obligaron a un mayor rigor, introdujeron conceptos que llevaban a cuestionar todo el lenguaje, partiendo de un modo de pensar. Sería conveniente que expresiones comunes, banales como expresionismo o western, que remiten a escuelas o géneros, fueran objeto de un desempolvamiento, en lugar de ser reutilizadas, sin reflexionar. Se trata de una empresa distinta a la de Christian Metz; solo puede ser de orden histórico: dar cuenta históricamente, es decir, relativamente, de que esas nociones han de ser sacudidas. No se trata entonces de experimentar la validez de instrumentos que proceden de una disciplina establecida en relación al objeto cine, sino de tomar las nociones comúnmente aceptadas y someterlas al análisis, tomando en cuenta la teoría de la recepción, la percepción ordinaria de los films, y sus transformaciones, en síntesis, de estudiarlas como hechos de discursos transitorios, y nada más. Jacques Aumont lo hace circunscribiendo especialmente el momento histórico en que el debate teórico ha "inventado", como él dice, en la crítica, la noción de expresionismo a propósito del cine. Después de lo cual, a continuación de su capítulo, puede referirse sin ambigüedad al *Cabinet du Dr. Caligari* o al pretendido expresionismo de los films de Orson Welles, pues, anticipadamente supo marcar su terreno.

Jacques Aumont gira en torno a estos temas desde hace mucho tiempo. El texto que publicó sobre el punto de vista en el N° 38 de *Communications* y el texto sobre la imagen fílmica que figura en el N° 7 de *Revue d'esthétique* son los signos anunciadores de *L'Oeil interminable*. El primero de estos textos fue escrito en junio de 1981. El segundo plantea el problema de la Historia del Cine de la manera más explícita. Afirma que esta historia podrá ser de todo "menos lineal". El único principio constante sería el de la imagen del film toma-

da en los debates, las proclamaciones, las incertidumbres que han definido la imagen general, a lo largo del siglo XIX, y luego del siglo XX". (p. 144). En esa frase, ya aparece en germen *L'Oeil interminable*. En todo caso, la dimensión histórica del proyecto se encuentra allí designada explícitamente, a propósito de lo que se llama los orígenes del cine, que Jacques Aumont describe más bien como una emergencia, un movimiento que se hace. En este sentido, los tres primeros capítulos de su libro son notables. Se verán allí los comienzos del cine en una serie de desplazamientos que se operaron en la percepción cotidiana, en la visión espectral, lo que implica necesariamente el advenimiento de nuevas formas de espectáculos. Estos desplazamientos pueden ser ubicados, por una parte, a fines del siglo XVIII y en los comienzos del siglo XIX. Es evidente que a lo largo del siglo XIX solo se acentúan. Con un año de intervalo, Arago realiza un informe sobre las vías del tren y otro sobre el daguerrotipo. Pierre Sorlin mostró como los relatos del sueño anunciaban el cine. Quisiera agregar únicamente un detalle al cuadro que muestra *L'Oeil interminable*. Entre 1780 y 1820, en el mismo momento en que se produce un pasaje del esbozo al estudio, en el dominio de la pintura, un espectáculo obtiene el favor del público londinense. Se trata del *Eidophusikon*, elaborado por el pintor Philippe-Jacques de Louthembourg. El dispositivo consistía en animar imágenes sobre una escena. Se proponía una intriga dramática, a pesar de que los movimientos de las imágenes estaban acompañados de música. Gasas y una iluminación hábilmente dispuesta producían efectos atmosféricos sobre las telas que representaban paisajes. Sobre el escenario, o más bien en el interior de una caja de seis pies de ancho, seis de alto y ocho de profundidad, y a partir de la oscuridad reinante en la sala, se "interpretaba" una serie de escenas: los efectos de la aurora con una vista de Londres a partir de Greenwich Park; mediodía, el puerto de Tanger en Africa, con el Peñón de Gibraltar a distancia, etc. En síntesis, se trate de la salida del sol o de la luna, de las cataratas del Niágara o de una cascada más modesta, el interés principal de este espectáculo reposaba en la captación de fenómenos efímeros, de momentos fugitivos o de cualquier tipo. Pero eso no excluía lo espectacular. Louthembourg ofrecía a sus espectadores tempestades con efectos sonoros (para las olas, el viento, el trueno, las señales de socorro de una nave, etc.). Pintores como Reynolds o Gainsboroug siguieron de cerca esta experiencia. Louthembourg compuso un espectáculo especialmente para William Beckford, quien dijo haber emprendido la redacción de su novela *Vathek* después de haber visto la fantasía concebida a pedido suyo y que, además de los efectos

luminosos, incluía el uso de perfumes exóticos, la audición de una música atmosférica y también la presencia de alimentos.

La publicidad de la época para el *Eidophusikon* lo denominaban tanto "Representación de la Naturaleza", como "Imitaciones variadas de fenómenos naturales, representadas por imágenes en movimiento" (*Moving Pictures*). También se advertirá que la palabra melodrama toma sentido actual recién a fines del siglo XVIII, y designa un teatro de efectos, en los que se concede importancia a los cambios de decorados, a las maquinarias y a las maquinaciones que apelan a procesos de identificación por medio del movimiento del cuerpo, los nervios y las lágrimas. En este tipo de espectáculo que se basa, en parte, en efectos especiales, en practicables y artificios de maquinarias complicadas, el director cobra súbitamente una importancia primordial. Se ha dicho de Pixérécourt: "No era únicamente el autor de sus piezas, sino que además dibujaba sus trajes, proporcionaba el plan de sus decorados, explicaba al maquinista el medio de ejecución de los movimientos. Escena por escena, daba indicaciones a los actores sobre sus papeles". (Alexandre Piccini). Los cambios de decorados se vuelven cada vez más frecuentes, también, la sugestión de cambios meteorológicos, de condiciones climáticas, de atmósferas. Para eso es necesario trabajar las iluminaciones, administrar las reservas de sombra y de las zonas de claro-oscuro. Uno de los más célebres decoradores de melodramas se llamaba Daguerre. Y también, de fines de 1780 proviene la invención del panorama que, con el diorama constituiría uno de los espectáculos del siglo XIX, preparando el surgimiento de la imagen-movimiento. Sobre todos esos puntos, *L'Oeil interminable* es excelente.

Una aproximación histórica de este tipo permite omitir los primeros capítulos de las historias tradicionales que consistían en una enumeración descriptiva de técnicas tales como el fenakistiscopio, el zootropio, el praxinoscopio, etc. Salimos así del problema de los orígenes para estudiar el análisis en términos de movimientos, de vectores, etc. No se trata de partir o de llegar, de los "orígenes" a "nuestros días". Como dice Gilles Deleuze, "ya no es un origen como punto de partida, sino una manera de puesta en órbita. Como hacerse aceptar en el movimiento de una gran ola, de una columna de aire ascendente". Esta historia examina la puesta en órbita de algo que será llamado cinematógrafo. Entonces, la procedencia del cine tiene lugar en la dispersión de una proliferación de técnicas más o menos ingeniosas, de los cambios de la percepción (un ojo variable), la puesta a punto de nuevas formas de espectáculos, el desarrollo de arte "anecdótico", ya sea que se vuelque hacia el exotismo (orienta-

lismo) o hacia el pasado (nazarenos, prerrafaelitas pero también y sobre todo, los pintores pompier, académicos, que preparan las puestas en escena "históricas", de Hollywood o de otra parte), y luego un día se produce el surgimiento de la imagen-movimiento.

Se puede fechar este surgimiento. Entonces, el libro de Gilles Deleuze sobre el cine plantea necesariamente problemas de orden histórico. En efecto, aunque Deleuze se prohíbe escribir un libro de Historia, parece instaurar un corte entre el cine clásico y el cine moderno, el momento histórico de este corte cambiaría según el lugar en que se le invocara. Constituye un verdadero problema que el texto no resuelve. Posiblemente sea necesario darle la solución siguiente: la imagen-movimiento y la imagen-tiempo son dos modalidades de una misma sustancia y nada permite presuponer la anterioridad de una sobre la otra. El libro de Deleuze se escribió cuando el cine "moderno" se esfuma y se efectúa el pasaje a otro régimen de imágenes. Ha sido necesario llegar a este punto para que la existencia de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo se vuelva aparente. Al comprobarla, Deleuze estableció su tipología "por recurrencia", distinguiendo categorías que reagrupan un cierto número de virtuales: la imagen-afecto, la imagen-percepción, etc. Se podría decir que estos virtuales estaban "presentes" a partir de 1895, y también otros. No todos están actualizados: los que no lo están constituyen la teoría sin número de acontecimientos abortados. Es por esto que Bergson, quien fundó teóricamente la imagen-movimiento, se "perdió" el cine: todavía no se había actualizado verdaderamente nada en 1895-96. El Cinematógrafo Lumière es rico en acontecimientos. Más de ochenta años después, Deleuze vuelve a partir del segundo capítulo de *Matière et Mémoire*. El proceso de actualización de todos los virtuales que produce el surgimiento de la imagen-movimiento, completamente, es de naturaleza histórica. La investigación histórica podría intentar comprender porqué a tal situación corresponde tal actualización. De manera que se llamará acontecimiento histórico al movimiento que conduce al surgimiento de una singularidad. La marcha de la historia permite que puedan surgir singularidades por una ruptura de evidencia. Deleuze propone especies que no se encarnan en individualidades idénticas, sino en singularidades distintas. Las categorías de Deleuze sólo aparecen mezcladas, tomadas por redes en las cuales entran en combinación con otros tipos de imágenes (no exclusivamente) para indicar el estado de la cuestión en un país dado, en un momento dado. Es decir, en condiciones económicas y técnicas determinadas, con datos de orden político y cultural, con un sistema de alianzas y encuentros, en continua transformación, que es nece-

sario describir, así como también los regímenes espectatoriales afe-rentes. Estos regímenes espectatoriales se deducen del dispositivo del momento, informándolo. La investigación histórica podría consistir en disponer de estos elementos para dar cuenta de movimientos. Dar cuenta de un solo movimiento exige mucho tiempo y paciencia.

¿Podríamos ser más precisos? Sin duda, pero para eso es necesario recurrir a nuevas distinciones. La imagen-movimiento y la imagen-tiempo son las nociones fundamentales, de las cuales la imagen-afecto e imagen-percepción son virtuales. A continuación, siguen las actualizaciones de esos virtuales que se hacen por diferencia, divergencia o diferenciación. Nunca los actuales se parecen a la virtualidad que actualizan. Deleuze escribe en *Différence y Répétition*. "El esquema de Bergson que une *L'Evolution créatrice a Matière et Mémoire*, comienza por la exposición de una gigantesca memoria, multiplicidad formada por la coexistencia virtual de todas las secciones del cono. Luego, la actualización de ese virtual mnemónico aparece como la creación de líneas divergentes. Cada una corresponde a una sección virtual y representa una manera de resolver un problema". En cierta forma, se puede decir que el libro de Deleuze sobre el cine, expone una gigantesca memoria y traza líneas divergentes. "La diferencia y la repetición en lo virtual funden el movimiento de la actualización, de la diferenciación como creación sustituyéndose así la identidad y la similitud de lo posible que solo inspiran un pseudo movimiento, el falso movimiento de la realización como limitación abstracta" (p. 273). Deleuze dice también: "No se confundirá el espacio interior de un color, y la manera en que ocupa una extensión donde entra en relación con otros colores" (279-280).

Podemos dar un ejemplo. Deleuze vincula el cine alemán mudo a lo que llama la imagen-afecto. Pero la imagen-afecto no es patrimonio solo del expresionismo, que constituye una actualización entre otras de ese virtual, sino que se le distingue necesariamente en este proceso creativo. Si es mal comprendido este punto, el libro de Deleuze sobre el cine se presta a objeciones. Conviene entonces, poner en evidencia la confusión por la cual esta imagen aparece en el correr de los años 1920 en Alemania. Sería necesario comenzar por abandonar, aunque sea provisoriamente, la palabra expresionismo y estudiar el conjunto de la producción alemana de entonces (cerca de 200 films cada año), que desborda evidentemente el pequeño grupo de obras por el cual esa palabra tendría significación. Un registro sistemático de las revistas de la época permitiría destacar las apariciones de la palabra "expresionismo" (¿quién la empleaba y sobre qué?, ¿era irónicamente o con reverencia?), y pondría en evidencia

los tipos de discurso sobre los films, etc. Deberían ser reexaminados, a la luz de los resultados de esta encuesta, las tres grandes alianzas que, hasta aquí, el discurso crítico ha retenido para estudiar el cine.

1) El reencuentro con la psiquiatría y el psicoanálisis que Catherine Clément designó como "burgués demoníaco", y que se cristalizó en torno al proyecto de Pabst, *Les Mystères d'une âme*, con respecto al cual Freud manifestó sus más vivas reticencias.

2) Las relaciones con la arquitectura, el teatro, y en menor escala, la pintura: permitiría volver así sobre las diversas formas con las cuales el cine y las vanguardias artísticas se han mezclado o no durante el período del cine mudo en toda Europa.

3) Lo ocurrido entre el nazismo y el cine, y que a partir de 1936, Walter Benjamín, antes que Kracauer, destaca (no sorprende que sean dos pensadores próximos de la Escuela de Francfort los que lo hayan hecho): lo que posiblemente conduciría a retomar la sociología del cine (la historia sociológica del cine), ya no a través de la teoría del reflejo, siempre viva a pesar de todo lo negativo que se ha dicho al respecto. Conduciría también a preguntarse por qué la figura del "burgués demoníaco" puede conducir por un lado a Freud y por otro, al tirano que un futuro próximo revelaría.

Una vez que se hayan cumplido estos y otros trabajos, que solo se revelarán necesarios en el curso de la encuesta, sería posible dar la singularidad con que Deleuze definió, en relación con su tipología, su otra cara historizada y, por lo tanto, relativizada, es decir, estudiada en las relaciones que la hacen aparecer en el centro de diversas disposiciones.

Deleuze establece una clasificación, "es decir una sintomatología", "y lo que se clasifica son signos para extraer de ellos un concepto que se presenta como acontecimiento, no como esencia abstracta". El concepto cumple entonces funciones en uno o muchos campos de pensamiento (clasificación de Deleuze), definidos por variables internas. Hay también variables externas (estado de las cosas, momentos de la historia) que se encuentran en una relación compleja con las variables internas y las funciones. Estas variables externas suscitan la misma cantidad de acontecimientos en otro campo, el de la experiencia. ¿Cómo se operan las transformaciones, y dónde se producen? Resumiendo la idea de Foucault, Deleuze escribe: "Nunca es el componente histórico y estratificado arqueológico el que se transforma, sino las fuerzas componentes, cuando entran en relación con otras fuerzas, que salen de adentro. El devenir, el cambio, la mutación, tienen que ver con las fuerzas componentes y no con las compuestas." (Foucault, p. 93).

Este texto adopta de la caja de Deleuze las siguientes herramientas:

- 1) el concepto, los virtuales y sus actualizaciones;
- 2) las fuerzas componentes y las formas compuestas;
- 3) las variables internas y las variables externas;
- 4) las nociones de acontecimiento y de singularidad.

Todas estas herramientas no son intrínsecamente de Deleuze, no se superponen necesariamente, pero es posible articularlas para pensar en la historia del cine.

Las variables internas y las variables externas, por ejemplo, pertenecen al dominio de las fuerzas componentes. Mientras que los acontecimientos, sean del orden que sean, son formas, compuestos históricos y estratificados. Las variables externas comprenden: los datos de diversos orígenes que permiten la existencia del cine, y también la situación particular según los países. Cada dato posee su propia velocidad; en cada país, el cine se desarrolla según su propio ritmo. Entonces debemos estudiar cada una de las historias indexadas según su velocidad lenta o rápida (la historia del cine en los Estados Unidos no puede ser la misma que en Egipto), o una historia que trabaja sobre los cambios de ritmo. La gestión de los historiadores es siempre un poder de multiplicación. Es lo que nos recuerda el título del programa de Jean-Luc Godard. Solo hay historias. Y se podría agregar que el singular "cine" recubre prácticas muy diferentes y heterogéneas. Desde esta perspectiva, cada vez, el problema de los "cortes", de su naturaleza y su importancia se planteará de manera diferente. Habría que descubrir muchos otros cortes además de aquellos de origen técnico, del cine mudo al hablado, del ortocromático al pancromático, o del blanco y negro al color. Cuando se ha hecho surgir un acontecimiento histórico, es decir, una vez más, la actualización de un acontecimiento del pensamiento (que, por otra parte, puede dar lugar a muchos acontecimientos históricos), queda por limitar la relación de las variables externas con las variables internas, del concepto con sus actualizaciones (después de haber, por supuesto, determinado la relación de las variables externas entre ellas). A esta serie de exploraciones y de descubrimientos, se le dará el nombre de historia materialista del cine.

Historia materialista y no materialismo histórico: conocemos los objetivos científicos de este último y la dificultad de producir un verdadero movimiento en el pensamiento producido a partir de un cierto momento, con los instrumentos que eran los suyos. No quiere decir que este discurso ya no tenga nada que enseñarnos (el capítulo de *Lire Le Capital* sobre el tiempo histórico, es aún productivo), o que sea necesario olvidarlo. Nos resulta muy próximo y familiar, como

para que no volvamos al mismo para aprender algo de nosotros, para hacer la arqueología de nuestras ideas, de los conceptos que a veces usamos (Pepino Ortoleva lo demostró en relación al "modo de producción"). Tampoco ha agotado todas sus virtualidades; pueden seguir rumbos distintos a los ortodoxos o dogmáticos. A veces nuevos instrumentos han sido elaborados en el prolongamiento de Marx, o contra él, o fuera de él, que permiten evitar los escollos del pasado y preservar lo más precioso de lo adquirido, el materialismo, del cual el marxismo es una actualización.

Por medio de la práctica artística, Jean-Luc Godard nos ha brindado reflexiones que nos interesan sobre el materialismo y la historia del cine. Sin duda, no es por casualidad que haya puesto simultáneamente en escena *Histoires du Cinéma* y *Puissance de la parole*, con procedimientos extrañamente idénticos: telescopios, bombardeos de átomos visuales y sonoros, aceleraciones de partículas, fenómenos de reverberación, de superposición. Algunas de estas técnicas recuerdan a Lucrecio o a Epicuro. La voz se hace materialidad, la luz corporalidad, como el agua del torrente o las lavas del volcán. Como dice el texto de Poe utilizado por el cineasta: "Mientras te hablaba así, ¿no sentías tu espíritu atravesado por algún pensamiento relativo a la potencia material de las palabras? ¿Acaso, cada palabra no es un movimiento creado en el aire?" ¿Qué es una pareja humana? Una forma de montaje. Una combinación momentáneamente estable y fija que constituye una forma. Por una parte, las fuerzas se desplazan, se mueven, se entrecrocán; por otra, las formas se constituyen y se establecen con relativa estabilidad. No estamos lejos de la Historia. Las fuerzas venidas de afuera trabajan para desestabilizar las formas. Las parejas son tomadas en movimientos furiosos, en transportes, desórdenes que varían tanto con la historia de los cuerpos que a veces se confrontan y se hunden. En estos últimos films, Godard hace percibir el pensamiento casi materialmente, en el intersticio, en la separación de ver y de hablar. Dice también que el cartero siempre llama dos veces. Esta idea de repetición de la historia individual y colectiva está presente, de diversa forma, en *Puissance de la parole*. Especialmente, por la superposición de una pareja de ángeles sobre una pareja terrestre, o por el pedido reiterado de la Srta. Oinos: "Explíqueme o explíquese". Cómo no ver en el ángel Agathos un Godard melancólico explicándose a una joven como "el más tumultuoso y el más insultado de los corazones", ¿él, quien años antes recomendaba a Pierre Braunberger la lectura de *Jean-Luc persecuté* de Ramuz? ¿Cómo no descubrir esta melancolía a través de la voz de Leonard Cohen utilizada en los dos films o en

aquella del narrador de *Histoires du Cinéma*? En ese film, existe un pasaje absolutamente emocionante a causa del efecto cómico que contiene, cuando hace ver un fragmento de *Bande à part*, un primer plano de Anna Karina recitando un poema de Aragon: "Le malheur au malheur ressemble...". Gracias a la superposición de las imágenes, el rostro de Godard se inclina hacia la mano de una pin-up de Tex Avery para besarla y murmurar: "Adiós, linda". Si se agrega que a continuación de este pasaje, la voz de Godard dice "Buen día, tristeza" y que un cartel transcribe la frase: "la felicidad no es alegre", atribuida a Max Ophuls, comprobamos que el tono de la melancolía somete todo a este instante. El eco preciso de la referencia a Anna Karina en *Puissance de la parole* es el momento en que Agathos y la Srta. Oinos son filmados desde muy lejos, bajo grandes árboles, exactamente como Marianne y Pierrot en la secuencia: "Ma ligne de hanche" de *Pierrot le fou*. Entonces, en la banda sonora se escucha el segundo movimiento ("La ausencia") de la *Sonata Op. 31a* de Beethoven, titulada "Los adioses". Decididamente *Histoires du cinéma* y *Puissance de la parole* son dos obras que entran en resonancia. Escuchemos las últimas palabras de Agathos: "Esta extraña estrella soy yo, con las manos crispadas y los ojos brillantes, a los pies de mi bienamada soy yo quien la profirió a la vida con algunas frases apasionadas. Sus brillantes flores son las más caras de todos los sueños no realizados, y sus furiosos volcanes son las pasiones del más tumultuoso y del más insultado de los corazones". "A los pies de mi bienamada", dicho cuatro veces, y esta "extraña estrella" que designa Agathos, ¿no será la obra misma que Godard "profirió a la vida"? Desde el principio, Godard ha trabajado en la carne del cine, incorporando las imágenes de los otros entre las suyas, y hoy incorpora las suyas entre las imágenes de los otros. Por lo tanto, tiene lugar este arte de la superposición de dos-tres imágenes, una sobre la otra, como para hacer con todas ellas una sola, con una especie de urgencia, de apilamiento apresurado y febril, porque la historia bien podría terminar y detenerse el desarrollo de la banda del film sobre los *cantos rodados* de la mesa de montaje (imagen perteneciente a los dos films). Solo quedará, entonces, la imagen y la voz de un ángel, rodeado de los signos de la derelicción, la esfera, la piedra, el sol negro, que sueña con el brillo de las flores, con la incandescencia de las lavas y con el tumulto de las aguas en movimiento, como la materia en fusión. A. Artaud ha escrito: "De una pasión a un temblor de tierra; se pueden establecer semejanzas y extrañas armonías de ruidos."

Traducción de Stella Emmi

IV. IMAGINARIOS

El imaginario es un concepto que se refiere a lo que no es real, pero que puede tener un impacto significativo en la vida de una persona. En este sentido, el imaginario puede ser una herramienta poderosa para la creatividad y la innovación, pero también puede ser una fuente de distracción y de ansiedad. En este artículo, exploraremos algunas de las formas en que el imaginario puede influir en nuestra vida y cómo podemos utilizarlo de manera efectiva.

El imaginario es un concepto que se refiere a lo que no es real, pero que puede tener un impacto significativo en la vida de una persona. En este sentido, el imaginario puede ser una herramienta poderosa para la creatividad y la innovación, pero también puede ser una fuente de distracción y de ansiedad. En este artículo, exploraremos algunas de las formas en que el imaginario puede influir en nuestra vida y cómo podemos utilizarlo de manera efectiva.

El imaginario es un concepto que se refiere a lo que no es real, pero que puede tener un impacto significativo en la vida de una persona. En este sentido, el imaginario puede ser una herramienta poderosa para la creatividad y la innovación, pero también puede ser una fuente de distracción y de ansiedad. En este artículo, exploraremos algunas de las formas en que el imaginario puede influir en nuestra vida y cómo podemos utilizarlo de manera efectiva.

El imaginario: ¿una construcción social?

Dentro de su forma voluntariamente torpe, el título que he escogido para esta comunicación marca especialmente la perplejidad en que me encuentro. No siendo lingüista, ni semiólogo, ni especialista del texto, ni psicoanalista, ni siquiera cinéfilo, no puedo intervenir en este coloquio a título de nada. La amistad, claro. Pero la amistad no constituye un pasaporte para la investigación, y si fuera necesario convocar en Cerisy a todos los amigos de Christian Metz, varias semanas no serían suficientes.

Entro aquí como un extraño. No obstante lo hago con placer. He seguido el trabajo de Christian Metz desde sus comienzos y quisiera hacer comprender de qué manera su investigación, que no me concierne directamente, es, sin embargo, esencial para mi propio desarrollo. Antes que nada, me gustaría excluir un posible malentendido: pronto tendré que marcar distancias, subrayar incompatibilidades; los conceptos no se trasplantan, se formulan de manera diferente según el terreno que se ha elegido explorar y las herramientas de uno parecen no adaptarse a las necesidades del otro. Sin embargo, en mi opinión, si debo expresar reservas, de ninguna manera, estas no constituyen críticas. Me ubico afuera, simplemente. Y es en este "afuera" que, lo que hace Ch. Metz, me obliga a revisar posiciones muy establecidas, a interrogar aparentes certezas — lo que constituye a mi entender, la marca de un trabajo propiamente científico.

Para evitar toda apariencia de cuestionamiento, partiré de un fenómeno que Ch. Metz, aunque ha hecho numerosas alusiones, no estudió en forma particular: el sueño (*rêve*). Sin duda, se coincidirá en algunos puntos relativamente simples: manifestación psíquica individual pero común a toda la especie humana, mientras se duerme, el sueño (*rêve*) adquiere tal fuerza de evidencia que no resiste al despertar y hace decir: "no era más que un sueño" (*songe*).

Sociológicamente, alguna de esas proposiciones no es aceptable. En principio, la sociología ignora el sueño. Max Weber pensaba que

un hombre que reza en la soledad escapa al sociólogo. Probablemente, no fue un ejemplo bien elegido, la oración solitaria se sitúa en relación a la invocación colectiva y Weber habría hecho mejor en limitarse al soñador: si se cree en los fisiólogos, el movimiento de los globos oculares, el encefalograma fuertemente oscilante y la inhibición motriz significaría que esa persona dormida se encuentra en estado onírico; nosotros no lo sabremos jamás. A continuación, solo tendremos el informe que es el único dato que reconoce la sociología.

Esta información parecerá trivial e inútil: todo el mundo sabe que solo hay relatos de sueño y cada uno tiene en cuenta esta restricción. ¿De qué manera? Evidentemente, Jung lo anota, pero de inmediato agrega que es necesario tratar *el sueño* como un hecho.¹ En *La interpretación de los sueños*, Freud habla extensamente de la infidelidad real o supuesta de la memoria, de su relación con la censura, pero no parece interrogarse sobre el hecho mismo del informe.² En la *Introducción al psicoanálisis* agrega un matiz importante. Retoma reiteradamente el relato sobre su posibilidad o imposibilidad, sobre el hecho de que se trata de una exposición que interviene más tarde.³ Sin embargo la enunciación de estas dudas no implica ningún cambio en el resto de la demostración: lo que se cuestiona a continuación, es solo el *sueño*, no el modo de comunicarlo. Solo aludo a muertos ilustres, pero los vivos me proporcionarían muchos otros ejemplos, y como no debería sospechar de la negligencia de tantos sabios, concluyo con que, en algunos campos, la diferencia no es pertinente. En cambio, para un sociólogo, es fundamental: solo tendremos del sueño un acceso mediatizado y el análisis no debería comenzar sin un estudio previo de las condiciones de la mediación.

Creer que el sueño es una propiedad universal del género humano y que su parte propiamente psíquica es puramente individual, procede de un apriorismo insostenible. Existen decenas de sociedades conocidas gracias a una abundante documentación escrita o hablada, pero de las que no tenemos informes de sueño; no quiere decir que no se sueñe, sino que se plantea con toda claridad el problema del relato, porque ¿qué pasa con el sueño cuando no se dice? ¿Acaso, se conoce la actividad psíquica nocturna de otra manera que no sea la de un "sueño (sommeil) agitado"? La etnología amerindia ha mostrado el carácter regular y frecuente de los fenómenos oníricos colectivos: bajo la presión de la comunidad, grupos enteros caen en el sueño (sommeil) y luego hablan de sus sueños (songes), llevando a cabo un segmento de su trayecto iniciático o, incluso, algunos individuos, a través de un proceso idéntico, responden así a un pedido del conjunto de la población. En este caso, se emplea el término de sueño (rêve),

aunque sea enorme la distancia en relación a lo que el área atlántico-mediterránea designa con ese nombre. Por falta de información sobre esos mundos diferentes, solo me limitaré a esta pequeña parte del universo que es la nuestra, recordando siempre que los relatos solo representan una forma de relaciones oníricas entre muchas otras.

Para las ciencias sociales, es particularmente extraña la idea de que el sueño (songe) y la vida activa sean discernibles casi espontáneamente porque denota una curiosa indiferencia hacia textos tan importantes como la Biblia. El sueño bíblico es tan "real" como la vigilia, no es material pero se integra perfectamente a la continuidad existencial del individuo: un enviado de Dios corta la trama de los acontecimientos para introducir, en ese sueño, la información o la consigna que cambiarán el curso.

Contrariamente a las expectativas del sentido común, la sociología encuentra los relatos de sueño distribuidos muy desigualmente según las épocas y las áreas geográficas, afectados por un coeficiente de credibilidad o de representatividad variables, y nada le permite clasificarlos o estudiarlos en función de criterios estables. Sin embargo, la naturaleza ambigua del material solo es un obstáculo secundario. La sociología se ha preocupado poco por el sueño (rêve) porque no le parece bien utilizarlo. Casi por definición, ese sueño escapa a Durkheim, para quien el hecho social se revela por su carácter obligatorio (nada obliga a contar los sueños, por lo menos en nuestra área cultural), de la misma manera que el funcionalismo, no tiene lugar en este tipo de confidencia. Reaccionando contra esta última corriente que había dominado a la sociología americana durante dos decenios, Hans Gerth y C. Wright Mills han situado perfectamente la importancia de la formalización verbal en la transmisión del sueño (rêve)⁴ pero, en lugar de interrogarse sobre lo que funda el relato, estos autores se han dedicado al estudio de las motivaciones señaladas preguntándose, inmediatamente, de qué manera la adhesión a las normas se transparentaba en el relato. Es necesario volver a partir de Max Weber, según quien la conducta privilegia al individuo, para comprender qué impide a la sociología anexar los sueños a su dominio. Weber atiende a los actores sociales, los observa en las relaciones que entablan con los demás: ¿cómo toman en cuenta el comportamiento de los otros, cómo lo interpretan, cómo se orientan en relación con ese comportamiento? A priori, nada obliga a excluir de la encuesta la iniciativa del soñador que busca un oído complaciente. Pero Weber sólo persigue la intención en función de la relación que engendra. En oposición a Durkheim, rehúsa postular la sociedad como un todo preexistente a sus elementos; solo la ve como

el conjunto complejo de relaciones que se desarrollan en forma simultánea o concurrente: dadas las conductas recurrentes y modificables, ¿cómo dar cuenta de las determinaciones que han influido sobre los individuos y los han llevado a actuar de acuerdo? El relato del sueño no supone ningún acuerdo ni implica ninguna acción. Curiosamente, Weber, que se apasionaba por la ética protestante y su influencia sobre la iniciativa social en la época del desarrollo capitalista, no se pregunta sobre las razones por las cuales muchos adeptos religiosos, entre los siglos XVI y XVIII, fueron grandes contadores de sueños (*rêves*): este aspecto de profecía no encontraba lugar en el modo de su cuestionamiento.

Weber murió demasiado pronto para ver que el relato del sueño (*rêve*) daba origen a acciones concertadas, a cambios consecutivos que engendraban grupos, instituciones y redes complejas de relaciones. Si el psicoanálisis se ha convertido en objeto de curiosidad para los sociólogos, el sueño no ha ganado un estatuto nuevo. ¿Es necesario dejarlo definitivamente de lado? Sobre este plano, desde hace mucho tiempo, la lectura de los trabajos de Ch. Metz me ha inquietado: si toma en serio el sueño (*rêve*) mismo y no tal o cual correspondencia entre la situación de los soñadores y su posición en la sociedad, se debe a que hay en los sueños (*songes*) algo diferente a un contenido fácilmente atribuible al "contexto". No tengo fuerzas ni deseos de fundar una sociología del sueño (*rêve*). No obstante, me gustaría aprovechar la ocasión que me ofrece este coloquio para intentar definir cuáles serían las condiciones de posibilidad y qué repercusiones entrañaría semejante estudio en la aproximación sociológica de las realizaciones audiovisuales.

Olvidemos los contenidos. Por un instante, dejemos también de lado dos ocurrencias extremas: aquella en que el soñador es su propio oyente y aquella mucho más simple que corresponde a la relación terapéutica, para detenernos en la experiencia modal en la cual el soñador elige dirigir su informe a otra persona. Tenemos así una sociación caracterizada, es decir una relación que no se debe ni al azar (como la que se produce entre los ocupantes de un compartimiento) ni a la rutina (la cola en un negocio), sino a una convergencia intencional sobre un mismo objeto. Además, el objeto entra dentro de una de las categorías más completas y mejor exploradas de circunstancias generadoras de sociaciones: el relato, porque un número considerable de reagrupamientos se operan simplemente para efectuar o escuchar un informe.

La diferencia, en relación a una situación banal en la que A relaciona X con B, es perfectamente clara. Una sociación común implica

una fuerte interacción: el oyente tiene necesidad de conocer los datos que le van a proporcionar, los espera, en cierto modo, los anticipa, reacciona ante el informe. Pero, sobre todo y sobre este tema, es necesario darle la razón a Weber, el encuentro no es separable de la acción en la cual se inserta. El informe interpela a una persona hasta ahora ignorante de forma tal que se le pueda hacer entrar en acción o bien constituye una puesta a punto, prelude a una nueva partida de iniciativas anteriores. Por otra parte, es en este sentido que el relato de un sueño en la cura analítica le plantea problemas al sociólogo, al provocar la intervención del terapeuta, tiene su lugar en un proceso relacional de forma totalmente banal.

Eventualmente, el oyente reaccionará al relato del sueño (*rêve*) presentado fuera de la cura, pero su toma de posición examinará al narrador, no al objeto y en ningún caso terminará en una iniciativa. Dicho de otro modo: el relato solo concierne directamente al soñador ya que es propiedad inalienable, no se convierte en un bien común, a diferencia del informe donde interesa el devenir personal de cada oyente. ¿Qué puede quedar al sociólogo si le escapan el contenido y la relación trabada alrededor del relato? El hecho mismo de la transmisión: el soñador experimenta la necesidad de participar en lo que le ha ocurrido, transforma impresiones íntimas de un proceso verbal inteligible para los demás. Para nosotros, que estamos habituados a encontrar por todas partes ese tipo de relatos, el asunto parece banal. Sin embargo, supone una serie de elecciones y de golpes de fuerza a menudo difíciles. Al principio, hay medios culturales en los cuales se recibe mal la transmisión de huellas oníricas, ya sea porque parece demasiado individual, ya sea porque remite a una parte oscura, no controlable, eventualmente peligrosa. En muchos grupos, decidirse a exponer su sueño (*rive*), equivale a tomar una iniciativa social. En cuanto al relato mismo, supone por parte del narrador un gran esfuerzo. ¿Cómo elegir entre sensaciones vagas y concomitantes, cómo traducir linealmente lo que ha sido simultáneo, cómo evocar formas o movimientos subjetivamente evidentes pero formalmente indefinibles? Al formular tales cuestionamientos, se plantea cómo el relato del sueño es simplemente posible. El hecho de que solo se transmite y aparezca floreciente en ciertos grupos, sugiere que ha sido objeto de un aprendizaje espontáneo, no reconocido por el narrador, inculcado de manera automática por el medio: en este sentido, el informe del sueño sería propiamente un objeto sociológico.

Para llegar hasta aquí a partir de los criterios propuestos por Max Weber, ha sido necesario realizar un descentramiento y renunciar, completamente, a tomar en cuenta las motivaciones. Evidentemente,

existen razones personales que llevan a A hacer de B (persona aislada o de un grupo) el confidente de sus sueños pero el encuentro particular de estos dos individuos no es lo que nos importa. La pregunta que surge es saber porqué se encuentran alrededor de un objeto que no les es común, o más bien, determinar lo que les es común, a pesar de todo, aunque el objeto los separe. Necesariamente, no han sido descartados los términos que usa Weber: una acción, muy breve, se produce; tomada en su aspecto más general, supone un cambio porque el oyente debe estar en estado de recibir lo expuesto, es decir, tenerlo por lícito y poseer sus reglas. Sin embargo, queda una dificultad que parece justificar la indiferencia de los sociólogos: el encuentro se cierra sobre sí mismo, se repetirá indefinidamente, sin que nadie avance. Los relatos de sueños no tienen salida y salvo que sean analizados con la ayuda de criterios generales, de orden antropológico, no procuran a sus beneficiarios conocimientos nuevos. Estaría tentado a decir que los usos particulares son indiferentes y que solo se toma en cuenta el hecho del uso, si no fuera sabido que el uso existe únicamente en sus realizaciones individuales. Dicho de otro modo: ¿qué hay de propiamente social en el relato de un sueño?

Si se quiere responder, conviene regresar al caso límite del soñador que trata de recordar para sí. Coleridge anotaba en sus apuntes lo que se acordaba de sus sueños; intentaba restituir en su orden de aparición, las sensaciones o las impresiones que había tenido y tratando de encontrar su movilidad, usaba las palabras en función de la potencia evocadora que tenían a su entender. Nos encontramos así más cerca de la distinción que George Herbert Mead se ha esforzado por establecer entre la experiencia del YO (JE) y la del YO (MOI) en el sujeto social: el YO (JE) solo se define en relación a sí mismo, se entiende sin la necesidad de hablarse; el YO (MOI) se construye como el individuo que quiere proponerse a otros, se esfuerza por ser entendido.⁶ Precisemos al pasar que, con respecto al relato del sueño (rêve), la presencia física de un testigo es indiferente: Coleridge llenaba sus cartas de informes que debían quedar enigmáticos para sus corresponsales; en contrapartida, si se hubiera *contado* a sí mismo sus sueños (songes), la transcripción que habría hecho nos sería hoy perfectamente accesible. Las circunstancias son indiferentes, solo cuenta la elección operada entre la expresión sin resistencias ni límites de emociones sentidas por el YO (JE) y las resistencias que el YO (MOI) toma del grupo. El informe del sueño se convierte en objeto social cuando se pliega a una forma socializada.

Ciertas notas de Coleridge son "transferibles" a relatos: se vuel-

ven triviales, útiles tal vez para los biógrafos, decepcionantes para los otros autores. Las ciencias sociales tienen dificultades para integrar el contenido de las exposiciones de sueños (songes). Tomados uno a uno, los relatos individuales son tan específicos que aclaran vidas separadas y distintas, de la mejor manera. Algunas veces, ciertas constantes se manifiestan en conjuntos más o menos vastos. En Coleridge, hay una insistencia en la infancia, la familia, el colegio, la educación, que se encuentra también en muchos de sus contemporáneos. Pero los relatos, considerados en grandes series, toman rápidamente el tono del estereotipo; se han clasificado miles de informes establecidos en países sub-desarrollados o en medios poco favorecidos de ciudades industriales, hasta definir tres o cuatro categorías, mundo maravilloso, satisfacción de una necesidad, accidente, fracaso que, retraducen simplemente los miedos y las expectativas conocidas en otra parte.⁷ En este estado, la tensión entre el YO (JE) y el YO (MOI) no interviene; el primero ha sido eclipsado por el relato, y detrás del YO (MOI) se perfila su pertenencia social, un NOSOTROS (NOUS) incuestionablemente presente pero reducido a sus aspiraciones más elementales. El hecho social definitorio no es el retorno de un NOSOTROS (NOUS) empobrecido sino la desaparición del YO (JE) y si el informe del sueño (rêve) puede interesar a la sociología, es a partir de esa operación gracias a la cual una manifestación psíquica, totalmente idiosincrática, deviene un objeto presentable, visión intercambiable en la colectividad. Observamos anteriormente que restituir recuerdos en una forma accesible, constituye un acto social para el soñador. Es necesario completar esta primera proposición: la exposición no es aceptable si no obedece a un modelo conocido por los destinatarios. Contar un sueño es, en los grupos que lo hacen, un acto tan representativo como informar sobre un acontecimiento del que se ha sido testigo, porque las reglas implícitas fijan sus modalidades y definen sus condiciones de posibilidad.

