Paidós Comunicación **Cine**

Colección dirigida por Josep Lluís Fecé

17. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie y M. Vernet - *Estética del cine*
64. A. Gaudreault y F. Jost - *El relato cinematográfico*
65. D. Bordwell - *El significado del filme*
67. F. Jameson - *La estética geopolítica*
68. D. Bordwell y K. Thompson - *El arte cinematográfico*
70. R. C. Allen y D. Gomery - *Teoría y práctica de la historia del cine*
72. D. Bordwell - *La narración en el cine de ficción*
73. S. Kracauer - *De Caligari a Hitler*
75. F. Vanoye - *Guiones modelo y modelos de guión*
76. P. Sorlin - *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*
78. J. Aumont - *El ojo interminable*
80. R. Arnheim - *El cine como arte*
81. S. Kracauer - *Teoría del cine*
84. J-. C. Carrière - *La película que no se ve*
86. V. Sánchez-Biosca - *El montaje cinematográfico*
93. B. Nichols - *La representación de la realidad*
94. D. Villain - *El encuadre cinematográfico*
95. F. Albèra (comp.) - *Los formalistas rusos y el cine*
96. P. W. Evans - *Las películas de Luis Buñuel*
98. A. Bazin - *Jean Renoir*
102. VV. AA. - *Alain resnais: viaje al centro de un demiurgo*
103. O. Mongin - *Violencia y cine contemporáneo*
104. S. Cavell - *La búsqueda de la felicidad*
106. R. Stam, R. Burgoyne y S. Flitterman-Lewis - *Nuevos conceptos de la teoría del cine*
108. VV. AA. - *Profondo Argento*
110. J. L. Castro de Paz - *El surgimiento del telefilme*
111. D. Bordwell - *El cine de Eisenstein*
113. J. Augros - *El dinero de Hollywood*
114. R. Altman - *Los géneros cinematográficos*
117. R. Dyer - *Las estrellas cinematográficas*
118. J. L. Sánchez Noriega - *De la literatura al cine*
119. L. Seger - *Cómo crear personajes inolvidables*
122. N. Bou y X. Pérez - *El tiempo del héroe*
126. R. Stam - *Teorías del cine*
127. E. Morin - *El cine o el hombre imaginario*
129. C. Metz - *El significante imaginario*

Christian Metz

El significante imaginario

Psicoanálisis y cine

PAIDÓS
Barcelona • Buenos Aires • México

Título original: *Le signifiant imaginaire*
Publicado en francés, en 1993, por Christian Bourgois Éditeur, París
Primera edición en castellano, a partir de la primera edición original (1977),
en Gustavo Gili, Barcelona (1979), sin los prefacios «1977-1984» y «1977-1984-1992».

Traducción de Josep Elías
Revisión de Joaquim Romaguera i Ramió
Traducción de los dos prefacios de Carles Roche

Cubierta de Mario Eskenazi

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1977 Union Genérale d'Éditions
© 1984 Christian Bourgois Éditeur
© 1993 Christian Bourgois Éditeur
© 2001 de todas las ediciones en castellano
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires
http://www.paidos.com

ISBN: 84-493-1145-4
Depósito legal: B-41.271/2001

Impreso en Gràfiques 92, S.A.
Av. Can Sucarrats, 92 - 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

Sumario

Prefacios 11
I. El significante imaginario (1974) 19
1. Lo imaginario y el «buen objeto» en el cine y en su teoría . . . 19
«Ir al cine» 23
«Hablar de cine» 25
«Amar el cine» 29
2. Lo imaginario del investigador 32
Psicoanálisis, lingüística, historia 32
Psicoanálisis freudiano y otros psicoanálisis 36
Varios tipos de estudios psicoanalíticos sobre el cine 40
Psicoanálisis del guión 43
Psicoanálisis del sistema textual 48
Psicoanálisis del significante-cine 49
Los grandes regímenes del significante 53
3. Identificación, espejo 57
Percepción, imaginario 57

El sujeto omnipercibiente 60
La identificación con la cámara 63
Sobre la teoría idealista del cine 66
De algunos subcódigos de identificación 68
«Ver una película» 71
4. La pasión de percibir 72
El régimen escópico del cine 74
Ficción de teatro, ficción de cine 79
5. Repudio, fetiche 81
Estructuras de creencia 83
Cine como técnica 86
Fetiche y escenario 89
«Teorizar», dice... (Conclusión provisional) 90

II. Historia/Discurso (Nota sobre dos voyeurismos) (1973) . . . 93

III. El filme de ficción y su espectador (Estudio metapsicológico) (1973) 101
1. Película/sueño: el saber del sujeto 101
2. Película/sueño: la percepción y la alucinación 108
3. Película/sueño: grados de secundarización 119
4. Película/fantasma 127
5. El enfoque fílmico 135

IV. Metáfora/Metonimia, o el referente imaginario (1975-1976) .. 139
1. Figura «primaria», figura «secundaria» 141
Sobre las figuras «usadas» 144
Figural, lingüística: la figura en el corazón del «sentido propio» 145
Sobre las figuras nacientes 149
La ilusión metalingüística 151
2. Figuras «finas», figuras «amplias» 154
El estatuto y la lista 157
3. Retórica y lingüística: el gesto jakobsoniano 159
4. Referencial, discursivo 167
Cruces del referencial y del discursivo 170
Figura y tema 175
Primer plano, montaje, sobreimpresión 177
5. Metáfora/Metonimia: disimetría de una simetría 180
De la metonimia a la metáfora 182

¿De la metáfora a la metonimia? 185
Sobre la «distribución» metáforo-metonímica 188
6. Figural y substitutivo 190
7. El problema de la palabra 194
Figura/tropo 195
Lo retórico y lo icónico 199
La palabra como «aislante» 204
8. La fuerza y el sentido 210
9. Condensación 215
La condensación en el sistema de la lengua 217
Cortocircuito, circuito corto 221
La condensación-metonimia 223
10. De la «labor del sueño» al «proceso primario» 226
11. La «censura»: ¿barrera o separación? 233
Marcas de censura no censuradas 234
Pasaje no pasaje: la *separación* del consciente y del inconsciente 236
Primario/secundario: la refracción 240
Conflicto, compromiso-grados 243
12. Desplazamiento 245
El sentido como tránsito, el sentido como encuentro 247
El desplazamiento-metáfora. 250
13. Entrecruzarse y tejerse en la película 253
Ejemplo de una figuración: el fundido encadenado. 253
14. Condensación y desplazamientos del significante 258
Sobre la noción de «operación del significante» 260
Condensación/metáfora, desplazamiento/metonimia: el desbordamiento 264
Desbordamientos icónicos 267
15. Paradigma/sintagma en el texto de la cura 270

Prefacios

1977-1984

En el momento en el que este libro se aventura a una segunda carrera, vuelvo la vista atrás, lo releo y, con el poso acumulado tras un período de siete años, me siento más capaz no ya de resumirlo —yo sería sin duda el menos indicado para ello— sino de enunciar, digamos, «con claridad», sus objetivos, sus intenciones desnudas, que, por una paradoja tan antigua como el propio arte de escribir, corren siempre el riesgo de diluirse, casi de perderse entre los aspectos más prominentes del texto, entre las líneas y las páginas que lo constituyen y le dan cuerpo al tiempo que borran sus huellas con sus propias pisadas, lo sobrecargan y enmarañan a fin de explicarlo, situarlo, armarlo.

Al lector le corresponde la tarea de juzgar lo dicho en esta obra. Sin embargo, ¿qué es lo que yo quise decir cuando trabajaba en ella, en los años que van de 1973 a 1976?

El psicoanálisis freudiano, como sabemos ya desde hace tiempo, no se interesa únicamente por el estudio del hombre enfermo. Este instrumento de conocimiento, de alcance más vasto, ha contribuido ya a iluminar aspectos

«normales» de la vida social o a una mejor comprensión de las obras literarias y artísticas.

En materia de cine, se han dado algunos trabajos que abordan desde esta perspectiva la personalidad de ciertos creadores de imágenes en movimiento, de ciertos personajes de los filmes narrativos.

Más tarde llegaron nuevas investigaciones (Raymond Bellour, Thierry Kuntzel...), contemporáneas del presente libro y en aquel momento bastante infrecuentes, que analizaban a la luz de Freud el desarrollo mismo del filme, su textura, el entrelazarse de sus imágenes y sonidos.

Más allá de numerosas convergencias, mi empresa es de distinto signo. Más global, en cierto modo más frontal, sin duda más imprudente. Entretanto, sin embargo, he encontrado confirmación (a veces) en los numerosos trabajos cinematográficos que, en distintos países, han adoptado esta perspectiva —o la de los análisis de filmes, evocada a continuación— para profundizar en ella o para criticar ciertos aspectos de la misma. Se ha creado un campo nuevo, que en la actualidad posee una vida propia.