Una sociología del sueño debería atenerse a formas autorizadas y a las limitaciones que imponen al narrador. No tengo tiempo suficiente para iniciar aquí un estudio semejante, pero me gustaría señalar, rápidamente, algunas direcciones. En principio, creo que un primer dominio a considerar sería el estatuto ofrecido al soñador en la puesta en obra de su propio informe. Evidentemente, la idea me vino por comparación: la diferencia me parece enorme entre el esfuerzo introspectivo que se imponen un Coleridge o uno de nuestros contemporáneos y la figura ausente que constituían los antiguos griegos. Evocar sus sueños en público era una actividad perfectamente corriente en Grecia, y disponemos de una literatura conside-

table que va de de Homero a Artemidoro. Si, eventualmente, la exposición es muy larga (llega a dos páginas), su carácter de abstracción es sorprendente: el soñador sirve de terreno o de apuesta a una experiencia, una intervención, una acción que los atraviesa sin que parezca experimentar sensaciones personales. "Yo vi" este sueño: vi venir hacia mí una mujer bella, muy graciosa, vestida de blanco que me ha llamado por mi nombre y me ha dicho: 'dentro de tres días tú llegarás a la fértil Ptía'." (Critón, XLIII, a)

Las acciones, los detalles, son eliminados; el relato se concentra en un dato preciso que desarrolla interminables propósitos según la necesidad, sin alterar la extrema simplicidad. Se pregunta si la "contracción al sueño" es un ejercicio corriente. El sueño es percibido como índice (índice ambiguo, del cual se extraerán todas las interpretaciones concebibles), lo que obliga a asir el punto prominente. Sensorialmente, el narrador se abstrae para no enlentecer la puesta en evidencia de la señal contenida en el sueño.

Otro rasgo igualmente importante sería la inclusión de proposiciones de lectura en el relato. Esta tendencia me parece notoria en múltiples informes de cristianos muy implicados en las luchas religiosas de los siglos XVI y XVII. Todos adoptan fórmulas sobrias que se reducen a lo esencial pero que, a la inversa de lo que practicaban los griegos, están garantizadas contra todo riesgo de ambigüedad por un esbozo de interpretación. Aquí, todavía, participar en lo que se ha visto durante la noche, no presenta ninguna indiscreción (el precedente bíblico es muy fuerte) pero el propósito del soñador no debe incitar a la duda o a la inquietud. Wesley (lo elijo porque es un testigo tardío, de fines del siglo XVIII, de una tradición anterior, pero otros como Laud o Milton también servirían) informa a quienes lo rodean sobre lo que se le apareció durante su sueño, mezclando algunas palabras necesarias para encuadrar el mensaje en su relato. Es inútil preguntarse si la conclusión ya había sido presentida durante el sueño o si solo intervino enseguida con el riesgo de fatigar; habría que repetir que nuestra única aproximación al sueño es el informe que se nos ha propuesto. A los puritanos les gusta deslizar una solución en su relato y si Weber hubiera podido interesarse en las formaciones oníricas, le habría gustado este pragmatismo, marca suplementaria de la afinidad entre ética protestante y mentalidad capitalista.⁹ Más allá de este afán de precisión o de este temor a una mala comprensión, sería necesario atender todos los modos narrativos que orientan el recuerdo del sueño, impidiendo multiplicarse, ramificarse en numerosas corrientes. ¿Por qué a veces el modelo impuesto por un grupo no se dirigiría a contener el sueño?

Me detendré más extensamente en un tercer aspecto de la puesta en forma de los sueños, lo que llamaría, y se adivina porqué, la puesta en escena. Durante mucho tiempo, después de haber sido liberados de las restricciones engendradas por el puritanismo, los relatos de sueño, incluso muy detallados, se desarrollan sin evocar ningún cuadro, como si no hubiera un fondo detrás o como si no debiera ser tomado en cuenta. Me parece que interviene, en la literatura onírica, hacia mediados del siglo XIX, un cambio relativamente rápido con la intervención de un esbozo de topografía que se convierte a continuación en un verdadero deleite por el paisaje. Cito un texto escrito por Ruskin en 1868,¹⁰ que me parece intervenir en la unión de dos sistemas narrativos, cuando la preocupación por el decorado comienza a imponerse:

"Dreamed of walk with Joan and Connie, in which I took all the short-cuts over the fields, and sent them round by the road, and then came back with them jumping up and down banks of earth, which I saw at last were washed away below by a stream. Then of showing Joan a beautiful snake, which I told her was an innocent one; it had a slender neck and a green ring round it, I made her feel its scales. Then she made me feel it, and it became a fat thing like a leech, and adhered to my hand, so that I could hardly put it off-and so I woke."

En medio siglo, el juego de la profundidad de campo se afina y se complica. Sin poder probarlo (aún ejemplos coincidentes nunca prueban nada), atribuiría con gusto esta evolución a los cambios bruscos que se dieron en la escenografía. Después, al comienzo del siglo XX, creo advertir dos novedades. Al principio el estatuto del soñador se complica en el sueño; es a la vez testigo y actor, se ve actuar a sí mismo, incluso, se ve pasar de una posición a otra. Enseguida, el fondo (arrière-plan) deja de ser fijo; en el informe, se le atribuyen movimientos y desplazamientos. Ya se adivina la pregunta que quiero hacer: ¿el relato del sueño no ha adoptado del cine, tanto su vocabulario como sus reglas de funcionamiento? A pesar de que el cine, en algunos de sus aspectos, no se ha inspirado en los sueños, ¿no hay contaminación recíproca? Después de Freud, los psicoanalistas hablan de una "pantalla de sueño" entendida como una verdadera superficie blanca sobre cuyo fondo se proyectarían las imágenes. Soy incapaz de saber si esta pantalla sub-yace a todos los sueños o si interviene únicamente en los casos precisos de *manía* o aún más, si tiene una relación privilegiada con el seno materno, pero estoy muy

impresionado al ver a los terapeutas sacar sus conceptos del equipo cinematográfico, y creería, casi reencontrar, en artículos eruditos, el eco de sesiones realizadas con pacientes cinéfilos. Si la hipótesis es válida, los sociólogos tentados de establecer un paralelismo entre los recuerdos de quien duerme y las impresiones del aficionado al cine deberían tener cuidado en que estas dos experiencias, efectivamente diferentes, son advertidas y después relatadas, utilizando modelos de transcripción muy próximos y permeables entre sí. Si "hablar en cine" se ha convertido en propiedad colectiva, ¿por qué evitar el campo onírico?

Marx consideraba que la especie humana es *humana* solo si es socializada; de la *Ideología Alemana* a los *Grundrisse* afina la idea de que las manifestaciones, en apariencia, las más personales, las más alejadas de todo esfuerzo colectivo (es decir aún un hombre que reza en el aislamiento) mantienen aspectos de la actividad social; el individuo no es más que uno de los representantes de la especie. En su esfuerzo por desempolvar al marxismo, la Escuela de Francfort se ha preguntado cuanto deben pagar los individuos al grupo para hacerse entender, y su diagnóstico, al menos el de Habermas, ha sido que debían resignarse a una comunicación deformada; contrariamente a las intuiciones de Marx, la organización social (que encontramos en algunas especies animales) contaría menos que la vigilia de los impulsos propios de los seres vivos; el lenguaje socializado, el lenguaje canalizado y controlado del grupo sería el instrumento de esta regulación.

Tal vez, el dominio del sueño sea uno de aquellos donde, sin interferencias polémicas, resulte menos difícil retornar lentamente al examen de la cuestión. La doble problemática del individuo y del grupo está allí, en efecto, totalmente comprometida. Nuestros sueños son, antes que nada, un asunto personal, nos pertenecen, podemos reservárnoslos. Es probable que todos los humanos conozcan manifestaciones psíquicas oníricas pero esta media certeza no nos sirve para nada; nuestro acceso al sueño, incluso al nuestro, solo se hace a través del informe. La relación onírica es doblemente social. En primer lugar, la sociedad legítima, tolera o prohíbe el relato, define el ejercicio y aun, ciertas apuestas: intentar recordarlo, aun en el fuero más íntimo, allí donde el sueño se considera sospechoso, resulta peligroso o subversivo; por otra parte, en la Grecia clásica o en las sociedades post-industriales es un juego mundano apreciado, e incluso, recomendable. En segundo lugar, la transmisión de impresiones oníricas es totalmente tributaria a los modelos en vigencia en el

grupo de referencia. Es verdad que nuestro conocimiento empírico de estas reglas es elemental, que no sabemos bien de qué forma son "contadas" nuestras propias impresiones por/para la sociedad que nos rodea; pero no tenemos necesidad de "datos concretos" para evaluar, al menos teóricamente, las condiciones de posibilidad de un relato onírico socializado: el informe se informará por las reglas en uso, será deformado, en el sentido que Habermas le da a este adjetivo. Pero, el punto importante es que el individuo, sin ser forzado, empieza a desear a alguien (el *YO (JE)* en él o un extraño) como confidente. Relatar sus sueños no es uno de esos actos sociales inevitables, a los cuales se refieren Marx o Habermas; permanece relativamente libre, aun si está "condicionado". Parecería que así se afecta una de las apuestas de la socialización.

Recordar-contar. El ejemplo de Coleridge señala un primer círculo de placer, aquel de la reviviscencia, placer íntimo y solitario. El relato procede de otro deseo, de una voluntad de vincularse al grupo. Contar un sueño, incluso a sí mismo, es transformarlo en objeto social potencialmente canjeable. Sin duda, Habermas diría que aquí el individuo inhibe su fantasía, la sacrifica a las leyes del grupo. Tal vez, admitiendo que cede al miedo, lo hace sin soportar la limitación, fuerza manifiesta, institucional. Al insistir en el carácter social del hombre, Marx admitía que la sociedad no es más que el producto de las relaciones entre los hombres y enfatizaba en las relaciones económicas a través de la historia. Se interesaba poco en otras formas de circulación: el caso del sueño sugiere que habría que buscar afuera, en el dominio apenas definible de lo imaginario, otras formas de intercambio social.

Se dirá que aproveché esta invitación para poner en claro algunas ideas que, probablemente, tienen poco interés para los otros participantes de este coloquio. En parte es verdad (los coloquios son también para esto) y por lo tanto no perdí de vista lo que nos reúne: allí se encuentra mi otra deuda con Ch. Metz: me ha impresionado su serena afirmación del interés por el sueño en sí, por el sueño fuera del relato. Ya lo indiqué, nos encontramos en dos lugares demasiado alejados para que yo pueda seguirlo, pero me he esforzado por sacudir mi relativismo natural y admitir que el deseo de contar los sueños ha sido demasiado socializado para no ser casi general.

Traducción de Adriana Mastalli

1. Lo vuelve a decir en su última obra, síntesis de su investigación destinada al gran público, *Man and his symbols*, Londres, 1964, p. 18.
2. Trad. fr., Paris, 1967, p. 46 y 436 y siguientes.
3. Trad. fr., Paris, 1970, p. 70-71 y 88.
4. *Character and Social Structure*, Londres, 1954, p. 114.
5. Lo repito: en nuestra área cultural. En los Amerindios, el sueño generador de acción es frecuente.
6. *Mind, Self and Society*, Chicago, 1934, p. 174.
7. Roger Caillois y G.E. von Grunenbaum ed. *Le Rêve et les Sociétés Humaines*, Paris, 1967, Jean Duvignaud, *La Banque des Rêves*, Paris, 1979.
8. Recordemos al pasar que el término es verdaderamente, ver, *ideiv*, el sueño es definido como visión, no como manifestación intrapsíquica.
9. Siempre al pasar, anoto que Thomas Browne escribe *On Dreams* hacia 1650, que los *Diaries* de Laud y el *Paradise Regained* de Milton están poblados de sueños, que el *Pilgrim's Progress* de John Bunyan es un relato de sueño y termina con un apóstrofe al lector: 'Reader, I have told muy dream to thee; see if you can interpret it to me...thou the substance of muy matter see'.
10. *The Diaries of John Ruskin*, T. I, Londres, 1956, 9 marzo 1868.

Lo figural y lo figurativo, o el referente simbólico

Sobre "Metáfora/Metonimia, o el referente imaginario"

Elegí el artículo que cierra *Le signifiant imaginaire* porque no lo recordaba suficientemente y tampoco sabía qué era el "referente imaginario" con claridad. En un principio, me parecía que este artículo "Metáfora/Metonimia o el referente imaginario" había sido poco utilizado en teoría del cine. Posiblemente, eso depende de su posición: como "trucaje y cine", al final de *Essais*, es un preámbulo al *Signifiant imaginaire*, "Metáfora/Metonimia" me parece ser un esbozo del trabajo ulterior sobre el chiste, a menudo el artículo trata sobre tránsitos, transferencias, es una exploración crítica de los textos analíticos y un esclarecimiento conceptual (particularmente, sobre el fin y sobre las relaciones entre el desplazamiento y la condensación). Es verdad también, que por su lineamiento el artículo pertenece, completamente, al *Signifiant imaginaire* ya que están escrupulosamente articulados la lingüística (la retórica) y el psicoanálisis a propósito del objeto cine. Según mi costumbre, para comprender mejor el texto, quise verlo a través de un film (Christian Metz dice que no le gustan los ejemplos pero yo necesitaba uno). El otro día, daban en la televisión *The Scarlet letter*, de Victor Sjöström, y decidí que ese sería mi campo de ejercicio, sobre todo debido al comienzo altamente simbólico en el que presenta, en seguida, algunos "momentos figurales" de los cuales me era difícil decir a qué figura retórica podían corresponder. Ahora, mi propósito no es clasificar estos momentos figurales según los ejes propuestos: metáfora/metonimia, sintagma/ paradigma, secundarizado/ primario, condensación/desplazamiento. Fue mi objetivo durante un tiempo, pero fue desplazado por otra cosa: la dificultad de pensar las relaciones entre figural, discursivo y referencial. Si una gran parte de su texto sirve para demostrar con claridad la diferencia entre el momento de la

figura (su localización exacta en la cadena fílmica, el momento de su aparición en la imagen) y el movimiento figural que la funda (operaciones como el desplazamiento pero también los saltos suprasegmentales que la alimentan, uniendo los elementos dispersos en el film, por encima de su desarrollo manifiesto),² me di cuenta de la dificultad de pensar las relaciones entre lo semántico y lo referencial. Para aclarar un poco las cosas, recordemos que Christian Metz propone una modificación terminológica: para el término "posicional" de Jakobson, él prefiere "discursivo" para hablar de la posición y de la relación de los términos en el interior de una frase o de un texto, en este caso de un film; al de "semántica", Metz prefiere "referencial" para designar el conjunto al que remite toda representación, tanto sea lingüística como de lenguaje, y al de "semejanza" Metz propone sustituirlo por el de "comparabilidad" en el que engloba el contraste o la oposición.³ Lo que Metz dice sobre la comparabilidad me parece sumamente esclarecedor y mi ejemplo de hoy nos aportará, creo, una prueba suplementaria de que la "semejanza", a menudo, debe ser comprendida en términos de oposición, de contraste por comparación. Va a ocuparme, también, la sustitución de "referencial" por "semántico" (marco al pasar que, como Metz lo indica, evita que "posicional" sea "por descuido" aplicable al referente), con un retorno a las relaciones entre el desplazamiento y la condensación. Por lo tanto, y en parte por nostalgia, voy a hacer como si este coloquio que se le dedica, fuera su seminario en el cual yo intervendría para hacerle una pregunta delante de los demás.

En una primera consideración salvaje, podría observar en el film⁴ varios "momentos figurales":

- el templo y la picota-prisión.⁵
- la mujer y el pájaro.⁶
- el culote mostrado-escondido.⁷
- el primer gran plano de las dos A asociadas en la última imagen del film en el pecho del reverendo muerto.

Algunos de esos momentos figurales son evidentes, cuando no simples (como el culote). Otros son más inciertos y oscuros como la sombra del torno sobre el delantal de la joven cuando ha comprendido que estaba embarazada (pero nos falta comprender que ella comprendió). O también, pero en menor medida, los árboles cortados que están en un principio asociados al reverendo y luego al marido.⁸

No tendré tiempo de hablar de todos, y tampoco es mi propósito; me atenderé a los dos primeros momentos (el templo y la picota-prisión, la mujer y el pájaro). Pero antes de entrar en su estudio, diré algunas palabras sobre el film en su conjunto: explícitamente, es una

protesta contra el protestantismo y sus efectos perversos. En forma global, es un melodrama de una clásica historia de amor contrariado por el medio en el cual hace eclosión. El pathos nace no tanto de la exageración de las pasiones como de la doble presión ejercida por la censura social: el melodrama se encuentra en el lugar de las antinomias. La doble presión desemboca en una especie de sublimación donde la evidencia del amor solo puede surgir del difícil mantenimiento del secreto que lo encubre. Se notará un pequeño efecto de diegetización del dispositivo en la medida en que el film "también" es mudo y debe significar sin decir: censura diegética, censura cinematográfica, necesidad del dispositivo, todo contribuye a preparar el terreno de las figuras. Hace falta precisar, todavía, que uno se encuentra aquí en el infernal torniquete de la figura y de la lengua, porque el cine literaliza la figura lingüística "realizándola" o "cosificándola" (por una historia de sombreros y de "encubrimientos", volveré sobre este punto)*: sin duda, así no se facilitará mi acceso a ese referente imaginario y problemático que momentáneamente no puedo comprender, en términos hjemslevo-metizianos, sino como la forma del contenido.

Comencemos por el cartel con el que empieza el film "Boston", "bigotry". Boston es emblema de la fundación de los Estados Unidos y del rigor puritano: desde este punto de vista, se podría decir que es una condensación, en el sentido en el que Metz lo entiende cuando dice que "la palabra más anodina, como *lámpara* es ya la encrucijada de muchas "ideas" (y para el lingüista de varios "semas" o "factores semánticos" o "rasgos componenciales"), ideas que, si se las desarrollara, si se las "descondensara" —lo subrayo— una a una, exigiría una frase entera: "La lámpara es un objeto fabricado por el hombre", "La lámpara está destinada a alumbrar", etc."⁹ Pero es también un desplazamiento en la medida que se trata de una restricción geográfica (Boston para el conjunto de los Estados Unidos) y una regresión temporal (ayer por hoy), una y otra se refuerzan mutuamente para atribuir a Boston, desde un principio un valor negativo (ayer ya no cuenta y el noreste es muy conservador en relación al resto del país). Primera etapa de una autocensura que se encarga de desplazar en el tiempo y en el espacio el propósito crítico (cada vez que se habla de censura, habría que hablar de la censura de la censura: crítica de la censura, pero al mismo tiempo, autocensura que prohíbe que se haga aparecer claramente el objetivo visualizado y sus razones).

El primer momento figural "visible" consiste en el acercamiento al templo y a la picota-prisión donde está encerrado el borracho. Dejo de lado las campanas iniciales, que al principio del plano, pre-

sentaban el templo con una sinécdoque naturalizada por el uso cinematográfico de empezar una escena por un detalle y por la obligación del cine mudo de significar con un plano de campanas su sonido diegético. Templo y prisión aparecen asociados por una panorámica descendente (iniciada justamente sobre y por las campanas) que descubre la prisión del templo de manera que parecería una relación metonímica del tipo producción-producto. Al menos, es la conclusión que el espectador puede sacar de esa panorámica que abiertamente, deliberadamente (uno advierte entonces que la figura es un excelente ejercicio para quien quisiera interesarse en los problemas de la enunciación y en la participación del espectador) une el templo y la prisión. Pero este movimiento "metonímico" de desplazamiento solo funda una metáfora del tipo "la picota de la religión", metáfora puesta en sintagma¹⁰ porque los dos elementos comparante y comparado están co-presentes en la imagen (contigüidad discursiva), a partir de lo que aparece como contigüidad espacial (la picota-prisión se encuentra al pie de la iglesia). Contigüidad discursiva en el film, contigüidad espacial en la historia, en el universo diegético, referente de las imágenes. Sea. Ese recubrimiento de una contigüidad por otra es normal, desde el momento en que la aproximación de los dos motivos se hace dentro de un único plano. Dejo de lado el hecho de que esta continuidad espacial y referencial ha sido deliberada, construida para facilitar el discurso como testimonio, si se necesitaran más pruebas, la migración ulterior de la picota-prisión al centro mismo de una plaza lejos del templo: el referente imaginario es plástico y dócil. Un ejemplo más claro todavía en el film: la ribera florecida cerca de la cual juega la niña mientras que sus padres hacen proyectos para el futuro. La profusión de las flores de papel para significar la alegría y la primavera ubican el estudio en primera fila: esta naturaleza naturante ostenta su artificio. Aquí el espacio pro-fílmico participa de la figura, además participa del discurso.

¿Es la religión-prisión, una metáfora puesta en sintagma con fundamento metonímico? Puede ser. Sin embargo podría no comprenderse muy bien la relación de significado y verse sucesivamente el templo y la prisión, y no una religión y la intolerancia. Podría atribuirse al azar o a la falta de espacio en el pueblo el hecho de que la prisión se encuentre justo al lado del templo. ¿Qué es necesario hacer para que la figura sea comprendida? Es necesario el cartel inicial que funciona en el film como una clave con su conjunto de sostenidos y bemoles para un pentagrama o un trozo de música, particularmente, con el término de beatería que injerta en el elemento religioso atributos negativos, o más todavía, que instaura una inversión de los atribu-

tos. Esta inversión es perceptible desde el plano precedente donde una panorámica ascendente nos llevaba desde un zarzal en flor a una persona visible detrás de los barrotes de una ventana.¹¹ La idea de encierro ya está presente en ese primer plano, pero bajo una doble forma: la metáfora de las flores para la felicidad, de una libertad natural (pido aquí se disculpe lo rebuscado y pesado de la expresión pero trato de señalar de esa manera que las flores son ya una condensación de rasgos como la juventud —la primavera—, la naturaleza, la libertad y el amor. Pero sería necesario ir más lejos todavía oponiendo la creación divina —las flores— y la creación humana —la casa sombría—) y la metáfora de la casa para el encierro doméstico. Buen ejemplo de "comparabilidad" por oposición, por contraste (aquí la palabra no es muy fuerte): la blancura resplandeciente y externa de las flores —como se dice, están "al aire libre"— opuesta a la oscuridad concentrada e interior de la casa. La contigüidad diegética, construida por una contigüidad discursiva que marca la panorámica, converge en dos cosas: la puesta en sintagma a nivel del discurso, pero la puesta en paradigma a nivel de lo... simbolizado. De la misma manera, el templo se opone a la prisión, su elevación a su aplastamiento, por medio de la panorámica, pequeño esfuerzo visual con intención significativa que lleva nuestra mirada de un objeto a otro. Pero en ese esfuerzo visual, en ese acercamiento, hay algo más que parece un pequeño escándalo institucional por la brevedad con que el poder religioso sustituye al poder judicial. Para producir esta metáfora del picote de la religión.

Hemos saltado aquí una etapa. Se puede decir que la picota-prisión es metáfora del templo por comparabilidad contrastante y que la figura que nos interesa se encuentra muy próxima a la antítesis. Pero esta metáfora (la picota por la religión) solo es una figura al cuadrado ya que es necesario que el templo represente metonímicamente la religión y la prisión, la intolerancia. Por la co-presencia de los dos objetos, la prisión "remite" al templo un atributo negativo, contrario a otro atributo tradicional de la religión que es el amor o la tolerancia.

Tratando de decir las cosas con simplicidad (y por supuesto a grandes rasgos), la imagen remite simultáneamente a dos objetos que remiten a su vez a entidades que el "discurso común" descompone en semas o rasgos.¹² De esta forma, el trabajo figural de la imagen desemboca en una transferencia por inversión de atributos (a mi entender, el estudio de las figuras encuentra el estudio de los personajes, en tanto que son sememas que se comunican entre sí por algunos semas, comunicación que se opera por semejanza, comple-

mentariedad u oposición). Nos encontramos nuevamente en el centro de nuestra pregunta de la relación entre lo referencial y lo semántico. En efecto, me parece que el análisis de nuestro plan indica que lo referencial (imaginario), de ninguna manera puede sustituirse por semántico y en este punto, me siento próximo tanto a la noción de semiótica natural de Greimas (si bien "natural" no me parece una elección muy feliz)¹³ como a la idea de presemantización de la acción de Ricoeur.¹⁴ Los objetos que son los referentes de la imagen están, a su vez, compuestos de rasgos que se organizan entre ellos para un objeto y con otros rasgos, para otros objetos (de ahí mi otra referencia a la forma del contenido). Me parece que tenemos necesidad de un doble nivel de referencia: este mundo diegético al que remite la imagen del film y su mundo diegético, a su vez, remite a una organización semántica,¹⁵ que también se podría llamar ideología si le diéramos el sentido de forma común del contenido. No es una semiótica natural, en el sentido de que no se trata de descomponer un objeto natural en sus rasgos salientes de forma (extremidad, redondez para la cabeza), sino en diferentes atributos que le confiere "el medio" cultural,¹⁶ ese discurso que viene para informar el mundo.

No son problemas que el texto ignore y en muchas oportunidades, el mismo Metz hace referencia a Greimas y a la descomposición en semas¹⁷ (es cierto que está más presente en "Lo percibido y lo nombrado" que en "Metáfora/Metonimia"), o, aún más, me parece que Metz la aplica en su análisis del plano de *M* donde los cuchillos rodean el rostro del personaje. Dice: el acercamiento de los objetos no es suficiente para hacer figura, es necesario además el acercamiento entre el cuchillo y la idea de asesinato, entre la idea de asesinato y la de asesino para, al final, volver al objeto-personaje.¹⁸ La figura ya no considera los objetos (una oposición que es posiblemente necesaria para precisar que no considera la comparabilidad de las palabras de la lengua) sino la forma semántica de esos objetos en tanto que siempre son tomados por una valorización social. Me parece que no se trata tampoco de volver a la connotación, que es demasiado nuclear, a mi juicio, replegado solo sobre el término, pero engranado más bien, sobre la posible descomposición del objeto significado en semas o rasgos (eso que llamo los atributos, próximos, me parece, a lo que Greimas llama la construcción predicativa de lo referencial).¹⁹

Volviendo a nuestro ejemplo, todavía necesitaría destacar dos cosas. La primera es la importancia del movimiento figural que nace antes que el surgimiento del plano ya que engloba el cartel de apertura y el primer plano, y que es sintomático de esta prolongación del

tránsito de la significación, de este tránsito que es la significación, tránsito en el cual el *tertium comparationis* se constituye y se diluye en el texto y donde encontramos algo de la metalepsis (que es particularmente chocante en el episodio del culote en el cual se invita a comprender con posterioridad, lo que puede significar su presencia en el zarzal). Además el *tertium comparationis* se construye doblemente en el acercamiento (flores-casa, templo-picota) y en la inversión paradigmática (la libertad por el encarcelamiento, la alegría por la tristeza, la intolerancia por la tolerancia).

El siguiente momento figural (en mi relevamiento salvaje) es el que asocia la mujer y el pájaro. La figura no es ni nueva ni cinematográfica. No sé si es necesario ver, como me invitaba Jacques Aumont, en la figura el símbolo clásico de la virginidad y de su posible pérdida. Lo que es claro, es que aquí el pájaro (¿canario? ¿ruiseñor?) es juventud, alegría, ternura... y encierro, porque está necesariamente asociado a la jaula de la cual no cesa de escaparse. Entonces, afecta el conjunto de la escena, por una especie de *mise en abyme* donde la joven Hester está, como el pájaro, encerrada en su casa. A su vez la casa vale por Boston, la sociedad puritana de la cual es prisionera (es lo que significará la picota un poco más tarde). En el movimiento que sigue, después que el pájaro se posa irónica y pesadamente sobre el sombrero de la beata, la joven mujer se escapa del pueblo. Donde encontramos la cadena "contigüidad, asociación, semejanza y oposición", en fin, comparabilidad. Oposición porque el movimiento de la joven mujer solo tiene sentido en el fondo de su oposición a un movimiento inverso, el que conduce a los bostonianos al templo mientras se escapa hacia el campo. Se dirige hacia la naturaleza cuando los otros van hacia la casa de Dios. ¿*Deus sive natura*? Creación natural de Dios opuesta a la creación artificial de los hombres, naturaleza/cultura. Por lo tanto, el problema común es saber dónde se encuentra Dios: ¿el domingo en el templo o todos los días en la naturaleza? La creación natural es liberadora (franquea la barrera), la creación humana encierra. La barrera marca con un máximo de "realismo", la frontera entre los dos simbolizados y por otra parte, con gran precisión, Hester pierde el sombrero franqueando la barrera, pérdida que prepara el esparcimiento de su larga cabellera hasta aquí disimulada (presión) por el bonete y asociada poco después a la cascada que se sitúa oportunamente detrás de su cabeza.

En este punto me encuentro ante otro pequeño problema teórico. En su artículo, Metz da prioridad al desplazamiento sobre la condensación²⁰ mostrando que esta última está casi siempre en el fundamento del primero, e incluso, la condensación "no es más que un caso

particular del desplazamiento". Pero me pregunto qué sentido darle a condensación. Me parece que oscila entre dos acepciones: la superposición, como en el sueño, de dos representaciones (ese personaje de sueño que en mi realidad es muchos personajes, es ese hombre que es un oso o un rinoceronte:²¹ además, es el origen de la fisiognomía que ve la cabeza animal en el rostro humano), y otra acepción, la reunión de varios semas en el interior de una palabra (es su ejemplo de la lámpara que se extiende a la frase desde el momento en que se quiere desarrollar los elementos de sentido. Metz dice: cuando se quiere "descondensar" el término). Es en ese punto de interrogación que encontramos el propósito de "Lo percibido y lo nombrado" en las correspondencias de decodificación entre lo visual y lo lingüístico, correspondiendo los semas a rasgos visuales. Pero entonces ¿cómo opera la condensación? ¿Será necesario considerarla como la migración de un semema a otro a través de dos representaciones, migración que no puede operar sino por la identidad de dos semas que pertenecen respectivamente a dos conjuntos reconocidos, además, como diferentes? La identidad de dos semas (o como en nuestro primer ejemplo, la oposición de dos semas sobre un mismo eje semántico) en dos sememas diferentes, proporcionaría, como el rasgo unario de Lacan para la identificación, la pasarela del desplazamiento, su ocasión. Si uno se esfuerza en no pensar que el desplazamiento es como una migración de tipo espacial (del tipo de atención dirigida a otra parte de la representación, como si en una pintura se mirara intensamente un detalle para no ver el conjunto, o una mirada desviada),²² sino como un efecto de la semejanza, entonces, la condensación estaría el fundamento del desplazamiento. Vuelvo al ejemplo de la cabellera-río. Sí, desde antes de Ofelia, las algas en una corriente se parecen a una cabellera al viento, se puede asociar la cabellera y el río por el rasgo del movimiento corriente (es más complicado que eso: ondulaciones, movimiento descendente de las raíces hacia las puntas, pero también el trabajo de representación gráfica —pienso en los Apuntes de Leonardo da Vinci cuando trata de presentar turbulencia del agua y donde sus trazos gráficos terminan por ser como cabellos), por lo tanto se puede poner uno o más rasgos, uno al lado del otro, en un mismo plano, un río y una cabellera femenina. Se podría considerar dos formas de condensación: una condensación que conduce al conjunto de dos representaciones visuales y que sería espacial y "referencial", a la vez en el sentido en que Metz lo entiende en su artículo (y eso sería la condensación tal como se manifiesta), y una condensación que opera a partir de rasgos (se llamen semas o atributos) analíticos, y que sería a la vez, lógica y semántica

(sería la condensación tal cual ella opera). Se encuentra en el fundamento de la condensación, si se considera el desplazamiento sobre el modo espacial y referencial. Pero si se lo considera sobre la base de una comparabilidad de rasgos de dos objetos, distintos, sería entonces la condensación la que permitiría el desplazamiento.

Una vez más la significación y la comparación están, por lo menos, en nuestro momento figural cabellera-río, en función de dos cosas más: las transformaciones del objeto y un sistema de comparabilidad más vasto. La cabellera desplegada solo toma su sentido por la proximidad de la huida fuera de Boston pero sobre todo por su propia transformación, por su propia metamorfosis, por la oposición con el bonete que la sujeta: una vez caído el sombrero se revela el contrasentido (otra intervención de una operación de tipo metalepsis) de la presión anterior y ciudadana. Por eso el bonete cae en la barrera: son una única y misma cosa. Para quien no hubiera comprendido, todo esto es retomado intencionalmente, cuando despeina su cabellera en el momento en que evoca la posibilidad de liberarse del yugo social para rehacer su vida con el reverendo, al romper las amarras: se saca la letra que la marca (habría que hablar, de la oposición que el film mantiene entre la imagen —de la vida— y el escrito de la opresión). Por otro lado, el sistema se extiende al conjunto del film para establecer la oposición entre los personajes con sombrero (metáfora de la lengua: encasquetar a alguien o algo, *chapeauter*, *chaperonner*, metáfora que el film realiza, cosifica, presentando los objetos por su significado simbólico**) ²³ y los personajes con el cabello descubierto; el reverendo aparece al principio y a menudo, con la cabeza desnuda (su primera aparición se hace sobre fondo claro en oposición con los hombres con sombrero sobre fondo negro), así como el simpático suspirante. Hay que dejar aparte al marido y al discutiador impío cuya cabellera hirsuta y salvaje marca su exclusión de la sociedad. Poco a poco, la cabellera se extiende al conjunto de la vestimenta para oponer la blanca Hester a la gente de negro, cuando no es definitivamente una armadura como en la escena del juicio público. Pero el movimiento de expansión-contaminación no termina allí, ya que es necesario oponer, por un lado, el libre movimiento natural (la fluidez del río) al encierro en la iglesia (la congregación), y por el otro, la libertad del individuo y la coerción social. En efecto, por encima de la oposición ciudad-campo, sujeción-libertad, el film opone el individuo (también en pareja) a la sociedad. De ahí, esta diferencia de encuadre en la cual la sociedad bostoniana (la muchedumbre) ocupa toda la pantalla, la colma hasta el marco y la asfixia (más aún lo ocupa frontalmente, sin aire ni pers-

pectiva, está limitada con una barrera de una pared humana o de ladrillos) mientras que nuestros dos héroes enamorados tienen en torno a ellos, constantemente, aire, espacio (se siente, en forma particular, a lo largo del paseo amoroso, acompañado, de vez en cuando, por un movimiento de la cámara en varios travellings). De manera que la lección de libertad a fuerza de referencias a la natural espontaneidad de la juventud, vuelve al liberalismo y al desprecio de la muchedumbre, presentada siempre en el film como obtusa, servil y asfixiante. Por otra parte, se la expulsa de la última imagen, que es un gran plano-cifra de la pareja (la A bordada de Hester sobre la A grabada del reverendo).

En el fondo, al releer "Metáfora/Metonimia" soñé con un texto escrito por Christian Metz y que sería la síntesis de este y "Lo Percibido y Lo Nombrado" o que aplicaría al referente imaginario la reflexión de lo percibido y de lo nombrado. Porque en el fondo, solo seguí la inclinación del texto que, tal vez quedó un poco inadvertida al autor quien, ocupado en su propósito central, no ve necesariamente tal o cual perspectiva lateral que se desprende de su trabajo. Una de las grandes cualidades de Christian Metz es ser difícil, a veces, pero siempre entrega los útiles de su avanzada, de manera que es "discutible" (en el sentido en que él hace posible la discusión) sobre la base de su trabajo (y no sobre la base de la fantasma (fantasme) de su trabajo). ¿Metz difícil? Sin embargo, no es eso lo que me llamó la atención en *Le significant imaginaire* cuyo estilo era una completa ruptura con el adoptado voluntariamente y bajo la forma de un *private joke* en *Langage et cinéma*. Por el contrario, quedé sorprendido ya que me había parecido de fácil lectura pero acabé por descubrir que dicha fórmula tenía más de un sentido y dicho pasaje, más de una implicación, mientras que en una primera lectura había tenido la impresión de haber comprendido todo. Por lo tanto, yo no habría inventado nada. Solo me pregunto por el texto y mi propia incompreensión para encontrarme con una especie de doblez del texto, una preocupación antigua de Metz que sería la de unir lingüística, psicoanálisis y, digamos, estudio social en el análisis y la teoría del cine narrativo, preocupación que no aparece en "Metáfora/Metonimia", pero que todavía siento brotar, y no sería posible sino a través del esfuerzo por comprender cómo comprendimos los films y el esfuerzo por explicar las modalidades de la comprensión. Desde esta perspectiva, entonces, sería necesario, en parte, considerar el significado de la imagen como esos "objetos figurativos" de los cuales hablaba Francastel para la pintura, objetos que no valen especialmente por sí mismos, cuya representación no vale por el realismo o lo dado (y es

el ejemplo de los caballos que tienen aspecto de madera), sino porque su representación permite condensar en un objeto diversos valores.

Me pregunto si no se encuentra de nuevo, en el análisis de la figura, la imposición de lo simbólico en su estructuración como condición de acceso al referente diegético. El referente simbólico sería lo que trabaja el referente icónico (o, si se quiere, es hacia lo que tiende la organización de las imágenes) para formar a su vez el referente imaginario. Entonces, el referente imaginario no sería el referente diegético (el significado del significante fílmico), sino más bien lo simbólico como referente de lo representado, en tanto que es atravesado por las operaciones de condensación y desplazamiento, sacudido por las circulaciones de afectos, amasado por las asociaciones de ideas. Y al fin y al cabo, mi título, no tendría sentido, porque sería necesario entender que, justamente, ese referente simbólico, en el cual lo primario todavía impone su juego, solo es un referente imaginario. A condición de que aquí se entienda que lo imaginario es lo que juega, como un niño, como un chiste, en el centro de lo simbólico.

Traducción de Leticia Chifflet

* El autor inicia aquí un juego de palabras *chapeau* y *chapeauter*. *Chapeauter* significa en francés "cubrir" y también, "ejercer un control", "controla". La traducción al español pierde la relación de ambos significados con "sombbrero". N. de T.

** Coiffer en francés significa "cubrir la cabeza", *chapeauter* significa "cubrir con un sombrero" y "ejercer un control", *chaperonner* significa "cubrir con una caperuza" y también "acompañar a una joven a fin de cuidarla o cuidar las apariencias". La traducción al español pierde, en ambos términos, la relación con *chapeau*. N. de T.

1. *Le significant imaginaire*. 10/18 U.G.E., Paris, 1977, p. 343. La numeración es idéntica en la reedición de Christian Bourgois. Hay traducción en español.

2. *Idem.*, p. 241.

3. *Idem.*, p. 226.

4. Recuerdo brevemente la historia, tomada de una novela de Nathaniel Hawthorne aparecida en 1850, pero tal cual aparece en el film: Hester Prynne, una joven costurera, interpretada por Lilian Gish vive en el siglo XVII en el Boston puritano de los primeros tiempos. Se enamora de un joven pastor, Mr. Dimmesdale, que es muy venerado por su bondad en la comunidad. En el transcurso de un paseo campestre, ella le declara su amor y se

aman. Es entonces cuando él debe partir en misión para Inglaterra, quiere que sea su mujer, pero ella le revela que ya está casada. Su marido ha desaparecido desde hace tiempo y sería un casamiento blanco. Luego de su partida ella se da cuenta que está embarazada. Es condenada a llevar sobre su pecho la letra A de Adúltera, pero ella se niega a revelar quién es el padre del niño, una pequeña llamada Pearl. Su marido reaparece en la comunidad y se vuelve una amenaza para su secreto. Después de haber hecho planes de partir más allá del mar, para rehacer su vida, el pastor que ya no tiene fuerzas, revela públicamente su falta, muere exhibiendo la letra A que tiene grabada en su pecho.

5. El segundo plano del film presenta al lado del templo un estrado en el cual se sostiene una picota, mientras que la parte de abajo está arreglada como jaula de barrotes donde se encuentra encerrado un hombre agachado llevando un cartel en el que está escrita la palabra "Borracho".

6. La heroína tiene en su casa un pajarito enjaulado. Este se escapa dos veces, la primera se escapa a la naturaleza en el momento del llamado al templo, la segunda, sale simplemente de su jaula y Hester lo vuelve a poner en compañía del reverendo.

7. La regla comunitaria indica que las mujeres deben lavar su ropa "personal" lejos de la vista de los hombres. Hester lava, por lo tanto, un culote lejos del pueblo. En el momento en que ella la va a extender, es sorprendida por el reverendo que pasa por allí y quien le exige que le muestre lo que esconde detrás de su espalda. Ella le muestra el culote que buscaba esconder. El culote terminará colgado de un zarzal mientras que Hester y el reverendo dan un tiempo paseo por el campo. La cámara no se aparta del culote mientras que los dos personajes salen del campo.