Es el propio hecho cinematográfico lo que yo he querido llevar al centro de la interrogación psicoanalítica (como hacía Jean-Louis Baudry en el mismo momento y de modo distinto). No las personas, los cineastas o sus criaturas de ficción, no la compleja literalidad de la banda fílmica, sino una institución social, un arte, una nueva forma de expresión. Un tipo específico de *significante* (imaginario) con sus rasgos característicos: imágenes obtenidas según un procedimiento fotográfico a las que se dota de movimiento y secuencialidad, sometidas a las imperiosas recombinaciones del *découpage* y del «montaje», emergencia de figuras inéditas como por ejemplo la panorámica, la sobreimpresión, el fundido.

Así, en estas páginas la herencia freudiana no podía sino articularse estrechamente con otras dos perspectivas: una, la de la semiología, que había marcado mis libros anteriores y que aborda el cine como una totalidad significante atendiendo a sus «códigos», sus efectos de sentido no codificados, sus configuraciones semánticas (y en ocasiones asemánticas); otra, la inquietud de no perder nunca de vista —aun sin ser el objeto directo de mi investigación— el arraigamiento sociohistórico de la *máquina-cine*. Ésta, en efecto, depende de una tecnología inseparable de la civilización moderna, moviliza unos capitales que hacen de ella una industria y un comercio de envergadura, está sometida a objetivos de rentabilidad que la obligan a tener en cuenta a un público numeroso al que hay que contentar siempre en cierta medida, de modo que las características de los filmes son de entrada sociológicas, incluso —y especialmente— sus características formales. Pensar el cine dentro de la historia no es únicamente intentar ver en qué difieren los

filmes entre sí. Existe también una historia más «larga», que aprehende como hecho social el vasto dispositivo, en parte inconsciente, en virtud del cual todos los filmes se asemejan entre sí hasta cierto punto. Es propio de una época, entre otras cosas, su modo de explotar algunas de las articulaciones posibles entre lo simbólico y lo imaginario.

El ejercicio del rito cinematográfico, tanto para el cineasta como para el espectador, no sería posible sin cierto número de condiciones que la disciplina freudiana puede contribuir a evidenciar. El filme se fundamenta en el imaginario primero del «doble» fotográfico, tan bien descrito hace no mucho por Edgar Morin, y viene así a reactivar en el adulto, a su propia manera, los juegos del niño ante el espejo y las incertidumbres primordiales de la identidad. Frecuentar las salas supone para el espectador la capacidad regular y renovable de adoptar ante lo que ve una actitud donde la creencia y la incredulidad se dosifican sutilmente, según un régimen de percepción estratificado que no deja de vincularse con la «renegación» fetichista puesta al día por Freud. El filme tiene algo del sueño, algo del fantasma, algo del intercambio y de la identificación cruzada entre el voyeurismo y el exhibicionismo. Algo, pero no todo: lo que yo he pretendido es, justamente, distinguir entre las afinidades reales y las que únicamente responden a viejos y febriles tópicos. De ahí la insistencia de este libro en las diferencias entre el «estado fílmico» y (por ejemplo) el sueño o la fase del espejo. Estas diferencias no excluyen las aproximaciones, más bien permiten (así lo espero) señalizar mejor sus recorridos.

La retórica particular del cine —como la transformación, súbita o progresiva, de una imagen en otra, o la contigüidad impensable de dos escenas muy distintas— ha ido retomando y remodelando paulatinamente desde 1895 figuraciones más antiguas como la metáfora o la metonimia, ellas mismas vinculadas, según las potentes intuiciones de Lacan (insuficientemente precisadas), a la condensación y al desplazamiento característicos del flujo onírico. Este flujo evoca, por otra parte, al filme, con su irrupción de imágenes, más directamente que al objeto literario. Llegado a este punto, he querido «remontar» la tradición de la retórica clásica, combinarla con ciertas aportaciones de la lingüística moderna y proponer una concepción un tanto nueva de la censura psicoanalítica —distancia incesantemente variable entre dos «medios», más que barrera de separación entre ambos—, a fin de rendir cuentas mejor de las *operaciones figurales* en el filme, concebidas como impulsos, relaciones de significación que desbordan a toda figura localizada, y cuyas figuras estáticas (cuando se dan) no son más que los momentos conscientes de plena emergencia, de total secundarización.

Me ha parecido, en suma, que la práctica del cine reposa en parte sobre ciertas grandes figuras antropológicas liberadas por los descubrimientos freudianos. El filme no se contenta con ponerlas en juego: elige entre ellas, les suscita modalidades y prolongaciones inéditas, simultáneamente acordes a la lógica propia del instrumento cinematográfico y a la de su uso social en el siglo xx. El psicoanálisis no permite únicamente comprender mejor a los cineastas o los filmes, sino también *al cine*.

París, enero de 1984

1977-1984-1992

Este libro vio la luz en «10/18»; eso fue en 1977. Fue reeditado en 1984 por Christian Bourgois, quien hoy se arriesga a una tercera edición. El prefacio de 1984 ha sido reproducido aquí sin modificaciones, justo antes que éste. El volumen de 1977 no incluía prefacio alguno.

Dos veces agotado, pues, y en el exterior profusamente traducido, este libro ha sido comentado con frecuencia. Ha servido como punto de partida para un considerable número de trabajos originales, ha suscitado desacuerdos amistosos y también algunos encendidos ataques. Por mi parte, no podía prever que iba a convertirse, en su pequeño territorio, en una especie de clásico.

Con todo, la presente edición interviene en un momento en que el psicoanálisis vive un cierto declive, cuando, en el seno de las «ciencias humanas», la perspectiva cognitivista va ganando terreno, no sin cierta razón. Este doble desfase no debe sorprender: es bueno que las cosas avancen (y por lo tanto que cambien) y ello no anula lo que las precedió e hizo posibles, que por otra parte coexiste con ellas. Los períodos se encabalgan, y múltiples caminos valiosos, o en todo caso más de uno, se abren a la investigación. No es necesario denigrar los recientes progresos, ni tampoco remedarlos o intentar parecer uno más de entre los jóvenes. No he tocado, en consecuencia, el texto original.

Antes que nada, el título. ¿Por qué «Significante imaginario»? No es evidente que yo mismo lo sepa: los títulos vienen por *Einfall*. Pero admitámoslo: esa expresión ofrecía, a mi juicio, el mérito de aludir simultáneamente al carácter imaginario del soporte y al régimen de percepción que el cine, en la mayoría de casos, tiende a favorecer en el espectador. Régimen de creencia, asimismo. Y que, sin duda, se ve influido por la naturaleza del significante. También se sitúa, sin embargo, bajo la dependencia de otros

factores, puesto que el objetivo ficcional, la credulidad consentida, pueden aparecer igualmente en la lectura de una novela o ante una escena de teatro. En lo profundo, el fenómeno es en todas partes el mismo: mezcla de creencia y de incredulidad, estratificación de la percepción, que evocan con fuerza la concepción freudiana de la renegación. (No se trata con esto de insinuar que el cine «es psicoanalítico», lo que por otra parte sería no decir nada; las operaciones mentales identificadas por Freud desempeñan su papel en muchos otros terrenos, e inversamente no modelan la totalidad del cine). En suma, la actitud del espectador se ve configurada, por un lado, por la tradición occidental, denominada «aristotélica», del arte como imitación, imitación de la vida cotidiana o de algún universo fabuloso. Por otro lado, es obvio que este desdoblamiento psíquico define a la ficción en sí más que a la ficción cinematográfica, y adopta formas sustancialmente distintas cuando pasamos de una práctica ficcional a otra. En el teatro, no nos sorprende que una habitación tenga tres paredes en lugar de cuatro, ni en el cine que los objetos estén hechos de luces y sombras: actúan aquí las características del significante, o mejor aún su perfecta interiorización por parte del público (el significante es histórico, como nos recuerdan una y otra vez los recientes trabajos de Noël Burch). Así, en cada arte narrativo o figurativo (y por tanto capaz de ficción si se le requiere para ello), la dosis exacta de credulidad prescrita es distinta, al igual que el *emplazamiento* de las zonas de creencia y de incredulidad. Admitimos la inmovilidad y el silencio de los personajes fotografiados, pero no les consentimos un aspecto borroso más que dentro de unos estrechos límites, y velamos para que se respeten los rasgos y los contornos.

¿Por qué entonces, después de todo, tanto los buenos filmes como los malos nos suelen contar historias? Por mi parte, creo ver tres principales razones para ello: *1*. La tradición de la que acabo de hablar, que representa una considerable fuerza de presión. Y si aquí vemos algo más que un hecho cultural, si lo atribuimos a una disposición del espíritu, la relación invocada resulta más potente, más eficaz aún. *2*. La excepcional riqueza del significante fílmico en *índices de realidad*: movimiento, lenguaje, sonido, color, capacidad de registrar prácticamente cualquier cosa. El caso del sonido es interesante: sus aportaciones pasan a formar parte de la imagen, y creemos ver lo que de hecho estamos oyendo (Michel Chion lo ha demostrado de modo convincente); sin embargo, es precisamente la imagen, así multiplicada, la que ve reafirmado su dominio. El ejemplo extremo y al mismo tiempo habitual es el *dialogue-in*, que oímos, si podemos decirlo así (y el término lo dice), *dentro* de la imagen. *3*. Y, como consecuencia, el carácter intensamente imágico de toda esta riqueza de impresiones; sentimiento de doble, de *copia*, que de-

nuncia, que explota y que por sí solo posibilita (hace posible y eficaz) el *acto de montaje*: no se «monta» la realidad, pero lo que aquí se monta se le parece verdaderamente. Lo imágico hace que todo bascule hacia el cuento, aprovechando al mismo tiempo las garantías de realidad que acabamos de describir. Ya que, de no ser así, el teatro, por ejemplo, donde el significante es más rico en alusiones a la realidad al consistir en sí en una porción de realidad, debería tener un efecto de creencia más intenso (pienso, naturalmente, en la creencia en la historia, no en la creencia en el espectáculo; son inversamente proporcionales). El modo de creencia cinematográfica se basa en un movimiento de ida y vuelta cuya extrañeza nos la enmascara la costumbre: el filme convoca la realidad, «el mundo» o su creíble sustituto, pero en beneficio de lo imaginario; teje con efigies semejantes a la realidad el hilo mismo de la fábula, despertando nuestros antiguos deseos, despertando al pequeño personaje fascinado por los libros de imágenes que solicitaba, cada noche, que alguien viniese a contarle una bella historia.

Todo esto es un poco lo que pretendían evocar las palabras de mi título. En cuanto al «referente imaginario» que, en este libro, ocupa el centro del texto más extenso (el cuarto), designa el bloque de realidad, de realidad imaginaria, de donde el espectador supone que ha sido *extraída* la historia. «Supone» no es la palabra justa, se trata más bien de un sentimiento, difuso, insistente y que por otra parte se engalana con los prestigios de la evidencia. La teoría literaria prefiere hablar de ilusión referencial. Existe en Combray un hombre llamado Legrandin, y Proust relata ciertos episodios de su vida, pero no todos: he aquí, en efecto, una verdadera *ilusión inversa*, puesto que de hecho Legrandin no tiene más existencia que la textual y no «sobresale» en ningún momento de lo que sobre él se nos dice, no *desborda* esas frases que, lejos de «transmitirnos» ciertas cosas acerca de él, lo fabrican por entero ante nuestros ojos. Ilusión, ciertamente, pero también una necesidad fundamental, necesidad intelectual y afectiva al mismo tiempo: «*Más tarde*, pensamos, Legrandin ya no fue capaz de esconder su esnobismo». Pero este «más tarde» tiene como principal función colmar un momentáneo silencio del texto respecto a Legrandin, recubrir la desaparición del personaje *en el papel*, asemejar este eclipse a los de la vida misma, interpolando mentalmente un lapso de tiempo que habría transcurrido, como cuando un amigo se ha pasado dos años sin darnos noticias suyas. Todo relato postula que, en *otro lugar* cualquiera, otro lugar que es también un antes, las cosas tuvieron una existencia real. El referente es aquí un efecto de narración —referente «imaginario»—, y el relato no ficcional («factual» para Gérard Genette) se distingue únicamente en que este otro lugar es real *por otra parte*. En tanto efecto de texto, es tan imaginario como el otro. Es imaginario en el momento en que leemos el libro, mi-

ramos el filme, y para quien lee o mira; si es real, lo es en sus propios tiempo y lugar, y para otros testimonios. No se trata, pues, de saber si la historia y los personajes han existido o no en algún «mundo posible» distinto al del relato: hay casos en que dudamos, hay casos intermedios (las cosas han tenido lugar, pero de manera ligeramente distinta, etc.). Lo que en todos los casos queda asegurado es la «presencia» de un estrato de extracción ilusoria, indispensable para la comprensión de la historia o de la secuencia más simple. Si vemos a la heroína en lo alto de unas escaleras y en el plano siguiente se encuentra al pie de éstas, suponemos que, en alguna temporalidad sobrenatural y familiar, ha descendido los escalones y «que sólo nos han mostrado» el principio y el fin de la acción. Si es preciso, hablaremos de elipsis, no sin razón, ya que el referente imaginario es el sustrato en el que arraigan todas las figuras del filme, su «retórica» a veces sombría y a veces vivaz. Pero el *sentimiento de elipsis* muestra a las claras que razonamos como si quien desciende las escaleras tuviese una existencia distinta a la fílmica, una existencia que autoriza inferencias análogas a las cotidianas. Este efecto se encuentra detrás de toda emoción provocada por los filmes, cuando la provocan. No nos vinculamos a los personajes como si fuesen seres de carne y hueso, pero tampoco vemos en ellos únicamente a seres de película. Son más bien siluetas del recuerdo, de la ensoñación, los refugiados de una infancia esencial. De nuevo, lo real irreal.

Todo esto tiene, por supuesto, sus límites. Están los filmes experimentales, que a veces rechazan el relato por entero. Están, siempre presentes en los filmes narrativos, los motivos o las construcciones que escapan al relato en el que se alojan. Mi referente imaginario, en suma, deja mucho espacio a su alrededor. Es cierto. Pero al mismo tiempo, sigue estando (a su manera, y sin contradicción) presente un poco en todas partes, ya que el resto se articula casi siempre a su alrededor, porque el papel que desempeñan (manifiestamente, incluso) es considerable en la mayoría de filmes, y finalmente porque, demasiado anclado en nosotros, amenaza incesantemente con penetrar de nuevo por la fuerza en los lugares de donde quisimos expulsarle.

Para acabar, dejo abierta una pregunta: ¿la narración y la ficción de las que habla este libro son propias de una era y de una civilización, son «occidentales», como se pensaba en los años sesenta y setenta, profundamente marcados por el relativismo? ¿O bien, como se tiende a considerar actualmente y como la etnología, en el fondo, ha dicho desde siempre, no son sino grandes «esquemas» propios del espíritu humano presentes en todas partes

bajo formas diversas? Tengo la impresión (en 1992) de que ambos aspectos pueden superponerse: de ahí procedería el *naturalismo* que caracteriza a la mayoría de filmes. Pero lego la cuestión a los investigadores del mañana, que no tendrán la oportunidad concedida a nuestra generación: haber visto vivir, siendo jóvenes, en las salas ordinarias, a un cine civilizado.

París, septiembre de 1992

I. El significante imaginario (1974)*

1. Lo imaginario y el «buen objeto» en el cine y en su teoría

Toda reflexión psicoanalítica sobre el cine, reducida a su gestión más fundamental, podría definirse en términos lacanianos como un esfuerzo por desprender el objeto-cine de lo imaginario y ganarlo para lo simbólico, con la esperanza de que este último aumente en una nueva provincia: empresa de desplazamiento, empresa territorial, avanzada simbolizante: es decir que, tanto en el campo del filme como en los demás, el itinerario psicoanalítico *ya es de entrada semiológico,* incluso (sobre todo) si, en relación con el discurso de una semiología más clásica, pasa de la atención por el enunciado al afán por la enunciación.

La mirada superficial, o la ritual avidez de percibir «cambios» con la mayor frecuencia posible, verán quizás abandono o viraje en donde yo, más

*** Texto publicado originalmente en la revista *Communications,* n.° 23: «Psychanalyse et Cinéma», École Pratique des Hautes Études y Éditions du Seuil, París, 1975, págs. 3-55.**

simplemente —menos simplemente, desde luego—, acepto la tentación (la tentativa) de ahondar algo más la misma gestión del conocimiento, que nunca cesa de simbolizar nuevos fragmentos de lo «real» para anexionarlos a la «realidad». «Hay fórmulas que no imaginamos. Al menos por un tiempo, se juntan con lo real».[1] Al menos por un tiempo: de modo que vamos a ver si nos imaginamos algunas.

Se suele decir, y con razón, que el cine es una técnica de lo imaginario. Técnica, además, que corresponde a una época histórica (la del capitalismo) y a un estado de sociedad, la llamada civilización industrial.