8. Desde la intervención, me tomé el cuidado de leer la novela. Por lo que se refiere a los momentos figurales, es necesario comprobar que la mayor parte son propios del film, ya que no aparecen en la novela: como el episodio del culote, la sombra de la rueda o de los árboles cortados. La asociación entre el templo y la picota-prisión está presente en la novela desde las primeras páginas: "Hester Prynne... came to a sort of scaffold at the western extremity of the market-place. It stood beneath the caves of Boston's earliest church, and appeared to be a fixture there. In fact, the scaffold constituted a portion of a penal machine..." p. 82. Tomo como referencia la edición de Penguin Classics, 1987. En cuanto al acercamiento entre la heroína y el pájaro no está en la novela. Pero, por el contrario, su hija Pearl es a menudo comparada con un pájaro por su vivacidad y el desorden de sus movimientos (p. 243-265), por su salvajismo (134-195), por el hecho de parecer a punto de partir (134-186-253) o también por la comparación entre los colores de su vestimenta y los de un plumaje (134-257). Por lo tanto, el film transfiere, en parte, a la madre lo que en la obra literaria pertenece a la hija, agregando el motivo de la jaula que no está presente en la novela y de manera muy metafórica: Pearl es descrita (p. 134) sobre la escalinata de la casa como un pájaro al salir de una jaula.

9. Ibid. p. 273.

10. Ibid. p. 227 y 265.

11. El motivo del zarzal en flor y de la ventana enrejada está presente en todas las primeras páginas de la novela donde está precisado que es un rosál que crece delante de la prisión —la novela aquí es más explícita que el film. El novelista precisa además, que el rosál está allí para recordarle al prisionero, que entra o sale de prisión, que la Naturaleza le tiene piedad y quiere su bien.

12. Sería un ejemplo de esto "el sable y el hisopo" o "la espada y la balanza" para tomar un título de film.

13. Ver los artículos: "Natural (semiótica...)" y "Semiótica" en A.J. Greimas, J. Courtès: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tomo 1, Hachette, Universidad de París, 1979. Hay traducción en español.

14. Ver Paul Ricoeur. *Temps et récit*, tomo 1. Éditions Seuil, París, 1983, p. 87.

15. En los hechos, se sabe que el universo diegético ha sido organizado por la puesta en escena, por la organización de las contigüidades únicamente para producir las relaciones semánticas.

16. Ver cita de Charles Bally sobre "l'évocation par le milieu" p. 198.

17. Ibid. p. 216-217.

18. Ibid. p. 239. Ver también p. 358 cuando Metz dice que los lazos de semejanza y de contigüidad "han sido siempre pensados como instalándose entre los aspectos referentes movilizados por la figura —subrayo—, no entre los aspectos de sus significantes".

19. Ver artículo "Referencialización" en A.J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tomo 2, Ediciones Hachette, Universidad París, 1986, p. 312.

20. Ver particularmente Ibid. p. 333 y 335 donde escribe "El desplazamiento, en el sentido como tránsito (como fuga delante del sentido), la condensación, el sentido como reencuentro (como sentido un instante reencontrado)".

21. Ver Ibid. p. 327, donde está especificado: "Podría decir en francés: M.X. tiene algo de rinoceronte".

22. El propio Metz es muy cuidadoso, en numerosos lugares del texto, sobre esta forma que tiene la espacialidad, abstracta o metafórica, de no invadir la reflexión sobre las figuras de retórica, por medio de la noción de contigüidad. Ver Ibid. p. 212 y p. 213; retoma argumentos de Genette concerniendo a las relaciones entre la sinécdoque y la metonimia.

23. Esto no es solo válido para un francófono, sino también para un anglófono ya que la comunidad del término "caperuza", en la lengua inglesa, pasa por el bonete o la caperuza —the hood— para acompañar "la imagen" del *chapeauter* —to hood.

Aproximaciones a la imaginación anafórica en el cine

"En el breve vértigo del entre"

Octavio Paz, "Intervalo", *Arbol adentro*

Frente a ese objeto cultural que es el film de ficción, la impresión de realidad, la impresión de sueño y la impresión de ensueño dejan de ser contradictorias y de excluirse mutuamente, como lo hacen de costumbre, para contraer nuevas relaciones en las que su separación habitual, sin anularse exactamente, admite una configuración inédita que da lugar al encabalgamiento, al basculamiento alternativo, al recubrimiento parcial, al desajuste, a la circulación permanente entre las tres: que autoriza, en suma, una suerte de zona de intersección central y en movimiento donde las tres pueden "encontrarse" en un territorio singular, un territorio confuso que les es común y sin embargo donde no llegan a abolirse sus distinciones.

Metz, *Le signifiant imaginaire**

Si se consideran las cuestiones que preocupan a la teoría del cine en la actualidad, tal vez no resulte demasiado redundante intentar, nuevamente, una aproximación teórica a la *imaginación anafórica* ya que las dualidades que comporta este recurso específicamente verbal coinciden en el punto donde se origina gran parte de los planteos teóricos concernientes al cine, en general, y de aquellos que atienden a los procedimientos necesarios para habilitar diversos

intercambios disciplinarios entre la teoría del lenguaje y la teoría del cine, en particular.

En los últimos años se ha insistido en recordar la significativa silepsis del término *teoría*, por medio de una revisión etimológica que está intentando impedir su reducción a la reflexión especulativa, abstracta, a la que se la suele asociar excluyentemente. De manera que, en nuestra época, esta reacción semántica tiende a recuperar, en parte, la visión espectacular que, en un principio, *teoría* comportaba. Pero la consideración no se limita solo a una recuperación terminológica; interesa en tanto indica que la teoría, por su parte, también está renunciando a esas reducciones doctrinarias ya que es el teórico quien no acepta más "la división de roles", propugnando una sola dirección de marcha".¹ Si la teoría reivindica varias formas de visión, no puede extrañar que, por otra parte, la literatura y el cine cedan a una atracción teórica siempre vigente. Hace pocos años una novela reiteradamente cinematográfica,² prodigaba citas de Freud, de Marcuse, entre otros teóricos igualmente notables, con todas las precisiones disciplinarias que requiere la investigación académica convencional, pero que siguen siendo ajenas a la novela.

En este caso, y a fin de acceder a esa *doble visión* posible, propongo atender una secuencia de *L'Intervista*, el film de Federico Fellini cuyo final ya ha sido punto de partida de entradas teóricas recientes.³ Pero no solo se trata aquí de atribuirle a Fellini las propiedades de una imaginación intelectual, los juegos de esa *visión doble* que los anglófonos prefieren designar equívocamente por medio de *the mind's I*,⁴ una síntesis homofónica que da nombre y pronombre a ese procedimiento. A esta altura, ya es un tópico reconocer la recurrencia de Fellini al universo cinematográfico como *un lugar común*, el tópico del cine como su *topos* por excelencia.

Por eso, no cabe destacar que este film no se ubica en Roma sino en Cinecittà, que no solo empieza por esa localización dudosamente real sino por el cineasta contando su propio sueño, un director-narrador-personaje-director-actor-espectador de sus films, multiplicado además, por otros actores que representan simultáneamente distintos períodos de su vida. Hace tiempo en su conferencia sobre "La pesadilla", Borges decía que "los sueños son una obra estética, quizá la expresión estética más antigua. Toma una forma extrañamente dramática, ya que somos, como dijo Addison, el teatro, el espectador, los actores, la fábula". Fellini se presenta entrevistado —o entrevistado— cuando, contando uno de sus sueños, se dispone a filmar *América*, la novela de Kafka. En su último libro, Octavio Paz decía que el verdadero tema de la poesía es la poesía misma; de la misma

manera se diría que el tema nunca secreto, casi siempre explícito, del cine de Fellini es el cine mismo, poesía y teoría, visión y re-visión a la vez.

De modo que son varios los planteos por medio de los cuales el tema nos introduce en una zona de intersección donde la realización cinematográfica, el acontecimiento estético, no descarta las incidencias de una teoría que se insinúa cada vez más como menos ajena. Si durante un período de rigor la teoría se preocupó por distinguir, analizar, nombrar, registrar y sistematizar los elementos constitutivos de su objeto, ocurre que ahora parece tentarla una fuerza contraria. No descarto que el cine, como "un hecho social total", según reconoce Metz, más que las grandilocuentes pretensiones de la *Gesamtkunstwerk*, sea una de las causas de esta vuelta "englobadora" que, sin omitir las diferencias de una *división*, es una *visión doble* también la que propician.

Así como Locura anuncia frente a la gran asamblea de todas las naciones su deseo de hacer el elogio de sí misma, como Don Quijote quien, en la segunda parte del Quijote, lee y comenta las aventuras de su personaje, así como en *Foolish Wives*, el film de Erich von Stroheim es Mrs. Hughes quien lee *Foolish Wives*, Fellini *interviene* (en) *L'intervista*, entra en acción llegando hasta las "fronteras del relato", es decir, a esas zonas poco nítidas que se extienden entre la ficción y los hechos, la ficción y otras ficciones. Fellini es uno de esos hombres "*brave enough as to travel to the limits of discourse*"⁶ y es en esos límites, precisamente, donde se encuentran las anáforas, próximas a las paradojas, pero sin confundirse. Ya hace años, desde Apollonius Dyscolus a Karl Bühler, desde los años 30 hasta la actualidad, los estudiosos han entendido que la anáfora constituye una entidad lingüística aparte, una especie híbrida, encabalgada entre un espacio verbal y otro que no se dice tal, entre tiempos diferentes que avanzan regresando, expuesta en la encrucijada textual donde el decir y el mostrar ya no se oponen.

Ya se sabe que en los últimos años, el análisis de los recursos de la enunciación sigue siendo un tema recurrente en los escritos teóricos sobre el cine. Sin embargo, no intentaré orientar, una vez más, estas reflexiones hacia una concepción déctica de la enunciación en el cine, que se adaptaría difícilmente —como dice Metz—⁷ a las realidades del film. De ahí que, en relación a la anáfora —antes de encarar las posibilidades de la puesta en cine del recurso— sea necesario formular algunas consideraciones que reivindican su especificidad verbal.⁸ Conviene recordar, entonces, que la *referencia doble* a la que alude toda figura y que es su propiedad retórica primaria, presen-

ta en la anáfora una dualidad de otra especie ya que se registra en dos rubros diferentes, dos funciones que la apartan del fenómeno retórico corriente. Desde este punto de vista, la anáfora es una figura que la retórica define como "la repetición de una palabra o de una serie más larga, con fines expresivos", pero no se trata solo de eso:

*"Rome, l'unique objet de mon ressentiment.
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant."*

Es este el ejemplo bien conocido con que ilustra G. Mounin⁹ la entrada retórica de *anáfora* en su diccionario de lingüística. Es curioso: la repetición de Roma parece obsesionar a retóricos y teóricos de todas las épocas. En la introducción a *Les figures du discours*, a pesar de que la anáfora ha de ser una de las menos figuradas de las figuras, Genette empieza por analizar la coincidencia —una *silepsis* también— de sus dos sentidos, uno propio y otro figurado: "Roma no está más en Roma". Hace poco tiempo, Jacques Aumont¹⁰ comparando el desencanto de una época en la que no se vislumbra la aparición de ninguna teoría dominante, también se lamentaba de que "De golpe Roma no está más en Roma". Tal vez, por eso, ya no convenga más buscar a Roma en Roma sino en Cinecittà.

Se sabe que además de esa frecuencia retórica, la anáfora cumple una función lingüística importante que aparece asimilada a los pronombres deícticos y personales, en tanto remite a una parte del discurso ya mencionada. Por medio de esa función discursiva propiamente pronominal, *evita la repetición*: no repite, sustituye. En cambio, como figura retórica la anáfora *se asimila a la repetición*.¹¹ Por un lado, evita la repetición y por otro, la convoca. Etimológicamente, además, *anáfora* es aquello que remite o recorre hacia atrás (*anapherein*), designando un movimiento válido para ambos empleos.

A pesar de aplicarse a diferentes funciones verbales (lingüística y retórica), a pesar de la contradicción que las opone (sustituye y repite), en ambos casos la anáfora presenta varios aspectos en común: ambas especies de anáforas hacen referencia a una mención anterior (una palabra, una frase, una idea), la señalan, ya sea por indicación ya sea por énfasis, estableciendo una relación transfrástica que refuerza los vínculos sintácticos y semánticos del discurso, procurando —por diferencia, por repetición— que el discurso fluya de la mejor manera.

Pero, todavía, es necesario señalar la vigencia de otra dualidad más: Si simplificando el pensamiento de Roman Jakobson y los refinamientos de elaboraciones posteriores¹² se acepta que, en pintura,

cada corriente artística tiende a hacer prevalecer ya sea la metonimia ya sea la metáfora, la transformación anafórica, por su doble condición, participa de ambos procedimientos: desde el punto de vista retórico, la anáfora verifica la relación de semejanza en tanto que toda repetición es una especie de semejanza; desde el punto de vista lingüístico, además de aliviar la repetición, constituye uno de los recursos sintácticos más eficaces para asegurar la continuidad en la contigüidad del discurso. En el entrecruzamiento de planos diversos que atraviesa la anáfora, todavía se verifica otro *shift* más: la semejanza —que es referencial— se aplica a una operación discursiva. (Insisto en esta distinción que realiza Metz en *Le signifiant imaginaire*).

Tratándose de anáforas, a pesar de que quiero evitar "El peligro permanente de confusión entre las nociones discursivas (sintagma/paradigma) y las nociones referenciales (metáfora y metonimia)",¹³ los riesgos siempre amenazan. Sobre todo si se trata del campo cinematográfico donde, según Metz, "no se encuentra un nivel del código que equivalga exactamente a lo que es la lengua en las cadenas habladas o escritas, la distinción entre la faz lingüística y la faz retórica se borra".¹⁴

Ya se ha señalado que se trata de un procedimiento específicamente verbal, es decir, sus funciones son inherentes a la naturaleza de la palabra y, por otra parte, solo la palabra habilita la anáfora. Sin embargo, tanto por su historia como por sus funciones, la anáfora aparece ligada a la deixis que no es un fenómeno exclusivamente verbal aunque participe en las *gestiones* del discurso porque se verifica en una *situación dada* (digo "dada" por no oponer "real" a verbal). Apollonius Dyscolus distinguía los pronombres deícticos que remitían a los objetos, y los anafóricos, aquellos que remitían a segmentos del discurso. Es necesario que alguien se encuentre dentro de un *campo mostrativo*¹⁵ y es dentro de sus límites (*hic et nunc*) donde el dedo indicador o el brazo extendido, otro índice, realiza el gesto indicativo, específicamente humano —o divino, se insiste en la ambigua semejanza de quien realiza el gesto— en el que se inicia el lenguaje, según el mito del origen deíctico del lenguaje, del lenguaje indicativo y representativo, aunque teóricamente, ambos lenguajes hayan sido distribuidos en campos distintos. No es la única vez que la indicación y la creación se señalan y confunden. *Hic et nunc* aparecen marcados en una situación espacio-temporal determinada: *now/here* puede devenir *now/where*, ya que en una enunciación cinematográfica, no pasan de índices impuestos por una realidad en imágenes que "permanecen sin embargo percibidas como imágenes".¹⁶

En este universo de imágenes —de cine, de TV, de teléfonos casi ubicuos— ¿dónde es *aquí*, cuándo es *ahora*?

Bühler adelantaba que no habría, ni en un cuadro ni en la composición de una pieza de música, signos auténticos que fueran comparables a los demostrativos anafóricos,¹⁷ y que estén destinados, exclusiva o principalmente, a funcionar como indicadores de la mirada y del oído. Otros autores coinciden en que no solo es esta la especie de *embrayeurs* (indicadores) que permanece ausente: las anáforas no concurren a marcar la enunciación no verbal. En efecto, la enunciación cinematográfica se abstiene porque no requiere la "actualización" de un discurso que ya está actualizado; no es necesario situar un discurso en una situación dada cuando es el propio discurso el que *da lugar* a esa situación; "trabajamos en sistemas que son lenguajes sin lengua" como había dicho Metz y tantos otros después. Por un lado, la marca no aparece porque la actualización no ocurre; por otro, todo objeto (re)presentado es un *embrayeur* en sí mismo: desde que aparece ya está marcado y por eso, la marca se disimula como tal. Aunque no lo diga, la imagen cinematográfica de un revólver es además de la representación de un revólver, su indicación: "Esto es un revólver"¹⁸ y, precisamente, no lo dice porque lo muestra. Más que la representación de la pipa, es la explicitación déctica por la palabra inscripta en la imagen la que estimula la conocida correspondencia Magritte-Foucault,¹⁹ un expediente que desde Wittgenstein²⁰ hasta Barthes²¹ todavía se mantiene abierto. De la misma manera que para Metz, "La imagen siempre está actualizada" y por eso prescinde del uso específico de los *embrayeurs*, la narración literaria, cualquier discurso, suele prescindir del primer marco pragmático: "Yo digo que..., yo digo que pienso..., digo que imagino, recuerdo, amo, sufro...", habilitando un recurso de interioridad que legitimaría por medio de los *verbos declarativos*²² el estatuto verbal de la ficción y de la "operación de pensamiento" (Benveniste) que todo discurso supone.

Los japoneses le hacen una entrevista a Fellini pero es *L'Intervista* de Fellini la que el film muestra. "No quiero hacer un retrato del artista, sino estar en medio de esta atmósfera ensordecedora y alborotada, es así que justifico mis jornadas",²³ le dice Fellini a Alain Finkielkraut en una entrevista sobre *L'Intervista*. Y se dedica a mostrar esa atmósfera, que es la suya. No importa que la ficción se desplace, Fellini no se aparta de ese *aquí* donde permanece. "Yo me llevo siempre el *aquí*", una convicción que Heidegger entendía como el fundamento de su *Warnehmung*.²⁴ La mostración puede prescindir de la palabra pero para mostrar algo, es indispensable que algo esté *aquí* y *ahora*.

Si bien todo film parece renegar de la voz del director, tratándose de una entrevista, Fellini no escatima este raro ejercicio de ventrilocuencia: cuenta sus sueños, sus proyectos, recuerda, da indicaciones verbales que coinciden con los gestos; las indicaciones no se anticipan a la acción solo porque aquí no es posible distinguir la palabra de la acción. Su palabra ejerce una indicación performativa que oblitera el *renvoi* referencial de manera que un signo se vuelva señal, indica, hace: es un decir hacer, un mostrar hacer, un decir mostrar; como la anáfora, hace todo a la vez. Más allá de la rigidez de las teorías de la no-coincidencia,²⁵ la voz de Fellini *relevo* el pleonismo de una *Aufhebung* bastante paradójica, exagerando hasta el colmo todo lo que entre voz e imagen puede coincidir:

"Voz Fellini: Miren, yo quiero que ustedes hagan los mismos gestos, que se arreglen sus chaquetas, las manos en los cabellos, sonriendo, miren a la cámara, así."

Fellini no se disimula como "maestro de ceremonias" (es Metz quien evoca el título profesional que había propuesto Albert Laffay) y las indicaciones que regularmente no se oyen pero se suponen, aquí se *exponen*, se muestran: el monstruo. Un divismo a contrapelo arriesga "genio y figura", se hace ver y "*the re-created self is a threat to the self*", ya se sabe. Indicando por su propia voz objetos y acciones, legitima un fuero paradójico: la presencia-ausencia de su significante siempre imaginario. En "*Remarques pour une phénoménologie du Narratif*",²⁶ Metz se refería solo a "Relatos sin autor, pero para nada sin sujeto-relator". Sin embargo, "la impresión de que *alguien habla* no está vinculada a la existencia empírica de un relator preciso y conocido o cognoscible, sino a la percepción inmediata, por el consumidor del relato, de la naturaleza verbal del objeto que está por consumir: como se habla, es necesario que alguien hable (...*parce que ça parle, il faut bien que quelqu'un parle*)". En el film de Fellini, esa impresión no se supone, pasa a la imagen. Si hay cineastas que creen en la realidad y otros que creen en la imagen, Fellini es de los que creen en "la realidad de la imagen" y para legitimarla, diegetiza sus atributos. Por participar extradiegéticamente, no deja de participar en la diégesis y esa participación vale como una *intermediación* imprevisible entre el discurso y la historia. Decía François Jost que, a diferencia de la lengua natural, el discurso cinematográfico no posee ningún equivalente a los décticos: las marcas de este metalenguaje son móviles y flotantes (...), marcas de enunciación, pasan con frecuencia del lado del enuncia-

do".²⁷ De manera que si el film llega a mostrar sus marcas, eso se logra por medio de la representación. Los créditos no constituyen —contrariamente a lo que se cree— una forma de deixis sino la representación verbal y visual de esa deixis: "Estos son los créditos" o "Aquí van los créditos". Revolver o créditos es lo mismo aun cuando, en este último caso, se trate de una metadiscursividad.

Con excepción de las alternativas de los diálogos y de la narración verbal, el cine parece prescindir de lo que podría corresponder a la pronominalización de la imagen ya que la inscripción cinematográfica de "las cosas", como la de las personas, designa nombre y pronombre a la vez. La actuación de un mismo actor a lo largo del film refuerza la continuidad sintagmática que la anáfora, a fin de evitar redundancias, asegura discretamente en el discurso verbal. Cuando Metz rehabilitaba, en cierto sentido, "the FIDO-fido theory"²⁸ aplicada a la imagen cinematográfica, o cuando Barthes *se agotaba* tratando de verificar —es su expresión— "la testarudez del referente" (*l'entêtement du référent*) como un "esto fue",²⁹ ambos especulan sobre una *contigüidad por permanencia* manifiesta, un anclaje de la misma referencia en el discurso que la prosa, por su repugnancia a la repetición, no tolera fácilmente.

Basta recordar la parodia literaria de esa continuidad como "falta de anaforización" en la novela de Manuel Puig *El beso de la mujer araña* donde el narrador se empecina en repetir: "el muchacho... el muchacho... el muchacho... un padre... un padre... un padre..."³⁰ Cinéfilo fanático, a fin de salvar la "propiedad" de "lo cinematográfico",³¹ el personaje narrador de la novela (Molina) que cuenta los films a su compañero de celda (Valentín), que los recuerda o los inventa, no se permite ni un pronombre para identificar a sus personajes. Cada vez que los ve en su imaginación, los nombra, cada vez que los nombra, los nombra.

Fellini invierte los términos de esa caricatura literaria y de la misma manera que la imagen cinematográfica asegura la identidad fundiendo un actor a un personaje del principio al fin, él la quiebra utilizando distintos actores y distintos personajes que llegan simultáneamente hasta "la casa" de Anita encerrados en el interior del Mercedes. Desarticula por esa diversidad una misma identidad que el tiempo dispersa en una suerte de anagrama dramático que hace estallar la personalidad transliterando figuras, letras y lenguas. En *E la nave va...* no es seguro que las cenizas de la prima donna que vuelan al tiempo sean las de Edmea o las de Medea, el personaje trágico que en otro film (*Medea*) de otro director (Pasolini) representaba la propia Callas, cantante y actriz con un nombre que —oído y entendi-

do— en español no deja de conjugar *callar* (el verbo) que significa "Tais-toi" en francés, un perfecto homófono de Tetua, el apellido³² de la gran cantante: Edmea Tetua, el personaje ausente y protagonista del film de Fellini. Un imperativo fatal su nombre, no solo para ella.

En *L'Intervista* es Rubini quien representa a Fellini o a Marcello, el periodista de *La dolce Vita*, llegando como joven periodista a Cinecittà; a Rubini, a Fellini, a Marcello, o al *duce* porque: "Anche lui era giornalista" dice el fascista, en la secuencia del tren, sacando partido múltiple de la ambigüedad indicativa que la utilización anafórica del pronombre insinúa. La precariedad indicativa del instrumento verbal queda puesta en evidencia por una anáfora puesta en cine donde, sin el apoyo contextual de las palabras o de las menciones escritas, pierde su justificación funcional.

Pero no se trata de observar una vez más la categorización específicamente verbal de la anáfora sino de esbozar las posibilidades de su eventual pertinencia cinematográfica. Si por designación se menciona la relación del signo con el mundo, la anáfora, de la misma manera que la deixis, reconcilia en un mismo procedimiento dos prácticas designativas diversas: una deixis que al *cruzar espacios* diferentes produce un movimiento centrífugo dirigido *hacia afuera*, hacia el *exterior*, hacia los aspectos variables de la situación enunciativa, y otra deixis que, por medio de la repetición, llega a *cruzar tiempos* diferentes, desarrollando un movimiento *hacia atrás* pero sobre todo *hacia adentro*, *anterior-interior*, que pone en juego la memoria compartida. Para destacar la indicación en ausencia y diferenciando este procedimiento de la *demonstratio ad oculos et ad aures*, Bühler lo denomina "deixis en fantasma".³³

La secuencia de *L'Intervista* se ajusta a todos sus requisitos: es la repetición del fragmento de un film previo pero, por más fiel que sea la copia, lo mismo deviene otro y el hecho de la repetición transforma el estatuto de la ficción; es documento de un hecho (un film), de un acontecimiento (cinematográfico) que ya ocurrió y por eso aumenta un grado más "la impresión de realidad". Más que doble, diversa, impresiona al espectador quien, además de reconocer la apropiación al objeto, de reconocer la apropiación del sujeto, reconoce que ese doble reconocimiento ya ocurrió.³⁴ Se trata de una referencia común, conocida, compartida, "*une citation*" o "*a quotation*" diría en francés o en inglés, pero más diría en español: *una cita*, para registrar la felicidad de otra silepsis idiomática que sabe celebrar en la misma palabra, más de un encuentro: el encuentro con un film anterior, un fragmento en la memoria, y un encuentro sentimental, un *rendez-vous*, si es amoroso, una alusión afectiva que el

inglés tal vez omita en *appointment* aunque recupere la indicación, *pointing out*, *indication*, es la primera acepción del *Oxford English Dictionary* y la denominación, *the action of nominating*, que es la octava.

Superando las barreras idiomáticas, en *L'Intervista* coinciden, más allá de las palabras, la cita, el encuentro sentimental y la indicación. Marcello o Mastroianni o Mandrake o un hombre, simplemente — pienso en la polisemia monogramática de K, Karl, Kafka, Kane, King — quien hace aparecer por arte de magia, la magia del cine, del movimiento que le da nombre y realidad, un movimiento que revela la repetición³⁵ donde se encuentra la recapitulación anafórica que nos concierne:

Volviéndose hacia los otros con el tono amable de un animador:
Mastroianni — *Y ahora, mis queridos amigos, con vuestro permiso, me gustaría realizar un pequeño juego a fin de honrar a nuestra bien amada anfitriona. (...) ¡Oh, varita de Mandrake, mi orden es inmediata: haz volver los hermosos tiempos del pasado!*

Da una estocada, y enseguida se levanta una nube de humo; en ella toma cuerpo una sábana blanca que se despliega como una pantalla.

Mastroianni — *(Lánguido y estilizado) susurra: — Music... En el silencio recogido que desciende sobre la pieza se oyen las notas encantadoras de La Dolce Vita.*

El gesto del mago indica una sábana. Es el gesto que le *da lugar*: un espacio y un origen. La *pantalla* opera como un cordón,³⁶ es decir, muestra ambivalentemente, muestra y oculta a la vez, son sombras que transforman la ficción en recuerdo. La incidencia musical oída apenas introduce la repetición de una imagen conocida y extraña. De la misma manera que las anáforas repiten y no repiten, la música introduce la repetición y la cambia, acordando así más de una coincidencia —los acordes de una *Stimmung* bastante compleja— que al unir distingue. La anáfora desborda los límites de la diégesis de un film encabalgando otras diégesis, una *mise-en-cinéma* donde la imagen no se pierde en el abismo de la reflexión aun cuando desdoblándose, se confunde e identifica a la vez, una contradicción que es el principio de toda identificación. Hace algunos años, considerando los desdoblamientos de *Ocho y medio*, Metz prefería hablar de una doble *mise en abyme* ya que no se trata solo de un film sobre un cineasta sino de un film sobre un cineasta que reflexiona sobre su film.³⁷

Deslizada en una narración que no se *desencadena*, la citación cruza diégesis diferentes, transcontextualizándose en una *cita* que consolida el universo de la ficción, la magia del cine, la magia de Marcello-Mandrake —*magus ex machina*— quien diegetiza al mismo tiempo, el gesto de la indicación y la “actualización” del pasado, justificando narrativamente los procedimientos de actualización de la deixis en el discurso, tanto como el pasado que es un presente del pasado. En *L'Intervista*, la indicación que es una salida hacia afuera del discurso, experimenta, además, una salida de la *historia*,³⁸ pero esa fuga imprime un movimiento hacia adentro que se dirige hacia un texto anterior —cuando es conocido— y al pasar al otro lado, en un mismo tiempo pero en otro espacio, se encuentra con Anita, se reencuentran sus sombras chinas en la sábana, dos fantasmas que la indicación, el encuentro, la cita nostálgica, la memoria del cine compartida, “por magia” dice el libreto, convierten en “sombras cinematográficas”.

Índice, brazo extendido, bastón, varita, el gesto muestra y se muestra en silencio. La anáfora mantiene un raro equilibrio, basculando entre la deixis y el lenguaje, entre la repetición y el silencio. La imagen no es la misma aunque repita la secuencia porque la repite sin palabras: la muestra y basta. Mostración y repetición, indicación y anáfora: “esta” (si está presente) y “esta” (si ya no está), el recurso indicativo y anafórico es el mismo, pero en la imagen esa coincidencia se verifica en silencio.³⁹

Sin decir nada, como si en el pasado el cine hubiera sido mudo, la cita se produce en secreto; quizás clandestina, seguramente se trata de una *cita* íntima, donde a pesar de la ambivalencia temporal de una anticipación discutible, la anáfora (o catáfora) indumentaria de Anita, desbordante, envuelta en toallas, anuncia la salida del baño ritual, la conversión pagana —cristiana donde se venera a la diosa que emerge del agua y se celebra el bautismo de Marcello, repitiendo la *quête* —una búsqueda, una cuestión— de la identidad:

“—Pero tú ¿quién eres? ¿Eres una diosa, la madre, el mar profundo, la casa, tú eres Eva, la primera mujer aparecida sobre la Tierra?”

Similar a otro célebre *dumb-show*, este también muestra el pasado en silencio: para el Príncipe Hamlet, es “The Real Thing” y la realidad puede prescindir del lenguaje. En este caso, la *cita* es la imagen misma de la repetición y la diferencia: *du-dé-jà(mais)-vu*, es la misma secuencia y es otra, pero como la indicación que es otro gesto,

puede prescindir de la palabra y se registra en silencio. En más de un aspecto, el encuentro participa de las ambigüedades de la anáfora. Descubre la maravilla del encuentro a pesar de las diferencias: un periodista y una actriz, un hombre y una mujer, un hombre y una diosa, un film con otro film, un recuerdo y un registro.

La memoria queda *par coeur, by heart*, una pasión y un recuento: un *re-cord*. Si el espectador reconoce la cita, la reducción de color adquiere función de comillas, si el espectador nunca vio la secuencia del night-club y de la fuente, omite el referente cinematográfico, oblitera una diégesis y solo advierte en la citación, en la *cita*, un encuentro: el gesto indicativo que no remite a *La Dolce Vita* sino a un baile nocturno o ritual en la Fontana de Trevi. Se detiene en la contemplación de una fuente que *reserva* el retorno al origen o a una juventud remota. Aun registrado, el recuerdo solo *hace aparecer*, son "aparecidos". Y el contraste diegético se acentúa. Las voces más cascadas, Marcello envejecido, adormecido, Anita rolliza, Fellini "un poco más viejo, un poco más pesado, *più pesante*: "—En otros filmes yo volaba para liberarme", pero ahora dice que le pesa "levantarse de la tierra", de su propia historia y ahí se queda, *interviniendo* con todos sus medios: un actor pero sin dejar de ser el director, un personaje que se vuelve espectador, como Anita, Marcello, Maurizio, Rubini o los japoneses. Como Marcel que VA a escribir ⁴⁰ la *Recherche*, Fellini VA a filmar *América* o, haciendo *L'Intervista*, retorna a *La Dolce Vita*; aspirando a alcanzar una utopía, da un salto hacia atrás como para tomar impulso y así descubre la fuente —origen-juventud— en la memoria del cine. ¿Y si mostrar la repetición como original, no como extravagancia sino como retorno al cine, fuera la originalidad de Fellini? ¿"Retourner" sería volver a filmar?

La Cinecittà que representa Fellini es como el aleph de Borges, el punto del universo donde, como en la mente del lector o del espectador, los tiempos y los espacios coinciden: varias veces *América* aparece postergada, Kafka la dejó sin terminar, Fellini sin iniciar: un continente por hacerse. Ni tiempo lineal ni espacio limitado, entre referencias a épocas remotas, a continentes diversos, se verifican varias entrevistas: la de los japoneses, la de Rubini, la de Fellini y las otras apenas aludidas o vistas a medias.

Sin embargo, si hubiera previsto este universo de Fellini, a Platón no le habría parecido tan desafortunada su imaginación,⁴¹ ya que para no arriesgar temas desconocidos, no suele apartarse del cine. De ahí que las metalepsis de director, narrador, actor, personaje, espectador, que superpone, tampoco resultan demasiado ajenas a los espectadores

que acceden a esta forma paradójica del *realismo*: al acumular ficciones, encuentra la realidad. Como Quijote para quien solo la fe literaria cuenta, Fellini no confía más que en la realidad del cine, de su propio cine. Como ejerce un oficio honesto, no tiene por qué ocultarlo: "todo film es un film de ficción", decía Metz, y esa ficción repetida es una verdad a la vista.

A propósito de Mallarmé y la expansión de la frase, Barthes preveía que el hermano y el guía del escritor no sería más el retórico sino el lingüista, aquel que pone en evidencia no las figuras del discurso sino las categorías fundamentales de la lengua. Tal vez la anáfora sea cifra de esa frontera donde ambos se encuentran.⁴²

Designando un movimiento doble, la anáfora establece una relación fronteriza, queda en el medio, entre frases, basculando entre discurso e historia, entre indicación y representación, entre señal y signo, entre el gesto y la palabra, entre silencio y repetición, entre el hecho lingüístico y el extralingüístico, cruza espacios y tiempos diferentes, entre un film ya realizado y otro por realizar, un regreso que es una forma incierta de continuar, entre la imaginación metafórica y metonímica, entre la percepción y la memoria, individual y compartida, entre entrevistas, entre citas. Entre medios diferentes, un medio verbal o un medio visual, mitad palabra mitad gesto. Entre tantas oposiciones suspendidas, y sin descartar las relaciones problemáticas que se establecen entre la realidad y la ficción, entre una visión y otras visiones, la imaginación anafórica da lugar a un nuevo realismo, un realismo cada vez más sospechoso, un *enterrerrealismo* más bien donde no sorprende que el director desee o decida permanecer en el medio, entre intérpretes, entre periodistas, quienes haciendo un *interview* o una *entrevista*, cumplen su intermediación entre dos lenguas. En ese intersticio, la razón vacila, es ese *Zwischenwelt*, un espacio de intervalo que queda en suspenso, entre los sueños del cine, entre el acierto o el error de contarlos o de analizarlos o de realizarlos.

Todos *asisten*; el cineasta y sus colaboradores se desplazan desde los márgenes hacia el centro, compartiendo ese lugar privilegiado desde donde, como a un espectador, "todo-percibiente" ("*Tout-percevant*", dice Metz) les es posible ver todo, o entreverlo, de ser visto o entrevisto. Es verdad, como dice Metz, que el cine 'engloba' en sí el significante de otras artes: cuadros, música, fotografías, otros filmes, pero todo eso queda *entrevisto*: el significante imaginario lo muestra y no lo muestra. En esa visión doble a medias, la realidad o la ficción quedan *entrevistas*, en el *medio* en movimiento donde un investigador —un espectador como los otros— trata de acercarse a

este medio de encuentros, por la teoría, una *afinidad* que los aproxima cada vez más.

* Cuando la cita figura en español y el título de la obra o del artículo con las referencias editoriales aparece en francés o en otro idioma, se trata de una traducción que he realizado especialmente para este trabajo.

1. F. Casetti, "...el teórico no se refugia en el anonimato del discurso científico, no se oculta más detrás de la objetividad de sus proposiciones; al contrario, resulta que, entre observador y observado, entre el teórico y el cine, no hay más división de roles sino una sola dirección de marcha". "Pragmatique et théorie du cinéma aujourd'hui", p. 104, HORS CADRE 7, París, 1989.

2. Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, Barcelona, 1976.

3. Michel Chion, *La toile trouée*, París, 1989.

4. D. R. Hofstadter et Daniel C. Dennett. *The Mind's I. Fantasies and Reflections on Self And Soul*. New York 1981. "The False Mirror" es un gran ojo que desde el centro del cuadro de Magritte subraya el retruécano del título en la cubierta del libro.

5. Con este término, Metz alude a la relación que el cine mantiene con el significante de otras artes. Ch. Metz, *Le signifiant imaginaire*, París, 1984, p. 62.

6. Margaret Colie, *Paradoxa Epidemica*. Princeton, 1967, p. 23.

7. Christian Metz, "L'énonciation impersonnelle, ou le site du film. (En marge de travaux récents sur l'énonciation au cinéma)". In VERTIGO. "Le cinéma au miroir" N° 1, ps. 15-34. París, 1987.

8. Según Port-Royal "un esmero de elegancia (la repetición es fastidiosa) se encuentra en el origen de la anáfora; los modernos se creen más científicos haciendo referencia a un anhelo de economía". O. Ducrot et T. Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. "Relations sémantiques entre phrases: L'anaphore", París, 1972, p. 358.

9. Georges Mounin, *Dictionnaire de la Linguistique*, París, 1974.

10. Jacques Aumont, "Crise dans la crise". In HORS CADRE, 7: *Théorie du cinéma et crise dans la théorie*. 1989, p. 199-203.

11. "Además, qué energía y qué dignidad le da a esta frase la palabra Dios repetida cuatro veces. Esta repetición es del tipo que se denomina *anáforas*, o simplemente *Repeticiones*." Pierre Fontanier. *Les figures du discours*. Intr. de Gérard Genette, París, 1968, p. 329.

12. "Métonymie chez Proust", *Figures III*, París, 1972.

13. Ch. Metz, *Le signifiant imaginaire*, Op. cit., p. 224.

14. Ibidem, p. 269.

15. K. Bühler, *Teoría del lenguaje*, Madrid, 1950.

16. Ch. Metz, "A propos de l'impression de réalité au Cinéma". *Essais sur la signification au cinéma*. París 1968, p. 23.

17. K. Bühler, Op. cit., p. 197.

18. Ch. Metz, "Un primer plano de revólver no significa 'revólver' (unidad léxica puramente virtual) sino que significa, por lo menos, y sin hablar de connotaciones. 'Esto es un revólver.' *Essais sur la signification au cinéma*. "Langue ou langage?". París. 1968, p. 72.

19. Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, 1973.

20. Wittgenstein, "Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden. *Tractatus Logicus-Philosophicus*, 4.1212.

21. R. Barthes. *La chambre claire*, París, 1980. P. 156: "Mélisande no oculta pero tampoco habla. Así es la Foto: no sabe *decir* lo que hace ver".

22. Agradecida por la observación que me formula Christian Metz y sin duda de acuerdo con sus consideraciones, me parece más precisa, efectivamente, la clasificación de "verbos declarativos" en lugar de "verba dicendi" que había utilizado en la versión francesa original.

23. "Federico Fellini: entrevista con Alan Finkelkraut." In *Fellini: Entrevista*, París, 1987, p. 227.

24. En alemán significa "percepción" pero *Wahr*, verdad, es su origen.

25. "La crisis de la pragmática en Francia resulta de esta búsqueda del sujeto en el lenguaje que está en todas partes y en ninguna." Brigitte Nerlich "La pragmatique en France et la théorie du cinéma". HORS CADRE, 7, ps. 111-1120.

26. "Todo eso que la imagen muestra, no debe ser dicho por la palabra, el sonido no debe sugerirlo." Ch. Metz rechaza el dogmatismo de esta a-sincronía *obligatoria*. Ch. Metz. *Essais sur la signification au cinéma*. T. II. "Problèmes actuelles de théorie du cinéma", (1966), París, 1972, p. 48.