Técnica de lo imaginario, pero en dos sentidos. En el sentido común de la palabra, como muy bien ha demostrado toda una tendencia crítica que culmina con Edgar Morin,[2] porque la mayoría de películas consisten en relatos ficcionales, y porque todas las películas, a partir de su significante, se basan en lo imaginario primero de la fotografía y de la fonografía. En el sentido lacaniano, además, cuando lo imaginario, opuesto a lo simbólico aunque en constante imbricación con él, designa la fundamental añagaza del Yo, la huella definitiva de un *antes* del Edipo (que también continúa después), la marca duradera del espejo que aliena al hombre a través de su propio reflejo, que lo convierte en doble de su doble, la subterránea persistencia de la relación exclusiva con la madre, el deseo como puro efecto de carencia y anhelo sin fin, el núcleo inicial del inconsciente (rechazo original). Cómo dudar de que todo esto no se reactive con los juegos de ese *otro espejo* constituido por la pantalla cinematográfica, en tal aspecto un auténtico postizo psíquico, una prótesis de nuestros miembros originariamente disyuntados. Sin embargo, lo difícil será —como en todo, por otra parte— cuando intentemos captar con cierto detalle la articulación íntimamente ramificada de este imaginario con los rodeos del significante, con la huella semiótica de la Ley (aquí, los códigos cinematográficos), determinante por igual del inconsciente, es decir de las producciones humanas, entre ellas las películas.

Funcionando ya de por sí en estas películas, no menor es el funcionamiento de lo simbólico en las frases de quien lo comenta, ni por consiguiente en el texto que acabo de iniciar. Sin duda, no es que se baste para producir un conocimiento,[3] puesto que el sueño no interpretado, el fantasma, el síntoma son operaciones simbólicas. Aun así, será su estela la que permita la esperanza de saber un poco más, será una de sus vicisitudes la que introduzca al «comprender», mientras que lo imaginario es centro de una opacidad no rebasable y como definitoria. De modo que, para empezar, hay que arrancar lo simbólico de su propio imaginario y devolvérselo como una mirada. Arrancárselo, pero no del todo; al menos no en el sentido de un olvido ni de una huida (de un miedo): lo imaginario también es lo que hay que *recuperar,* precisamente para que no nos engulla: tarea siempre inconclusa. Si yo, aquí, pudiera conseguirlo mínimamente (en materia cinematográfica), ya me daría por satisfecho.

1. Jacques Lacan, «Radiophone» en *Scilicet 2-3,* 1970, pág. 85 (trad. cast.: *Psicoanálisis, radiofonía y televisión,* Barcelona, Anagrama, 1977).

2. *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire,* Les Éditions de Minuit, París, 1956 (trad. cast.: *El cine o el hombre imaginario,* Barcelona, Paidós, 2001).

3. J. Lacan, «Sur la théorie du symbolisme d'Ernest Jones», *Écrits,* París, Éditions du Seuil, 1966, pág. 711 (trad. cast.: *Escritos I y II,* Siglo XXI, México, D. F., 1974 y 1975).

Pues el problema del cine no hace más que duplicarse en problema de la teoría del cine, y sólo podemos obtener el conocimiento a partir de lo que somos (lo que somos en tanto que personas, lo que somos en tanto que cultura y sociedad). Sucede lo mismo que en las luchas políticas, que no tenemos más armas que las del adversario, y que en antropología, que no tenemos más fuente que la del indígena, y que en la cura analítica, que no tenemos más saber que el del analizado, que también es (según afirman las palabras al uso) el analista. Será la *inversión* y sólo ella —movimiento común a mis tres «ejemplos», que son algo más que ejemplos—, será la inversión la que defina la toma de partido que da paso al conocimiento. Si el esfuerzo científico sufre la constante amenaza de recaer en lo mismo contra lo que se constituye, ello se debe a que se constituye tanto *en* esto como *contra,* y además porque ambas preposiciones son, aquí, en cierto modo sinónimas. (De manera muy similar, las mismas defensas neuróticas, al actuar contra la angustia, se convierten en anxiógenas, pues han nacido de la angustia). El trabajo de lo simbólico, para el teórico que pretenda delimitar en el cine la parte imaginaria y la simbólica, siempre correrá el peligro de hundirse en el mismo imaginario que se alimenta del cine, que hace que una película resulte grata y que así suscita incluso la existencia del teórico (= «el deseo de estudiar el cine», como se suele decir): en suma, las condiciones objetivas que originan la teoría del cine se unifican con las que debilitan esta misma teoría y la conducen al riesgo incesante de deslizarse hacia su propio contrario, adecuado para que el *discurso del objeto* (el discurso indígena de la institución cinematográfica) ocupe insidiosamente el lugar del discurso sobre el objeto.

Este es el riesgo que hay que correr, y sin alternativa, pues no correrlo ya supone convertirse en víctima: como ciertos articulistas de cine, que charlan sobre las películas para *prolongar* su incidencia afectiva y social, el poder de lo imaginario, tan eficazmente real.

He intentado demostrar, en otro texto,[4] que el espectador de cine mantiene con las películas verdaderas «relaciones de objeto». Tam-

4. Que aquí es el III.

bién[5] he querido precisar, siguiendo a Jean-Louis Baudry, aunque oblicuamente en función de sus notables análisis,[6] lo que el voyeurismo del espectador debía aprovechar de la primordial experiencia del espejo, y además de la escena primitiva (de un voyeurismo unilateral, sin exhibicionismo por parte del objeto contemplado).

Así pues, llega el momento de recordar ciertos datos de suma importancia para el desarrollo de este estudio, datos que preexisten a mi intervención y que pertenecen a la historia del movimiento psicoanalítico. La noción de «relación de objeto» —relación fantasmática, muy diferente de las relaciones reales con los objetos reales, y que no obstante contribuye a moldearlos— constituye una de las aportaciones típicas de Melanie Klein al campo freudiano, y se inscribe por entero en el interior de lo que, en Lacan, llegará a ser la dimensión de lo imaginario. Sucede que el discurso lacaniano «circunda» sin jamás alcanzarlos ciertos temas kleinianos (= objetos parciales, función del seno, importancia de la fase oral, fantasmas persecutivos de fragmentación, posiciones depresivas de pérdida, etc.), pero ello sólo se da del lado de lo imaginario. Conocemos por otra parte la crítica principal que Lacan emite sobre Melanie Klein: reducción de la psique a uno solo de sus ejes, lo imaginario, ausencia de una teoría de lo simbólico, «falta de entrever incluso la categoría del significante».[7] Por lo demás, la experiencia del espejo tal como la describe Lacan se sitúa en lo esencial sobre la vertiente de lo imaginario (= formación del Yo por identificación con un fantasma, con una imagen), aun en el caso de que el espejo permita igualmente un primer acceso a lo simbólico, por mediación de la madre que mantiene al niño delante del espejo, y cuyo reflejo, que aquí funciona como gran Otro, aparece forzosamente en el campo especular, junto al del niño.

En suma, lo que he analizado, o intentado analizar, en mis dos primeros estudios de inspiración freudiana (redactados con varios meses de anterioridad a éste), ya se halla establecido, sin que fuera esa precisamente mi intención, en uno de los flancos de la línea divisoria, el de lo imaginario: la ficción cinematográfica como instancia semionírica, en uno de estos ensayos, y en el otro la relación espectador-pantalla como identificación especular. Por eso me gustaría abordar ahora mi objeto a través de su flanco simbólico,

5. En el artículo que aquí es el II.

6. «Cinéma: effets ideólogiques produits par l'appareil de base», en *Cinéthique*, n.° 7-8, 1970, págs. 1-8. Entretanto el autor ha proseguido y profundizado en sus análisis: «Le Dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité», en *Communications*, n.° 23: *Psychanalyse et Cinéma*, 1975, págs. 45-72.

7. J. Lacan, «La direction de la cure», en *Écrits*, pág. 637.

o mejor dicho a través de su misma línea divisoria. Mi sueño presente consiste en hablar del sueño cinematográfico en términos de código: del código de este sueño.

«IR AL CINE»

Para el espectador, la película puede ser, si se tercia, un «mal objeto»: así surge el *desplacer fílmico,* que trato más adelante (págs. 110-112), y que define la relación de ciertos espectadores con ciertas películas. Sin embargo, la relación de «buen objeto», desde una perspectiva de crítica socio-histórica del cine, resulta más fundamental, pues ella será y no su inversa (que se presenta entonces como el fracaso localizado) la que constituya el objetivo de la institución cinematográfica, objetivo que esta última constantemente procura mantener o restablecer.

Institución cinematográfica (insisto una vez más): no sólo la industria del cine (que funciona para llenar salas, no para vaciarlas); sino también la maquinaria mental —otra industria— históricamente interiorizada por los espectadores «acostumbrados al cine» y capaz de prepararlos para consumir películas. (Dicha institución está fuera y dentro de nosotros, indistintamente colectiva e íntima, sociológica y psicoanalítica, del mismo modo que la prohibición general del incesto tiene como corolario individual el Edipo, la castración, o quizás, en otros estados de sociedad, unas figuras psíquicas diferentes aunque, a su manera, sigan *imprimiendo* la institución en nuestro interior). La segunda máquina, es decir la regulación social de la metapsicología espectatorial, tiene, como la primera, la función de entablar, si cabe, con las películas unas buenas relaciones de objeto; la «mala película», también aquí, es un fallo de la institución: la gente va al cine porque tiene ganas, no porque le repugne, y va con ansias de que le guste la película, no de que le disguste. Así, placer fílmico y desplacer fílmico, aunque correspondan a los objetos imaginarios fabricados por la disyunción perseguidora que describe Melanie Klein, no se encuentran desde nuestra óptica en posición de auténtica simetría, dado que la institución apunta por entero al placer fílmico y sólo a él.

En un sistema social en donde el espectador no tiene la obligación física de ir al cine, pero que no obstante establece la conveniencia de que vaya a fin de que el dinero entregado al entrar permita el rodaje de otras películas y asegure así la autorreproducción de la institución —y ese es el cariz propio de toda institución verdadera: encargarse ella misma de los mecanismos de su perpetuación—, no hay más solución que asentar unos dispositivos de-

terminados que tengan como finalidad y efecto el dar al espectador el deseo «espontáneo» de frecuentar los cines y pagar su acceso. La máquina exterior (el cine como industria) y la máquina interior (la psicología del espectador) no sólo mantienen una relación de metáfora, calcando la segunda a la primera, «interiorizándola» como un molde al revés, como un vaciado receptivo de forma idéntica, sino además una relación de metonimia y de complementación segmental: las *ganas de ir al cine* son una especie de reflejo labrado por la industria del filme, pero son asimismo un eslabón real en el mecanismo global de esta industria. Ocupan uno de los puntos esenciales en el circuito del dinero, en la rotación de capitales, y sin ellas ya no se podrían «rodar» películas: punto privilegiado, puesto que interviene justo después del trayecto de «ida» (que comporta la inversión financiera en las empresas cinematográficas, la fabricación mental de películas, su distribución y su proyección en cines) inaugura el circuito de vuelta que devuelve el dinero, a ser posible aumentado, del presupuesto individual de los espectadores al de las casas productoras o de sus apoyos bancarios, autorizando así la puesta en práctica de nuevas películas. La economía libidinal (placer fílmico bajo su forma históricamente constituida) manifiesta de este modo su «correspondencia» con la economía política (el cine actual como empresa de mercado), y es además —tal como lo demuestra la misma existencia de «estudios de mercado»— uno de los elementos propios de esta economía: todo ello queda púdicamente traducido por el término de *motivación* en las encuestas psico-sociológicas que están directamente al servicio de la venta.

Si me empeño en definir la institución cinematográfica como una instancia más vasta que la industria del cine (o que la noción corriente y ambigua de «cine comercial»), es a causa de este *doble parentesco* —molde y segmento, calco y parte— entre la psicología del espectador (que sólo es «individual» en apariencia; sólo lo son, como en todo además, sus variaciones más finas) y los mecanismos financieros del cine. Acaso irrita mi insistencia sobre este aspecto, pero entonces convendría imaginar lo que ocurriría en ausencia de semejante estado de cosas: deberíamos suponer (nada menos) la existencia de algún cuerpo especial de policía, o algún dispositivo reglamentario de control «a posteriori» (= un tampón que sellara los carnets de identidad, al entrar en los cines...), para obligar a la gente a que fuera al cine: breve fragmento de ciencia-ficción que sólo aprovecho aquí por un absurdo pero que al menos tiene la ventaja, paradójicamente dúplice, de corresponder por un lado a una situación que, bajo forma atenuada y localizada, no deja de tener ejemplos reales (como en los regímenes políticos donde ciertas películas de propaganda directa son prácticamente «obligatorias» para los miembros del movimiento o las asociaciones oficiales de la juven-

tud), y por el otro de designar no obstante, con toda evidencia, una modalidad de la *frecuentación* cinematográfica muy distinta de aquella que sirve de base a la institución en la inmensa mayoría de casos, es decir en sus formas que (por esta sola razón) llamaremos «normales». Entramos aquí en el análisis político, y en la diferencia que existe entre una institución-cine que fuera de corte fascista (y que apenas ha imperado a gran escala, incluso en regímenes que hubiesen podido explotarla mucho más) y una institución-cine de inspiración capitalista y liberal, cuyo dominio se extendiera ampliamente casi por doquier, incluso a países más o menos socialistas.

«HABLAR DE CINE»

Por consiguiente, en el registro de lo imaginario (= relación de objeto kleiniana), la institución se basa en el buen objeto, aunque a veces le salgan algunos mal fabricados. Llegados a este punto, quizás entreveamos la existencia, en el seno del cine, de una *tercera máquina* a la que sólo he aludido una vez, y sin nombrarla. Dejo ahora la industria y el espectador para considerar al *escritor de cine* (el crítico, el historiador, el teórico, etc.), y me asombra que éste manifieste con tanta frecuencia el gran afán —que además le lleva a asemejarse curiosamente al productor y al consumidor— de preservar una buena relación de objeto con la mayor cantidad posible de películas, y en todo caso con el cine como tal.

Esta proposición «erigirá» al instante un sinfín de contraejemplos, en los que no me detendré pues, ya de antemano, los acepto por entero. De todos modos quiero citar uno, cogido al vuelo: los paladines de la *nouvelle vague* francesa, cuando aún no habían comenzado a rodar películas y trabajaban como críticos en los *Cahiers du Cinéma,* habían cimentado buena parte de su teoría en la denuncia de una determinada clase de películas, las de la «calidad francesa»; no se trataba de un ataque simulado, sino que sobrepasaba en mucho la simple discrepancia de ideas y traducía una antipatía real y profunda por las películas incriminadas: las declaró malos objetos, primero para sus propios denunciantes y luego para todo un público que les siguió y que algo más tarde aseguraría el éxito de sus propias películas (restaurando así un cine «bueno»). Por otra parte la literatura cinematográfica, vista en conjunto, no escatima párrafos que la emprendan vivamente con una película, un cineasta, un género o un aspecto general del mismo cine. El ajuste de cuentas es tan frecuente, más sin duda, y sobre todo más burdo, en la crítica cinematográfica como pueda serlo, por ejemplo, en la crítica literaria.

Podríamos limitarnos a decir, y no sería erróneo, que la misma violencia de estas reacciones confirma el carácter ampliamente proyectivo de la relación que suele mantener el escritor de cine con su «objeto» (aquí muy bien nombrado). Sin embargo, debemos ir más lejos. Lo que me interesa precisar es que, pese a estas enemistades que acaban «acuñándose» en los escritos cinematográficos, y que no escasean ni fingen, existe en el escritor de cine una tendencia más fundamental y de sentido contrario, que pretende establecer, mantener o restablecer el cine (o las películas) dentro de la posición del buen objeto. De este modo, la crítica de cine es imaginaria en sus dos grandes movimientos a la vez, mutuamente unidos por el lazo de una verdadera formación reaccional: en sus aspectos perseguidores de ciega polémica y en su notable cavidad represiva que permite la restauración, reparación y protección del objeto-cine.

Es muy frecuente que para exaltar un determinado tipo de cine se produzcan violentos ataques contra otro: la oscilación de lo «bueno» y lo «malo», la inmediatez del mecanismo de restitución aparecen entonces con toda claridad.