27. François Jost, "Discours cinématographique, narration: Deux façons d'envisager le problème de l'énonciation." En *Théorie du film*. París, 1980. Page 121-131.

28. Ch. Metz. *Essais...* "Langue ou langage?", Op. cit., p. 68.

29. R. Barthes, Op. cit., p. 165.

30. M. Puig, Op. cit., ps. 128-133.

31. Según Metz, lo cinematográfico no es todo lo que aparece en los films sino aquello que no es susceptible de aparecer sino en el cine y que constituye, de manera específica, el lenguaje cinematográfico.

32. La suposición, la trasposición, se legitima en parte por la presentación que hace Orlando, el periodista de *E la nave va...* del capitán del barco: Lo señala como Leonardo di Robertis y, ante la objeción del indicado, se corrige: Roberto di Leonardis.

33. K. Bühler, "...cuando un narrador lleva al oyente al reino de lo ausente recordable o al reino de la fantasía constructiva y lo obsequia con los mismos demostrativos para que vea y oiga lo que allí hay que ver y oír... No con los ojos y oídos exteriores, sino con los que se suele llamar 'interiores' o 'espirituales'...", Op. cit., p. 200.

34. Metz consideraba que la eficacia del irrealismo en el cine se debe a

que allí aparece lo irreal como realizado y se ofrece a la mirada bajo las apariencias del surgimiento acontecimental, no de la plausible ilustración de algún proceso extraordinario que sería puramente *concebido*. "L'impression de réalité", Op. cit., p. 15. Tomo en un sentido extenso la noción de Metz porque el film, como cualquier otro objeto conocido, afianza esa primera realización en la realidad de lo que "realmente ocurrió".

Más recientemente decía Pierre Bayard que "aunque pertinentemente yo sepa que tal personaje no existe (*aun cuando...*), para mencionarlo me vería obligado a recurrir a las mismas formulaciones que reservo para los seres vivos (...). No hay lengua capaz de clasificar referentes imaginarios y referentes reales, HORS CADRE 7, p. 21. En el mismo volumen, afirma Joan Copjec que: "...la teoría del cine ha llevado a una nueva concepción de 'la impresión de realidad' característica del cine. Ya no se concibe más como dependiente de una relación de verosimilitud entre la imagen y el referente real sino ahora se atribuye esta impresión a una relación de adecuación entre la imagen y el espectador."

35. Ockham definía (Okham's razor) el movimiento como la reaparición de una misma cosa en lugares diferentes.

36. L. Block de Behar, *Una retórica del silencio*. México, 1984, p. 85. Retomo una comunicación que presenté en el Coloquio "Sémiotique du spectacle" (Bruselas, abril 1981). Los *cordones* son los procedimientos de intermediación que limitan y distinguen las condiciones dialécticas de autonomía y dependencia recíproca que se establecen entre el universo *artístico* —en tanto que *artificial* y sobre todo *virtual*— y el universo *espectativo* —del *espectador*, de su *expectativa*—, la comunicación histórica en que esa comunicación se produce. En este caso *cordón* designa el hecho de unir y de separar al mismo tiempo porque nombra un objeto que sirve para unir dos cosas diferentes (aunque designa también la unión y la dependencia más íntima entre dos seres: ser-nacer) pero que asegura asimismo la marca de separación, la escisión neta, severa-sanitaria o policial-necesaria o arbitraria. Define la producción de la ficción y provoca su recepción en la realidad.

37. Ch. Metz, "La construction 'en abyme' dans *Huit et demi*, de Fellini". *Essais sur la signification au cinéma*, Op. cit., p. 224.

38. Tanto en el sentido en que se opone a *discurso* (Benveniste) como en tanto intenta sustraerse al curso del tiempo.

39. En un artículo reciente dice Jeffrey Kittay: "Es lógico ver la anáfora como una especie de resolución dentro del lenguaje no deféctico. (...) Por lo menos en cuanto a la anáfora uno podría pensar que ha consumado la requerida 'stillness'; el texto que la rodea se encuentra fijado "eternamente" rodeando a la anáfora. Pero no todos los textos están "still" Todavía no se ha dicho la última palabra en cuanto a esta distinción. Aquí uno funciona en un área de muchos matices, de muchas sombras; en realidad, el referente de la anáfora es muy sombrío", In SEMIOTICA 72 3/4 (1988), 205-234.

40. "Los dos discursos, el del narrador y el de Marcel Proust, son homólogos pero para nada análogos. El narrador VA a escribir, y este futuro lo mantiene en el orden de la existencia, no del habla; está ligado a una psi-

cológia, no a una técnica. Marcel Proust, al contrario, escribe: lucha con las categorías del lenguaje, no con las del comportamiento." Roland Barthes, "Proust y los nombres." In *Les critiques de notre temps et Proust*, París, 1971. (Yo traduzco)

41. Platon, Libro X, LA REPUBLICA. "No exijamos, pues, a Homero, ni a ningún otro poeta, que nos rindan cuenta de las muchas cosas de que nos hablaron, preguntándoles si alguno de ellos era un hábil médico, y no un simple imitador del lenguaje de los médicos, o cuáles son los enfermos que algún poeta, ya sea antiguo o moderno, tenga fama de haber curado, como ha curado Asclepio, o cuáles son los discípulos sabios en medicina que ha dejado tras de sí, como lo hizo Asclepio con sus descendientes. Concedámosle la misma gracia con respecto a las demás artes, y no les hablemos más de ello".

42. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, "Flaubert et la phrase", París, 1972.

La ostra-acontecimiento: fantasma (fantasme) inconsciente y cine

Desde hace algún tiempo se dice que la teoría del cine ha sido superada, que el furor especulativo de la crítica continental solo sirvió para introducir confusión, error y especulaciones inútiles respecto a un objeto que después de todo no tiene gran misterio: el cine. Ausencia de rigor en el análisis, ignorancia de la historia, metodología vacilante, extrapolación injustificada de una disciplina a otra, en fin, veinticinco años de investigación que no han dado más que resultados catastróficos, ya que la nueva teoría del cine ha sembrado perturbaciones dentro del aparato de la crítica cinematográfica, y particularmente, en la vieja guardia de la crítica americana.

Detrás de todo esto, por supuesto, hay un gran culpable: Christian Metz. La historia de la recepción de sus trabajos en Estados Unidos, desde las querellas épicas y pueriles en torno a la Gran Sintagmática, y los primeros textos del *Signifiant imaginaire*, la historia de un malentendido, que a menudo linda con la mala fe, está por hacerse por quienes pudieran encontrar algún interés en ello.

Se podría pensar que estas viejas querellas habían pasado de moda. En absoluto, una obra reciente de Noël Carroll, el título *Mystifying Movies* es todo un programa, replantea nuevamente la polémica contra los trabajos de Jean-Luis Baudry y de Christian Metz, esta vez en nombre de una verdadera y nueva teoría "científica" del cine. Noël Carroll ataca explícitamente el "Significante Imaginario" y el "Film de ficción y su espectador" para denunciar el análisis simplista, tal vez falso, de conceptos como los de voyeurismo, fetichismo y la discusión sobre el sueño, presentados en esos dos ensayos. No sorprenderá demasiado que del análisis detallado de estos textos, llegue a la conclusión de que la tentativa de Baudry y Metz de establecer una correlación teórica entre el film y los fenómenos psíquicos, tales como el sueño, se salde con un fracaso total,

por dos razones: por una parte, la imprudencia de construir una teoría del film a partir de un razonamiento analógico, y por otra la imprudencia de "psicoanalizar" el dispositivo cinematográfico.² El frenesí de Noël Carroll es provocado por la influencia considerable, pero pernicioso, que ejerce sobre un gran número de jóvenes críticos americanos, en particular, los grupos feministas. Junto a Baudry y Metz, hay también otros autores que están de moda desde la segunda semiología de los años 70, Althusser, Lacan, Barthes y con él, la influencia de los estudiosos de la literatura sobre el cine. La lectura de esta presentación de textos de Ch. Metz me incitó a volver sobre este tema y en particular, al texto "El film de ficción y su espectador", un texto que siempre me ha parecido una pequeña obra maestra tanto por su concisión como por su prudencia, y de gran valor pedagógico, un texto que ha sido también algo descuidado, en provecho de "El significante imaginario" aparecido al mismo tiempo.

Este texto publicado en el número de *Communications* consagrado a las relaciones entre cine y psicoanálisis,³ describe con precisión y según una lógica infalible, el efecto producido por un film de ficción en un espectador que no es crítico, ni cineasta, ni semiólogo, un espectador común, en definitiva. Todavía es importante agregar que se trata de un film y de un espectador occidentales.

El tema es muy amplio y está centrado en un problema preciso: cómo llegar a determinar lo que caracteriza la especificidad del efecto fílmico. En parte, con el mismo espíritu que los estudios más semiológicos publicados diez años antes, Ch. Metz retoma la comparación entre el cine y el sueño, comparación que se remonta muy lejos en la historia de la crítica cinematográfica, a fin de sentar las bases de un estudio más sistemático de las relaciones entre el espectador y el film de ficción.

De nuevo, como lo había dicho Roland Barthes a propósito de los primeros *Essais sur la signification au cinéma*, Metz quiere llegar hasta el fin de la metáfora: el film de ficción se parece al sueño (rêve), pero no es un sueño (rêve).

La comparación entre el sueño (rêve), la ensoñación (rêverie), la percepción real y el estado fílmico, conducen a la conclusión de que la ficción "detenta el extraño poder de reconciliar por un momento tres regímenes de conciencia muy diferentes, ya que los caracteres mismos que los definen tienen por efecto fijarla, colocarla como en un rincón, el más estrecho y central de sus intersticios: la diégesis tiene algo de real, porque lo imita, algo de la ensoñación y del sueño porque imitan lo real".⁴ No obstante quedan diferencias insuperables que subsisten porque el espectador está despierto y el soñador, dormido.

El film puede llegar a simular condiciones muy próximas al sueño (sommeil). La única diferencia que queda entre el sueño (sommeil) y la vigilia introduce un clivaje profundo dentro del aparato enunciativo constituido por la máquina cine. Siempre, el film hace ver al espectador que ha sido hecho por otro que no es él mismo, una alteridad radical. Sin embargo, para poder disfrutar del placer que le aportan, es necesario que olvide que estas historias que se despliegan bajo sus ojos no son sus historias, que estas fantasmas (fantasmes) no son las suyas.

A fin de cuentas, es emocionante que la ficción sea la que permita reconciliar diferentes regímenes de conciencia en los que el sujeto puede reencontrar huellas de otro sujeto que es él mismo y otro a la vez. El cine presenta así la ventaja de sorprender al espectador confrontándolo con imágenes que no han sido suscitadas por él, con imágenes que, por el hecho de que están inscriptas, materializadas son tanto más fascinantes e cautivantes pero que, por otro lado, son desventajosas porque son extrañas, indiferentes, otras. Es difícil satisfacer la expectativa del deseo del espectador porque lo que el film le ofrece no está determinado por un mecanismo endógeno. En este doble, que en un sentido parodia las relaciones entre el analista y el analizado, se re-encuentra algo que evoca las relaciones del sujeto con sus sueños y sus fantasmas (fantasmes) sin que puedan saberlo verdaderamente. Lo que sabe, lo que experimenta, es el afecto provocado por la puesta en escena de estos fantasmas (fantasmes) que podrían ser los suyos, es a fin de cuentas, la piedra de toque, la verdadera garantía de realidad, y como lo ha dicho Pierre Scheffer, la única realidad de la cual se puede hablar.

Muy a menudo, Ch. Metz declara que el fantasma (fantasme), y en particular el fantasma (fantasme) inconsciente, "se arraiga" de una manera más directa, más profunda en el inconsciente. Sin pretender aportar una solución al problema de la relación entre el fantasma (fantasme) y la ficción, quisiera ver si los trabajos recientes sobre el fantasma (fantasme) permiten esclarecer de qué manera la ficción se inserta en el punto central de los intersticios que reconcilian los regímenes de conciencia descritos en "El film de ficción y su espectador". Aun a riesgo de simplificar demasiado, vuelvo rápidamente a las grandes líneas de este estudio en el cual Ch. Metz examina en detalle las diferencias y las similitudes entre los regímenes de conciencia que caracterizan el estado onírico y el estado fílmico. La verdadera ilusión solo puede producirse si el sujeto dormido sueña, mientras que la impresión de realidad es el hecho de un espectador que no duerme. Entonces, el sueño (sommeil) y la vigilia no son más que estos límites

entre los cuales se escalonan estados intermedios definidos por el grado de vigilancia que resulta de la calidad del sueño (sommeil) del soñador o del tipo de participación afectivos del espectador de cine. Es el sueño (sommeil), o su ausencia, lo que ajusta la distancia entre la impresión de realidad y la ilusión verdadera. La separación que los aparta solo disminuye cuando el soñador comienza a despertarse o el espectador a dormirse, es decir, en el momento en que se inicia una pequeña regresión narcisista inducida por el film de ficción, y que varía según las modalidades de la percepción fílmica, la capacidad del espectador de participar en la ficción que se le ofrece, la calidad del film y las operaciones del dispositivo cinematográfico. Metz llega a esta formulación: "el grado de la ilusión de realidad es inversamente proporcional a aquel de la vigilancia". Y agrega: "el film novelesco, molinete de imágenes y de sonidos que sobrealimentan nuestras zonas de sombra y de irresponsabilidad, es una máquina que sirve para moler la afectividad e inhibir la acción" (p. 130).

A diferencia del sueño (rêve), el film no satisface automáticamente al espectador, ya sea porque lo que ofrece al ELLO es demasiado pobre, ya sea porque lo que le ofrece provoca una reacción muy fuerte de su parte, es decir, una reacción de defensa. "Para que a un sujeto le 'guste' un film, es necesario que el detalle de la diégesis halague suficientemente sus fantasmas (fantasmes) conscientes e inconscientes para permitirle una cierta satisfacción pulsional", la cual debe ser mantenida dentro de ciertos límites. El film tiene mayores dificultades para satisfacer el deseo del espectador porque está hecho de percepciones verdaderas, de imágenes y de sonidos que el espectador no puede modificar. Por el contrario, el sueño (rêve) responde sin fallar al deseo del soñador.

"En tanto que cumplimiento alucinatorio del deseo", el film es menos seguro que el sueño (rêve) porque solo puede cumplirse plenamente gracias a la protección que le procura el sueño (sommeil). La naturaleza material de la percepción fílmica impide al espectador aproximarse a la alucinación verdadera porque, a fin de cuentas, es una percepción real. También el film de ficción es menos seguro porque el sujeto no puede alterar sus percepciones que son verdaderas. Por el contrario, el sueño (rêve), como "un film que habría sido filmado de punta a punta por el sujeto mismo del deseo" (p. 137), según la fórmula de Metz, donde es a la vez autor y espectador, responde exactamente a su deseo. Es entonces, de nuevo en torno a la percepción verdadera, del sueño (rêve) y de la vigilia, que se vuelve al problema de la impresión de realidad y de su diferencia en relación a la alucinación verdadera.

"¿Cómo opera en el espectador el salto mental que puede llevarlo de un dato perceptivo, formado por impresiones móviles visuales y sonoras, a la constitución de un universo ficcional, de un significante objetivamente real pero negado, a un significado imaginario aunque psicológicamente real?" (p. 141). Metz intenta responder a esta pregunta a partir de un análisis de las diferentes formas de inhibiciones motrices que aproximan el estado fílmico y el sueño (rêve) por un lado, y por otro por una comparación entre los diferentes grados de *régrédience** y de *progrédience** que afectan la percepción en las diferentes intenciones de conciencia. La energía psíquica que se ahorra en el estado fílmico sigue la vía *régrédiente** para "sobre invertir la percepción del interior mientras alimenta la percepción de lo exterior, lo que impide la *régrédience* completa (tal como es en el sueño) en provecho de una suerte de *semi-régrédience*". Metz adelanta en esta idea interesante que es "un doble refuerzo" que hace posible la impresión de realidad, "que da al espectador la capacidad de creer en la realidad imaginaria que se le presenta". Esta capacidad de ficción es, antes que nada "la existencia históricamente constituida... de un régimen de funcionamiento psíquico socialmente regulado, que se denomina con justicia ficción" (p. 144). De hecho, esta capacidad de ficción hace posible la existencia del film de diégesis, porque deriva de la tradición aristotélica que ha formado al espectador. Es entonces un régimen especial de percepción el que hace posible este tránsito del significante real al significado imaginario. Esta vez, esta *semi-régrédience* aproxima la impresión de realidad a la alucinación verdadera, el estado fílmico al estado onírico.

Siguiendo su comparación entre el sueño (rêve) y el film de ficción, Metz considera a continuación el contenido del texto fílmico y el del texto del sueño (rêve). El film es más lógico, más construido, menos absurdo que el sueño. La menor secuencia de un sueño nos sorprende enseguida como directamente incomprensible. También la fuerza principal que determina el contenido consciente de un sueño no es el proceso secundario. Es así porque la lógica del sueño es radicalmente diferente de la del film y las transformaciones no motivadas que allí aparecen son inmediatamente aceptadas por el sujeto. El principio del placer rige el proceso primario, mientras que el proceso secundario es regido por el principio de realidad. Por el contrario, según Metz, el film es un "monstruo teórico" porque es el proceso secundario el que lo domina. Además, el film se aproxima también al flujo onírico porque está cerca de la imagen. El inconsciente se figura en imágenes y la imagen está por naturaleza, más próxima al inconsciente. El film de ficción y el sueño se constituyen

en historia, pero mientras que la historia del film es siempre más clara y más o menos comprensible, la del sueño es pura. También esas historias están compuestas de imágenes que organizan el tiempo, el espacio, los personajes y los objetos en un todo coherente. Metz insiste sobre el hecho sorprendente de que un cierto número de operaciones primarias aparezcan en la estructura secundarizada del relato fílmico.⁵ Sin embargo, el espectador no se sorprende por la aparición momentánea de estos trazos de operaciones primarias. La presencia del proceso primario que atraviesa el tejido del relato es interesante porque revela que hay una acomodación entre los dos procesos que se combinan en él. De nuevo es lo que llama el régimen de vigilancia, que hace que el espectador tolere más fácilmente las huellas del proceso primario en los intersticios del film porque él mismo está un poco menos despierto en el cine. La ensoñación, siendo también una actividad de la vigilia, se distingue del sueño, nueva diferencia entre el estado fílmico y el estado onírico. Esta vez, la "novelita" que cuentan es idéntica. El film pertenece a la instancia psíquica del consciente y del preconscious porque fue creado por seres despiertos. El fantasma (fantasme) está más ligado a lo inconsciente porque está más próximo a fuerzas pulsionales, pero difiere del sueño por su lógica interna que corresponde más al proceso secundario y pertenece al preconscious ya que las relaciones del tiempo y del espacio de las historias que presenta son relativamente coherentes y lógicas (p. 161). Metz insiste en el carácter híbrido del fantasma (fantasme), próximo al inconsciente por su contenido, y próximo al preconscious por su organización formal, nueva diferencia con el sueño y las otras formaciones del inconsciente. En los dos casos, la *régression* disminuye antes de haber alcanzado "la instancia perceptiva". Las imágenes ya no son percibidas como percepciones, como tampoco lo son en la ensoñación, y las imágenes mentales no son percibidas como reales. De hecho, como lo observa Metz, el sujeto tiene a menudo dificultad para distinguirlas de la diégesis. Ocurre entonces que las percepciones no son percibidas como verdaderas, ni en la ensoñación ni en el estado fílmico, y que pone en evidencia la similitud y el hecho de que pertenecen al estado de vigilia. Pero de nuevo, es necesario tener en cuenta un matiz importante: pertenecen a la vigilia pero no a sus manifestaciones más características. Ambas están más próximas al estado onírico.

En ambos casos, "el sujeto reduce sus inversiones de objetos y se repliega sobre sí mismo, sobre una base más narcisista como lo hacen el sueño (*rêve*) y el sueño (*sommeil*)". La sensible disminución de la vigilancia en el estado fílmico y en la ensoñación permite al proceso

primario de surgir ahí y aquí. Entonces el film está más próximo a la ensoñación y al fantasma (fantasme) consciente por el grado de secundarización y por el grado de vigilancia, pero se separa por la materialización de las imágenes y los sonidos. Permaneciendo puramente mental, la ensoñación se opone al sueño (*rêve*) y al estado fílmico. Esta confrontación entre el grado de realidad de las imágenes mentales de la ensoñación y el sueño introduce una diferencia importante en la relación del sujeto con las representaciones que le son presentadas. Está menos dispuesto a creer en las imágenes que percibe porque no son las suyas, aún cuando sean más objetivas. Por el contrario, las imágenes del sueño se prestan a la ilusión verdadera. De la misma manera, el film es sentido como menos verdadero, como extraño, el poder de ilusión de las imágenes impuestas desde el exterior al espectador es reducido. La representación fílmica es desfavorecida en relación a la ensoñación y el sujeto está menos satisfecho de los films que ve, que de sus ensoñaciones. Y sin embargo, no cree más en sus fantasmas (fantasmes) que en la ficción; "el beneficio afectivo del film no es inferior al de la ensoñación. Se trata de una pseudo-creencia, de una simulación consentida..."

Puede ocurrir que la materialización de las imágenes proporcione ventajas al film porque la impresión de realidad que produce le da "un poder mayor de encarnación" que aquel de las imágenes mentales. Ocurre, dice Metz, por casualidad, y parece inevitable, que estas imágenes concuerden brevemente con el fantasma (fantasme), dándole así una consistencia material. Entonces el film se toma su revancha por la gran fuerza que sus imágenes dan a nuestro deseo, de tal forma que parece realizarse delante de nuestros ojos. Puede suceder que el film produzca un poder de estupor extraordinario en lo que concierne a los fantasmas (fantasmes) inconscientes, porque despierta, encuentra, representa, sucesos ficcionales que buscan producir los fantasmas (fantasmes); operación tanto más fácil cuanto que esos fantasmas (fantasmes) son inconscientes y por eso escapan a la vigilancia del sujeto. Porque son exteriores, estas representaciones escapan también a la censura que impone a sus fantasmas (fantasmes). Se encuentra menos protegido, más a la merced de las intrusiones de representaciones fílmicas porque sabe que no son las suyas.

El concepto de fantasma (fantasme) ha ocupado siempre un lugar central en el pensamiento psicoanalítico, y particularmente después de la publicación del artículo de Laplanche y Pontalis: "Fantasma (fantasme) originario, fantasma (fantasme) de los orígenes, orígenes del fantasma (fantasme)", hace aproximadamente treinta años. La controversia en torno a este concepto no es nueva, se remonta a los

primeros textos de Freud sobre la sexualidad infantil.⁶ Más recientemente, las obras de Serge Viderman lo han intensificado poniendo en tela de juicio el valor del concepto de acontecimiento fundador. Tal vez sea la publicación de estas obras las que haya incitado a Maurice Dayan a retomar el desafío de las tesis adelantadas por Viderman.

En un ensayo titulado "El fantasma (fantasme) y el acontecimiento",⁷ a la vez denso y sutil, Dayan vuelve a examinar el problema teórico que se plantea en la relación entre estos dos conceptos, a fin de esclarecer por una parte su significación en el pensamiento freudiano y por otra, para refutar las tesis de Viderman a las que caracteriza como apresuradas y reductoras. Con frecuencia, sin embargo, se inspira en Viderman, que para adelantar a su vez un esbozo de una teoría de estos conceptos que me parece presentan cierto interés en la perspectiva abierta por Metz sobre las relaciones entre el estado fílmico y el fantasma (fantasme), en la cuarta parte de su ensayo sobre el film de ficción y su espectador.

Metz insiste en el hecho de que el fantasma (fantasme) tiene una relación directa con el inconsciente, ¿en qué medida se puede considerar que el concepto de acontecimiento, tal como lo define Dayan, es susceptible de esclarecer las relaciones del fantasma (fantasme) y del estado fílmico? Si la imprecisión y el abuso del empleo del concepto de fantasma (fantasme) en el pensamiento y la práctica del psicoanálisis, demuestra que no se trata simplemente de negligencia o de olvido, sino de una tentativa reductora y abusivamente simplificadora del concepto de fantasma (fantasme) y también de los textos freudianos sobre los cuales se basa. No obstante la ausencia completa del término *acontecimiento* en el vocabulario psicoanalítico, este concepto ha sido siempre una parte intrínseca de la teoría porque "pone la forma del fantasma (fantasme), es decir una puesta en escena que representa las condiciones de la realización de un deseo que es siempre un deseo inconsciente" a través de las acciones en que el sujeto está implicado, y que por otra parte "se refiere a los contenidos, secuencias de acciones que importan a un ser que desea acontecimientos imaginarios". Por consiguiente, para Dayan, todo fantasma (fantasme) tiene un "tema acontecimental" que puede ser explicitado bajo una forma canónica: "al sujeto, representado por tal personaje o por tal elemento en la escena X, sucede algo que tiene rasgos de la satisfacción de su deseo, subyacente a esta misma escena. El fantasma (fantasme) describe un acontecimiento, aún si aparece estático bajo su forma consciente". El fantasma (fantasme) de fustigación en la niña, es un ejemplo.⁸ La construcción de fases por el analista muestra que el sujeto pone en escena su propio yo.

Quiere insistir Dayan porque el esquema secuencial caracteriza el fantasma (fantasme) tanto como al acontecimiento y el acontecimiento es el contenido de la puesta en escena realizada por el fantasma (fantasme). El acontecimiento imaginario que contiene el deseo inconsciente y los acontecimientos que han podido tener lugar en la vida infantil del sujeto, están en conflicto. Pero esta oposición entre la realidad psíquica del fantasma (fantasme) y la realidad material de momentos de la vida pasada no debe ser considerada como una alternativa. Es sobre este punto preciso que Dayan se aparta de una lectura demasiado literal de los textos freudianos. Retomando en detalle la carta de Fliess y el caso de "El hombre de los lobos",⁹ Dayan afirma con Laplanche y Pontalis que el descubrimiento de la sexualidad infantil ha dejado lugar en el espíritu de Freud a "este esquema subyacente de la teoría de la seducción, de la eficacia posterior, de un primer acontecimiento incomprendido por el sujeto, retomado después en favor de un proceso interno". Freud no renuncia a lo real. Como escribe Neyraut, citado por Dayan, "si Freud no quiere ser engañado por la realidad tal como la presentan sus pacientes, tampoco renuncia a lo real, lo desplaza en un grado, ya que los cuidados que la madre prodiga al pequeño constituyen una realidad. Le sobreviene una excitación que constituirá el *modelo* de fantasías sexuales ulteriores. En realidad, el paciente no miente, pero también el desplaza en un grado la realidad de su recuerdo, y atribuye la seducción a una persona extraña".¹⁰ Dayan vuelve a rechazar la perspectiva positivista que hace de la idea de acontecimiento una "factividad pura", sin relación con la realidad psíquica a la cual él se adviene, y que es exterior al sujeto, quien se supone la afecta, y del cual la acción es inteligible. Rechaza la idea de que el fantasma (fantasme) sea una formación "estrictamente endógena", sin ninguna relación con la "realidad presente en la *libido* y en consecuencia abole la relación original de lo imaginario a lo percibido". Fantasma (fantasme) y acontecimiento, deben ser considerados como complementarios uno del otro en un proceso que pone en escena el deseo. No se puede oponer lo objetivo a lo subjetivo, lo interior a lo exterior, lo ficticio a la evidencia sin deformar el pensamiento freudiano. Ahora bien, y según Dayan, cierta práctica analítica ha tenido tendencia a evacuar el acontecimiento para insistir sobre la reconstrucción del fantasma (fantasme) inconsciente infantil y su objetivación bajo forma verbal.¹¹ Además Dayan observa, de paso, que esta regresión del acontecimiento en provecho de la investigación de estructuras afecta todas las ciencias sociales.¹² Antes de encarar las consecuencias de un cierto "retorno del acontecimiento", en algunos historia-

dores contemporáneos, inicia una crítica de las obras de Viderman, quien a su parecer, representa la tendencia extrema de esta exclusión de la realidad en la teoría del fantasma (fantasme).¹³

"Es inútil y contradictorio querer volver a trazar la cronología de los acontecimientos, de reconstruirlos en una realidad histórica, poniendo sus pasos en los pasos del pasado. Las líneas de fuerza que atraviesan el campo analítico son todas líneas quebradizas; querer dirirlas para hacerlas coincidir con la línea ideal de la historia del sujeto es encerrarse en una contradicción en que se extravía la razón psicoanalítica". Para Viderman, es inútil tratar de encontrar la "piedra del acontecimiento", clave para la empresa teórica y terapéutica freudiana. Pero para Dayan, el error no radica en Freud sino en el modo en que Viderman encara la transferencia. Dayan desarrolla su crítica de las posiciones de Viderman a partir de su interpretación del concepto freudiano de reconstrucción. Según Viderman "Freud construye el sentido de la escena cuando está convencido de reconstruir un encadenamiento exacto de los acontecimientos".¹⁴ No solamente se equivoca en el sentido de propósitos que Freud no expresó jamás, sino que se equivoca también en el sentido del término *construcción*: "una construcción no comporta necesariamente la consideración de un encadenamiento de acontecimientos exactamente determinables, y su objeto puede ser representar una realidad del pasado no tal cual fue, sino tal como pudo obrar sobre las disposiciones libidinales del niño, una realidad del pasado que incluye también los efectos de la actividad fantasmática en la puesta en forma de los acontecimientos tanto como los acontecimientos de sí mismos" (p. 28). Con textos de apoyo, Dayan refuta toda otra impresión de realismo crédulo que "lo fantasmático que ignora tanto las actividades reales como las percepciones de realidades invertidas, susceptibles de prestarse a una sexualización retrospectiva" (p. 29). Lo que Viderman propone, es el abandono del postulado realista "inherente a la teoría traumática y la superación definitiva del fantasma originario".¹⁵ Y nuevamente a partir de una lectura minuciosa de los textos freudianos, Dayan refuta este argumento.

Se inspira en su ejemplo para ampliar el debate sobre el estatuto del acontecimiento en psicoanálisis, aún manteniendo su desacuerdo teórico con Viderman. Además, reconoce el gran mérito de haberse atrevido a desacralizar el texto freudiano y de haber destacado la "extrema precariedad dialéctica" de los conceptos de fantasma (fantasme) y de acontecimiento. Según él, es necesario rechazar la idea de que estas categorías funcionan de modo alternante tanto en el discurso, como en la interpretación, mientras que deben ser conside-

radas como interdependientes en el campo del inconsciente. Quiere comparar esta tentativa con otras formas de relaciones con lo acontecimental porque el psicoanálisis vuelve a cuestionar la posibilidad de reencontrar los acontecimientos olvidados de la vida infantil. Su elección de la historia no es tal vez tan fortuita como parece, y fue verdaderamente inspirada por una serie de trabajos consagrados hace algunos años "al regreso del acontecimiento".¹⁶ Dayan reconoce desde el comienzo el valor restringido de una comparación entre el acontecimiento individual y el acontecimiento histórico, e insiste en el hecho de que ni uno ni otro se reconocen en las modificaciones dramáticas que han sido provocadas por la irrupción del accidente. Para que haya acontecimiento histórico es necesario que haya "un lazo temporal entre las relaciones sociales que preceden al acontecimiento y que se descubre después, tal vez mucho más tarde". El argumento de Dayan puede parecer a primera vista paradójico, porque la noción moderna de acontecimiento no coincide con la de la historia tradicional. El predominio de la historia de larga duración (F. Braudel) ha reemplazado a "la crónica falsamente concreta y positiva de acontecimientos puntuales que se persiguen unos a otros sobre una pista monodrómica. Esta vieja concepción de la historia ignoraba las regularidades económicas, étnicas, institucionales... y sobre todo la discontinuidad aritmética de acontecimientos fecundos, de acontecimientos 'productores de estructuras'", según la expresión de J. Julliard. Y es justamente sobre los textos de Pierre Nora, Edgar Morin, Paul Veyne y otros, que Dayan se apoya para forjar el concepto de acontecimiento-instaurador.

Según Pierre Nora, es la influencia de los medios masivos, y más recientemente de la TV lo que ha contribuido más dramáticamente a la transmisión en directo, instituyendo así una especie de voyeurismo casi universal, en el que se percibe el acontecimiento mientras se realiza. Cada vez más el acontecimiento actual se libera de su carga de información en provecho de valores afectivos tales como los que se asocian generalmente a las crónicas policiales.

El acontecimiento de la vida individual y el acontecimiento histórico tienen en común la contingencia y la exterioridad total ya que el accidente surge, inexplicable e inexplicado, singular en su especularidad. Ni uno ni otro se reconocen en la figura del accidente. La historia descubre más tarde el lazo temporal entre los acontecimientos sociales que han precedido y los que han seguido al acontecimiento. El acontecimiento que afecta la vida individual del niño pide ser ubicado en una perspectiva temporal, la vida ha precedido la represión como la que se realiza en el devenir.

Es entonces cuando Dayan invierte su argumento rehusando reducir la noción de acontecimiento a la de accidente sin sentido, tal como el que caracteriza la "publicidad espectacular" de lo que Pierre Nora llama "el acontecimiento monstruo". Un accidente no es más constitutivo de la vida individual que de la vida social. Está marcado de una manera "indiferente". Por el contrario, el acontecimiento no viene jamás del exterior, sino de un cambio imprevisible del interior. En ambos casos, no se pueden determinar las consecuencias o lo que ha contribuido a su aparición sino con posterioridad. Es hacia donde se dirige este rechazo del accidente que irrumpe en una historia donde no es esperado. La idea de estructura "que mantiene con el interior su ley de funcionamiento, donde nada, en consecuencia puede pasar ni advenir jamás" (p. 55). Dayan rechaza entonces la apariencia del acontecimiento-monstruo a favor del acontecimiento-instaurador de estructuras: acontecimiento-ostra. Se insinúa silenciosamente en la vida infantil, pero con frecuencia mucho más tarde. Estos acontecimientos productores de estructuras toman al sujeto contrario o bien desprovisto de valor informativo y provocan un debilitamiento de su psiquismo. Lo que debilita el acontecimiento es el Ello. Dayan retiene las resonancias afectivas profundas, porque es, prácticamente, lo que debilita el psiquismo del sujeto aunque rechaza la publicidad espectacular del acontecimiento-monstruo. Para él, el fantasma (fantasme) se refiere a la exterioridad del objeto del deseo y a la posibilidad que tiene de ejercer una acción real "sobre o por este objeto". Describe un objeto que está ausente de lo real percibido pero que toma de "copia de un recuerdo indeclinable, la representación de un campo exterior de fenómenos y de objetos investibles". Por el contrario, no se invierte ningún sentido. Fantasma (fantasme) y acontecimiento, no deben ser concebidos independientemente uno del otro. El fantasma (fantasme) no se produce ni antes ni después del acontecimiento, "sino en el encadenamiento mismo de percepciones donde se hace el acontecimiento que interesa a la pulsión" (p. 56). Estamos a la vez muy cerca y muy lejos de Freud y de Videman, hitos entre los que se ha desplegado el pensamiento psicoanalítico sobre la cuestión del fantasma (fantasme).

Aproximar la noción de acontecimiento, tal como lo encaran Nora y Dayan, a la ficción novelesca del cine, puede parecer contradictorio o hasta absurdo, ya que por definición, el acontecimiento no puede, no debe, surgir en medio de la ficción fílmica, por lo menos concebida en las condiciones normales de representación. De hecho, la ficción protege al espectador del accidente. Sabe de antemano que lo que va a ver ha sido cuidadosamente compuesto para evitarle

cualquier sorpresa excesivamente fuerte. Ahora bien, como lo ha mostrado Ch. Metz, es la materialización de las imágenes y de los sonidos la que diferencia el cine de otras formas de expresión. El film de ficción reconcilia la impresión de realidad, el sueño y la ensoñación, haciendo posible así nuevas relaciones entre ellos. Pero insiste: "este encuentro no es posible más que alrededor de un pseudo-real (de una diégesis), de un lugar que comporta acciones, objetos, personas, un tiempo y un espacio... pero que se ofrece como una vasta simulación, como un real-no real; de un medio que tendría todas las estructuras de lo real pero al cual haría solamente falta... este exponente específico que es el ser-real" (p. 174). El accidente pertenece a este ser real, y no puede reconciliar el sueño, la ensoñación y la percepción real. Depende únicamente del efecto ficción. El espectador está relativamente al amparo del accidente porque todo está fijado desde antes tanto que a menudo puede adivinar el fin del relato. La industria hollywoodense comprendió desde muy temprano la importancia de los films que terminan bien.

Sin embargo, el espectador quiere ver, ya sea el accidente, la catástrofe, el acontecimiento increíble, en definitiva, una especie de acontecimiento-monstruo; pero quiere verlo en las condiciones óptimas de recepción, no demasiado cerca, sobre una pantalla, a medida que ocurre. Hace que este accidente sea un "buen" accidente, una "buena" catástrofe. Es lo que espera de un film bien hecho. Entonces, no se puede decir que la ficción novelesca pueda sustituir al acontecimiento individual ni al acontecimiento histórico, ya que perturbaría demasiado el placer del espectador trayendo a la superficie de su psiquismo recuerdos olvidados, fantasmas (fantasmes) reprimidos, deseos sublimados. Paradojalmente, es solo intentando sustituir este accidente, dominándolo, asimilándolo a las presiones del dispositivo cinematográfico que la ficción viene a crear este pseudo-real sin el cual no puede seducir al espectador. Para llegar al grado de realidad necesario para crear lo real-no real de que habla Ch. Metz, la ficción debe copiar la apariencia de acontecimiento tal como lo define Pierre Nora.

Este acontecimiento moderno deja su significación intelectual en provecho de una carga afectiva que extrae de su teatralidad. Este nuevo tipo de acontecimiento tal como nace de la difusión televisada, es un acontecimiento muy parecido a la crónica policial. Busca lo espectacular, el sentido de lo vivido, de lo inmediato a medida que ocurre, pero ocurre al mismo tiempo, para reducir la fuerza real del acontecimiento, para protegerse. El film de ficción solo tiende a ser demasiado espectacular, demasiado voyeurístico, y es en un sentido inverso que busca darse una garantía suplementaria de creencia,

asimilando tantos índices que es posible que pertenezcan al acontecimiento puro para beneficiar así la ficción. De pronto puede fortificar este exceso de "real" acentuando un poco más todavía la impresión de realidad a fin de ofrecer al espectador una mejor garantía en cuanto a la autenticidad de la simulación que le ofrece. Del mismo modo que la crónica policial y el acontecimiento, explota las virtualidades afectivas de la representación que este pseudo-acontecimiento despierta en el espectador. En alguna parte, le parece bien que el film de ficción y el acontecimiento se crucen y confundan.

El film de ficción no se difunde en directo, por lo menos, no por ahora, pero compensa esta rigidez, esta coherencia inscripta en la materialidad de las imágenes por un exceso de espectacularidad que puede explotar, sin duda, porque no es difundido en directo. En un sentido, la ficción se construye con los restos de un acontecimiento real degradado, miniaturizado, puesto en escena. Además la historia del cine se hace con films que se adornan con despojos de grandes y pequeños acontecimientos de la historia, de accidentes, de crónicas policíacas absurdas y melodramáticas.

Cada vez más, es tal el deseo de sobre-acontecimentalidad, que la tinta de los periódicos sensacionalistas apenas se seca cuando el film ya está en producción contando con fuerza embellecedora, la historia más o menos fabricada de la vida de personas célebres, crímenes sórdidos, desastres, accidentes, todo un fárrago de crónicas policíacas. En este caso es la sobre-acontecimentalidad la que aprovecha la ficción dándole una garantía suplementaria de autenticidad para reforzar el efecto ficción con la esperanza inverosímil de alcanzar la ilusión verdadera, y de recrear más espectacular que nunca, el acontecimiento que el público no pudo ver: una forma de voyeurismo retardado.

Sin poder ser verdaderamente confundidos, el acontecimiento moderno, la ficción novelesca y sobre todo una producción televisiva, mantienen relaciones ambiguas sin dudar en tomar del otro el exceso de realidad o de espectacularidad de que se tiene necesidad para asegurar el deseo del espectador. ¿Es entonces en el momento en que el espectador duda de la realidad de este "real-no real" que le ofrece la ficción fílmica, que el acontecimiento, un acontecimiento, se desliza silenciosamente en su historia? Al igual que el sujeto individual de Dayan, quien se encuentra a merced de un acontecimiento que ya está allí y todavía no ha ocurrido, ni exterior ni interior.