Otro de los casos que se dan, con igual frecuencia, es el de las concepciones del cine que quieren pasar por teóricas y generales pero que de hecho consisten en justificar un particular tipo de películas que al principio interesan, y en racionalizar después este interés. Dichas «teorías» son en buena parte estéticas de autores (de gusto); pueden contener apreciaciones de gran alcance teórico, pero la postura del escritor no es teórica: su enunciado quizá resulte científico a veces, su enunciación jamás. Un fenómeno bastante similar, más o menos caricaturesco, se deja notar fácilmente, y con mayor ingenuidad, en ciertos jóvenes cinéfilos que modifican substancialmente su opinión de fondo sobre el cine, a veces de forma exuberante o dramática, cada vez que ven una película que les impresiona: la nueva teorización se ajusta entonces a las exactas medidas de esta película única y deliciosa, teorización que no obstante, requiere indispensablemente un sincero planteamiento de «generalidad», para prolongar y ampliar, para *avalar* el agudo placer del instante procurado por la visión de la película: el Ello no incluye su Super yo en sí mismo, no basta con sentirse contento, o mejor dicho no cabe este contento de forma absoluta mientras no se tenga la seguridad de sentirlo con razón. (Igual que ciertas personas que no pueden vivir plenamente su amor del momento si no lo proyectan a través de una duración mental y si no se persuaden de que ha de acompasar su vida entera; el chasco de la experiencia y la exacta renovación de la misma inflación a propósito del amor siguiente no serán capaces de alterar esta disposición que llevan dentro: sucede que su mecanismo real es la otra cara casi diametral de su resultado aparente; muy ajenos a que la fuerza de su amor les garantice un porvenir verdadero, la re-

presentación psíquica de este futuro es una condición previa para la adecuación de su plena potencia amorosa en el instante; la institución del matrimonio responde a esta necesidad y la refuerza). Pero volviendo al cine, la racionalización de un gusto en una teoría, bajo sus diversas formas abundantes y corrientes, obedece a una ley objetiva que apenas varía en sus líneas generales. Podríamos describirla, en términos lacanianos, como una leve fluctuación entre las funciones de lo imaginario, de lo simbólico y de lo real; en términos kleinianos, como un ligero exceso de los fantasmas inconscientes y en términos freudianos, como una ligera insuficiencia de la secundarización. El objeto real (aquí, la película *que ha gustado*), y el discurso verdaderamente teórico mediante el cual se hubiese podido simbolizar, quedan más o menos confundidos con el objeto imaginario (= la película *tal como ha gustado,* es decir, algo que debe mucho al fantasma propio de su espectador), mientras que las virtudes de este último se confieren al primero por proyección. Así se constituye un objeto de amor, interno y externo a la vez, confortado de inmediato por una teoría justificante que no lo desborde (omitiéndolo incluso, si conviene) más que con la intención de cobijarlo y protegerlo, según el principio del capullo. El discurso general es una especie de construcción avanzada de tipo fóbico (y también contrafóbico), reparación anticipada de todo aquello que pudiera perjudicar a la película, gestión depresiva a veces plagada de regresos perseguidores, protección inconsciente contra un eventual cambio de gusto del mismo aficionado, defensa más o menos entremezclada de contraataque a lo que salga. Al adoptar las marcas exteriores del discurso teórico, se trata de ocupar una faja del terreno que *circunda* la película adorada, lo único que de verdad importa, y de cortar todas las vías que facilitarán su agresión. Si el racionalizador cinematográfico se encierra en su sistema, se debe a una especie de fiebre obsidional: para proteger la película pero también, al amparo de las murallas de la teoría, para orquestar su relación dual con ella, de cara a un goce más íntegro. Se produce una convocación de los rasgos de lo simbólico, puesto que la textura del discurso suele poseer una firmeza suficiente, pero acabarán recogidos por lo imaginario y funcionarán en su exclusivo provecho. La pregunta que nunca llega a hacerse es precisamente la que derribaría el edificio: «¿Por qué me ha gustado esta película (a mí más que a otro, esta película más que otra)?». Una teoría verdadera se definiría, entre otras cosas, por el hecho de que vería en eso un problema, mientras que muchas de las concepciones cinematográficas descansan en cambio en la temible eficacia de esta misma circunstancia, y por lo tanto en el silencio que se establece al respecto: son técnicas de *desproblematización,* y en tal medida exactos contrarios de la gestión de conocimiento, incluso cuando comportan aperturas auténticamente científicas.

La «construcción avaladora» que opera a partir de una película y de un gusto no es la única manifestación de los poderes de lo imaginario en los escritos cinematográficos. Hay muchas más, algunas de ellas tan sorprendentes que me extraña no haberlas pensado antes, al menos desde este ángulo. (Más valdría que no me extrañara: caigo víctima yo mismo de lo que estoy criticando). Por ejemplo los historiadores del cine, suelen actuar —y no debemos lamentarlo, pues sin esta disposición de ánimo careceríamos de toda documentación cinematográfica— como auténticos directores de cinemateca, de una cinemateca imaginaria, entendida como el *Museo* de Malraux. Lo que quieren es *salvar* cuantas más películas mejor: no las películas como copias, como cintas, sino la memoria social de dichas películas, o sea una imagen de ellas nada desfavorable. La historia del cine posee a menudo el aspecto de una teodicea bonachona, de un inmenso juicio final que se rigiera por la indulgencia. No lleva propósito más real que el de anexionar a la categoría de lo *interesante,* variante sutilmente valoradora de lo «notable» definido por Roland Barthes,[8] la mayor cantidad de cintas. A tal efecto, en una asamblea disparatada y vocinglera, sufren interpelación criterios diversos y a veces contradictorios: hay que «retener» tal película por su valor estético y tal otra como documento sociológico, una tercera constituirá el típico ejemplo de la mala película de una época, una cuarta la obra menor de un cineasta mayor, una quinta la obra mayor de un cineasta menor, otra más deberá su inscripción en el catálogo al hecho de ocupar un sitio en una cronología parcial (es la primera película rodada con un determinado tipo de focal, o bien la última película de la Rusia zarista): todo esto nos hace pensar en las justificaciones, igualmente heteróclitas, que nunca dejaba de exponer la Françoise de Proust, a raíz de las diversas comedias de Combray, para la elección de sus menús cotidianos: «Una barbada porque la vendedora le había asegurado que estaba fresca, una pava porque había visto una muy hermosa en el mercado de Roussainville-le-Pin, cardos al tuétano porque todavía no nos los había hecho de esta manera, una pierna de cordero asada porque hay un aire que aprieta de lo lindo y aún tardaría en amainar hasta las siete, espinacas por variar, albaricoques porque aún eran rareza, etc.».[9] La verdadera función de este *requerimiento de criterios* practicado por muchos historiadores del cine consiste en mencionar cuantas más películas mejor (y de ahí la utilidad de esos trabajos), y para ello multiplicar en lo posible la cantidad de opiniones

8. «L'Effet du réel», en *Communications,* nº 11 (número sobre «Le Vraisemblable»), 1968, págs. 84-89 (trad. cast.: *Lo Verosímil,* (Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972).

9. *En busca del tiempo perdido,* t. I.

a partir de las cuales pueda calificarse como «buena» una película por un motivo u otro .

Al igual que los críticos o los historiadores, aunque siguiendo vías algo distintas, los teóricos también suelen contribuir a mantener el cine dentro del encierro imaginario de un amor puro. Así, es muy raro que las propiedades del lenguaje cinematográfico se presenten como tales, es decir precisamente como propiedades, que reclamarían, antes que nada, un juicio de existencia (= «Hay un tipo de montaje que recibe el nombre de acelerado»), o un juicio de pertenencia («El plano-secuencia forma parte de las posibilidades del cine»): dos formas de juicio cuya importancia inaugural para todo pensamiento de tipo racional y lógico, y sus raíces afectivas, ya ha sido demostrada por Freud.[10] Con mucha mayor frecuencia se nos presentan de entrada estas propiedades como «recursos», «riquezas», «medios de expresión», y este vocabulario insinúa, a través de la lista aparentemente analítica, el hilo invisible y permanente de una gestión muy distinta, que en realidad es un *alegato,* una reivindicación de legitimidad y una exigencia de reconocimiento (antes incluso que de conocimiento), un acto de rivalidad o de candidatura con relación a las artes más antiguas y más admitidas. Entre los teóricos de los primeros momentos del cine, estos movimientos aparecen con mayor nitidez, a veces con todas sus letras.

«AMAR EL CINE»

¿Qué pretendo decir, en el fondo, de esos escritos cuya gestión es la de un amor? No, por supuesto, que sus autores «se equivoquen» cada dos por tres, ni que lo que digan sea siempre mentira. No se trata de eso. Nada ganaríamos con el intento de evacuar lo afectivo, ni tampoco este texto. Menos se trata todavía de olvidar que estos *afectos de reivindicación* son la consecuencia invertida de un prejuicio cultural al revés, vigente en la actualidad, que considera el cine como una distracción de estratos inferiores (y que, así pues, ya empieza pensando por estratos). En una historia de la cultura contemporánea, la preocupación del buen objeto que he querido poner de manifiesto sólo puede entenderse en relación con el estatuto del mal objeto que la sociedad se encarga de conferir al cine desde buen principio, y en cuyo interior aún no ha renunciado por entero a confinarlo. Al obrar

10. «Die Verneinung», *Gesammelte Werke,* Vol. XIX, 1925, págs 11-15; versión francesa de Jean-François Lyotard, *Discours, Figure,* París, Klincksieck, 1971, págs. 131-34 (trad. cast.: *Discurso, figura,* Barcelona, Gustavo Gili, 1979).

así, la sociedad ha retrasado mucho la posibilidad de un conocimiento del hecho cinematográfico: por vía directa (la de la negligencia, la del desdén), pero también por vía reaccional (que es la que aquí me interesa), exacerbando en la gente de cine el drama permanente de una *adhesividad,* a veces de una especie de enviscamiento en el objeto, rebeldía contra una provincialización obligada.

El discurso sobre el cine forma parte de la institución con demasiada frecuencia, cuando en realidad debería estudiarlo pese a que crea o pretenda hacerlo. Es, como ya he dicho, la tercera máquina: después de la que fabrica las películas y después de aquella que las consume, surge la que las *alaba,* la que cotiza el producto. El escrito sobre la película, siguiendo trayectos imprevistos, inadvertidos por quien los recorre, sin haberlos deseado en absoluto, trayectos donde se manifiesta la radical exterioridad de los efectos en relación con las voluntades conscientes, suele ser una forma más de la publicidad cinematográfica, al tiempo que un apéndice lingüístico de la propia institución. Similar a esos sociólogos alienados que repiten sin saberlo las palabras de su sociedad, prolonga el objeto, lo *idealiza* en lugar de afrontarlo, eleva a un estado explícito el mudo rumor de la película que nos dice «Amadme»: redoblamiento especular de la ideología animadora de la propia película, y que ya se fundía en la identificación especular del espectador con la cámara (o secundariamente con el personaje, si existe).

Por consiguiente, el discurso sobre cine llega a ser un sueño: un sueño no interpretado. Eso es lo que le da su valor sintomal: ya lo ha dicho todo. Sin embargo, eso es también lo que le obliga a invertirlo como un guante, como el guante de un reto aceptado: no sabe lo que dice. El conocimiento del cine pasa por una *recuperación* del discurso indígena, en los dos sentidos de la palabra: tomar en consideración, y restablecer.

La inversión que comento no es más que un retorno. También en cine, el producto nos presenta una imagen invertida de la producción, como en la concepción materialista de las ideologías, o en las racionalizaciones neuróticas, como en la *camera obscura* que, con su imagen óptica basculante de 180 grados, figura en la misma base de la técnica del cine. El esfuerzo que lleva al conocer, en esto forzosamente sádico, sólo puede coger su objeto a contrapelo, remontando las cuestas de la institución (cuando en realidad ésta está hecha para que la «sigan», para que la bajen), similar a la interpretación que recorre en sentido contrario el camino del trabajo onírico, operando por naturaleza a modo de contracorriente.

Para ser un teórico del cine, convendría, idealmente, dejar de amar el cine y no obstante seguir amándolo: haberlo amado mucho, y haberse des-

pegado de él a base de cogerlo por la otra punta, tomándolo como objetivo de esa misma pulsión escópica que había inducido a amarlo. Haber roto con él, como se rompen ciertos vínculos, no para pasar a algo distinto, sino para recobrarlo en un recodo de la espiral. Seguir llevando dentro la institución, de modo que ocupe un lugar accesible al autoanálisis, pero llevarlo como una instancia diferenciable, que no acabe infiltrando en el resto del Yo los mil nexos paralizadores de una tierna incondicionalidad. No haber olvidado a qué se parecía, en todos los pormenores de sus inflexiones afectivas, en su vivo relieve, aquel cinéfilo que uno ha sido, y sin embargo evitar que siga invadiendo: no haberlo perdido de vista, pero mantenerlo a distancia. Finalmente, serlo y no serlo, puesto que a fin de cuentas se requieren ambas condiciones para poder comentarlo.

¿Equilibrio algo acrobático? Sí y no. Sí, claro está, no hay nadie que tenga la seguridad de conseguirlo plenamente, dado que todos corremos el riesgo de resbalar un poco, a un lado, a otro. Y no obstante, en principio, considerando la misma posibilidad de *mantener* semejante postura, no es cierto que resulte tan acrobática, o mejor dicho que lo sea más que otras posturas mentales (en realidad muy parecidas) requeridas para tareas de evocación más corriente. Si olvidamos, lo hacemos porque no existe la costumbre (ese es uno de los grandes tabús del cientismo, uno de sus terrores) de mencionar las condiciones metapsicológicas del trabajo científico. Pero para quien desee considerarlas, la especie de ambivalencia asumida que intento descubrir, esa particular variedad de fragmentación, a la vez saludable y frágil, ese mínimo de soltura en las relaciones consigo mismo, esa conversión económica mediante la cual una intensa financiación de objeto (aquí, la atracción del cine), inicialmente molar y opaco, sufre luego un destino pulsional que lo vuelve bífido y lo dispone a modo de tenaza, con uno de sus brazos (sadismo voyeurista sublimado en epistemofilia) acudiendo al encuentro del otro donde se instala como testigo (superviviente, viviente) lo imaginario original de la efusión dual con el objeto; en suma, este itinerario, y la configuración presente que de él resulta, no tienen en el fondo nada de excepcional o de afectado, ni siquiera en el caso, como creen algunos «científicos», de que pertenezcan a la serie de cosas que no hay que citar. Son andaduras y economías de la misma índole (como tendencia siempre, nunca como resultados adquiridos) que definen por igual las condiciones objetivas de posibilidad subjetiva de la labor del etnólogo, o del analista que sigue una cura, en rigor de todo trabajo de *interpretancia* en el sentido semiótico y peirciano de esta palabra (= traducción de un sistema a otro sistema). La verdad es que lo raro no radica en la cosa en sí, sino únicamente en la idea de que los estudios cinematográficos no gozan, por lo que a ellos atañe, de ningún pri-

vilegio especial de exención, de ninguna *extraterritorialidad mágica,* de ninguna derogación adolescente en relación con las exigencias comunes del conocimiento y de la financiación simbólica, que (a veces) se presienten mejor en otros campos.

2. Lo imaginario del investigador

Me pregunto cuál es de hecho el objeto de este texto. ¿Cuál es la *incertidumbre motriz* sin la cual yo no tendría ganas de escribirlo, y por lo tanto no lo escribiría? ¿Cuál es mi imaginario, en estos momentos? ¿A dónde quiero llegar, aunque no me sobren esperanzas?

Me parece que es una *pregunta,* en el sentido material de la palabra —una frase terminada por un interrogante—, y que, como ocurre en los sueños, se halla inscrita ante mí, armada de pies a cabeza. Voy a desplegarla aquí, por supuesto con ese coeficiente algo obsesional que es parte a tener en cuenta en toda aspiración al rigor.

Así pues, deletreemos: «¿Qué contribución puede aportar el psicoanálisis freudiano al estudio del significante cinematográfico?».

Este es en suma el contenido manifiesto de mi sueño, y su interpretación (como deseo) habrá de constituir mi artículo. Distingo ya tres puntos de gran interés, tres puntos nodales. Examinémoslos por separado (nos lo pide la *Traumdeutung,* y también la necesidad mínima de disponer de un «plan»), y asociemos un poco a partir de cada uno. Dichos puntos son las palabras «contribución», «psicoanálisis freudiano» y sobre todo «significante cinematográfico».

PSICOANÁLISIS, LINGÜÍSTICA, HISTORIA

Empecemos por «contribución»: este término me dice que el psicoanálisis no podrá ser la única disciplina interesada en el estudio del significante cinematográfico, y que hay que buscar el modo de articular su aportación con otras. De entrada, y muy directamente, con la de la semiología clásica, es decir con la de inspiración lingüística, principal guía de mis primeras investigaciones fílmicas y hoy de las de varios más. ¿Por qué «directamente»? Porque la lingüística y el psicoanálisis son ciencias de lo simbólico y son incluso, si nos fijamos, las dos únicas ciencias que tienen por objeto inmediato y único el hecho de la significación como tal. (Evidentemente, afecta a todas las ciencias, pero nunca de manera tan frontal y exclusiva. Podemos consi-

derar, con cierto desparpajo,[11] que la lingüística —junto a su parentela más cercana, sobre todo la lógica simbólica moderna— se adjudica la exploración del proceso secundario, y el psicoanálisis la del proceso primario: es decir que ambas se bastan para cubrir todo el campo del *hecho-significación* considerado en sí mismo. La lingüística y el psicoanálisis son las dos «fuentes» principales de la semiología, las únicas disciplinas que son semióticas de punta a punta.