¿No se podría pensar que puede insertarse más profundamente en las raíces del inconsciente del espectador gracias a la protección que le da lo pseudo-real del acontecimiento ficticio?

Se recuerda que para Dayan, a diferencia del accidente, el acontecimiento es un momento constitutivo de la vida del sujeto porque está sometido al tiempo. "Expresión de contradicciones que trabajan al ser viviente o al cuerpo social... el acontecimiento no viene jamás de fuera, y tampoco es una peripecia de adentro". Es una modificación de la que solo posteriormente puede reconocerse la probabilidad tanto como "la función resolutoria destinada de antemano" (p. 57). Los acontecimientos-instauradores que Dayan opone al acontecimiento puntual de la antigua historia acontecimental no tienen valor informativo, pero provocan un debilitamiento que interesa al primer abordaje de la pulsión, por falta de información. El acontecimiento despierta el Ello sorprendiendo al sujeto. Es el Ello que responde por el valor de lo que llega al Yo (Je). "Es, en otros términos, la mediación del acontecimiento indebidamente valorizado que da una realidad psíquica a la desviación fundamental e irreductible entre una vida pulsional en busca de objetos y un ser tratante y parlante, portador de representaciones de las que ignora los orígenes" (p. 56). Cuando la ficción se introduce en el inconsciente del sujeto espectador por la intermediación de un pseudo-acontecimiento debilita al Ello.

Tan esquemática puede parecer esta aproximación entre la noción de acontecimiento y el pseudo-acontecimiento ficcional, que sugiere que el efecto fílmico y el fantasma (fantasme) están más alejados uno de otro de lo que parece a primera vista. Se puede ver allí un tipo de relación con lo acontecimental.

Para concluir, quisiera anotar que la evolución de los medios masivos desde "el regreso del acontecimiento", destacado por los historiadores contemporáneos, hace quince años no implica la transformación de esta noción. Cada vez más omnipresente y opresiva, sobrestima lo espectacular. En esta conclusión Ch. Metz veía la posibilidad de que un día, los films no narrativos se volvieran "más numerosos y más elaborados", lo que inevitablemente afectaría "la singular mezcla de estos tres espejos que son la realidad, el sueño y la ensoñación por los cuales se define el estado fílmico". En realidad, ¿no será lo inverso lo que está por producirse?, lejos de desplazar la ficción, los films no narrativos (en el sentido más amplio del término) no están acaso asimilados a esa ficción, dando el efecto de una ficcionalización galopante producida por la mezcla de accidentes y de una infinidad de crónicas policíacas cada vez más sostenida. Esta acumulación tiene por efecto desplazar la ficción, contaminarla con el fuego de la realidad del acontecimiento. Cada vez más, los films de ficción son reemplazados por acontecimientos espectaculares o

justamente el acontecimiento toma el aspecto de la ficción. Bombardeado por los medios desprovistos de contenido, el espectador no sabe bien de que manera diferenciar la realidad de esta falsa ficción.

Traducción de Adriana Mastalli

* Estos términos se mantienen en el origen francés porque no existen equivalentes en español. N. de T.

1. Este artículo ha sido inspirado por la expresión de J. Julliard "le huitre-structure", in Jacques Le Goff y Pierre Nora, *Faire l'Histoire*, Gallimard, 1974, II, p. 239-240.

2. Carrol, Noël. *Mystifying Movies, Fads and fallacies in Contemporary Film Theory*, New York, Columbia University, 1988.

3. *Communications* N° 23, *Psychanalyse et cinéma*, Le Seuil, Paris, 1975, p. 108-135. Retomado en *Le Signifiant imaginaire*, U.G.E., Paris, 1977, p. 121-175. Es a esta edición que se refiere la indicación de página de este texto. Hay traducción en español: *Psicoanálisis y cine (El significante imaginario)*, Barcelona, 1979, Gustavo Gili edit.

4. Metz, Christian, *Le film de fiction et son spectateur*, p. 174. La indicación de página de referencia está incorporada en el texto. Hay traducción en español.

5. "Sin embargo es necesario decir desde ya que ciertas figuras, las más específicas, al mismo tiempo que las más usuales, de la expresión cinematográfica llevan en ellas, desde su definición "técnica" y literal, algo que tiene relación con la condensación o el desplazamiento" (Note P. 154) Metz cita la sobreimpresión, el fundido encadenado, a los cuales se podría agregar toda la gama de ajustes.

6. Entre los textos utilizados: *Estudios sobre la histeria*, *Historia del movimiento psicoanalítico* (1914), *El nacimiento del psicoanálisis*, *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad* (1905), la carta a Fliess del 21 de setiembre de 1897.

7. Dayan, Maurice, "Le phantasme et l'événement", *Psychanalyse à l'Université* N° 13, diciembre 1978, p. 5-58.

8. Dayan cita como ejemplo de una "temática acontecimental compleja". "Un enfant est battu" publicado en Francia en "*Névrose, psychose et perversion*", PUF, Paris, 1973, p. 225.

9. Para una discusión de "L'homme aux loups", "L'homme aux rats" y "Dora" ver Dayan, op. cit., p. 28-30.

10. Citado por Dayan, op. cit. p. 16, *Le transfert*, PUF, Paris, 1974, p. 186.

11. Beres, citado por Dayan, p. 20.

12. Dayan marca que esta regresión afecta "behavioral and social sciences", en particular y todos los discursos que tratan de los comportamientos humanos, de relaciones sociales y de instituciones: la economía, la lingüística, la etnología y *Last but not least*, la historia misma... que la pasión científica ha vuelto entre las dos guerras mundiales, hacia la búsqueda de "estructuras"; agrega que no piensa que haya estructuras en historia, Op. cit., p.21.

13. Los textos de Videman citados son: una discusión publicada en *Revue Française de Psychanalyse* N° 23, marzo-junio de 1974; *La construction de l'espace analytique*, Denoel, Paris, 1970 y *Le céleste et le sublunaire*, PUF, Paris, 1977.

14. Videman: *Le céleste et le sublunaire*, p. 272, citado por Dayan, op. cit., p. 27.

15. Le Goff, Jacques y Nora, Pierre, (edición) *Faire de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1974. Ver en particular Nora, Pierre, "Le retour de l'événement", I, p. 210-228. Ver también *Communications* N° 18, "L'événement", Le Souil, 1972, en particular el texto de Morin, Edgar "Le retour de l'événement".

La regresión fílmica

I.

Para empezar: un tema que me inquieta. En 1975, Laura Mulvey publica un texto corto que desde entonces fascina, obsesiona y a veces también parece haber bloqueado la teoría anglo-sajona. Se trata de *Visual Pleasure and Narrative Cinema*¹ en el que Mulvey llama la atención sobre un fenómeno bastante curioso que se da en el cine clásico de Hollywood: el hecho de que la corriente narrativa —la que se conoce por presentarse como “sin costuras”— es a veces interrumpida con brutalidad y extensamente para dar lugar a momentos de contemplación, en general una contemplación acompañada de un erotismo difuso. En los términos de Laura Mulvey: “freezing (of) the flow of action in moments of erotic contemplation”. Los ejemplos que toma para ilustrar su discurso son bastante elocuentes Marlene Dietrich: en los filmes de Josef von Sternberg.

Por otra parte, y sin prestarle demasiada atención, L. Mulvey se aproxima aquí a la problemática de la *star*, que funcionaría en un doble eje, según esta perspectiva: el eje de lo narrativo y otro, que podría llamarse para-narrativo.²

El tema de Mulvey presenta una mayor tendencia hacia lo ideológicamente feminista: esta figura de la imagen femenina marcada desenmascararía un patriarquismo implícito del sistema clásico de Hollywood. Está bien. Lo que me fascina en esta cuestión es el otro aspecto del problema, pero ¿qué sucede con la *star* masculina? (porque “la” *star* no solo se escribe en femenino). ¿Qué ocurre con la imagen del hombre en el cine clásico de Hollywood? ¿Qué ocurre con la construcción de la imagen del cuerpo masculino, o mejor aún, de la construcción de cuerpos masculinos en imágenes?, y cuando se trata de esta cuestión, de la cuestión de imágenes del cuerpo, tanto sea

masculino como femenino, creo que el cine es un campo privilegiado, porque una phantasma fundamental puede participar —y participar sin riesgo: tiene que ver con la *identificación* y sobre todo la *identidad*.

II.

La identificación siempre (!) ha sido un hermoso tema para la reflexión sobre el film y el cinematógrafo. Como si la identidad del espectador pareciese un hecho dado indiscutible... Desde que se habla más bien de sujeto, las cosas se han vuelto menos evidentes. Si bien Laura Mulvey y toda una parte de la corriente feminista (que, sin embargo, quieren situarse en la corriente estructuralista o neoestructuralista (o post...), se deslizan hacia una interpretación del "sujeto" espectador que marcan sin vergüenza como "masculino" (o según el caso "femenino"). Discurso tendencioso, ya que utiliza datos de un campo anexo (sociológico) sin evaluarlos o readaptarlos al propio campo discursivo. Se habla entonces de *woman as beare of the look* o aún, de *male gaze*.¹

Para nosotros se trata de plantear el problema de otro modo: conservando el estatuto específico de "sujeto", al sujeto espectador, intentando ver un poco más de cerca lo que le ocurre a este sujeto cuando se trata de imágenes sexuadas, de imágenes de cuerpos sexuados, masculinos o femeninos.

Es necesario, entonces, volver a la identificación y más precisamente, a aquello que está en juego con la identificación: una *identidad*, resultado, construcción de una actividad identificatoria.

III.

La *Identidad* solo es posible acoplada a la noción de *alteridad*; este juego compartido entre dos polos tiene lugar gracias a un mecanismo llamado identificación.

Ahora bien, según Laplanche,⁴ la identificación es un "término separador"; es la disyunción previa que hace posible la unión. Es un juego de posiciones donde se toma en cuenta allá/aquí; el otro/yo (MOI); pero también yo(MOI)/el otro; aquí/allá. Y las oposiciones en combinación. Laplanche resume los aspectos de la identificación distinguiendo:

"1) es con qué (¿con quién?) se hace la *identificación*; una relación de *término a término*;

2) el *proceso* mismo, la toma de posesión de una posición en una relación de términos;

3) el *resultado*, los *efectos* que se desprenden de este juego."⁴

Sin embargo, sabemos que todo esto no es tan simple ni tan benigno; la fase edípica, para atenerse (!) a la estructura elemental, supone un trabajo complejo y arduo, indicado ya por Freud, corrigiendo su Edipo en "positivo" y "negativo". Se puede formular este "trabajo" en dos términos menos corrientes que los empleados en el campo freudiano: en el complejo de Edipo, hay continuamente confrontación de "deber" y de "no deber"; de "poder" y de "no poder". Todo girando alrededor de una serie de "deber" acoplada a "no poder", y todo esto, por supuesto, sobre la base de un querer (querer ser un yo (MOI) por relación a otro, pero no cualquier otro, y no cualquier yo (MOI)).

El resultado de estas combinaciones es una conveniencia, un compromiso. Ya que los datos son limitados: no poder (haber-ser) la madre; deber ser el padre, pero no poder serlo verdaderamente... Todo este fenómeno se desliza sobre un *eje temporal*: ahora, más tarde, donde se reintroduce una problemática antigua, si la diferencia entre las generaciones, la diferencia entre el niño y el adulto.

El complejo de Edipo, visto desde este ángulo de combinatoria forzada y limitada, dará lugar —¿debemos sorprendernos?— a un juego de frustraciones sucesivas, que llegarán al compromiso, es decir con una resignación temporal, y en realidad, jamás verdaderamente asumida, aceptada. La aceptación más o menos consentida no sin intervención de una fuerza exterior encargada de "terminar con este juego de posiciones". Quedará una frustración, ya sea teñida de angustia (en masculino), ya sea teñida de deseo (en femenino).

Lo que ha sido iniciado, con la identidad como apuesta, se termina un poco... "en agua de borrajas" o "a medias". Lo que se ha ganado son promesas para el futuro (¡más tarde!) y las respuestas a estas preguntas no formuladas. Y, en fin, una identidad sexual, basada en la *diferencia*. Así se habrá aprendido la diferencia, no se habrá aprendido la *diversificación*. O aún, se habrá aprendido lo que es la fuerza de lo discontinuo.⁵

IV.

El aparato cinematográfico permite volver a jugar —sin la resistencia— este juego. Ya no en la frustración, sino por el contrario, en el placer. Permite el goce de lo regresivo: el hecho de poder jugar de

nuevo al juego del Edipo, pero ahora en el *no man's land* del cine. De saltar todas las casillas, saltarlas al mismo tiempo, contradiciendo las posiciones, ¡o aún regresando al pre-Edipo!

Este placer regresivo es de naturaleza transgresiva: las fronteras, los límites están confundidos, y lo que es más, todo esto puede hacerse sin consecuencia alguna, ya que este juego ficcional es *legítimo*. Al fin de cuentas se encontrará su "yo" (Moi), es decir, "saliendo del cine". Mientras tanto todo está permitido.

Por supuesto, a fin de cuentas, el film recuperará y canalizará (y es allí que podemos estar de acuerdo con los puntos de vista de Laura Mulvey) pero mientras transcurre —el tiempo del film— rompe, entrevera, las fuerzas y las posiciones, juega con lo masculino y lo femenino.

V.

Es necesario ver la identificación, no como un hecho estático o relativamente estático, de término a término, sino como una dinámica inaudita, que hace pasar continuamente el "sujeto" de un más allá a acá, y viceversa, transición continua entre el pre-edipo y lo edípico, una articulación de este complejo se hace y se deshace.

Evidentemente, a fin de cuentas, lo simbólico vuelve a canalizar —legitimación de esta caotización donde no solamente se cuestiona lo masculino y lo femenino, sino también los componentes de edad y de generación, y aún lo de vivo/no vivo. Ser todo, ser todo a la vez o casi, y casi nada, y sin consecuencia alguna... ya que se caerá bien parado saliendo del cine, es eso lo que el cine nos garantiza.

Todo esto no es nuevo. "El dispositivo cinematográfico (...) determinaría un estado regresivo artificial (...) Regreso hacia una forma de relación con la realidad que se podría definir como envolvente, en la que los límites del cuerpo propio y lo exterior no serían estrictamente precisados".⁶ Sin embargo, puede ser que se tenga demasiada tendencia a acentuar el papel de lo secundario, de lo simbólico en todo esto que, es sabido, tiene una fuerza considerable, lo que Ch. Metz ha puesto al día en el "*Signifiant imagina*", tan elocuentemente.⁷ Lo que me interesa aquí es la dinámica, la fuerza tan grande de la movilidad del proceso identificatorio.

Lo que permite tal vez formular la pregunta de lo narrativo y lo visual según otra perspectiva. ¿No es allí justamente donde se juega la oposición entre lo simbólico y lo imaginario, entre lo secundario y lo primario también?; ¿y de nuevo estamos allí en el campo que des-

cubrió L. Mulvey y una casi-incongruencia que aparece (¿justo?) en el cine clásico de Hollywood? (No es por casualidad que esta fricción entre narrativo y visual ocupa a los teóricos actuales, quienes lo abordan de una manera diferente a la mía...) En efecto, lo narrativo que estructura el film permite hacer participar a la "novela familiar" y explotarla a fondo. Conduce directamente, por medio de los desvíos, hábiles, juiciosos, hacia una puesta en orden —o por lo menos— en lugar del Edipo.

Al contrario y al mismo tiempo, por medio de la percepción visual (fundada, como se sabe en la denegación, produciendo en este contexto cinematográfico efectos ficcionales de tipo narrativo), el film permite hacer participar (de nuevo) la identificación primaria, permite hacer regresar a lo pre-edípico (y ubicarnos en el campo elaborado por Melanie Klein).

Es entonces, que el cuerpo con la imagen del cuerpo, tiene lugar —activo y pasivo, eufórico y disfórico. Nosotros estamos en el más acá.

Es así que las anotaciones de Laura Mulvey en cuanto a las interrupciones de la corriente narrativa por las "imágenes" como salvadas de esta corriente, son juiciosas pero insuficientes —y también mal interpretadas en cuanto a sus consecuencias ideológicas (imagen de la mujer fetichizada, reequilibrio patriarcal, etc.).

Dicho esto, los momentos de los que habla Mulvey sólo son una instancia privilegiada de un código de "glamour" hollywoodense. Hay otros, no solamente para la star femenina, sino también para la star masculina, y en suma, para toda imagen del cuerpo (hollywoodense). Hemos acentuado suficientemente, sobre todo en las teorías clásicas, el aspecto fundamentalmente antropomórfico del cine (de Balazs a Morin) y constituye sin duda, uno de los mayores intereses de estas teorías. A contra corriente de lo narrativo, la corriente de la imagen del cuerpo homogéneo o fragmentado es continuo en todo el film. Por medio de la imagen, un sujeto-cuerpo se identifica con lo corporal. La evaluación de este dispositivo particular que reduplica casi palabra por palabra lo que pasa en el proceso de lo edípico y de lo pre-edípico, casi palabra por palabra, podría entonces ser encarado como un terreno de juego "infantil" al uso de adultos. Como si a cada paso, el film permitiera al sujeto re-hacer no sólo su "recorrido" (es en caso que el cine difiere del diván, por lo menos en parte; es en eso también que el cine no es terapéutico como el diván; es en eso también que el cine como Freud lo dice a propósito de la ficción literaria, es un "arte") sino reubicarse en un caos (poner el caos en orden es el tema del "arte", decía Adorno) y a partir de allí

da participación a las posiciones múltiples, a volver a participar, a regresar, a poner en juego la identidad, a gozar de la identificación como de un proceso visto como "polimórfico".

Con esta diferencia una vez más, el laberinto no se encerrará en una ratonera (edípica). No será necesario elegir; la salida no será sancionada por una elección de hecho imposible pero inevitable, por el compromiso frustrante.

El relato está allí, como baranda y coartada. Entretanto, las líneas del relato, gracias a las imágenes, "todo es posible" (¿en fin, todo?).

VI.

Dispositivo de hecho muy juicioso y que responde a cierta ideología puritana, del tipo "desde que las apariencias están a salvo". ¿Azar (?) histórico que hace que esta moral haya realizado una de las concreciones más brillantes en el encuentro entre el cine y Hollywood! Concretando mejor, el nivel de la percepción visual del y de los cuerpos.

Tiene como obsesión primaria y apuesta principal en este ejercicio de identidad, la identidad sexuada, la diferenciación sexual.

¿Quién, en efecto podía dar cuerpo a esta obsesión mejor que el cine hollywoodense?

Traducción de Adriana Mastalli

1. Mulvey, L., "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen*, vol 16, Nº 3, 1975. Retomado en *Movies and methods*, volume II, Bill Nichols ed. University of California Press, 1985, p. 303-315 y en *Feminisme and film theory*, Constance Penley, ed. Routledge B.F.I. Publishing, 1988, p. 57-68.

2. Por otra parte, la star ya está construida sobre otro eje: con la presencia en el film a una punta y su existencia parafilmica en tanto que imagen fotográfica. Comenzamos a darnos cuenta de la importancia de este cuadro referencial fotográfico (ver por ejemplo las fotos "glamour" de la colección John Kobal).

3. Términos de Mulvey, frecuentemente utilizados desde entonces.

4. Me refiero, por todo el contexto psicoanalítico de este artículo a los trabajos de J. Laplanche y más precisamente a: J. Laplanche: *Problématique*, vol. I a IV, PUF, Paris, 1980. Para los problemas de la identificación, ver sobre todo el volumen I. Y podría decirse, ¿se sabrá al fin qué es el estruc-

turalismo!: Una especulación sobre este tema, ¿es por esta razón que se pudo comprobar y se comprueba un rebrote casi visceral del pensamiento estructuralista?; como si el compromiso estructurante del Edipo no podía, no quería ser asimilado. A mi parecer es Roland Barthes quien ha tratado mejor, más diversamente y de continuo este "no poder, no querer aceptar" y este deber aceptar el menos. Debemos recordar que Barthes, como su preocupación continua de la diversificación de lo neutro, etc. es lo que Laplanche llama "las fallas de la estructuración". op. cit. vol. II, p. 326. Además es Laplanche quien valoriza la fuerza de nociones freudianas de *Unterschied* y *Verschiedenheit* (op. cit. vol. II, ver igualmente: A. Bourguignon y otros. *Traduire Freud*, PUF, Paris, 1989, p. 98).

6. Baudry, J.L., "Le dispositif en *Communications* Nº 23, 1975, p. 69.

7. Metz, Ch., *Le signifiant imaginaire*, UGE, Paris, 9, 7, p. 70. Hay traducción.

Entrevista a Christian Metz

I. SEMIOLOGIA Y TEORIA DEL CINE

I. Sobre el coloquio

Michel Marie: *El coloquio "Christian Metz y la teoría del cine" terminó. Quería saber qué impresión te queda.*

Christian Metz: Me gustó la atmósfera del encuentro y considero que en gran parte es tu responsabilidad. El animador de un coloquio, que se ha ocupado del coloquio durante todo un año, aún antes de su comienzo, tiene gran influencia sobre el estilo de los intercambios, así sea por el tono que adopta para decir las cosas más simples como decir la hora de las comidas. De hecho, con un tono serio y "cool" a la vez, con humor, con una calma imperturbable y curiosa, en fin la mejor combinación. Y además, las sesiones relativamente cortas, que dejan tiempo para las conversaciones, para la distensión. Todo eso se tradujo, aun en las propias sesiones, en una cierta espontaneidad de las intervenciones y de las discusiones, y la ausencia de ese teatro afectado y sentencioso que acecha permanentemente a las reuniones, incluso las más interesantes. Además, estoy convencido de que la apertura de Raymond Bellour quien, gracias a su generosidad intelectual, a su agilidad y rechazo de todo lugar común, ayudó mucho a que se iniciara este encuentro en los términos más adecuados.

M.M.: *También se debe al lugar, al marco. Los participantes pudieron permanecer varios días consecutivos y estar lejos de París. Además, tuvimos la suerte de evitar a los profesionales de la intervención en coloquios, esos que intervienen por intervenir.*

C.M.: De hecho, pude observar que todos los "oradores" han hablado de lo que realmente hacían, de lo que les importaba; y también, que todos habían trabajado su "comunicación", ya sea con anterioridad, ya sea (quienes reemplazaban gentilmente a los ausentes de

última hora) quienes aquí mismo, en el castillo, quitaban tiempo a su sueño. En fin, nos salvamos de los discursos ostentosos. Y además, el nivel era elevado y así se mantuvo desde el principio hasta el final: hay que hacerlo notar, ya que en general, la multiplicidad de las ponencias da lugar a un juego de probabilidades que facilitan las desigualdades que las ahogan. Aprovecho esta entrevista para agradecer a todos los participantes haber mantenido esta calidad constantemente. La organización (de nuevo) contribuyó en forma notable: consagrando una sesión entera a cada conferencia, o como mínimo la mitad. Así fue posible una atención real que observé con placer y sorpresa, y que "obligaba" a cada uno a dar lo mejor de sí mismo.

Por supuesto, en cierto sentido, solo podía sentirme satisfecho con este coloquio, ya que trataba sobre mis trabajos. Pero este aspecto personal, narcisista, tenía un contra efecto posible: por estar involucrado, me sentía más sensible, me hacía desear un encuentro "perfecto", de manera que también podría haberme sentido decepcionado.

M.M.: *¿Piensas que haya habido verdaderos debates, intercambios entre los investigadores procedentes de diferentes horizontes?*

C.M.: Totalmente diferentes, no, porque el propósito y el título mismo del coloquio indicaban ya una orientación determinada, y no un cambio de horizonte de 360 grados. El empirismo, por ejemplo, o el positivismo, no estaban evidentemente representados, ni tampoco la crítica de salón, etc. Pero puntos de vista diversos, sí, y a veces medianamente alejados del mío, a pesar de indiscutibles puntos de encuentro; por ejemplo, pienso en lo que han dicho Marie-Claire Ropars, Asanuma Keiji y otros.

M.M.: *¿Te parece que el contrato impuesto por el título, la confrontación entre tus trabajos y la teoría del cine, ha sido respetado en su diversidad?*

C.M.: No diría: *toda* la teoría del cine, porque representa hoy una gran máquina, pero una parte notable, sí. Es necesario, desgraciadamente, tener en cuenta, como en todos los encuentros internacionales, impedimentos prácticos que nos han privado de investigadores con las cuales contábamos, Mary Ann Doanne, Kaja Silverman, Edward Branigan, Stephen Heath, Iouri Tsiviane, Szilágyi Gábor, Dana Polan, Eliseo Verón.

2. Semiología y otras disciplinas

M.M.: *Desde hace veinte años, la teoría del cine conoce una expansión bastante notoria, pero muy desigual según los campos. La*

semiología, la semiopragmática, la narratología se han desarrollado considerablemente, pero es mucho menor en cuanto se refiere al enfoque histórico o sociológico, por lo que denomino globalmente, como ciencias humanas, en el sentido de disciplinas no literarias, no lingüísticas, y de tipo un poco más "duro", o un poco menos blando, que el discurso habitual sobre la literatura. Estos enfoques no parecen todavía haber tomado el cine como objeto de estudio, haberlo tomado realmente en cuenta, en particular, sobre el plano institucional. ¿Cómo explicas, este desarrollo desigual? Es también una cuestión que, a grandes rasgos, propone el problema de la relación entre la semiología, las teorías del cine y su interdisciplinaridad.

C.M.: Primero, sobre el hecho en sí mismo, sería menos absoluto que tú. Así, en el campo de la historia, están las investigaciones de Ferro, de Sorlin, de Janet Staiger, de Douglas Gomery, etc. En cuanto a las causas, no tengo explicación y nadie la tiene. Todo lo que se presenta aquí o allí como una causa es, en realidad, una *circunstancia*, que aclara pero no explica. Para empezar, a quienes habría que formularles tu pregunta es a los historiadores y a los sociólogos. Limitándome a lo que conozco, simplemente, diré que en Francia, hacia 1963, hubo una circunstancia favorable a la semiología, sin equivalencia en otros enfoques, la presencia en torno a Barthes (y de otra manera, a Greimas) de varios investigadores jóvenes, en un paisaje que comprendía en el mismo momento a Lévi-Strauss y a Benveniste. De cualquier manera, para que se cree una verdadera historia del cine, es necesario que alguien comience. Es así que se inició la semiología y es así que se inicia todo. Tal vez no sea la causa inmediata, ya que sería necesario comprender porqué ese alguien empezó tal cosa en tal momento. Pero no impide que sea la causa eficiente.

M.M.: *Sí, pero simultáneamente, se registra la expansión formidable de la nueva historia. Ahora bien, esta historia no ha producido prácticamente nada sobre el cine...*

C.M.: ¿Y Marc Ferro? ¿Su trabajo no es un producto típico de la nueva historia? Ha sido mucho tiempo secretario de la *Revue des Annales*...

M.M.: *Sí, pero su trabajo sobre el cine ha sido muy periférico mientras que sus libros que tratan sobre temas estrictamente históricos, como su reciente libro sobre Philippe Pétain, son de otra envergadura.*

C.M.: Yo no diría "periférico" pero, en general, compruebo un hecho que confirma tus observaciones, eso que, entre nosotros, en la

“École des Hautes Études”, entre los historiadores considerados de los Anales, se dan menos especialistas en el siglo XX que especialistas en períodos pasados.

M.M.: *¿Cómo se explica que los departamentos de literatura, en el sentido más amplio de esta etiqueta, sean aquellos que se hayan mostrado más abiertos a las enseñanzas del cine, y no los departamentos de historia? Propondría un principio de respuesta: Creo que las “Letras modernas” representan una disciplina de contornos imprecisos, con una metodología bastante libre, un campo disciplinario muy diferente según las universidades, sobre todo si se la compara con la lingüística o con la historia. Por lo tanto, habría una cierta permeabilidad, una apertura.*

C.M.: En lo que respecta a las instituciones, sí. Es verdad que existe algo informe en la noción de “Letras modernas” —un poco como en la clase de Francés en la escuela, o en los departamentos de Inglés en los Estados Unidos, o en la “literatura comparada”, un poco en todas partes—, que esta consistencia gomosa presenta sus ventajas y que permite a las innovaciones economizar las resistencias tradicionales, aquellas que suponen un hueso duro, estúpido, incluso. Pero no explica la desigualdad del desarrollo de las investigaciones, en beneficio (manifiestamente provisorio) de la galaxia semiológica, psicoanalítica, etcétera, al menos, desde hace alrededor de un cuarto de siglo, lo que es mucho para una predominancia de ideas y muy poco para la historia del mundo...

M.M.: *Tengo un elemento complementario para proponer: cre o que para la institución histórica, para sus profesores, sus equipos de investigación, el cine todavía es un objeto fútil, frívolo; procede del campo de la ficción y no representa una materia muy seria. Este sentimiento es aún muy fuerte: los historiadores, estudiarán las latas de basuras, los detritus porque en ellos se aprende mucho sobre el consumo y el modo de vida pero el cine, menos noble que los detritus, no parece que informara mucho sobre la sociedad o en todo caso mucho menos. Los historiadores parecen estimar que su importancia mediática y el conjunto de los discursos a los cuales da lugar son desproporcionados en vista del lugar real que ocupa en el circuito económico, en la evolución de las sociedades contemporáneas. No sería más que un vasto simulacro a desmitificar.*

Otro aspecto que, lamentablemente, juega un papel decisivo en Francia, es el de la inaccesibilidad a los archivos, tanto filmicos como escritos. Los estudiantes a quienes su director de investigación guía hacia los archivos, se encuentran, con frecuencia, con una puerta cerrada, incluso para las fuentes escritas. En los

Estados Unidos, la mayoría de las grandes firmas de producción han depositado sus archivos en los departamentos universitarios. Esta actitud es inconcebible en Francia, ya que las firmas de producción siempre están dominadas por la psicología del secreto, de la protección de sus fuentes, cuando no han destruido ellas mismas pedazos enteros de huellas de su pasado. Es el caso de Pathé, por ejemplo; resulta difícil estudiarlo en el período correspondiente a sus primeros veinte años de existencia, cuando la firma ejercía un papel dominante en la economía mundial.

C.M.: Desgraciadamente es cierto. Pero ese recelo sobre los archivos hubiera podido haber frenado igualmente a nuestros valientes de Letras Modernas...

M.M.: *No, no es tan así, porque los estudiosos de la literatura pueden trabajar con toda amplitud sobre un film único, mientras que el historiador necesita series enteras.*

Marc Vernet: En relación con otros países (Estados Unidos, Bélgica, Inglaterra), es verdad que Francia se distingue por el escamoteo de archivos. Lo que no quiere decir que no existan algunos signos reconfortantes, como la apertura del Arsenal ofrecida por Emmanuelle Toulet, de los “Archives du film” por Frantz Schmitt (que acaba desgraciadamente de ser suplantado), o en el C.N.C. por el consejero de estado, Théry, quien abre por primera vez los archivos de la “Commission de Contrôle”. Pero todo esto no procede de una política general: son iniciativas individuales, y cuando la persona es sustituida, hay que empezar todo de nuevo.

M.M.: *La paradoja quiere que sean los universitarios como tú, Marc Vernet, pero también es mi caso, quiero decir, investigadores con una formación principalmente literaria, quienes hayan alentado y organizado equipos de investigaciones históricas, mientras que pocos historiadores de profesión lo han hecho antes que nosotros, salvo algunas raras excepciones cercanas (entre las cuales los investigadores no universitarios son, sin duda, más numerosos). Hay todavía en Francia, por parte de los historiadores del período contemporáneo, un verdadero ostracismo hacia los estudios cinematográficos que explica el papel que jugaron, a pesar suyo, los literatos, en el impulso dado a las investigaciones históricas sobre el cine.*

C.M.: Agregaría una observación, algo oblicua, relacionada con las de ustedes. El cientificismo ambiente nos hará creer que la preparación ideal del investigador de cine pasa por la “École Central” o la maestría en matemáticas. Desde luego, se suele olvidar sin pensar, más allá de la palabra, que entre las humanidades y las

ciencias humanas, hay algo en común: ¿cómo no ver que la gramática de las lenguas extranjeras, la retórica recogida de los ejemplos, la explicación del texto como sensibilización al significante y a los hechos de construcción, la narratología constantemente puesta en práctica en el estudio de las novelas, la historia del arte y el comentario de los grandes cuadros, que todo esto y otras cosas más, prefieren directamente diversas clases de análisis "científicos" modernos, entre los que se encuentra la empresa semiológica? Esta última necesita bases teóricas más sólidas y sobre todo más explícitas, pero *habla de las mismas cosas*. Por supuesto, todo trabajo de investigación, como lo recordaba Jacques Aumont en Cerisy, respondiéndome, merece el nombre de científico, en la medida en que no se trata de una novela ni de un poema, etc.: si se entiende así, no hay nada más que decir. Pero prefiero hablar de "investigación", sin adjetivo, porque ese espejismo de ciencia en nuestro campo, para algunos es fuente de demasiadas ilusiones y de demasiadas imposturas para otros.

3. La escritura. "La crisis de la teoría"

M.V.: *A menudo se dice que la teoría está perdiendo velocidad, particularmente en Europa, y que los grandes cuerpos teóricos han desaparecido en lo obsoleto. Por mi parte, pienso que eso es falso. Simplemente, la teoría se desarrolla sobre nuevos ejes, y sobre todo bajo nuevas formas, nuevas escrituras. Tú mismo conociste, por lo menos, tres regímenes de escritura diferentes: el de "Essais" el de Langage et cinéma, que quisiste cimentar en forma explícita, técnica de A a Z, por último, el del Signifiant imaginaire con un estilo mucho más literario, más fluido, a veces casi transparente. Hoy día, ¿cuál es tu posición con respecto a eso?*

C.M.: Estoy de acuerdo con lo de mis "tres escrituras". En cuanto a la pérdida de velocidad de la teoría, como tú, tampoco creo que sea así. Uno se deja engañar por el lado espectacular de las cosas (aunque en realidad es infinitamente triste), la desaparición, una tras otra, de varias figuras importantes, Barthes, Lacan, Foucault, la tragedia Althusser. Por supuesto, esto crea un gran vacío. Pero si uno dirige la mirada más lejos, se advierte, por ejemplo, que en nuestro campo jamás ha habido un número tan grande de obras sólidas e interesantes. Cuando se habla de "la teoría", se tiene en vista, como lo indica la expresión, un cuerpo, un conjunto de investigaciones y no solamente uno o dos gigantes (por eso mi respuesta sería total-

mente diferente si tú me preguntaras sobre las grandes obras personales). Hay otro elemento que cambió: actualmente la teoría ya no está de moda. Pero esto nos ilustra sobre la moda y no sobre la teoría.

M.M.: *Ahora el tema de moda es la crisis de la teoría... (risas).*

C.M.: En cuanto a la escritura, me parece discernir una evolución bastante clara durante unos treinta años. Si bien la idea de las ciencias humanas se remonta al siglo XIX, su desarrollo efectivo, socialmente visible, data sobre todo, del período de la Liberación. Finalmente, todo esto es bastante reciente. Al comienzo, se admitía en forma implícita que, desde el momento en que un texto fuera científico, bien podía acomodarse a una redacción algo rigurosa o distendida, o bien distorsionar todas las palabras de la lengua a favor de un sentido técnico, de manera que no quedara nada más por expresar. Nos creíamos químicos, borroneábamos fórmulas (sin embargo subrayo, como por casualidad, que los "grandes" tienen una hermosa escritura: Foucault, Lévi-Strauss, Lacan, Barthes sobre todo; pero no era una preocupación compartida por todos). Y después, a medida que las ciencias sociales adquirían derecho de ciudad, quedaban sometidas al derecho común. Los investigadores se volvieron sensibles a las exigencias básicas y perjudiciales del intercambio intelectual: los textos demasiado mal escritos, desprovistos del mínimo exigible de arte y de forma, terminaron por cansar, por dar un sentimiento de tosquedad o reblandecimiento. Corolario sorprendente: en conjunto, los autores escriben mejor que antes, ya sea porque hayan seguido la evolución sin saberlo ya sea porque hayan tenido la voluntad consciente de responder a la expectativa. Por supuesto, no hemos ganado escritores pero sí mayor respeto por el lector.

M.V.: *A fines de los años 60 y a principios de los 70, existía en la "École des Hautes Études" una unidad que se afirmaba en la copresencia de Barthes, Genette, Bremond y tú mismo. Hoy en día, esta unidad no aparece más y, sin embargo, ¿no debería haber repercusiones de ese pasado? Me gustaría saber tu impresión en este sentido.*

C.M.: Por la época, habría que agregar a los nombres que acabas de citar, el de Ducrot, los de Todorov y Kristeva (ajenos a la escuela pero no a nuestro grupo), y el de Julien Greimas que, entonces, para nosotros, venía a desdoblar o difractar un poco enigmáticamente la figura barthesiana. Tienes razón al hablar de una unidad bastante fuerte: es lo propio de situaciones que implican a un maestro y jóvenes seguidores que no han encontrado todavía una autonomía real. A continuación, y muy clásicamente, se produjo la diáspora, en la medida en que cada uno elegía su camino. Algunos se bifurcaron

tajantemente, como Ducrot y Kristeva, más tarde Bremond, después Todorov. Greimas y Barthes se alejaron uno del otro. Después Barthes murió. Pero me parece que de esta geografía de 1963, que duró cuatro o cinco años, queda un parentesco parcial entre el trabajo de Genette y el mío, por ejemplo, en torno a la noción de diégesis o de los problemas narratológicos. Por otra parte, la gestión de Genette al igual que la mía, tiene algo de obsesiva: pasa el rastrillo con calma, libro tras libro, por el terreno de la poética. Como él, soy poco permeable a las "importancias" y a las urgencias absurdas (ayer "ideológicas", hoy "epistemológicas") con las que nos ensordecen sin cesar, y que todas las mañanas varían.

M.V.: *En su intervención en Cerisy, Marie-Claire Ropars te preguntaba sobre la relación de la semiología y su entorno. ¿Puede pensarse que la semiología mantiene relaciones con otras disciplinas o movimientos?*

C.M.: Todavía no estudié la intervención escrita de Marie-Claire Ropars. En Cerisy, me quedé sorprendido por varios puntos de coincidencia. Sea lo que sea, es a ti a quien voy a responder. En principio, la semiología, que es "interdisciplinaria" en sí misma, y sin gritarlo a los cuatro vientos, claramente ya mantiene relaciones con otra cosa: crítica de las ideologías, psicoanálisis, feminismo, análisis textual, historia estructural (ver Jens Toft en este mismo volumen), ciencias de la educación, etc. No me parece, en cuanto a las relaciones más profundas, como las famosas "articulaciones" que uno, cómicamente, se obstina en buscar. Es normal que los semiólogos hagan semiología, críticas de la crítica, etc. Si llegan a hacer bien su propio trabajo ya es bastante y no es tan frecuente. Es verdad que el afuera de la semiología es inmenso, como es también inmenso el de la historia o de cualquier otra disciplina, por la simple razón de que las disciplinas comprometidas son numerosas y que en el "afuera" cada una está constituida por la suma de todas las otras. La competencia real, la formación del espíritu, el saber hacer mental solo pueden adquirirse en el marco de las disciplinas, ya que estas, como su nombre lo indica, corresponden justamente a formaciones y no a objetos. Las empresas interdisciplinarias pueden ser interesantes ya que cada uno conoce suficientemente las *dos disciplinas* en cuestión. Si no, se asiste a los psicodramas metodológicos o a los cara a cara metafísicos que conocemos: las dos aproximaciones se miran en los ojos con intensidad, y se preguntan uno al otro sobre el lugar de dónde provienen. Lo interdisciplinario debe estar por encima de las disciplinas, no por debajo.

M.M.: *Estos últimos años se han caracterizado durante tu relati-*

vo silencio por la aparición bastante estrepitosa de dos libros de Gilles Deleuze, muy de moda hoy entre algunos investigadores y entre numerosos estudiantes. Deleuze ha reafirmado muchas veces sus numerosas reticencias con respecto a las aproximaciones semiológicas o inspiradas en la lingüística, pero se refiere paradójicamente a Peirce. ¿Cómo ves su trabajo? ¿Es posible un diálogo, un puente entre tu proyecto actual y su orientación? Deleuze cita muchos films y retoma las grandes clasificaciones consagradas de la historia del cine, lo que tú no sueles hacer. ¿Qué piensas?

C.M.: Primero, la referencia a Peirce. Realmente, no se trata de una referencia ya que muchos de los conceptos peirceanos han sido (explícitamente) desviados de su sentido e incluso inventados a título retroactivo (y dados como tales: ver "rheume" sustituyendo a "rhème", p. 116 del tomo 1). Deleuze podría haber hecho el mismo trabajo sin convocar a Peirce, no tiene "necesidad" (es diferente en cuanto a Bergson). Pero, con frecuencia, se pone por delante a Peirce cuando se trata de oponerse a Saussure; Peter Wollen lo hacía en su primer libro, Bettetini lo ha hecho, Eliseo Verón lo hace todavía más. Uno de los rasgos que presenta la riqueza y el interés de su obra es el comentario de numerosos films o "escuelas". También es normal si se piensa en su propósito. Deleuze ha explicado claramente que había querido hacer una "historia natural" del cine. Ese mismo objetivo lo acercaba a los films (los grandes films consagrados), escuelas, cineastas, etc. De cierta manera, es un vasto cine club de legitimación, con talento además: un retorno al cine, como totalización amorosa, parecido al de Bazin. Por mi lado, "sigo" con mucho gusto.

Además, contrariamente a lo que oigo decir algunas veces, de ninguna manera siento que este libro sea como una máquina de guerra contra la semiología. Por supuesto, terceras personas se valieron del libro con ese fin, pero eso es otra cosa. Por supuesto, también Deleuze se opone a la semiología y al psicoanálisis, y lo dice. Pero sigo sin ver dónde se encuentra la máquina de guerra. La obra no tiene nada de polémica, no es un "golpe", evidencia una gran sinceridad, es un libro simpático donde el autor dice lo que piensa sin ocuparse demasiado de los demás, de ahí el aspecto un poco meteórico...

M.M.: *Sin embargo, cita artículos de revista, y no siempre los más interesantes, haciendo un impasse total no solamente en relación a la semiología sino también en relación a los grandes teóricos del cine como Arnheim, Balasz y en fin, sobre toda la teoría del cine.*

C.M.: Por supuesto, pero se trata claramente de una elección fundamental y no de una maniobra ni de una señal de ligereza. Se ve que

ha decidido convocar solo los textos que hablan directamente de las obras. Tampoco nos obliga a usarlas. De ninguna manera asume una postura de especialista aunque haya visto muchos films. No oculta que practica una especie de "raid" (en este caso particular, un "raid" de gran envergadura). Es una modalidad que me resulta profundamente extraña (no hay puente) pero encuentro la obra muy hermosa y de una inteligencia extrema. Mi "respuesta" es de viva estima. No he entendido nunca porqué es necesario que los libros "concurdan", ya que las personas, en la vida corriente, nunca concuerdan y son esas personas quienes escriben los libros.

4. "Poder semiológico"

M.M.: *Recién hablabas de Roland Barthes como maestro: un papel que siempre te negaste o rechazaste para ti. Si bien es cierto o que gozas de la extraterritorialidad propia de la École des Hautes Etudes, eso no te impide proporcionar un sostén constante a tus antiguos estudiantes en su carrera.*

C.M.: ¡Es lo de menos! No veo la relación que hay entre proporcionar un servicio y actuar como maestros. Se trata de una deformación de nuestra profesión, ver sutiles políticas científicas ahí donde solo hay actos de vida corriente, como el de darle la mano a un amigo que lo merece.

M.M.: *Te voy a hacer una pregunta un poco brutal, que también se formulan otras personas, como por ejemplo Guy Hennebel: ¿existe un poder semiológico en el centro de la institución universitaria?*

C.M.: Por supuesto, hay una cierta influencia (modesta) de la semiología como en todos los movimientos que han "cuajado". Pero es ridículo alterarse si se piensa en el poder masivo y aplastante del cual gozan, disciplinas como Inglés, Historia, Física, etc., en esta misma institución. La Universidad es una gran casa, muy vieja, muy complicada, que no se deja conocer fácilmente. El "poder" no está en los libros que se venden, sino en las comisiones, los presupuestos, los corredores. Volviendo a la pequeña avanzada de la semiología, ha sido benéfica en lo esencial, ya que contribuyó, con otros factores, a asegurar (después de muchas tribulaciones) la posición de toda una generación de investigadores, los que hoy se encuentran cerca de los cuarenta años. Contribuyó a que la Universidad admitiera —se había tratado antes, pero hasta entonces sin éxito— los estudios de cine en su conjunto, no solamente los de los semiólogos; otros también lo han aprovechado, mejor para ellos.

Ahora, en el fondo, es así: nunca quise fundar una escuela, ni tampoco dirigir personalmente una revista, lo que me habría colocado en posición de jefe. No se trata de que quiera negar la realidad de mi posición, el efecto simbólico que se liga a mis libros, a mi notoriedad fuera de fronteras, y sobre todo a mi anterioridad (empecé primero y por otro lado, soy el más viejo de la banda). Claro que ejerzo una influencia intelectual, moral y desde el momento en que uno escribe, corre el riesgo de ejercer esa influencia en mayor o menor grado. Pero eso no obliga a *actuar* como maestros, a tiranizar al mundo, a condenar los trabajos de los demás, a mirarlos de arriba, a revestirse con una solemnidad disecada.

M.M.: *Entonces, ¿cuáles son, según tu opinión, los investigadores que prolongan tus trabajos más directamente?*

C.M.: En Cerisy, en mi "speech" del último día, propuse una tripartición, sobre la que he vuelto a pensar desde entonces. Creo que la mantengo. Hay investigadores exteriores a la semiología (o a las semiologías), por ejemplo, Jean-Louis Leutrat o Jacques Aumont, que interesan mucho a mi temperamento pluralista, porque muestran que mi empresa no ha *obstruido* el paisaje para nada. Existen también los "otros" semióticos, digamos los semióticos no metzianos como Marie-Claire Ropars, o John M. Carroll en los Estados Unidos. Y en fin existen los que, habiendo partido, más o menos, de mis proposiciones, abrieron nuevos caminos. No me refiero a un cuarto grupo, quienes se han contentado con repetir mis ideas retorciéndolas en todos los sentidos (ha habido muchos, en una época): serían ellos, mis "discípulos", pero me reconozco mucho más en los terceros. En resumidas cuentas, no me gusta la noción ni la palabra discípulo: son reductoras para el discípulo e incómodas para el "maestro".

II. LOS TRABAJOS INEDITOS

M.V.: *Si tú no publicaste ningún libro después de Le signifiant imaginaire, en 1977, desde entonces, sin embargo, trabajaste sobre dos grandes objetos: el primero, sobre el chiste para un libro todavía inédito por inconcluso, y por otra parte, sobre la enunciación, para un libro que está por concluirse.*

C.M.: Sí. Pero, primero algunas precisiones. De hecho, mi libro sobre el chiste, está "terminado", pero en su forma actual no me satisface. Fue rechazado por dos editores, Seuil y Flammarion, después de discusiones contradictorias entre algunos de sus lectores y, al releerlo, compartí ese juicio dudoso y al final negativo, que, por otra

parte, no remite al fondo sino a la factura (= largos inútiles, disposiciones inadecuadas de los capítulos, etc.). Por lo tanto, lo dejé en un rincón con la idea de volverlo a tomar en esa perspectiva, sin duda dentro de dos años, cuando me haya jubilado. Ahora es cierto que para mi libro actual ya escribí alrededor de dos tercios, pero como tengo muchas otras tareas que se me atraviesan, todavía voy a necesitar tal vez de un año a dieciocho meses.

1. A propósito del chiste

M.V.: *¿Qué ha motivado, después de Le signifiant imaginaire, tu pasaje a un trabajo sobre el chiste, puramente psicoanalítico?*

C.M.: En verdad, es sobre todo un trabajo lingüístico (y también fonético, por los retruécanos que juegan con los sonidos). Un trabajo que no se basa en el cine, sino solamente en las bromas escritas o habladas. Y también en la célebre obra de Sigmund Freud relativa al Witz, que me inspira una gran admiración mezclada con diversas objeciones.

A pesar de las apariencias, ese manuscrito se sitúa en la prolongación directa de *Le signifiant imaginaire* o, por lo menos en la segunda mitad, de ese texto extenso sobre metáfora y metonimia, en el cual ya me estaba alejando mucho del cine.

Cada uno de los patterns de pensamiento ("técnicas" en Freud) que producen una serie de astucias según un mismo mecanismo, consisten en un "trayecto psíquico", en un "recorrido simbólico", primario en su principio y enseguida más o menos secundarizado. Estudio, por ejemplo, enseguida de Freud y en desacuerdo parcial con él, la técnica que llama "desviación" (*Ablenkung*), desviación del pensamiento, por supuesto. Da lugar a una inmensa familia, muy corriente, de bromas e historias graciosas: un pintor se presenta a una granjera, y le pregunta si puede pintar su vaca. Respuesta "¡Oh, no! ¡la prefiero así!". En el aeródromo, una viajera se informa, en la ventanilla, sobre la duración del vuelo París-Bombay. El empleado se sumerge en los horarios diciendo "Un minuto, señora". La clienta responde, satisfecha: "¿Un minuto? Muy bien. ¡Muchas gracias!". Dos amigos hablan de casos y cosas. El primero: "¿Sabes que en Nueva York hay un hombre que tiene un accidente grave cada 10 segundos?" Reacción del compañero: "¡Oh! ¡Pobre tipo, qué poca suerte!", etc.

Todas estas astucias provienen de "derrapajes", de desplazamientos en el sentido freudiano. "Derrapajes" que conservan algo del

proceso primario (de ahí la risa), a la vez absurdos y verosimilizados, domesticados para acceder al intercambio social y volverse capaces de pasar al lenguaje. Con este fin, la invención chistosa emplea una especie de placa giratoria, por ejemplo *pintar* con el doble sentido de "representar sobre lienzo" y de "enduir con color" (por lo tanto, es necesario pactar con los recursos del idioma o en otros casos del discurso). Además de la placa giratoria, el chistoso tiene necesidad de un "juego" de dos probabilidades muy desiguales, sumamente desequilibradas: en el contexto, el único sentido aceptable es "representar sobre un lienzo", al punto que el oyente ni siquiera piensa en el otro (se cuenta con eso). En tercer lugar, es necesario encontrar una frase que, al permanecer simple y plausible, tenga por efecto hacer surgir, resucitar de esos dos sentidos, el que había sido implícitamente excluido. Así es que esas historias familiares, de aspecto fácil, reposan sobre operaciones abstractas, firmes y precisas. Estudié unas cincuenta, de las cuales alrededor de treinta ya habían sido aisladas por Freud, dentro de un corpus de un millar de ejemplos. En todos los casos, se trata de *itinerarios*, recorridos típicos del pensamiento entre "plots" situados por el chiste mismo. A menudo están emparentados con la metáfora, con la metonimia o la sinécdoque en su definición amplia, jakobsoniana después lacaniana. Por ejemplo, los dobles sentidos lexicales ("todos los bobos son peligrosos") exhiben, casi en estado puro, el trabajo de la condensación: dos ideas diferentes que se confunden en una misma sílaba, única y oída.*

M.V.: *¿Podrías dar algunas indicaciones sobre aquello en lo que te opones, en algunos aspectos, al libro de Freud?*

C.M.: Sí, dos cosas. En detalle, muchas precisiones convocadas por numerosas contradicciones, los errores lingüísticos, las definiciones aproximativas, las negligencias del texto, etc. (A veces Freud resulta muy desenvuelto, muy apurado). Y además, algo más central: ese libro tan hermoso fue escrito casi sobre el lanzamiento de *Traumdeutung* y de la *Vida cotidiana*, cuando Freud también estaba muy cerca de su descubrimiento mayor, el del inconsciente. Tampoco se muestra suficientemente atento a los desfazajes de los grados de secundarización (a pesar de que la idea de base es suya), y exagera la proximidad del pensamiento espiritual con el trabajo del sueño. No explica suficientemente la terrible barrera que ejerce sobre el bromista el estado de vigilia, de socialización, y en consecuencia, el "estado lingüístico", donde se depende de una máquina *no psicológica*. Es la lengua, tanto como la gracia, la que hace las astucias. El inconsciente la manipula, pero dentro de ciertos límites. Sin la polisemia de *pintar* en el léxico del francés, no habría broma sobre la

vaca de la granjera. El proceso primario solo elabora el chiste si no se entiende parcialmente. Freud no dice lo contrario pero pasa de largo sobre este punto capital.

M.V.: *¿Piensas que haya un enriquecimiento real posible de la reflexión psicoanalítica a través de una mejor comprensión y un conocimiento de los mecanismos lingüísticos?*

C.M.: No, no lo creo, aunque sea una obsesión del psicoanálisis francés. Hay que hacer una excepción, por otra parte evidente, para el estudio psicoanalítico de objetos que son lingüísticos como el chiste escrito o hablado, las obras literarias, etc., es decir algunos de los campos de estudio del psicoanálisis aplicado. Pero en el psicoanálisis propiamente dicho, aquello de lo que siempre se olvida, la cura, constituye un proceso que es de lenguaje más que lingüístico. Para "comprender" las palabras que produce el analizante debemos tener claro que lo que importa no es un conocimiento teórico de la sintaxis del idioma o de su sistema fonológico. Más bien se trata de sentir a través del proceso de transferencia/contratransferencia lo que se pone en juego en los lapsus, en las contradicciones, las incoherencias, las frases demasiado seguras del paciente. Es también lenguaje pero no el del lingüista (Benveniste lo dijo claramente y desde el principio). En términos lacanianos es "lalangue" (lalengua), en una sola palabra y no la lengua en el sentido ordinario. Forzosamente, la primera cava sus galerías tortuosas, sus cotos de caza, en el espesor de la segunda, pero permanecen profundamente diferentes, y como extrañas; su constante proximidad no implica ninguna semejanza. Además, se supone que, de todas formas, el psicoanálisis debe curar, digan lo que digan las buenas almas (parisinas) y, en este terreno, se encuentra en una competencia muy dura con los progresos deslumbrantes de la química neuropsiquiátrica, y sería absurdo denigrarla. Antes que cargarse con lingüística, o de sacrificarse en permanencia al Deseo de las Letras, el psicoanálisis haría mejor en meditar sobre su probabilidad de sobrevivir después del año 2000 y sobre el nuevo papel que le tocaría jugar al lado de las píldoras, si tiene la prudencia de aceptarlas.

M.V.: *¿Tu trabajo sobre el chiste tiene algo que ver con la fórmula laciana según la cual el inconsciente está estructurado como un lenguaje?*

C.M.: Sí, mucho que ver. Pero con la condición de evitar un mal entendido demasiado frecuente con respecto a esta fórmula. El "lenguaje" que invoca, es LALANGUE (lalengua), de la cual yo hablaba hace un instante. Lacan rechaza toda concepción figurada, digamos icónica, del inconsciente. Para él, el inconsciente es rela-

cional, ideográfico, su espacio es el de un acertijo, o el de un grafe-ma, no el de una fotografía o el de una imagen, de ahí la referencia a un "lenguaje". Por lo tanto, no se parece a una lengua con su lógica diurna y claramente expuesta. Lacan piensa en las profundidades de la máquina, esas donde se nutren a la vez la poesía, el abracadabra onírico, el lapsus. Y por el contrario, quienes consideraron la fórmula exagerada y provocadora han mostrado, sin quererlo, que se formaban una concepción singularmente estrecha de la lengua, la de los lingüistas y de todo el mundo, totalmente replegada sobre el proceso secundario, ya que estimaban que el inconsciente difería de una manera radical y evidente. Ahora bien, el estudio de la metáfora y de la metonimia, en mi trabajo sobre el "Referente imaginario", me permitió medir la importancia de la *parte primaria* que permanece activa en las figuras más corrientes, y en la constitución misma del léxico de base, reputado no figurado pero cuyos términos, a menudo, deben su sentido (su sentido propio) a una antigua figura que "se desgastó" en seguida, como bien decían los lingüistas tradicionales: "desgaste" que se parece mucho a la secundarización progresiva de lo que fue en su origen un estallido más o menos fulgurante. Entonces para responder, todos los chistes resultan de una torsión de LALANGUE sobre y con LA LANGUE y son los diversos trazados posibles de esta pequeña convulsión, de esta cicatriz risueña, lo que traté de estudiar, después de Freud, con y a veces contra él. La fórmula de Lacan podría servir de epígrafe a este trabajo, aun cuando en el chiste, la moción inconsciente, a menudo, solo actuará en su estado pre-consciente. A partir de Lacan, algunos psicoanalistas presentan con gusto, los juegos de palabras al cuarto grado, como productos puros del inconsciente, apuntando a la profundidad y confeccionados en forma manifiesta a golpes de cultura y de labor. Pero esta diferencia concierne al "medio" psíquico, más o menos próximo a la bruma primordial, y no al dibujo específico de cada uno de los recorridos típicos, como por ejemplo "mi placa giratoria" de hace un momento. En tanto que itinerario característico, cada uno de ellos puede ser realizado en diversos paliers "de secundariedad"; se puede ver, entonces porqué las bromas no son todas absurdas en el mismo grado, aunque necesariamente haya un ápice de absurdo en ellas.

2. La enunciación fílmica

M.V.: *En cuanto al estado actual de tu trabajo sobre la enunciación fílmica, querría preguntarte qué es lo que ha motivado tu*

pasaje a semejante objeto, dentro del cuadro de lo que hoy en día se llama narratología, y que se desarrolló justamente mientras te ocupabas del chiste.

Genette ya había indicado la manera en que la narratología era una prolongación de la semiología, pero ahora, lo que me interesa sería comprender mejor cómo ese término puede designar un campo de reflexiones sobre las relaciones entre nociones tomadas de a dos, en pares, nociones que a veces son consideradas como convenientes, cuando a menudo se las toma aisladamente, pero que en su mayoría, son verdaderos objetos de trabajo, porque las cosas no se conocen todavía suficientemente. El primer par sería "historia/discurso", el segundo "enunciación/narración", el tercero "conversación/proyección", el último "deixis/configuración".

a. Historia/discurso

M.V.: En su Nouveau discours du récit Genette decía que hubiera sido mejor haberse cortado la mano antes que interpretar rápidamente la fórmula de Benveniste, según la cual "la historia parece (semble) contarse sola", desestimando la importancia de ese PARECE. ¿Es una revisión parecida a la que realizas hoy? ¿Consideras que la fórmula de Benveniste ha sido aplicada de manera demasiado tajante? ¿Si es ese el caso, no implica también que se reflexione de nuevo sobre la posición del espectador, quien obtendría su placer en la historia y en el discurso, a la vez, y así se mostraría menos sumergido en el imaginario, más dispuesto a la "creencia en el espectáculo", para retomar la expresión que tú empleas en un diálogo de la revista Hors-Cadre?

Y, siempre en relación con este binomio "historia/discurso", me sorprende que la narratología haya trabajado escasamente el lugar del actor, el actor que, sin embargo, se tiene a la vista durante todo el film.

*C.M.: Tu pregunta es múltiple. Primero, la narratología. Mi estudio de la enunciación cubre ampliamente esa empresa, pero se aparta de ella en otros momentos, ya que me ocupo también de films no narrativos, films experimentales, del informativo televisado o de emisiones históricas, etc. Volveré sobre este punto. Luego, mi motivación. Sin saberlo, respondiste a tu propia pregunta: mientras que estaba en otra cosa, sumergido en Freud, muchos trabajos sólidos e interesantes se publicaban sobre la narración y la enunciación. Jean-Paul Simon comenzó muy temprano, como no lo indica el título de su libro sobre el film cómico. Se publicó el número 38 de *Communica-**

tions en 1983, y tú estás en las mejores condiciones para conocerlo, y muchos otros estudios. Después, cuando volví a la superficie y tomé contacto con el paisaje, me puse a estudiar sistemáticamente lo que tenía atrasado, lo que había leído demasiado rápido, un poco como quien se entera de las novedades al volver de un viaje lejano. Me pasé un año entero para conocer esos análisis y me interesaron, tuve ganas de entrar en el debate. Posiblemente, no me impulsó la lógica de mi trabajo anterior sino el trabajo de los demás.

"Historia/Discurso", ahora. Viene primero la posición del propio Benveniste. Estoy convencido de que verdaderamente pensaba que la historia se cuenta sola (fenoménicamente, claro, pero no realmente), es por simple prudencia, para evitar malentendidos inútiles, que agregó el verbo "parecer". Además así, no se resuelve la pregunta, ya que uno no tiene porqué pensar como Benveniste. Por mi parte, en un texto titulado "Historia/Discurso-Nota sobre dos voyeurismos", y publicado, precisamente, en un homenaje colectivo a Benveniste, voy aún más lejos en este mismo sentido: "Es la historia que se exhibe, la historia que reina" (= últimas palabras de este artículo). El contexto indica que es necesario tomar la idea en un sentido psicoanalítico; justo antes, hablo del film como de una "videncia del Ello (*Ça*) que no asume ningún Yo (*Moi*)". El texto entero tiene además un carácter lírico y muy "personal", es una prosopopeya (al menos en la intención) del cine de transparencia, del cine clásico americano que quise tanto, y del que exalto y magnifico los caracteres sin fijarme en el detalle. No obstante, reconozco que este artículo, si el lector no aporta algo de fineza y sensibilidad, o si no se molesta en compararlo con mis otros escritos, efectivamente, puede prestarse a confusión, porque no renuncia claramente, a presentarse como un texto de saber. En cuanto a lo que dije en otra parte, con mucha frecuencia, la historia es también un discurso o bien tiene un discurso "detrás", etc.

M.M.: Entonces, ¿no crees en la transparencia?

*C.M.: Sí, creo, pero como es un tipo de enunciación en la cual el significante trabaja activamente para borrar sus propias huellas (por eso le dedico todo un pasaje del *Signifiant imaginaire*). En el mismo sentido, mi artículo sobre los trucajes, que es muy anterior, reconocía dos placeres diferentes en el espectador (aquí, me aproximo a lo que Marc acaba de decir), el placer de sumergirse en la diégesis, y el de admirar un hermoso juguete, extasiarse delante de la máquina-cine. De ahí, las reacciones autocontradictorias pero tan corrientes, como por ejemplo esta extraña frase: "Es un buen trucaje, no se ve nada". De ahí también, mi idea de "creencia en el espectáculo", que Marc acaba de recordar.*

En la actualidad, pienso que la enunciación es una instancia con la cual es necesario contar *siempre* pero que a veces es solamente "presupuesta" (= implicada por la existencia del enunciado), mientras que por otro lado, es ella misma "enunciada" (= inscrita en el texto). Tomo esta distinción de Francesco Casetti sin cambiar nada, me parece excelente. De todas maneras, el término "marca" sugiere un signo localizado, que sería por ejemplo arriba a la izquierda de la pantalla, entonces lo que "marca" la enunciación es muy a menudo la construcción de conjunto de la imagen y del sonido: es por eso que hablo (salvo excepciones motivadas) de "configuraciones" más que de marcas.

A título de ejemplo, veamos algunas de estas configuraciones enunciativas que distingo: la voz-in de apelación (adresse), la mirada-cámara (las dos van juntas a menudo, como Casetti y tú mismo, Marc, lo han subrayado y comentado), la apelación escrita (por carteles), las pantallas secundarias (puertas, ventanas...), los espejos, el film en el film, la exhibición del dispositivo, las numerosas formas de imágenes o de sonidos subjetivos (imagen semi-subjetiva, punto de escucha, noción de "en este lado" que tú has definido...), la voz-Yo del personaje, la imagen objetiva orientada (el equivalente a las "intrusiones del autor" en la literatura), etc., etc., sin olvidar la imagen neutra que, por otra parte, no existe, pero que, como el cero en aritmética, es indispensable para poner en perspectiva los otros regímenes de enunciación. En efecto, no se ha subrayado lo suficiente, que todos se definen de manera negativa, como las separaciones en relación a un punto de referencia que justamente sería la neutralidad: considerar como notable el sonido en off (lo que todo el mundo hace), es sobreentender que el sonido in, de alguna manera es, más normal; aislar como una figura particular la mirada a la cámara, es considerar que para el personaje es menos relevante mirar en otra dirección.

En resumen, la enunciación está en todos lados, simplemente, sucede —y entonces se encuentra la "transparencia", que es absurdo negar como *impresión espectral*—, sucede que esta instancia se vuelve muy discreta, que tiende asintóticamente hacia la imagen o hacia el sonido "neutros", o al menos neutros para una época y un género dados.

M.M.: *Entonces, ¿estás radicalmente en desacuerdo con Bordwell cuando dice que en los films clásicos, no hay enunciación?*

C.M.: Lo dice para todos los films, no solamente para los clásicos. No, no estoy en desacuerdo con él. Rechaza el concepto de enunciación por pecado mortal de lingüisticidad, pero adopta el de

narración que, cuando el film es narrativo, designa exactamente la misma cosa (ya hablamos de eso). De ahí, mi consentimiento resuelto a muchas proposiciones y análisis de Bordwell. Los "desacuerdos" de este tipo son burbujas que se inflan de aire según convenga, para ocupar posiciones. Nunca, me gustaron esos juegos de etiquetas que enmascaran las verdaderas convergencias y las verdaderas diferencias.

M.V.: *Entonces, ¿entonces, sería un desacuerdo sobre los términos? Lo que me sorprende al escucharte, es que la enunciación tiende a ganar un territorio mucho más amplio que el que se le atribuía al principio. Y que, de hecho, en el pasado, el trabajo semiológico y narratológico sobre la enunciación se debía en gran parte a una especie de nostalgia de la noción de autor. A través del trabajo estructural, se decía que todavía quedaba un punto de origen personal y, de hecho, al estudiar la enunciación se trataba de reencontrar algo de eso, mientras que tu posición actual constituye una instancia mucho más difusa, que en la actualidad sería necesario entender, por lo menos, en dos niveles: eso que Paul Verstraten llamaría enunciación diegetizada y por otro lado, el origen del enunciado-film.*

C.M.: Sí, salvo que la primera solo es una de las vueltas, uno de los avatares de la segunda: el origen del enunciado está diegetizado por la ficción (en los dos sentidos de esta palabra). Es cierto que para mí la enunciación no tiene tanto que ver con el autor, ni siquiera con alguna instancia "subjetal", una persona real o ideal, personaje, etc. La enunciación, como lo indica el sufijo de la palabra, es una actividad, un proceso, un *hacer*. Nunca comprendí porqué los narratólogos, después de haber expulsado al autor con una violencia inútil (ya que es necesario conservarlo, porque el estilo existe), conciben sus instancias consideradas textuales sobre un modelo perfectamente antropomórfico: autor implicado, narrador, enunciador, etc. Se diría que el autor que salió por la puerta, entra por la ventana. Ahora bien, de dos cosas una: en términos de Realidad, es el autor y solo él (el verdadero, el empírico) quien ha fabricado la obra. Y en el centro de la obra, es decir, en términos de Simbólica, solo se encuentra la enunciación. Si la obra pone en escena al autor, como en *L'Intervista* de Fellini, también ahí es ese hacer el que lo hace. La enunciación está en obra en cada parcela del film, no es más que el *ángulo* desde el cual el enunciado es enunciado, el perfil que nos presenta, la orientación del texto, su geografía, mas bien, su topografía. El film puede darse —y siempre por la ficción, aun en los documentales— como contado por uno de sus personajes, como relatado por una vía innombrada, como mirando su diégesis en contra-plano, como mirando él

mismo por alguien, como conteniendo otro film, como "realmente" dirigido al público a través de un cartel en la segunda persona, etc. La enunciación, es un paisaje de pliegues y dobladillos, a través de los cuales el film nos dice que él es el film. No dice más que eso, pero hay mil maneras de decirlo.

M.V.: *Acaso la narratología no se ha olvidado un poco de un elemento de la institución cinematográfica: un film narrativo no solo existe para producir una historia, sino también para producir "al autor", una imagen del autor como figura del artista en quien se puede confiar. Todo realizador de film de ficción busca asegurar al mismo tiempo la progresión de la historia y la de su carrera, asegurando así un próximo film.*

C.M.: Como acabo de explicar soy escéptico acerca de las instancias cripto-autoriales, enunciador u otros, y más escéptico todavía, cuando se las multiplica. No hay nada entre el autor y el acto de enunciación. Pero hay algo *al lado*, una instancia extra-textual y que sin embargo, no es "real" (la narratología confunde a veces las cosas), el autor imaginario o más exactamente la imagen del autor que se forja el espectador a partir de ciertos rasgos del texto refractados por sus fantasías, sus conocimientos exteriores sobre el cineasta, etc. Edward Branigan tiene razón al hacer alusión y también al subrayar que un texto, estrictamente hablando, no proporciona *ninguna* indicación sobre el autor: se sitúa en otro mundo, en otro "frame", y si contiene (por ejemplo) confesiones ardientes en primera persona, solo un conocimiento fuera del texto nos permite decidir en cuál estrategia o en qué arranque de sinceridad tienen lugar estas confesiones. De la misma manera, el cineasta solo puede hacer su film fabricando paso a paso una imagen igualmente arbitraria del espectador, "para" quien trabaja. En cuanto a los cineastas, a los que apunta tu pregunta, se encuentran guiados por la preocupación de combinar los índices textuales que siembran aquí y allá con los caracteres del espectador que han imaginado, esperando que los primeros puedan llevar al segundo hacia el autor imaginario que desean encarnar... Y, en verdad, este caso es frecuente.

M.V.: *Antes de pasar a otra cosa, todavía quedaba en mi pregunta un último punto, concerniente al lugar del actor.*

C.M.: Primero debo decir que, según mi conocimiento, nadie ha hablado desde la perspectiva de la enunciación sobre el personaje de film, salvo tú, precisamente, en la última parte del artículo del número 7 de *Iris*. Los teorizadores, porque son teorizadores, están acostumbrados a buscar estructuras más o menos subyacentes. Si perciben mal al actor, es porque el actor se encuentra demasiado visi-

ble. Les es disimulado por una instancia que tiene la ventaja de ser invisible, el personaje; este actor es el "representante" del personaje y, al mismo tiempo, lo esconde. Para la enunciación, me parece que hay dos grandes especies de actores, con algunos casos intermedios o mixtos. Si el actor es desconocido, va a funcionar forzosamente en beneficio del personaje, ya que el espectador no puede desprenderlo para asociarlo a otros personajes, o a una vida privada divulgada por las revistas, en fin, asociarlo a algo. Por lo tanto, "se ajusta" al personaje actual, no hay otra realidad.

M.M.: *Hay cosas muy hermosas sobre este punto en el artículo de Jean-Louis Comolli y Francois Geré sobre La Marsellesa, oponiendo a Pierre Renoir, que interpreta a Luis XVI, el actor casi desconocido entonces (Edmond Ardisson) que interpreta al joven marsellés Jean-Joseph Bomier.*

C.M.: Cuando el actor es conocido (con el caso límite de la star), impone al espectador una especie de interrogación sobre las razones de su elección, razones a veces evidentes y a veces enigmáticas. Un film con Danielle Darrieux nos orienta inmediatamente en dos direcciones: se va a desarrollar en "el mundo", y va a ser "francés". Y además otro hecho de enunciación, del cual, por otra parte, habla Marc en su artículo, el actor conocido —es decir, vuelvo sobre lo mismo, *conocido por otra parte*— va a llevar al film el eco de los otros films en los que ha actuado, va a introducir el temblor, lo múltiple y lo virtual, en su personaje, y lo va a hacer vacilar, a veces, hasta llegar a la perturbación de identidad. Por ejemplo, en *Les bas fonds* ¿quién es Louis Jouvet? ¿Realmente, se puede creer que es un Barón ruso arruinado por la pasión del juego? ¿Evidentemente, no se está en presencia de un farsante genial superlativamente francés, ni Barón, ni arruinado y que se llama Jouvet?

M.V.: *Michel también lo ha demostrado en Le Mépris. De hecho, es necesario que el actor, como el autor, tenga un status imaginario para el espectáculo.*

b. Enunciación/Narración

M.V.: *Retomando el par "enunciación/narración", a mi entender, hay en Genette, una especie de equilibrio entre las dos. La narración procedería del modo y la enunciación de la voz. En mi trabajo funciono, en parte, según esta división, con la narración que está del lado de la conducta del relato (regulación del desprendimiento de la información sobre la diégesis), y la enunciación que remite más bien a una instancia extradiegética, al*

estatuto del texto mismo, más que al de la diégesis. En tu trabajo, parece que la enunciación termina por invadir, por sí misma, todo el terreno, dividiéndose entre una enunciación diegetizada y una enunciación sin más.

C.M.: No pienso que sea así. Para Genette, tanto la voz como el modo proceden ambos de la narración, la enunciación compromete solamente al idioma que sirve de "soporte" a la novela. Para mí, no hay más enunciación sin más o bien es "sin más" en forma permanente. Pero es exacto que se expresa a través de figuras que pueden ser diegéticas, extradiegéticas, yuxtadiegéticas como la voz-Yo, etc. (No es una lista cerrada).

Jacques Aumont formuló claramente lo que es uno de los grandes "challenges" de la narratología: estudia el armazón explícitamente narrativo del texto, pero en un film narrativo, *todo* se vuelve narrativo, incluso el grano de la película o el timbre de las voces. Por eso, me parece que en el relato, la enunciación se hace en narración, aboliendo provisoriamente una dualidad más general. En efecto, defino la enunciación como una actividad discursiva (es el sentido literal: *acto de enunciar*). En consecuencia, en un documental científico, lo que importa en la obra es la enunciación científica, en un film de combate la enunciación militante, en la televisión escolar la enunciación didáctica, y demás. Pero la enunciación narrativa, cuya importancia antropológica es excepcional y la difusión social muy vasta, existe una palabra especial cuya homóloga, además, haría falta en todos lados, la palabra "narración". Disponemos así de dos nombres, y tendemos a buscar dos cosas, olvidando que para todos los discursos no narrativos, no nos formulamos la misma pregunta. Delante de un documental geográfico, no tratamos de distinguir la enunciación de no sé qué "geografización": es porque esta última, justamente no tiene existencia social. De esta manera decimos (muy razonablemente) que la enunciación es geográfica.

También nos olvidamos de otra cosa, la terminología ha sido fijada principalmente en referencia a narraciones *lingüísticas*, en particular las novelas. Allí, los códigos narrativos se superponen a una primer capa de fuertes reglamentaciones, las de la lengua; así es que se habla de enunciación, ya que el término es lingüístico. Como contragolpe, según la necesidad, se puede reservar "narración" para el nivel que se encuentra por encima. Pero el film narrativo, *no se asienta sobre nada*, no se apila sobre algún equivalente de la lengua: es él mismo, o más bien, no elabora en él nada que sea del orden del "lenguaje". Al mismo tiempo que la enunciación se hace narrativa, la narración se encarga de toda la enunciación.

En resumen, pienso, que la enunciación se distingue de la narración en dos casos y solamente dos: en los discursos no narrativos, que no suponen menos de una instancia de enunciación; y en las narraciones escritas o habladas, en las que está permitido considerar como "enunciativas", en el centro de los mecanismos narrativos, aquellas que tienen que ver con el idioma empleado. (Pero el problema reaparece: su empleo confunde, inevitablemente, enunciación y narración, como se ve en los déficits de la novelas.)

M.M.: *Vuelvo a pensar en lo que decía Marc hace un rato, en ese placer de la historia contada y el placer de la narración como instancia que cuenta. Para mí, "enunciación" designa el dispositivo general válido para cualquier tipo de producción de mensaje, y "narración" la parte específica de ese dispositivo que concierne a los mensajes narrativos.*

C.M.: Sí, salvo que la narración, cuando existe, moviliza el dispositivo entero. Por otra parte, sería necesario precisar: "*en la medida en la que hay, una*" narración, ya que existen films parcialmente narrativos, e incluso, de cualquier grado. Pero eso no cambia nuestro debate: en un medio de expresión que no requiere lengua, la narración, en la parte de terreno que ocupa, asegura la totalidad de las reglamentaciones discursivas. Por otra parte, cuando se piensa en las figuras que todo el mundo considera como enunciativas, se percibe que son también a menudo, e inseparablemente, narrativas: el narrador diegético, el narrador no diegético, la mirada-cámara del personaje, la voz-off, etc. Pero queda claro que "enunciación" es más general, porque el término (y la noción) es conveniente también para múltiples registros no narrativos, y en consecuencia, para el dispositivo mismo, anterior a la especificación.

M.M.: *Otra cosa que induce a error, también, otra cosa que se olvida es que para la narratología literaria hay homogeneidad de la materia, de la expresión, de manera que el personaje que cuenta, habla con las mismas palabras que el libro. Para que haya desdoblamiento, en el cine, sería necesario que el personaje filmara. Si habla o si escribe, el funcionamiento textual no es el mismo.*

c. Conversación/proyección

M.V.: *Otro par de la narratología: "conversación/proyección". Es cierto, tal vez, no se mida bien la separación entre la situación de conversación descrita por Benveniste y que funda su teoría de la enunciación, y la del espectador frente a un film, al cual no puede responder y que no aparece sostenida por nadie. Pero, por otra*

parte ¿la manera con que Benveniste representaba la conversación era correcta y tan simple como él lo decía? Ha sido criticada en dos de las intervenciones del coloquio, por Marie-Claire Ropars y por Roger Odin. Este último piensa que en la conversación solo se tiene que ver con discursos, nunca con la fuente enunciativa. Marie-Claire Ropars se pregunta si denunciando el espejismo de la enunciación en el film (= la búsqueda de un personaje-autor), no lo vuelves a llevar fuera del film. Actualmente, ¿cuál es tu posición en relación a lo que podría ser un balance entre la situación de conversación y la de una proyección del film?

C.M.: Creo, ante todo, que en la conversación, no se ha tenido suficiente cuidado con el carácter particular y "excepcional" de esta situación. Particular, por su naturaleza, por su estatuto, y no, por supuesto, por su frecuencia (precisamente, es esto último lo que ha ocultado su naturaleza). Con Benveniste y Jakobson, la teoría de la enunciación se construye como sobre tacos altos, sobre una configuración que no es generalizable. Un gran número de situaciones pragmáticas son "monodireccionales" en el sentido de Bettetini: leer un libro, escuchar la radio, una conferencia, un curso magistral, mirar una obra de teatro o, mejor todavía, un film o una emisión televisada, etc. Tantos casos en que el discurso está más o menos prefabricado (a veces totalmente) y donde las reacciones del destinatario no tienen ningún poder de "feed-back" sobre las artimañas del "destinador": en definitiva, exactamente lo contrario a la conversación.

Ahora dime, ¿podría esta misma revelarse como más complicada que en las descripciones (ya nada simples) de Benveniste? Sí, es cierto, ¿No se intercambian más que discursos? También es cierto, ya dije algo parecido en *Vertigo I*. Pero aún cuando se la considere complicada (y con razón, el psicoanálisis le agregará algo) no modifica el rasgo que le opone radicalmente a los discursos de sentido único, no suprime el torniquete del Yo y del Tú, no impide que el tiempo de los verbos se evalúe en relación al acto de habla. Si mi interlocutor declara "estuve enfermo", según él, esta enfermedad es anterior a su frase; lo mismo, "volveré pronto" nos informa de una vuelta que será posterior al acto de información. Por el contrario, el film, por el solo hecho de que nadie le responde y que puede ser proyectado en momentos y lugares variables hasta el infinito, tiene por primer efecto "desencadenar" todos esos términos en su sentido estricto, limitar su acción a un espacio-tiempo ficticio y des-situado. Por ejemplo, los deícticos, en las palabras o los carteles, se vuelven "símbolos desvanecidos" para hablar como Käte Hamburger. Para mí, la enunciación tampoco tiene nada de un YO, y el espectador no tiene nada

de un TU. Los primeros estudios de enunciación, al finalizar los años 70 y al comenzar los 80, buscaban del lado de los deícticos. Por otra parte, es lo que habría hecho la lingüística, antes que la pragmática sacara a luz la omnipresencia de la enunciación que desborda ampliamente las personas (enunciador y enunciatario). Era normal y necesario explorar primero esta vía, no se pueden saltar las etapas. Por otro lado, a propósito de las "primeras" investigaciones, creo que es necesario recordar, que la enunciación ha dado lugar a dos formas de exploraciones, finalmente bien separadas: la enunciación en el sentido "técnico" (o pragmático), que es el gran tema de los años 80, y la enunciación en el sentido psicoanalítico (= identificación, regímenes scópicos, clivajes de creencia, mirada masculina y mujer-imagen, etc.), que ha ocupado en Francia los años 70 y que, actualmente, solo es estudiada por las feministas anglosajonas, a quienes se debe un trabajo muy importante.

M.V.: Acabas de citar a Käte Hamburger. ¿Cuál es tu relación con su pensamiento y con su libro?

C.M.: Una relación doble. Por un lado, no tolero demasiado lo que hay en ella de brutal y arbitrario. Por ejemplo, la afirmación de que el cine forma parte de la literatura bajo el único pretexto de que es ficcional. Y sin pensar que no siempre lo es. O bien, la pretensión de todo el libro de basarse en nociones lingüísticas, cuando no se les ve ni la sombra. Así, su definición del enunciado como acto de un sujeto que dice algo sobre un objeto, es extremadamente vaga, y casi frisa con la trivialidad, como el hecho de irrumpir en el estudio del lirismo, en el cual se ve un "objeto" que está presente y ausente al mismo tiempo. En 1957 y aún todavía en la edición de 1968, tiene el coraje de afirmar que los lingüistas se han interesado poco en la enunciación, mientras que los artículos clásicos de Benveniste (que ella no conoce) aparecieron en 1946 y 1959. ¡Pero qué inteligencia la de esta salvaje! ¡Qué fuerza de pensamiento, particularmente, en su definición de la ficción épica! Y además, para volver a nuestro campo, en esencia encuentro perfectamente justo, la manera en que *sitúa* al cine (el film narrativo), entre el teatro y la novela. El film aparece descrito como un mixto: los personajes acceden a la existencia ficcional a través de sus propias palabras, como en el teatro, pero, escapando a este tratamiento de las limitaciones demasiado reales de la escena, son imágenes capaces de mostrar todo lo que describiría una novela, de abstenerse de todo personaje y de toda habla, de manera que la ficción toma cuerpo también fuera de los protagonistas, por una intervención exterior. Yo había esbozado ideas algo parecidas en un artículo español, después en conferencias en Australia, y

voy a retomar el problema, esta vez con la "ayuda" de Käte Hamburger (y muchos otros), en vista de un próximo seminario donde se confrontarán los regímenes enunciativos de la novela, del teatro y del poema, considerados desde el punto de vista del film y por así decirlo, "desde" su lugar. En definitiva, un comparatismo orientado.

M.V.: *¿Estás de acuerdo con esta idea de una falsa enunciación y de los deícticos desviados de su primer uso, en el cuadro narrativo, o más exactamente ficcional?*

C.M.: Sí, lo que dice Käte Hamburger es esclarecedor. Cuando muestra que el pretérito no expresa el pasado, sino el presente de la ficción: "él estaba triste", significa que, en ese *momento de la historia*, él *ESTA* triste, también ese "pasado" se acomoda con un adverbio en presente: "esa noche, estaba triste". Todo eso me parece muy fuerte.

d. Deixis/Configuración

M.V.: *Ultimo par en la narratología, o en mi tipología salvaje de narratología: "Deixis/Configuración". Mientras que los deícticos ocuparon una buena parte de los trabajos de la narratología o de la "enunciología" (?) noto que ahora hablas de "deícticos desvanecidos", y también "configuraciones enunciativas", como si se pasara de un estudio de taxemas a un estudio de exponentes, de redes más difusas, construcciones heterogéneas más que unidades fijas en una especie de léxico.*

Desde esta perspectiva, el trabajo de Edward Branigan fue para ti de alguna importancia y, por otra parte, ¿ese pasaje de los deícticos a las configuraciones no lleva a rever las nociones de texto y de impresión de realidad, en la medida que el espectador, que experimentará esa impresión, operaría sobre un material de enunciación más complejo o más lábil que la vista, la imagen, o solo el campo?

C.M.: Para empezar, la concepción deíctica de la enunciación se vuelve difícil por un hecho que fue considerado a menudo pero al que no se ha medido su alcance suficientemente. En la emisión, no hay ninguna persona, solo hay un texto; el enunciativo no existe, es una figura que se construye a partir del texto. Por el contrario, en la recepción, necesariamente hay una persona, un espectador virtual (para el lector, como dice muy bien Genette), el espectador que se volverá real a través (al menos) de otra persona, el analista, o en todo caso, quien ha visto el film, ya que sin él es la instancia misma de recepción la que desaparece.

Si se necesita alguien en el polo de recepción, es porque allí no hay texto, y si el polo de emisión prescinde de la presencia humana simétrica, es porque el texto lo está suplantando. No se va a ver al cineasta, se va a ver el film; pero ese *se*, que va a verlo, no es otro film, es necesariamente alguien. Los pares de términos simétricos, como "narrador/narratario" y todos los demás, en realidad, se refieren a la conversación (¡todavía!), y son los más engañosos para el film o el libro, ya que esconden esta disimetría que es básica e inaugural: el artista envía su obra a su lugar, mientras que el espectador, que no tiene nada para enviar, se desplaza él mismo. *No hay intercambio*. Por un lado, un objeto que ausenta a la persona; *por el otro*, una persona desprovista de objeto y que se presenta.

Agregaría una cosa. Creo que es necesario no ceder a la *confusión larvaria*, que amenaza permanentemente, entre la pragmática textual y la pragmática experimental (psico-sociología). La primera no provee ninguna indicación sobre los distintos públicos empíricos. Si se quiere conocerlos, es necesario ir a verlos, y por lo tanto salir del texto (también se sale de la semiología, que no puede hacer todo sola). De la misma manera, si se parte de una cuestión de palabras (ver Francesco Casetti), es peligroso hablar de la instancia enunciativa como de una "interfase" entre el film y el mundo. Los análisis textuales nos dirán, por ejemplo, que en la secuencia 17, el film "pone en posición" su espectador en tal o cual lugar; es verdad en el orden simbólico (= del film). Pero el espectador que está en la sala puede ponerse en posición ahí donde le plazca, es él quien decide y el film ignora todo lo relativo a esa elección.

En situación de soliloquio, la enunciación, disociada de la interacción, solo puede marcarse por la vía *metadiscursiva*, es decir replegando el enunciado sobre sí mismo para hacerle decir que es un discurso. Me parece que el registro metadiscursivo comporta dos grandes variantes, la reflexión y el comentario. Reflexión: el film, se imita a sí mismo: pantalla en la pantalla, film en el film, exhibición del dispositivo, etc. Comentario: el film habla de sí mismo, como en algunas voces off "institutrices" de la imagen para retomar la expresión de Marc, o bien en los carteles no dialógicos, los movimientos de cámara explicativos, etc. Tú tienes razón al observar que la noción de texto se encuentra desplazada, o reelaborada, al menos en relación a lo que era en *Langage et cinéma*, donde presentaba todavía el texto como una superficie bastante lisa, aun cuando yo admitía que el análisis podría estriarla a partir de varios trazados. Pero, en la actualidad, el texto mismo me parece removido, doblado, tironeado en forma permanente por su propia producción.

Es verdad —vuelvo a tu pregunta, que de nuevo estaba ramificada—, es verdad que para mí la enunciación deja de estar “colgada” en zonas textuales privilegiadas y relativamente restringidas (de ahí mi duda ante el término “marca”), para difundirla en toda la red discursiva. En el fondo *la enunciación*, es el texto, pero el texto considerado como producción, no como producto. O más aun, considerado en todo lo que nos dice en él que es un texto. Esta idea aparece en Marie-Claire Ropars, Pierre Sorlin, François Jost y puede ser que aparezca en otros que olvido ahora. En mi caso, se volvió la espina dorsal de toda la reflexión.

Ahora, tu pregunta sobre Branigan. Sí, me interesa su trabajo, y nuestras “tesis” coinciden en muchos puntos, particularmente la idea de la narración como actividad sin actor, o como actividad que tiene estatuto de metalenguaje en relación con la cosa narrada. No es por casualidad que yo lo haya citado hace un rato.

Sobre la impresión de realidad, no puedo responderte porque si bien es uno de mis temas favoritos, no sé todavía si se encuentra afectado por mis nuevas ideas sobre la enunciación.

Para Roland Barthes

C.M.: Por razones de amistad, de fidelidad a mí mismo, como en Cerisy, quisiera terminar con un pensamiento de Roland Barthes, el único que ha sido mi verdadero maestro. Tal vez esta declaración sorprenda porque (lamentablemente) no tengo gran cosa de él. Son los lingüistas, los teorizadores del film, o más tarde Freud, quienes han influido en mí de manera visible. Pero haber tenido un maestro, es otra cosa, supone una proximidad en el ejercicio cotidiano del oficio, el contagio casi físico muy extendido en el tiempo, de cierto número de actitudes prácticas, de formas de hacer, algo que ningún libro puede aportar. En su intervención, Roger Odin subrayó con mucha fineza que, muy preocupado por la teoría, yo no me encontraba atado a las teorías, que cambiaba según las necesidades, sin siquiera tener idea de que pudieran estar en competencia: entre otros, ese es un rasgo que me viene en línea directa de Roland Barthes, con su incidencia sobre las conductas, sobre la manera de “dirigir”, como se dice, los trabajos de los demás.

Esta filosofía práctica, que supo más transmitirme que enseñarme, es una especie de ética; es la voluntad de ordenar en el movimiento mismo de la investigación, un espacio amistoso y respirable. Cosa rara, porque los intelectuales no son más inteligentes que los demás

y, en conjunto, más crispados. En Roland Barthes, esta respiración, esta deflación se vinculaba con la aleación, casi única, de una gentileza que todos han observado, de una gran atención dirigida a las personas y de una total libertad de espíritu en relación con las ideas hechas, a menudo calcadas de las ciencias físicas, que dan afectación a la corporación, como Metodología, Resultado o Coordinación de Investigaciones. Visto así, era, un incrédulo tranquilo, sabía lo que hay de mal entendido, de equivocaciones, de bluff en la comodidad expeditiva de los grandes clivajes. “Post modernidad”, “Estructuralismo” y sus pares, o bien en la guerrilla de proyectos que querían eliminarse unos a otros mientras que muy a menudo, en nuestro caso, no respondían a las mismas preguntas y que en realidad no tienen relación. Era ahí donde veía lenguajes diferentes, más o menos aptos en cada caso para *hablar* de tal o cual objeto. No había nada de desalentador en su escepticismo, donde se expresaba más bien la creencia calma y confiada en que se podía trabajar de otro modo.

Le debo esta concepción desentumecida del oficio, me puso su ejemplo delante de los ojos. En eso me inspiré constantemente, o al menos, siempre traté de hacerlo. No soy el jefe de escuela o el “Papa del audiovisual” (!), esa tontería estereotipada que, sin haberme leído y sin conocer mi acción, a veces, se quiere hacer conmigo. Al contrario, soy muy desconfiado respecto a las formas imperialistas de la semiología, respecto a las formalizaciones más complicadas que el objeto que “explican”, y la semiología, para mí, debe quedar como una aproximación entre otras, muy adaptada a algunas tareas pero no a todas. Y luego, la preocupación de las personas, de la ayuda a darles en el oficio (hay pequeñas aflicciones, grandes a veces), el respeto minucioso que se debe a su pensamiento, a su expresión cuando se lo cita, la amistad, en una palabra, sobre el fondo de un agnosticismo constructivo y de avances reales (es decir pequeños), todo eso me parece más provechoso para la investigación que cualquier rigidez epistemológica o proselitista incluyendo, la de la semiología: es eso lo que Roland Barthes me ha “enseñado”, sin decírmelo jamás. Y hoy, es a mí a quien le importa, para reconocérselo, para decirle a los otros, a todos los que quieran (para repetir una expresión que le gustaba) comprenderme más allá de mis palabras.

(Propuesta recogida el 23 de setiembre de 1989)

Traducción Leticia Chifflet

* La única sílaba a la que hace referencia Ch. Metz es la de la palabra *sot*, en el ejemplo "Tous les sots sont périlleux". El chiste resulta de la homofonía entre *sot* y *saut* "salto". La coincidencia de sonidos se pierde en la traducción. N. de T.

Christian Metz

Principales trabajos

(Situación hasta agosto de 1989)

(Han sido descartados los pequeños artículos, notas, intervenciones breves, etc., y también todas las intervenciones orales que no hayan sido pasadas a la escritura.)

Subdivisiones: 1. Trabajos de traducción; 2. Artículos y similares; 3. Direcciones de números de revistas; 4. Prefacios; 5. Libros, opúsculos y similares.

I. Trabajos de traducción

De 1960 a 1963, traducciones de estudios ingleses y alemanes de historia y de teoría de la música de jazz, para *Cahiers du Jazz*, Paris. Traducción y adaptación francesa de: Joachim Ernst BERENDT, *Das neue Jazzbuch*, bajo el título *Les Jazz des origines à nos jours* (Prefacio de Lucien Malson), Paris, Payot, 1963, con un glosario de términos técnicos.

II. Artículos y similares

(Traducciones extranjeras de artículos: aquellas que han sido publicadas en periódicos o volúmenes colectivos están indicadas bajo el título del artículo; para los que han tomado la forma de opúsculos o los que han sido englobados en la edición extranjera de una recopilación del autor, se ha preferido la mención OTRAS TRADUCCIONES, seguida de los datos del libro correspondiente.)

1964

1. "Le cinéma: langue ou langage?", p. 52-90 en *Communications*, Paris, EHESS y Seuil, N° 4, "Recherches sémiologiques", dirigida por Roland BARTHES, noviembre 1964.

* Extracto re-publicado en *Points de vue sur le langage*, antología editada por André JACOB, Paris, Klincksieck, 1969, p. 256-258.

* Español: "El cine: ¿lengua o lenguaje?", p. 141-186 en *La semiología*, obra colectiva, Bs. As., 1970, Tiempo Contemporáneo.

* Yugoslavia (servo-croata): "Film: govor ili jezik", *Filmske Sveske*, Belgrado, 2-III 1970-71, p. 129-185.

* Extracto a aparecer en danés en la antología de teoría del film, establecida por Jens THOMSEN y Steen SALOMONSEN, 1990.

* OTRAS TRADUCCIONES: cf. "Livres", 1.

2. (En colaboración): establecimiento de la "Bibliografía crítica" de textos fundamentales de lingüística y de semiología, p. 136-144 de *Communications-4*, 1964.

1965

3. "Une étape dans la réflexion sur le cinéma" (A propósito del tomo I de fr. *Esthétique et psychologie du cinéma* de Jean Mitry), *Critique*, Paris, 214, marzo 1965, p. 227-248.

* TRADUCCIONES: cf. "Livres", 3 y 7.

3 bis. Informe de la misma obra en *Communications*, Paris, EHESS y Seuil, N° 5, 1965, p. 142-145.

4. "Le cinéma, monde et récit" (A propósito de *Logique du cinéma*, de Albert Laffay), *Critique*, 216, mayo 1965, p. 485-486.

4 bis. Informe de la misma obra en *Communications*, Paris, EHESS y Seuil, N° 5, 1965, p. 141-142.

5. "A propos de l'impression de réalité au cinéma", *Cahiers du cinéma*, 166-167, mayo-junio 1965, p. 75-82.

* Italiano: "A proposito dell'impressione di realtà al cinema", *Filmcritica*, Roma, 163, enero 1966, p. 22-31.

* Yugoslavia (servo-croata): "O utisku stvarnosti", *Filmske Sveske*, Belgrado, I-10, diciembre 1968, p. 649-659.

* OTRAS TRADUCCIONES: cf. "Livres", 1 y 10.

1966

6. "La construction 'en abyme' dans *Huit et demi* de Fellini", *Revue d'Esthétique*, Paris, XIX-1, enero-marzo 1966, p. 96-101.

* Trad. china de un extracto en la *Revue du cinéma*, Taiwan, Cinémathèque de Taïpeh, 1989-1, N° 37, p. 29-32.

* OTRAS TRADUCCIONES: cf. "Livres", 1.

7. "Les sémiotiques, ou sémies (A propos de travaux de Louis Hjelmslev et d'André Martinet)", *Communications*, Paris, EHESS et Seuil, 7, 1966, p. 146-157. Etude de linguistique et de sémiologie général

* Portugués: "As semióticas ou sêmias", p. 32-47 dans *Cinema*,

Estudios de Semiótica, obra colectiva, Petrópolis (Brasil), Ed. Vozes, 1973.

8. (Primera aparición en italiano): "Considerazioni sugli elementi semiologici del film", p. 46-66 en *Nuovi Argomenti*, nueva serie, N° 2, abril-junio 1966, Actas de la mesa redonda del Festival de Pesaro, 1966.

* Otra edición italiana, bajo el título "La grande sintagmatica del film narrativo", p. 205-225 de *L'analisi del racconto*, obra colectiva, Milan, Bompiani, 1969.

* Versión francesa de la segunda mitad, bajo el título "La grande syntagmatique du film narratif", en *Communications*, Paris, EHESS y Seuil, N° 8, dirigida por Roland Barthes, "L'analyse structurale du récit", 1966, p. 120-124. Insertado en las p. 126-130 en la nueva edición de este número, Seuil, Colección "Points", 1981.

* Edición francesa de un extracto de *Le Langage*, selección de textos hecha por J.P. BRIGHELLI, Paris, Berlin, 1986-87, p. 109-111 del tomo I.

* Alemán: "Welche Sprache spricht der film?", en *Film 1966*, Hanovre, 1966, Cuaderno especial anual de la revista *Film*, p. 52-56.

* Húngaro: "Az elbeszélő film mondattana", p. 225-232 en *Strukturalizmus-I*, obra colectiva, dirigida por E. HANKISS, Budapest, 1971, Szépirodalmi K., Europa.

* Checo: "Úvahy o semantických prvcích ve filmu", p. 20-29 en *Film a Doba*, Praga, 1967, N° 1.

* Griego: en *Sugchronos Kinematographos*, Atenas, julio 1972, 21, p. 28-37.

* Yugoslavo (servo-croata): "O semiolovskim elementima filma", *Filmske Sveske*, Belgrado, I-10, diciembre 1968, p. 660-674.

* Español: "Los elementos semiológicos del film" (traducción de la versión larga). P.113-135 en *Ideología y lenguaje cinematográfico*, colectivo. Madrid, 1969, ed. Alberto Corazón

* "La gran sintagmática del film narrativo" (Traducción de la versión corta), p. 147-153 en *Análisis estructural del relato*, obra colectiva, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970. Retomado por las ediciones Buenos Aires de Barcelona, en 1982, sin cambio de título ni de paginación.

9. "Quelques points de sémiologie du cinéma", *La Linguistique*, Paris, P.U.F., 1966-2, p. 53-69.

* Reimpresión francesa en un volumen colectivo alemán: *Strukturelle Text-Analyse*, Walter KOCH (ed.), Olms Verlag, Hildersheim (R.F.A.), 1972, p. 252-268.

* Inglés: "Some Points in the Semiotics of the Cinema", p. 95-105 en *Cinema*, Los Angeles, VII-2, N° 31, primavera 1972.

* Español: "Algunos aspectos de semiología del cine", p. 125-146 en *Estructuralismo y estética*, obra colectiva, Bs. As., 1969, Nueva Visión.

* Chino: p. 3 a 20 en *Anthologie de théorie sémiotique-structurale du film*, recopiladas por Li You-Zheng, Ed. San-Lian-Shu-Dian (Joint Publishing Company), Pekín, fechada 1986, aparecida en 1988.

* Yugoslavia (servo-croata): "Neke bitne tacke filmske semiologije",

Filmske Sveske, Belgrado, 2-III, 1970-71, Especial "Sémiologie du Film", p. 186-201.

* Otras traducciones: cf. "Livres", 1.

10. "Remarques pour une phénoménologie du Narratif", *Revue d'Esthétique*, Paris, XIX/3-4, "Les catégories esthétiques", julio-diciembre 1966, p. 333-343. (Estudio de semiología general)

* Traducciones: cf. "Livres", 1 y 8.

11. "Le cinéma moderne et la narrativité", *Cahiers du Cinéma*, Paris, 185, especial "Film et roman: problèmes du récit", diciembre 1966, p. 43-68.

* Japonés: p. 35-63 de la revista *Film*, Tokyo, 1969/3.

* Otras traducciones: cf. "Livres", 1.

12. En colab. con Jean Dubois y Oswald Ducrot, bajo la dirección de A.J. Greimas: contribución al capítulo "Linguistique": *Les Sciences de l'homme en France*, Mouton, La Haya y Paris, 1966, informe de síntesis de UNESCO, coordinación general de Jean Viet, Publicación del Consejo Internacional de Ciencias Sociales, número 7.

1967

13. "Un problème de sémiologie du cinéma" (= la sintagmática), *Image et Son*, Paris, Liga Francesa de Enseñanza y de Educación Permanente, enero 1967, 201, p. 68-79.

14. En colab. con Michele Lacoste: "Étude syntagmatique de film *Adieu Philippine* de Jacques Rozier", *Image et Son*, misma impresión, p. 95-98.

* Yugoslavo (servo-croata): "Sintagmaticka studija jednog filma", *Filmske Sveske*, II-5, mayo 1969, p. 324-328.

* Otras traducciones: cf. "Livres", 1.

15. "Problèmes actuels de théorie du cinéma (A propósito de l'*Esthétique et psychologie du cinéma* de Jean Mitry, tome II)", *Revue d'Esthétique*, Paris, XX/203, abril-setiembre 1967, número especial sobre el cine, p. 180-221.

* Inglés: "Current Problems of Film Theory", p. 40-87 en *Screen*, Londres, 14/1-2, primavera-verano 1973, especial "Cinema Semiotics and the Work of Christian Metz", dirigido por Paul Willemsen y Stephen Heath.

* Parcialmente retomado por el "reader" de Bill Nichols, *Movies and Methods*, Berkeley, University of California Press, 1976, p. 568-578.

* Otras traducciones: cf. "Livres", 3 y 7.

16. (Primera aparición en italiano): "Problemi di denotazioni nel film di finzione, Contributo a una semiologia del cinema", *Cinema e Film*, Rome, 2, primavera 1967, p. 171-178.

* Francés: "Problèmes de dénotation dans le film de fiction. Contribution a une sémiologie du cinéma", p. 403-413 en *Sign, Language, Culture*, Mouton, 1970 Actas de los dos primeros Coloquios internacionales de semiótica (Polonia, 1965 y 1966).

* Polaco: "Zagadnienia oznaczania w filmach fabularnych", *Kultura i Społeczeństwo*, XI-1, 1967, p. 141-150.

17. "Remarque sur le mot et le chiffre (A propos des conceptions sémiologiques de Luis J. Prieto)", *La Linguistique*, Paris. P.U.F., 1967-2, p. 41-56 (Estudio de lingüística y de semiología general).

1968

18. (Primera aparición en italiano): "Il dire e il detto nel cinema: verso il declino di un verosimile", p. 113-134 en *Linguaggio e ideologia nel film*, obra colectiva (Mesa redonda del Festival de Pesaro 1967), Novara, 1968, Fratelli cafieri Editori.

* Francés: "Le dire et le dit au cinéma: vers le déclin d'un Vraisemblable?", *Communications*, Paris. EHESS y Seuil, 1968, N° 11, "Le Vraisemblable", dirigido por Roland Barthes, p. 22-23.

* Retomado para formar parte del texto titulado "Problèmes d'information et de formation dans le domaine visuel", p. 129-159 de *Formation et Information*, obra colectiva, Paris, 1973, Ed. Saint-Paul.

* Holandés: en Streven, Anvers, febrero 1968, p. 458-469.

* Húngaro; versión resumida y adaptada por Szilágyi Gábor: "A valóság és a Konvenció", *Filmkultura*, Budapest, 1970-5, p. 73-75.

* Yugoslavo (servo-croata): "Kazivanje i iskazano u filmu", *Filmske Sveske*, I-10, diciembre 1968, p. 675-688.

* Español; "El decir y lo dicho: hacia la decadencia de un cierto verosímil?", p. 17-30 en *Lo Verosímil*, obra colectiva, Bs. As., Tiempo Contemporáneo, 1970, Otra versión española bajo el título "El decir y lo dicho en el cine", p. 91-111 en *Ideología y lenguaje cinematográfico*, obra colectiva, Madrid, 1969, ediciones Alberto Corazón. Igualmente, p. 41-60 en *Problemas del nuevo cine*, obra colectiva, Madrid, 1971, Alianza Editorial.

* Otras traducciones: cf. "Livres", 1.

19. Article "Séme" del *Grand Larousse Encyclopédique*, Supplément, edición de 1968, p. 782. (Artículo de lingüística)

20. Artículo "Langage gestuel" (Bajo "Langage") du *Grand Larousse Encyclopédique Supplément*, edición de 1968, p. 536-37.

21. "Propositions méthodologiques pour l'analyse du film", *Informations sur les sciences sociales* (UNESCO), VII-4, agosto 1968, p. 107-119.

* Retomado p. 502-515 en *Essais de sémiotique/Essays in Semiotics*, Mouton, 1971, obra colectiva, dirigida por Josette Rey-Debove, Dona J. Umiker y Julia Kristeva.

* Inglés: "Methodological Propositions for the Analysis of Film", p. 89-101 en *Screen*, Londres, 14/1-2, primavera-verano 1973, número especial "Cinema Semiotics and the work of Christian Metz", dirigido por Paul Willemsen y Stephen Heath.

* Griego: en *Sugchronos Kinematographos*, Atenas, N° 17-18, 1972.

* Español: "Proposiciones metodológicas para el análisis del film", *Nuestro Tiempo*, revista de la Universidad de Navarra, Pamplona, 190, abril 1970, p. 7-24.

* Otras traducciones: cf. "Livres", 3 y 7.

22. "Problèmes de dénotation dans le film de fiction". Aparición original fuera de periódico, p. 111-146 en *Essais sur la signification au cinéma-I*, Klincksieck, 1968. (Edición aumentada de los artículos 8, 13 y 16)

* Retomado bajo el título "Problèmes de la bande-image dans le film de fiction", p. 83-142 en *La Communications audiovisuelle*, obra colectiva, Paris, 1969, ediciones Saint-Paul.

* Alemán (con algunos cortes): "Probleme der Denotation im Spielfilm", p. 205-230 en *Zeichensystem Film, Versuch zu einer Semiotik*, obra colectiva, dirigida por Friedrich Knilli, N° 27 de *Sprache im technischen Zeitalter*, Technische Universität Berlin, 1968, julio-setiembre.

* Alemán (versión completa); mismo título, p. 324-373 en *Texte zur Theorie des Films*, obra colectiva, dirigida por F.J. Albersmeier, Stuttgart, 1979, Reklam.

* Húngaro (con algunos cortes): "A denotáció problémái", p. 73-99 en *A mozgókép szemiotikája*, obra colectiva, dirigida por M. Hoppal y A. Szekfü, Budapest, 1974, Ed. M.R.T.

* Inglés: "Problems of Denotation in the Fiction Film", p. 35-65 en *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, obra colectiva, dirigida por Philip Rosen, U.S.A., Columbia University Press, 1986.

* Otras traducciones: cfr. "Livres", 1 y 10.

1969

23. "Spécificité des codes et spécificité des langages", *Semiotica*, revista de la Asociación Internacional de Semiótica, I-4, 1969, p. 370-396. (Estudio de semiología general. Ha servido de base al capítulo X de *Langage et Cinéma*, Larousse, 1971).

* Italiano: "Specificità dei codici e specificità dei linguaggi", *Informazione Radio-TV, R.C.I.A.*, revista de la R.A.I., N° 8, agosto 1971, p. 13-35.

* Otra traducción (italiana también): cf. "Livres", 3.

24. "Montage" et discours dans le film un problème de sémiologie diachronique du cinéma", en *Word*, revista del Círculo lingüístico de Nueva York, volumen 23, fasc. 1-2-3, fechado abril-diciembre 1967, aparecido en 1969, p. 388-395. (Este volumen constituye el tomo I, "General Linguistics", de los *Linguistic Studies Presented to André Martinet on the Occasion of His Sixtieth Birthday*).

* Húngaro: "A 'montázs' és a film diakronikus problémája", p. 209-219 en *Montázs*, obra colectiva, dirigida por Horanyi Ozseb, Budapest, 1977, ediciones A Tömegkommunikációs Kutatóközpont Kiadása.

* Otras traducciones: cf. "Livres", 3, 7 y 10.

25. "Bibliographie pour une spécialisation approfondie en sémiologie du cinéma", mimeografiado, Paris, EHESS, primera versión en 1969. Actualizada más tarde en 1976 bajo el título "Choix bibliographique initial pour des recherches en sémiologie du cinéma". En 1982 bajo el título "Théorie du cinéma: quelques ouvrages pour commencer".

* Alemán: versión de 1969 en *Filmkritik*, Munich, 184, abril 1972, p. 199-203.

Italiano: versión de 1969 en *Documentazione per la televisione educativa*, Roma, revista de la R.A.I., nueva serie, N° 2, febrero 1972, p. 100-113. Y en *Comunicazione audiovisiva a fini di apprendimento: ipotesi di ricerca interdisciplinare*, Roma, documento de la R.A.I., mayo 1972, p. 149-162.

26. "Bibliographie de base en sémiologie", mimeografiado, 1969, Centro Regional de Documentación Pedagógica de Burdeos ("I.C.A.V.", Iniciación a la cultura audiovisual).

* Versión impresa en *Messages*, Instituto Pedagógico Nacional y C.R.D.P. de Burdeos, N° 1, 1970, p. 71-72.

27. "Image et ploysémie", *Media*, Instituto Pedagógico Nacional, 1-3, abril 1969, p. 17-20. (Publicado sin título, en una transcripción de Guy Barbey, como parte de un conjunto titulado "Coeur et âme de l'image", p. 16-20).

28. Participación en una intervención colectiva (Etienne Souriau, Mikel Dufrenne, Pierre Francastel, Michel Butor, Hugo Schöffer, Lucien Goldmann, Roger Garaudy, André Gisselbrecht) por la revista rumana *Romania literara*, Bucareset, 11-35, agosto 1969. Título: "Estetica si arta", Entrevistador-coordinador: Ion Pascadi.

1970

29. "Image, enseignement, culture", *Messages*, Instituto Pedagógico Nacional y Centro Regional de Documentación Pedagógica de Burdeos, N° 1, 1970, p. 3-7.

* Retomado bajo el título "Images et pédagogie" en *Communications*, Paris, EHESS y Seuil, 1970, N° 15, especial "L'analyse des images", dirigido por Christian Metz, p. 162-168.

* Retomado para formar parte de un texto titulado "Problèmes d'information et de formation dans le domaine visuel", p. 129-159 en *Formation et information*, obra colectiva, Paris, 1973, ediciones Saint-Paul.

* Húngaro: "Oktatás és képi kultúra", *Fotóművészet*, Budapest, 3, 1971, p. 21-25.

* Otras traducciones: cf. "Livres", 3.

30. "Au-delà de l'analogie, l'image", *Communications*, Paris, EHESS et Seuil, 1970 N° 15, "L'analyse des images", dirigida por Christian Metz, p. 1-10.

* Húngaro: "A kép, túl az analógián", *Filmkultura*, Budapest, 1971/1, p. 76-81.

- * Griego; en *Film*, Atenas, 1975/5, p. 88-96.
- * Yugoslavo (servo-croata): "Slikas onu stranu analogije", *Filmske Sveske*, Belgrado, IV-2, abril-junio 1972, p. 127-138.
- * Portugués: "Além da analogia, a Imagem", p. 7-18 en *A Análise das imagens*, obra colectiva, Petrópolis (Brasil), 1973, ed. Vozes.
- * Italiano: "Oltre l'analogia, l'immagine", *Letteratura e Cinema*, obra colectiva, dirigida por Gian Piero Brunetta, Bolonia, 1976, Zanichelli, p. 144-149.
- * Otras traducciones: cf. "Livres", 3.
- 31. (En colaboración con Michèle Lacoste): "Orientation bibliographique pour une sémiologie des images", *Communications*, Paris, EHESS y Seuil, N° 15, 1970, "L'analyse des images", dirigida por Christian Metz, p. 222-232.
- * Portugués: p. 142-151 en *A Análise das imagens*, obra colectiva, Petrópolis (Brasil), 1973, ed. Vozes.
- 32. "Sémiologie, linguistique, cinéma", entrevista a la revista *Cinéthique* (René Fouque, Eliana Le Grives y Simon Luciani), Paris, N° 6, enero-febrero 1970, p. 21-26.
- 33. "Cinéma et sémiologie. Sur la 'spécificité'", entrevista a la *Nouvelle Critique* (Jean-André Fieschi), Paris, nueva serie, N° 36 (217), setiembre 1970, p. 48-53.
- * Griego; en *Sugchronos Kinematographos*, Atenas, N° 23, setiembre 1972, p. 34-39.
- * Español: Conversación con Christian Metz sobre la especificidad del cinema, *Revista de occidente*, Madrid, 101-102, agosto-setiembre 1971.
- 34. Participación en un debate organizado por el Instituto Gemelli de Milán, 9-10 de octubre de 1970, publicada en el *Anuario 1970* de l'Istituto Agostino Gemelli, p. 335-338 (sin título).

1971

- 35. Exposición de defensa de la tesis de Estado, 20 de enero de 1971, Universidad de Paris, V. No publicada como tal en francés.
- * Inglés: "On the Notion of Cinematographic Language", roneotipado, U.S.A., Oberlin (Ohio), *Students Conference on Film Studies*, abril 1972.
- * Retomado sin cambios en *Movies and Methods*, obra colectiva, dirigida por Bill Nichols, Berkeley, University of California Press, 1976, p. 582-589.
- * Chino: En *Anthologie de théorie sémiotique-structurale du film*, obra colectiva, dirigida por Li You-Zheng, Pekin, Ed San-Lian-Shu-Dian (Joint Publishing Company), fechada 1986, aparecida en 1988, p. 81-92.
- 36. "Raymond Bellour et Christin Metz: Entretien sur la sémiologie du cinéma", *Sémiotica*, revista de la Asociación Internacional de Semiótica, IV-1, 1971, p. 1-30.
- * Retomado bajo el título "Entretien avec Christian Metz" en: Raymond

- Bellour, *Le Livre des autres*, Paris, L'Herne, 1971, p. 260-289. Después en *Le Livre des autres Entretiens*, Paris, 10/18, 1978, p. 239-287.
- * Sueco: "Christian Metz och Raymond Bellour: samtal om filmens semiologi", p. 208-236 en *Tecken och tydning*, obra colectiva, dirigida por Kurt Aspelin y Bengt A. Lundberg, Estocolmo, 1976, ed. PAN-Nordstedts.
- * Inglés: "Raymond Bellour/Christian Metz: Conversations on the Semiotics of the Cinema", roneotipado, U.S.A., Oberlin (Ohio), *Students Conference on Film Studies*, abril 1972.
- * Otras traducciones: cf. "Livres", 3.
- 37. "Cinéma et idéographie" (pre-publicación del capítulo X-6 de *Langage et Cinéma*, Larousse, 1971), *Cahiers du Cinéma*, Paris, 228, marzo-abril 1971, p. 6-11.
- * Italiano: "Cinema e ideografia", *Versus*, revista semiológica, Milán N° 2, enero-abril 1972, p. 17-28.
- 38. "Réflexions sur la Sémiologie graphique de Jacques Bertin", *Annales (Economies, Sociétés, Civilisations)*, Paris, EHESS, 1971/3-4 (mayo-agosto), especial "Histoire et structure", p. 741-767. (Estudio de semiología general.)
- 39. (En colaboración con Jacques Bertin): "Lexique des termes de base de la sémiologie", mimeografiado, Congreso Anual de la Asociación *Gens d'images*, Porquerolles, junio 1971.

1972

- 40. "Trucage et cinéma". Aparición original fuera de periódico, p. 173-192 en los *Essais sur la signification au cinéma-II*, Klincksieck, 1972.
- * Inglés: "Trucage and the film", *Critical Inquiry*, Chicago, III-4, verano 1977, p. 657-675. Y p. 151-170 en *The Language of Images*, obra colectiva, dirigida por W.J. Tom Mitchell (recopilación de artículos por "Critical Inquiry"), University of Chicago Press, Chicago y Londres, tirajes en 1974, 75, 77, 80, etc.
- * Español (versión parcial): "De los trucos de cine al cine como truco", p. 42-47 en *Scientia et praxis*, revista de la "Unviersidad de Lima", Lima, Perú, N° 14, fechada en agosto de 1979, aparecida en febrero de 1980.
- * Griego; en *Film*, Atenas, 20, agosto-setiembre 1980, p. 129-155.
- * Otras traducciones: cf. "Livres", 3, 8 y 10.
- 41. "La connotation, de nouveau". Aparición original fuera de periódico, p. 163-172 en los *Essais sur la signification au cinéma-II*, Klincksieck, 1972. (Estudio de semiología general)
- * Danés: "Konnotation", *Exil*, Copenhagen, VII-1, octubre de 1973, número especial "Visuel Semiotik: Film/Arkitektur", dirigida por Nils Lykke Knudsen, p. 2-14.
- * Italiano: "Ancora sulla connotazione", p. 384-390 en *Filmcritica*, Rome, XXV, noviembre-diciembre 1974, N° 249-250, especial "Modelli teorici e modelli critici nell'approccio al film", dirigida por Maurizio Grande.

* Inglés: "Connotation Reconsidered", *Discourse*, Berkeley, Nº 2, fecha da en verano de 1980, aparecida en marzo de 1981, p. 18-31.

* Español: "otra vez, la connotación", p. 315-330 en *Contribuciones al análisis semiológico del film*, obra colectiva, dirigida por Jorge Urrutia, Valencia, 1976, ed. Fernando Torres.

* Otras traducciones: cf. "Livres", 3 y 10.

42. "Ponctuations et démarcations dans les films de diégèse", *Cahiers du Cinéma*, Paris, 234-235, diciembre 1971 y enero-febrero 1972, p. 63-78.

* Griego: en *Film*, Atenas, Nº 25, verano 1983, p. 60-92.

* Otras traducciones: cf. "Livres", 3 y 8.

43. "Structure du message" ou structure du texte?", p. 19-26 en *Études sur le fonctionnement de codes spécifiques*, Burdeos, 1972, Editions de l'Université et de l'Académie, C.R.D.P. y I.L.T.A.M. (Estudio de semiología general).

44. (Original en Inglés): "Trying to Introduce a Distinction Between 'Cinema' and 'Film'", roneotipado, U.S.A., Oberlin (Ohio), *Students Conference on Film Studies*, abril 1972.

* Retomado en microfichas, sin cambios, en 1972 *Oberlin Film Conference: Selected Essays and Discussions Transcriptions*, obra colectiva, dirigida por John Powers y Christian Koch, U.S.A., Bethesda (Maryland), 1978-79, referencia ED-106-881 del "Educational Resources Information Center".

45. (Aparición en italiano): "Semiologia dell'immagine. Incontro con Christian Metz, a cura di Elisa Calzavara", p. 85-99 en *Documentazione per la televisione educativa*, Roma, revista de la R.A.I., nueva serie, Nº 2, febrero 1972. Mismo título y mismo texto p. 134-148 de *Comunicazione televisiva a fini di apprendimento: ipotesi di ricerca interdisciplinare*, Roma, mayo 1972, documento roneotipado de la R.A.I. establecido por Elisa Calzavara, Enrico Celli y Franco Tronci.

46. Respuesta (sin título) al cuestionario internacional de Roberto Rossellini y Giorgio Tinazzi sobre las relaciones entre estructuralismo y cine, p. 37-38 de *Bianco e Nero*, 1972/3-4, (marzo-abril), especial "Strutturalismo e critica del film".

47. Entrevista escrita en *Cinéthique* (Jean-Paul Fargier y Gérard Leblanc), Paris, Nº 13, junio 1962, p. 38-39. Título: "Questions à Christian Metz/Réponses de Christian Metz".

* Inglés: p. 207-213 en *Screen*, Londres, 14/1-2, primavera-verano 1973, especial "Cinema Semiotics and the Work of Christian Metz", dirigida por Paul Willemsen y Stephen Heath.

1973

48. "L'étude sémiologique du langage cinématographique: à quelle distance en sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation?" (Conferencia en la Association pour le traitement automatique des langues,

"ATALA"), *Revue d'Esthétique*, Paris, XXVI/2-3-4, abril-diciembre 1972, número especial triple "Le cinéma: théorie, lectures", dirigida por Dominique NOGUEZ, p. 129-143. Reedición global del volumen, 1978.

* Reimpresión francesa en Alemania, en *Communications, Internationale Zeitschrift für Kommunikationsforschung*, Verlag Hans Richarz, Sankt Augustin (R.F.A.), fechada 1976-2, aparecida a comienzos 1978, p. 187-199.

* Español (catalán): "Semiología audio-visual i lingüística generativa", *Anàlisi*, publicación de la "Universitat Autònoma de Barcelona", 7-8 marzo 1983, número especial "Semiòtica de Comunicació de masses", dirigida por Lorenzo VILCHES MANTEROLA y José Manuel PEREZ TORNERO, p. 141-152.

* Español (castellano): "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico", *Lenguajes*, Bs. As, revista de la Asociación Argentina de Semiótica, 1-2, número dedicado al cine, dirigida por Oscar TRAVERSA, fechada en diciembre de 1974, aparecida en 1975, p. 37-51. Igualmente: p. 375-396 en *Contribuciones al análisis semiológico del film*, obra colectiva, dirigida por Jorge URRUTIA, Valencia, 1976, ed. Fernando Torres.

* OTRA TRADUCCION: cf. "Livres", 3.

48 bis. (Agregado a la versión catalana solamente): Respuesta a una encuesta colectiva intitulada "Sémiologie des communications de masse: les termes de la question", misma revista, mismo número, p. 32-33.

1974

49. "Rapport sur l'état actuel de la sémiologie du cinéma dans le monde (début 1974)", mimeografiado, Milán 1974, *Premier Congrès de l'Association Internationale de Sémiotique*, Publicado seguido p. 147-157 de Actas, *A semiotic Landscape/Panorama Sémiotique*, Mouton, editado por Seymour CHATMAN, Umberto ECO y Jean-Marie KLINKEMBERG, 1979.

1975

50. "Le perçu et le nommé", p. 345-377 de *Pour une esthétique sans entrave-Mélanges Mikel Dufrenne*, Paris, 10/18, 1975. (Estudio de lingüística y de semiología general)

* Inglés: traducción de la parte sobre el sonido: "Aural Objects", *Yale French Studies*, New Haven, Yale University, diciembre 1980, Nº 60, especial sobre el sonido en el cine, dirigida por Charles F. ALTMAN, p. 24-32. Mismo texto, mismo título, en *Film Sound*, 1985, obra colectiva dirigida por Elisabeth WEIS y John BELTON, Columbia University Press, New York, p. 154-161.

* Inglés: traducción completa, "The Perceived and the Named", *Studies in Visual Communication*, Filadelfia, Annenberg School Press, otoño 1980, vol. 6, Nº 3, especial "Sol Worth", p. 56-68.

* Español: "Lo percibido y lo nombrado", *Video-Forum*, Caracas, I-1, noviembre de 1978, p. 9-36.

51. "Le signifiant imaginaire", *Communications*, Paris, EHESS y Seuil, 1975, N° 23, "Psychanalyse et Cinéma", dirigida por Raymond BELLOUR, Thierry KUNTZEL y Christian METZ, p. 3-55.

* Inglés: "The Imaginary Signifier", p. 14-76 en *Screen*, Londres, 16-2, verano de 1975.

* Otra edición inglesa (con algunos cortes): mismo título, p. 244-278 en *Narrative, Apparatus, Ideology-A Film Theory Reader*, obra colectiva, dirigida por Philip ROSEN, 1986, U.S.A., Columbia University Press.

* Portugués: "O significante imaginário", p. 15-92 en *Psicanálise e Cinema*, obra colectiva, San Pablo, ed. Global, copyright de 1980, aparición efectiva en 1982.

* Alemán (con algunos cortes): en *Cinema: Filmwissenschaftliche Theorien und Analysen aus Frankreich*, obra colectiva, dirigida por Dominique BLUHER y Frank KESSLER, ed. Gunter Narr, Tübingen, a aparecer en 1990.

* Japonés: traducción de un fragmento bajo el título "L'identification chez le spectateur de cinéma", p. 2-23 en *Iconics*, Tokio, revista de la "Japan Society of Image Arts and Sciences", vol. 2-2, 1981.

* Danés (con algunos cortes): en la recopilación colectiva de teoría del cine de Jens THOMSEN y Steen SALOMONSEN, Copenhague, a aparecer en 1990.

* OTRAS TRADUCCIONES: cf. "Livres", 4, 9 y 12.

2. "Le film de fiction et son spectateur (Étude métapsychologique)", *Communications*, Paris, EHESS y Seuil, 1975, N° 23, "Psychanalyse et Cinéma", dirigida por Raymond BELLOUR, Thierry KUNTZEL y Christian METZ, p. 108-135.

* Inglés: "The Fiction film and its Spectator (A Metapsychological Study)", *New Literary History*, U.S.A., Charlottesville, University of Virginia, VIII-I especial "Readers and Spectators: some Views and Reviews", fechada en otoño de 1976, aparecida en enero de 1977, p. 75-105. Retomado idénticamente p. 373-414 en *Apparatus*, obra colectiva, dirigida por Teresa Hak Kyung Cha, Nueva York, Tanam Press, Copyright de 1981, aparición efectiva en 1980.

* Griego: p. 87-129 en *Film*, Atenas, N° 13, octubre de 1977, especial "Cinéma et Psychanalyse".

* Japonés: p. 82-113 en *Epistémé*, Tokio, 1978/3-4, especial "Picture Start".

* Portugués: "O film de ficção e seu espectador", p. 127-175 en *Psicanálise e Cinema*, obra colectiva, San Pablo, ed. Global, Copyright de 1980, aparición efectiva: verano de 1982.

* OTRAS TRADUCCIONES: cf. "Livres", 4 y 10.

53. "Daniel Percheron, Marc Vernet: Entretien avec Christian Metz", *Ça-Cinéma*, Paris, II/7-8, 1975, número especial "Christian Metz", dirigida por Marc VERNET, p. 18-51.

* Holandés: "Over mijn werk. Interview met Marc Vernet en Daniel Percheron", p. 11-50 en *Seminar Semiotiek van de film. Over Christian Metz*, obra colectiva dirigida por Eric DE KUYPER, Nimega, ed. S.U.N., 1981.

54. "Histoire/Discours: Note sur deux voyeurismes", p. 301-306 en *Langue, Discours, Société-Pour Emile Benveniste*, obra colectiva, dirigida por Julia KRISTEVA, Jean-Claude MILNER y Nicolas RUWET, ed. du Dsuil, 1975.

* Inglés: "History/Discourse: Note on Two Voyeurisms", p. 21-25 en *Edinburgh '76 Magazine*, Edinburgh, setiembre 1976, N° 1, especial "Psycho-analysis/Cinema/Avant-Garde".

* Inglés (traducción diferente): "Story/Discourse: Note on Two Kinds of Voyeurism", p. 543-549 en *Movies and Methods-II*, "reader" editado por Bill NICHOLS, 1985, Berkeley, University of California Press.

* Holandés: "Histoire/Discours (aantekening over twee voyeurismen)", p. 77-84 en *Seminar Semiotiek van de film, Over Christian Metz*, 1981, obra colectiva, dirigida por Eric De KUYPER, Nimega, ed. S.U.N.

* Chino: p. 225-233 en *Anthologie de Théorie sémiotique-structurale du film*, dirigido por Li You-Zheng, fechado en 1986, aparecido en 1988, Pekín, ed. San-Lian-Shu-Dian (Joint Publishing Company).

* Italiano; bajo el título "Il festino furivo", p. 3-8 en *Cinema e Cinema*, Milán-Venecia, fechada en octubre-diciembre de 1977, aparecido en mayo de 1978, 4º año, N° 13, especial "Cinema-Psicoanalisi", dirigido por Francesco CASETTI

* Italiano; bajo el título "Storia/Discorse (Nota su due voyeurismes)", p. 281-288 en *Lingua, Discorso, Società*, obra colectiva, 1979, Parma, Pratiche Editrice.

* Otras traducciones: cf. "Livres", 4 y 10.

1977

55. "Métaphore/Métonymie, ou le référent imaginaire". Aparición original fuera de periódico, p. 177-371 en *Le Signifiant Imaginaire (Psychanalyse et Cinéma)*, 10/18, 1977. (Estudio de lingüística y de retórica general).

* Inglés: traducción de tres capítulos en *Camera Obscura, A Journal of Feminism and Film Theory*, Berkeley, N° 7, 1981, p. 43-66.

* OTRAS TRADUCCIONES: cf. "Livres", 4.

56. "Les formants dans la langue: lexique et grammaire". Aparición original fuera de periódico, p. 53-67 en *Essais sémiotiques*, Klincksieck, 1977. (Estudio de lingüística).

57. "L'incandescence et le code", *Cahiers du Cinema*, Paris, 274, marzo de 1977, p. 5-22. "Bonnes feuilles" du livre *Le Signifiant imaginaire (Psychanalyse et Cinéma)*, 10/18, 1977.

58. Participación en la mesa redonda "Théorie du Cinéma", animada por

Gaston HAUSTRATE, con Michel FANO, Jean-Paul SIMON y Noël SIMOLO. Publicado en *Cinéma 77*, número 221 (mayo), p. 49-62.

1978

59. Christian DESCAMPS, con la colaboración de Jean-Paul SIMON: "Psychoanalyse et cinéma. Entretien avec Christian Metz", *Quinzaine Littéraire*, París, 274, 1^o-15, marzo 1978, p. 21.

60. Entrevista con Lucien MALSON para *Le Monde*, 4 de marzo de 1978, rubrica "Idées", p. 2. Título del diario: "Ce qui m'importe avec Lacan, ce sont les directions qu'il a ouvertes..."

61. Con Marie-Claire ROPARS, Danielle KAISERGRUBER, Sylvie TROSA Pierre SORLIN y Michel MARIE, participación en la mesa redonda intitulada "Derrière l'écran", publicada en *Dialectiques*, París, 23, primavera 1978, p. 89-99.

62. "Sur l'Initiation à la graphique de Serge Bonin", *Annales (Economies, Sociétés, Civilisations)* EHESS, París, 1978/4 (julio-agosto), p. 743-745. (Estudio de semiología general).

1979

63. "Christian Metz, Jean-Paul Simon, Marc Vernet: Conversation sur Le Signifiant imaginaire et Essais sémiotiques", *Ca-Cinéma*, París, 16. "Cinéma et Psychoanalyse-II", enero 1979, p. 5-19.

* Holandés: "Ch. Metz/J.P. Simon/M. Vernet: gesprek over Le Signifiant Imaginaire en Essais Sémiotiques", p. 59-74 de *Seminar Semiotiek van de film. Over Christian Metz*, obra colectiva, dirigida por Eric DE KUYPER, Nimega, 1981, ed. S.U.N.

64. (Original en inglés): "The Cinematic Apparatus as Social Institution", entrevista con la revista *Discourse*, Berkeley, N^o 1, otoño 1979, p. 7-37.

* Otra aparición: cf. "Livres", 10.

65. (Aparición en español): "El cine clásico entre el teatro, la novela y el poema", *Video-Forum*, Caracas, 4, noviembre 1979, p. 7-17.

1980

66. (Aparición en húngaro): "Gondolatok a filmszemiotika mai helyzetéről". Conversación con Szilágyi GABOR sobre el estado de la semiología del cine en la época", publicada en *Filmkultura*, Budapest, 1980/5 (noviembre-diciembre), p. 63-67.

1981

67. "Sur un profil d'Etienne Souriau", *Revue d'Esthétique*, París, número en homenaje a Etienne Souriau poco después de su muerte, intitolado "L'art instaurateur", fechado 1980/3-4, aparecido en enero de 1981, p. 143-160.

* Inglés: "A Profile of Etienne Souriau", *On Film*, University of California at Los Angeles, N^o 12, primavera 1984, p. 5-8.

68. (Aparición en español): "Cine y lenguaje", p. 193-224 en *Imagen y Lenguajes*, obra colectiva, Barcelona, 1981, Editorial Fontanella.

69. Conversación con HASUMI Shigéhiko para la revista *Image-Forum*, Tokio, otoño 1981, número especial "Sémiologie du cinéma/Christian Metz". (Sobre la semiología y sobre el cine japonés).

1985

70. (Original en inglés): "Photography and Fetish", octubre, M.I.T., Nueva York, 34, otoño 1985, p. 81-90.

* Otra edición inglesa en *The Critical Image-Essays on Contemporary Photography*, obra colectiva, dirigida por Carol SQUIERS, Settle, Bay Press, a aparecer en 1990.

* Francés: versión más detallada, bajo el título "L'image comme objet: Cinéma, Photo, Fétiche", p. 168-175 en *CinémaAction*, París, 1989, N^o 50, "Cinéma et psychoanalyse", dirigida por Alain DHOTE. Igualmente en el tomo II de *Pour la Photographie*, dirigida por Ciro BRUNI y Michel COLIN, Sammeron (Francia), G.E.R.M.S. y Revista de Estética Fotográfica, 1989 o comienzos de 1990, bajo el título "Photo, fétiche".

* Holandés: "Fotografie en fetisch", *Versus*, Nimega, fechada 1986/3, aparecida en julio de 1987, p. 89-100.

* Alemán: "Foto, Fetisch", *Kairos* ("Der Kairos der Photographie"), Viena, revista del Museo de Arte Moderno, mayo de 1989, 4^o año, N^o 1-2, especial "Köper, Schrift, Bilder", dirigida por Herta WOLF, p. 4-9.

* Finés: en *Kuvista Sanoin* (= "Paroles sur les images"), Helsinki, publicación anual del Museo finlandés de la Fotografía, obra colectiva, dirigida por Martti LINTUNEN, tomo IV de la entrega de 1988.

* Hebreo: en *Kav*, Jerusalem, revista de arte moderno (The Israël Center for the Visual Arts), a aparecer en 1990.

* Español: "Fotografía y Fetiche", *Signo y Pensamiento*, Bogotá, revista de la Universidad Javeriana, 6^o año, N^o 11, 2^o semestre 1987, p. 32-39. Bajo el título "Psicoanálisis, fotografía y fetiche", en revista del Colegio de psicólogos (revista profesional de psicoanalistas), Rosario, Argentina, 1-2, setiembre 1987, p. 23-21.

71. (Original en inglés): "Third Degree Cinema?", *Wide Angle*, U.S.A., Athens (Ohio), Johns Hopkins University Press, volumen 7, N^o 1-2, especial "Cinema Histories, Cinema Practices-II" (Colloque du "Center for Twentieth Century Studies" de Milwaukee), agosto 1985, p. 30-32.

72. (Aparición en inglés) "Instant Self-Contradiction", p. 259-266 en *On Signs*, obra colectiva, dirigida por Marshall BLONSKY, Baltimore (Maryland), Johns Hopkins University Press, 1985. (Sobre los chistes en el lenguaje hablado o escrito)

1986

73. "Réponses à *Hors-Cadre* sur le Signifiant imaginaire" (entrevista escrita), *Hors-Cadre*, Paris, Nº 4, "L'image, l'imaginaire", primavera 1986, p. 61-74.

1987

74. (Aparición en holandés): Conversación con Jan Simuns, publicada bajo el título "Interview met Ch. Metz. Voorbij het spektakel van de semiologie", *Skrien*, Amsterdam, 151, invierno 1986-87, aparecido en enero de 1987, p. 32-35.

75. (Aparición en danés): "Interview med Ch. Metz", por Palle Schantz Lauridsen, *Tryllylygten* (= "Lanterne Magique"), Copenhagen, Nº 2, mayo de 1987, p. 7-39.

* Finés: a aparecer en *Lähgikuva* (= Primer plano), Helsinki, 1990.

76. (Aparición en holandés): "het verleden en heden van de filmtheorie", conversación con Paul VERSTRATEN y Frank KESSLER, *Versus*, Nimega, fechada en 1986/3, aparecida en julio de 1987, p. 101-114.

77. "L'énonciation impersonnelle, ou le site du film (En marge de travaux récents sur l'énonciation au cinéma)", *Vertigo*, Paris, Nº 1, "Le cinéma au miroir", dirigida por Jacques GERSTENKORN, noviembre de 1977, p. 13-34.

* Chino: traducción de un extracto en la *Revue du Cinéma*, Taiwan, Cinemateca de Taipei, Nº 37, 1989/1, p. 25-28.

* Japonés: a aparecer en *Kikan Film*, Tokio, en 1990.

* Danés: "Den upersonlige udsigelse eller filmens placering", *Tryllylygten* (= Lanterne Magique), Copenhagen, Nº 4, octubre de 1988, p. 18-53.

* Italiano: "L'enunciazione impersonale, o il luogo del film", *Filmcritica*, Roma, XXXIXno. año, Nº 383, marzo de 1988, p. 107-127.

* Holandés: "De onpersoonlijke enunciatie of de locatie van de film. In de marge van recente studies naar de enunciatie in de cinema", *Versus*, Nimega, fechada en 1988-3, aparecida en agosto de 1989, p. 54-82.

1989

78. (Aparición en italiano): "La semiologia del cinema? Bisogna conti-

nuare!", Conversación con Elena DAGRADA, reelaborada con Guglielmo PESCATORE, *Cinegrafìe*, Bolonia, I-1, febrero de 1989, p. 11-23.

79. "L'écran second, ou le rectangle au carré (Sur une figure réflexive du film)", *Vertigo*, Paris, Nº 4, "Les écrans de la Révolution", dirigida por Christian Marc BOSSENSO, mayo de 1989, p. 126-133.

80. "Une éthique de la sémiologie", conversación con André GARDIES para el número de *CinémaAction*, Paris, dirigida por él, "25 años de semiología del cine", a aparecer en 1990.

81. Conversación con Michel MARIE y Marc VERNET para la revista franco-americana *Iris*, Nº 10 (la presente recopilación), número dedicado a los actos de la década de Cerisy "Christian Metz et la théorie du cinéma" (Junio 1989), IRIS-ediciones Méridiens Klincksieck, marzo de 1990.

III. Direcciones de números de revistas

— Dirección del número 15 de *Communication*, Paris, EHESS y Seuil, 1970, "L'analyse des images".

— Con Raymond BELLOUR y Thierry KUNTZEL, dirección del Nº 23 de la misma revista, 1975, "Psychanalyse et cinéma".

— Con Abraham ZEMZS y Michel RIO, dirección del Nº 29 de la misma revista, 1978, "Image(s) et culture(s)".

IV. Prefacios

1. Prefacio (p.1-2) de: Guy GAUTHIER, *Initiation à la sémiologie de l'image*, Paris, 1973, número fuera de serie (referencia: ADV 11) de la *Revue du Cinéma-Image et son*, ediciones de la Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente. Reedición preparada en 1979 (Préface: p. 7-8, con adiciones p.9).

2. Prefacio (p. 7-9) de: *Lectures du film*, Paris, 1976, Albatros, obra colectiva (Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon, Marc Vernet), coordinado por Daniel PERCHERON.

3. Prefacio (p. 7-11) de: Roger ODIN, *Dix années d'analyses textuelles de films (Bibliographie analytique)*, Lyon, 1977, ediciones de la Universidad de Lyon-II (Centre de recherches linguistiques et sémiologiques).

4. Prefacio (p. 9-11) de: Geneviève JACQUINOT, *Image et pédagogie (Analyse sémiologique du film à intention didactique)*, Paris, P.U.F., 1977, Colección "L'Educateur" dirigida por Gaston Mialaret.

5. (Aparición en portugués): Prefacio (10-21) de Eliseo VERON, *A produção de sentido* (Producción de sentido), San Pablo, 1981, ediciones Cultrix (Universidad de San Pablo).

6. Prefacio de las ediciones francesa y española de: F. CASETTI, *Dentro lo sguardo (Il film e il suo spettatore)*, original de 1986 (Milán Bompiani).

En español: "A través de los Alpes y los Pirineos", p. 7-11 de *El film y su espectador*, Madrid, 1989, ediciones Cátedra. En francés: "Sur une traversée des Alpes et des Pyrénées" (la obra va a aparecer en 1990 en las imprentas universitarias de Lyon).

V. Libros, opúsculos y similares

— Participación indirecta, en tanto que consejero técnico, en dos cuadernos didácticos realizados bajo la dirección de Renée LA BORDERIE, por el equipo de "initiation à la culture audiovisuelle" (I.C.A.V.) de Burdeos, Centre regional de documentation pédagogique, editados por la Universidad, la Academia y el O.R.O.L.E.I.S. de Burdeos: *Le Monde des Images (Série I, Cahier A)* (clase de quinto), 1969; y *Le Monde des images (Série I, Cahier B)* (Clase de cuarto), 1972.

*
* *

1. *Essais sur la signification au cinéma*. I, Paris, 1968, Klincksieck, Colección de Estética dirigida por Mikel DUFRENNE. Nuevas tiradas en 1971, 1975, 1978, 1983.

Recopilación que contiene, en orden, los artículos 5, 10, 1, 9, 22, un análisis del film *Adieu Philippine* hecho por Michèle LACOSTE, luego los artículos 14, 11, 6 y 18.

* Italiano; *Semiologia del Cinema (Saggi sulla significazione nel cinema)*, Milán 1972, Garzanti, colección: "Laboratorio" dirigida por Pier Paolo Pasolini y Adriano Apra. Edición de bolsillo: 1990. Nueva edición: 1989.

* Español: *Ensayos sobre la significación en el cine*, Bs. As., 1972, Tiempo contemporáneo, Colección "Signos" dirigida por Eliseo Verón. (No implica el artículo N° 16).

* Alemán: *Semiologie des Films*, Munich, 1972, Fink, versión establecida por Renate y Walter Koch.

* Portugués: *A significação no cinema*, Sao Paulo, 1972, Perspectiva, Universidad de Sao Paulo, Colección "Debates". (El análisis de *Adieu Philippine* fue reemplazado por un análisis del film brasileño Sao Paulo, Sociedade anónima, hecho por Jean-Claude Bernardet).

* Yugoslavo (servo-croata): *Ogledi o znacenju filma-I*, Belgrado, 1973, Instituto del Film, colección dirigida por Dusan Stojanovic.

* Inglés: *Film Language, A Semiotics of the Cinema*, Nueva York, 1974, Oxford University Press.

* Turco: Sinemada Anlam üstüne Denemeler, Izmir, ed. Oguz Adanir, 1982. (Fascículo mimeografiado, contiene solamente los cinco primeros artículos)

2. *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971, Colección "Langue et Langage" dirigida por Jean Dubois.

Edición nueva, aumentada en un Postfacio: Paris, Albatros, 1977. Nuevo tiraje, 1982.

* Alemán: *Sprache und Film*, Frankfurt, 1973, Athenäum Verlag, Colección "Wissenschaftliche Paperbacks-Literaturwissenschaft".

* Español: *Lenguaje y cine*, Barcelona, 1973, Planeta, colección "Ensayos de historia y humanidades" dirigida por José M. Jovet Zamora y Antonio Prieto, edición establecida por Jorge Urrutia.

* Inglés: *Language and cinema*, Mouton, La Haya-Paris, 1974, colección "Approaches to Semiotics" dirigida por Thomas A. Sebeck.

* Yugoslavo (servo-croata): *Jezik i kinematografski medijum*, Belgrado, 1975, Institut du Film, colección dirigida por Dusvan Stojanovic.

* Italiano: *Linguaggio e cinema*, Milan, Bompiani, 1977, serie "Nuova Filmologia" dirigida por Gianfranco Bettetini.

* Nueva publicación italiana del capítulo I: p. 427-438 en *Leggere il cinema*, obra colectiva, dirigida por Alberto Barbera y Roberto Turigliatto, Milán 1978, Mondadori.

* Portugués: *Linguagem e cinema*, San Pablo, 1988, Perspectiva, Universidad de São Paulo, colección "Debates".

* Búlgaro: traducción de una mitad del libro, p. 512-610 en el tomo II (fechado en 1988, aparecido en enero de 1989) de la *Anthologie des idées occidentales sur le cinéma*, establecida y comentada por Ivailo Znepolski, Sofia, Ed. Naouka i Izkiutstvo..

* Para la traducción húngara, bajo el título *A Film Szemiotikai Elméletéből*, 1978, ver más adelante, obra número 8.

3. *Essais sur la signification au cinéma-II*, Paris, Klincksieck, fechada en 1972, aparecida en enero de 1973, Colección de Estética dirigida por Mikel Dufrenne.

Nuevos tirajes: 1976, 1981, 1986.

Recopilación que comprende, en su orden, los artículos 3, 15, 24, 21, 42, 29, 30, 41, 40 y 36.

* Italiano: *La significazione nel cinema*, Milan, 1975, Bompiani, Serie "Nuova Filmologia", dirigida por Gianfranco Bettetini.

Nueva tirada: 1980.

Se trata de una adaptación practicada por G. Bettetini y Alberto Farassino. El orden de los artículos ha sido modificado. Se descartó el 36. Se agregaron el 23 y el 48, ausentes de la versión francesa.

* Yugoslavo (servo-croata): *Ogledi o Znavcenju Filma-II*, Belgrano, 1978, Instituto del Film, Colección dirigida por Dusan Stojanovic.

* Japonés; título equivalente a *Problèmes de sémiotique du cinéma*, Tokio, 1987, Ediciones de la Rosa de los Vientos, adaptación de obra colectiva supervisada por Asanuma Keiji.

4. *Le Significant imaginaire (Psychanalyse et Cinéma)*, Paris, 1977, U.G.E., 10/18, Serie "Esthétique" dirigida por Mikel Dufrenne.

Nueva edición aumentada en un Prefacio: Christian Bourgois, 1984.

Medio recopilado, medio inédito, comprende, por su orden, los textos 51, 54, 52 y 55.

* Español: *Psicoanálisis y cine (El significante imaginario)*, Barcelona, 1979, Ed. Gustavo Gili, Colección "Comunicación visual".

* Italiano: *Cinema e psicoanalisi (Il significante imaginario)*, Venecia, 1980, Marsilio, Colección "Saggi Cinema", dirigida por Giorgio Tinazzi y Lino Micciché.

* Portugués: *O signifiante imaginário (Psicanálise e cinema)*, Lisboa, 1980, Livros Horizonte, Colección "Horizonte de cinema".

* Japonés: Tokio, 1981, Ed. Hakusuisha. (No comprende el texto 55)

* Húngaro: *A Képzeletbeli jelentő*, Budapest, 1981, Instituto de Filmología, edición establecida por Józsa Peter y Szilagy Gábor. (No comprende el texto 55).

* Inglés: *Psychoanalysis and Cinema (The Imaginary Signifier)*, Londres, 1982, Mac Millan, Colección "Language, Discourse, Society" dirigida por Stephen Heath y Colin Mac Cabe.

En "paperback": 1986.

* Traducción holandesa: ver más adelante, obra número 9.

* Traducción griega: ver más adelante, obra número 12.

5. *Essais sémiotiques*, Paris, 1977, Klincksieck, Colección de Estático dirigida por Mikel Dufrenne.

Recopilación que comprende, por su orden, los artículos 7, 17, 56, 38, 48, 50 y 53.

Otras obras

6. *Approche structurale du cinéma*, Universidad Católica de Lovaina, Centro de Técnicas de Difusión ("CETEDI"), 1969.

Opúsculo que reagrupa dos conferencias, "Les niveaux de codification au cinéma", y "Forme et contenu au cinéma".

* Húngaro: "A film strukturális megközelítése", p. 101-115 en *A mozgókép szemiotikája*, Budapest, 1974, obra colectiva dirigida por M. Hoppal y A. Szekfu, Ed. M.R.T.

7. *Propositions méthodologiques pour l'analyse du film* (No confundir con el artículo 21, que posee el mismo título), R.F.A. Universitätsverlag Bochum, 1970, editado por Peter Kress.

Pequeño libro en francés (reimpresión fotográfica) que comprende cuatro artículos: en su orden los 21, 24, 3 y 15.

8. (En húngaro): *Válogatott Tanulmányok* (= Escritos escogidos), Budapest, 1978, Instituto de Filmología, editado y comentado por Szilagy Gábor.

Comprende, por su orden la traducción del libro *Langage et cinéma*, después aquel la de los artículos 24, 42, 40 y 10.

9. (En holandés): *De Beeldsignifikant (Psychoanalyse en film)*, Nimega, 1980, Ediciones S.U.N. versión establecida y comentada por Eric De Kuyper. Opúsculo que comprende únicamente el artículo 51.

10. (En inglés): *Christian Metz, A Reader*, volumen de fotocopias

establecido y comentado por Bertrand Augst, Berkeley, 1981, Universidad de California.

Existe en muchas tiradas diferentes: el más completo comprende la traducción inglesa de los artículos 64, 54, 52, 24, 22, 40, 5, 41, 11, 51 y 50.

11. (En inglés): *A Seminar with Christian Metz (Cinema-Semiology, Psychoanalysis, History)*, Australia, Melbourne, 1982; La Trobe University, editado y comentado por John Davies, N° 16 de "Media Center Papers".

Fascículo mimeografiado que contiene una conferencia-debate sobre el estado de la semiología del cine en la época.

12. (En griego): *To Phantastikó Semainón*, Atenas, 1984, Publicaciones de la revista "Film".

Opúsculo que contiene solo el artículo 51.

Traducción de Adriana Mastalli

Fechas y actividades

- Nacido el 12 de diciembre de 1931 en 34500 Béziers, Hérault.
- Estudios secundarios en el Liceo Henri IV de Béziers.
- En 1947 y 1948, finalizando los estudios, participación en el equipo de jóvenes que animaban el Cine-Club y el Hot-Club de la ciudad.
- 1948 a 1951: Preparación de ingreso a l'Ecole Normale Supérieure (rue d'Ulm), en el Liceo Henri IV de París.
- Actividades militantes
- Durante un año, codirección del Cine-Club del establecimiento.
- 1952-1953: Profesor del Instituto Francés de Hamburgo.
- Intérprete alemán, inglés, francés en el "Nord-West Deutsche Rundfunk" (Radio de Alemania del Nord-Oeste), Hamburgo.
- 1953: Licenciatura de alemán.
- 1954: Diploma de Estudios Superiores (= Maestría) de griego. Tema: Isócrates y la política panhelénica en la Grecia en los siglos V y IV A.C.
- 1955: Agregación de Letras Clásicas.
- 1955 a 1962: Profesor de Francés-Latín-Griego en la Enseñanza Secundaria (Arras, luego Cannes, luego Jacques Decour en París).
- 1955-1956: Asistente de George Sadoul en trabajos de secretaría, de verificación de textos, etc. Separación rápida, sin desavenencias, ante el fracaso evidente de esta tentativa de colaboración.
- 1960 a 1963: Traductor especializado en estudios ingleses y alemanes relativos a la historia y la teoría de la música de jazz (ver Bibliografía, rubro 1).
- 1962 a 1966: Adjunto de investigaciones en el C.N.R.S. (Consejo Nacional de Investigaciones Lingüísticas), sección Lingüística Francesa (Admisión para un proyecto titulado "Cine y Lenguaje").
- Desde octubre de 1966 y a título definitivo: miembro de la "Ecole Pratique des Hautes Etudes" (Escuela Práctica de Altos

Estudios)-VI sección convertida, en 1975, en "Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales" (Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales).

— Profesor-asistente en 1966, habilitado a dirigir trabajos en 1971, Subdirector suplente en 1973, Director de Estudios en 1975.

— 1966 a 1969: Bajo la responsabilidad de los señores Lévi-Strauss y Greimas, Secretario general de la sección semio-lingüística del laboratorio de Antropología Social (Laboratorio del "Collège de France") (Colegio de Francia), asociado a la Escuela de Altos Estudios.

— 1966 a 1968: Bajo la responsabilidad de los señores Benveniste y Greimas: encargado de la secretaría y de los trámites prácticos previos a la fundación de la Asociación Internacional de Semiótica. Participación en los dos encuentros preparatorios de Polonia en Kazimierz (1966) y en Varsovia (1968).

— 1966 a 1972: Encargado del curso de "Introducción a la Lingüística General" de la Escuela de Altos Estudios.

— 1967 a 1971: Consejero científico del doctorado de Burdeos, trabajando en el Centro Regional de Documentación Pedagógica de esta ciudad, bajo la responsabilidad de su director Sr. René La Borderie, para asistir a la experiencia piloto "ICAV" (= Iniciación a la cultura audio-visual).

— 1969 a 1983: Miembro de CECMAS (Centro de estudios de comunicaciones de masas), transformado en "CETSAS" (Centro de estudios transdisciplinarios: sociología, antropología, semiología), formando parte de la Escuela de Altos Estudios.

— 1978 a 1981: Director Delegado de este Centro para el sector Semiología.

— Noviembre de 1970: Iniciación del primer seminario oficial sobre cine, en la Escuela de Altos Estudios, Tema: "Cine y escritura" (= preforma del capítulo XI de *Lenguaje y cine*, en la Bibliografía Libros, 1).

— 1971 (20 de enero): defensa de tesis de Estado por publicaciones, Sorbona, Universidad de París V. Director de tesis: Señor André Martinet, Lingüística General, París V. Presidente del jurado señor Mikel Dufrenne, Estética General, París X. Examinadores: señores George Blin (Literatura Francesa Moderna, Collège de France) y Roland Barthes, Escuela de Altos Estudios (el reglamento de ese período preveía cuatro jurados). Disertación de defensa ver Bibliografía Artículos, 35).

— Enero, febrero 1972: En colaboración con Joseph Courtès y con el grupo "MU" de Lieja, bajo la responsabilidad del señor

Greimas: encaminamiento del Centro Internacional de Semiótica y de Lingüística de Urbino, Italia (que entonces se había previsto para funcionar todo el año). Enseñanza y atención de estudiantes durante el primer mes de existencia del centro.

— Desde la fundación en 1963 hasta 1981: profesor del Programa Americano del cine en París (Universidad de California y C.I.E.E., Council on International Educational Exchange, New York).

— 1974: Relator sobre cine el Primer Congreso Internacional de Semiótica, Milán, 1974. Ver Bibliografía, Artículos, 49.

— 1974 a 75: Redacción de los Estatutos de la Asociación Internacional de Semiótica, para presentación de las instancias de decisión y por designación del Primer Congreso Internacional, Milán 1974.

— Desde la fundación en 1983: miembro del Centro de Investigación de Artes y Lenguajes ("C.R.A.L."), Centro de la Escuela de Altos Estudios, asociada al C.N.R.S.

— 1985-1988: miembro del Consejo de Laboratorio de este centro.

LISTA DE COLABORADORES

Keiji ASANUMA es Profesor en la Facultad de Letras de la Universidad de Seijo (Tokio). Autor de *Paysages d'absence* (1983) y de *Pour le cinéma* (el tomo I publicado en 1986, tomo II por publicar).

Bertrand AUGST es Profesor en la Universidad de Berkeley, fundador del Centro de Estudios Críticos de París, miembro del comité de redacción de *Camera Obscura*. Autor de numerosos artículos sobre la teoría y el cine francés.

Jacques AUMONT es Profesor en la Universidad de París-III, coautor de *Esthétique du Film* (1983) y de *L'Analyse des films* (1988), autor de *L'Oeil interminable* (1989), acaba de terminar *L'Image*, miembro del comité de redacción de *Cinéma Journal*.

Raymond BELLOUR es Director de Investigaciones en C.N.R.S., codirigió el número 48 (Video) de *Communications* (1989), acaba de terminar un libro sobre Alejandro Dumas, *Mademoiselle Guillotine*.

Janet BERGSTROM es Profesora en U.C.L.A., cofundadora y codirectora de la revista *Camera Obscura*, prepara un trabajo sobre Chantal Akerman y otro sobre la transición de Weimar a Hollywood a través de Lubisch, Murnau y Lang.

Lisa BLOCK de BEHAR es Profesora en la Universidad de Montevideo, presidenta de la Asociación Uruguaya de Estudios Semióticos, autora de *Un retórica del silencio*, *Al margen de Borges*, *Jules Laforgue o las metáforas del desplazamiento*.

Francesco CASETTI es Profesor en la Universidad Católica de Milán; codirige las jornadas de Semiótica de Urbino y las investigaciones par la R.A.I. Autor de *Dentro lo sguardo* (1986), por publicarse en francés y en español.

Eric de KUYPER es Director-adjunto de la Cinemateca de Amsterdam. Autor de una ficción, *A la mer*, y realizador de largometrajes.

André GAUDREAU es Profesor en la Universidad Laval, autor de *Du littéraire au filmique* (1988), coautor de *Le Récit cinématographique* (1989), presidente de la Asociación Domitor.

Guy GAUTHIER enseña en el Centro de Estudios Críticos de París, colabora en la *Revue du cinéma*, autor de *Vingt (plus une) leçons sur l'image et le sens* (1989) y de un *Tarkovski* (1988).

Geneviève JACQUINOT es Profesora en la Universidad de París-VIII, dirigió el número 33 "Apprendre des médias" de *Communications* (1981), autora de *L'Ecole face aux écrans* (1987).

François JOST es Maestro de conferencias en la Universidad de París-III, autor de *L'Oeil-Camera* (1987), coautor de *Le Récit cinématographique* (1990), guionista y realizador de cortometrajes.

Jean-Louis LEUTRAT es Profesor en la Universidad de París-III, autor de *L'Alliance brisée* (1985) y de *Kaléidoscope* (1988), coautor de *Nosferatu* (1981) y *Les Cartes de l'Ouest* (1990).

You-Zheng LI es investigador de la Academia de Ciencias de Pekín (Instituto de Filosofía, Sección Estética), enseñó en China, los Estados Unidos y en Alemania Federal, autor de *La Pensée actuelle du cinéma en Occident* (1986) y de *Structure et signification* (por aparecer en Pekín).

Michel MARIE es Maestro de conferencias en la Universidad de París-III, dirige la colección "Cinéma et image" de Editions Fernand Nathan, coautor de *Esthétique du film* (1983) y de *L'Analyse des films* (1988), autor de *M le Maudit* (1989).

Roger ODIN es Profesor en la Universidad de París-III, dirige la colección "Cinéma et audiovisuel" de Editions Armand Colin, dirigió *Cinéma et réalités* (1984), autor de *Le Cinéma et la production du sens* (1990).

Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER codirige la revista *Hors-Cadre*, coautora de *Générique des années 30* (1986), autor de *Le Texte divisé* (1981).

Pierre SORLIN es Profesor en la Universidad de París-III, codirige la revista *Hors-Cadre*, coautor de *Générique des années 30* (1986), realizador de films sobre historia.

Jens TOFT escribió numerosos artículos en inglés, alemán y danés desde 1968 sobre una historia estructural de las formas cine-

matográficas. Autor de *Langage cinématographique, Sujet et Histoire* (1985).

Marc VERNET es Maestro de conferencias en la Universidad de París-III, codirigió el número 38 "Cinéma, narration et énonciation" de *Communications* (1983), coautor de *Esthétique du film* (1983), autor de *Figures de l'absence* (1988).

INDICE

CHRISTIAN METZ Y LA TEORIA DEL CINE

Lisa Block de Behar, "Entre nosotros"..... 9

Michel Marie, Prólogo 15

I. ESTETICAS

Raymond Bellour, "El Cine y..." 23

Keiji Asanuma, "La cualidad estética del texto cinematográfico" 47

Jacques Aumont, "La analogía reencarada (divagación)" 59

Guy Gauthier, "Lenguaje y cine... y tira cómica" 79

II. DISCURSOS

Roger Odin, "Christian Metz y la lingüística" 93

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, "Christian Metz
y el espejismo de la enunciación" 119

André Gaudreault, "Las aventuras de un concepto: la narratividad" 137

François Jost, "La semiología del cine y sus modelos" 151

III. SABERES

Francesco Casetti, "Cortes epistemológicos
en las teorías de post-guerra sobre el cine" 163

Geneviève Jacquinot, "Una teoría para una
provincia marginal del cine" 179

You Zheng-Li, "La teoría de Metz y una actitud
clasificatoria hacia los estudios del film" 191

Jens Toft, "Para una teoría semiótica de la historia del cine" 201

Janet Bergstrom, "Camera Obscura y las teorías feministas" 207

Jean-Louis Leutrat, "Así en la tierra como en el cielo" 225

IV. IMAGINARIOS

Pierre Sorlin, "El imaginario: una construcción social" 241

Marc Vernet, "Lo figural y lo figurativo, el referente simbólico" 253

Lisa Block de Behar, "Aproximaciones a la
imaginación anafórica en el cine" 267

Bertrand Augst, "La ostra-acontecimiento:
phantasma, inconsciente y cine" 285

Eric de Kuyper, "La regresión fílmica" 303

Michel Marie y Marc Vernet, "Entrevista a Christian Metz" 311

Bibliografía integral de Christian Metz 341

Christian Metz: fechas y actividades 363

Esta edición
se terminó de imprimir en
Talleres Gráficos Segunda Edición
Gral. Fructuoso Rivera 1066, Buenos Aires
en el mes de marzo de 1992.