Por eso deben situarse, a su vez, una y otra, en el horizonte de una *perspectiva tercera,* que viene a ser como su trasfondo común y permanente: el estudio directo de las sociedades, la crítica histórica, el examen de las infraestructuras. La unión, esta vez, es mucho menos fácil (suponiendo que la otra lo sea), pues el significante tiene sus propias leyes (primarias o secundarias), y también las tiene la economía política. Técnicamente incluso, si pensamos en el trabajo cotidiano del investigador, en sus lecturas, en su documentación, etc., la «doble competencia», que hace un momento no parecía imposible, se convierte ahora en algo increíble: así, si nos referimos al cine, ¿cuál es el semiótico que podría pretender en serio, con la formación que ha adquirido, con los instrumentos conceptuales que le son propios, iluminar el papel de los monopolios capitalistas en la industria del filme de manera tan pertinente y ceñida como la que usan ciertos economistas, por ejemplo, Henri Mercillon y sus discípulos? En los estudios cinematográficos, como en los demás, la semiología (o las semiologías) no podrían reemplazar las diversas disciplinas que abordan el mismo hecho social (fuente de todo simbolismo), con sus leyes que determinan las del simbolismo, sin confundirse con ellas: la sociología, la antropología, la historia, la economía política, la demografía, etc. No podría reemplazarlas, y tampoco debe repetirlas (peligro de la ritual repetición inútil, o del «reduccionismo»), ha de tenerlo en cuenta, para proseguir su propio avance (materialista también ella, a su nivel), y fijar los puntos de fondeo en todos aquellos casos en que ya lo permita el estado de la investigación (eso es lo que ocurre por ejemplo con el psiquismo espectatorial en tanto que ajuste histórico y eslabón dentro del circuito del dinero). En suma, mediante una especie de anticipación episte-

11. Si esta distribución me parece deliberadamente simplificadora (aunque tal vez útil por esa misma razón) se debe a diversas causas, dos de las cuales son más importantes que las demás: 1) el psicoanálisis no se ha limitado a introducir la idea de proceso primario, sino la misma distinción de lo primario y de lo secundario (por consiguiente ha «re-fundado» lo secundario); 2) al revés, ciertos lingüistas, como por ejemplo Émile Benveniste en sus trabajos sobre el pronombre personal, sobrepasan el estudio del «enunciado» puro y, a través de sus reflexiones sobre la enunciación, se adentran por una vía que lleva a mayor proximidad de lo «primario», de la constitución del tema, etc.

mológica (que sin embargo no serviría de pretexto para una parálisis voluntaria), debe inscribirse de antemano dentro de la perspectiva, punteada todavía en buena parte de su recorrido, de un auténtico saber humano —un saber, en singular, muy distinto de nuestras actuales «ciencias humanas» roídas tan a menudo por el cientismo y no obstante necesarias, pues hoy no estamos en el mañana—, de un estado del conocer donde se *sabría,* a lo largo de toda la realidad de los mecanismos intermedios fuera de los cuales la causalidad sólo puede presentirse y postularse globalmente, donde se sabría cómo la evolución de las tecnologías y de las relaciones de fuerza sociales (la sociedad en un estado por así decirlo físico) logra influir finalmente en las inflexiones propias del trabajo de lo simbólico, como por ejemplo el orden de los «planos» o la función del *sonido-off* en un determinado subcódigo cinematográfico, en un determinado género de películas.

Abordamos aquí el famoso problema de las «autonomías relativas», aunque no forzosamente (ambas cosas se confunden demasiado) una simple distinción entre las infraestructuras y las superestructuras. Pues si bien está claro que el cine como industria, sus formas de financiación, la evolución tecnológica de las cintas, el presupuesto medio de los espectadores (que les permite más o menos la frecuentación), el precio de la butaca y muchas más cosas proceden plenamente de estudios infraestructurales, ello no significa que, so pretexto de alguna simetría mecánica, lo simbólico (primario o secundario) sea exclusivamente de orden superestructural. Lo es en parte, desde luego, y hasta en gran medida a través de sus capas más aparentes, de sus contenidos manifiestos, de aquellos de sus rasgos que mantienen una relación directa con hechos sociales precisos y que varían cuando cambian estos últimos: así, en lingüística, hay amplias zonas del vocabulario (aunque ya muchas menos de la fonología o de la sintaxis), y en psicoanálisis las diversas variantes históricas de Edipo —o quizás el propio Edipo, que dista mucho de ser la totalidad del psicoanálisis—, unidas evidentemente a la evolución de la institución familiar. Sin embargo, la significación también posee resortes más ocultos y más permanentes (por definición menos visibles, menos dados a sorprender las mentes), cuya validez se extiende, en el actual estado de conocimientos, al conjunto de la humanidad, es decir el hombre como «especie» biológica. No es que lo simbólico pertenezca a lo «natural», a lo no social; al contrario, en sus más profundos cimientos (que siempre son estructuras y no «hechos»), la significación ya no se limita a ser una consecuencia de la evolución social, sino que se convierte en parte activa, junto a las infraestructuras, en constitución misma de la socialidad, que define a su vez la raza humana. El hecho de que las leyes de la significación queden parcialmente «descolgadas» con relación a las [illegible] histórica, a corto plazo, no acarrea la naturalización (la *psicologización*) de lo semiótico, sino que determina, al contrario, la socialidad radical y en cierta manera definitoria. Siempre llega un momento en que, después de constatar con toda evidencia que es el hombre el que crea el símbolo, también vemos que es el símbolo el que crea al hombre: ésta es una de las grandes lecciones del psicoanálisis,[12] de la antropología[13] y de la lingüística.[14]

Así pues, lo simbólico, si hacemos abstracción de su inmenso sector propiamente *cultural* (variable dentro de una temporalidad que es de índole similar a la de la historia), no constituye exactamente una superestructura.[15] No por ello se vuelve infraestructura, o entonces nos saldríamos del sentido estricto (marxiano) de este término y nada ganaríamos con tamaña mezcolanza. Más bien representa, en sus capas más profundas, una especie de *yuxtaestructura,* según la palabra ya propuesta (Lucien Sève)[16] para fenómenos del mismo género, una yuxtaestructura donde se expresen en último análisis ciertas características del hombre como animal (y como animal distinto de todos los demás, es decir, también como no animal). Recordaré únicamente dos ejemplos muy conocidos de estas «leyes» (de estos aspectos de «la Ley», diría Lacan) que participan en el basamento de todo trabajo significacional. En lingüística, en todos los idiomas conocidos, la doble articulación, la oposición paradigma/sintagma, el necesario desdoblamiento del lógico engendramiento de las frases en un componente categorial y un componente transformacional. En psicoanálisis, en todas las sociedades conocidas, la prohibición del incesto (y sin embargo la procreación sexuada, como entre los animales superiores), con, como corolario inevitable de estos dos datos por así decir contradictorios, esa relación tan singular, que consistirá o no en un Edipo de tipo clásico, esa relación que atrapará definitivamente a la cria-

12. J. Lacan: «[...] El orden del símbolo ya no puede concebirse como constituido por el hombre, sino como el constituyente» «Séminaire sur *La Lettre volée*», *Écrits,* pág. 46.

13. Por ejemplo, la idea levistraussiana de que los mitos se piensan entre sí.

14. Véase la idea de Benveniste según la cual es, en un sentido, la lengua la que «contiene» a la sociedad tanto como a la recíproca «Sémiologie de la langue» (*Semiótica,* vol. I, La Haya y París, 1969, n.° 2, pág. 131).

15. Eso es lo que Stalin, como recordaremos, decía de la lengua. Lacan lo cita maliciosamente (Écrits, n° 1, pág. 496).

16. *Marxisme et théorie de la personnalité,* París, Éditions Sociales, 1969 (véase en particular pág. 2000). Un fenómeno yuxtaestructural difiere de un fenómeno superestructural en dos puntos: no es exactamente una *consecuencia* de la «base», pues forma parte de ella y se añade, en ella, a las determinaciones propiamente infraestructurales; por otra parte, representa la parte de lo biológico en el hombre: como tal, es distinto de la «base social» y se halla «en cierto modo *engranado lateralmente* en ella» [subrayado por el autor] (trad. cast.: *Marxismo y teoría de la personalidad,* Buenos Aires, Amorrortu, 1973).

tura humana comprometiéndola con respecto a su padre y su madre (o a un mundo parental más difuso), derivándose de ahí diversas consecuencias considerables como el rechazo, la división del aparato psíquico en varios sistemas que se ignoran relativamente, o sea, la coexistencia permanente en las producciones humanas (como las películas) de dos «lógicas» irreductibles, «ilógica» una de ellas y abriéndose en permanencia a múltiples sobredeterminaciones, etc.

En suma, la inspiración lingüística y la inspiración psicoanalítica pueden ir llevando paulatinamente, en combinación, a una ciencia del cine relativamente autónoma (= «semiología de cine»), pero ésta planteará *a la vez* hechos de superestructura y otros que no lo sean, sin caer por ello en la infraestructura. Dentro de estos dos aspectos a la vez, seguirá en relación con los verdaderos estudios infraestructurales (cinematográficos y generales). A estos tres niveles, el simbolismo es social (de modo que lo es enteramente), pero también posee, como la sociedad que le crea y a la que crea, una materialidad, una especie de *cuerpo:* será entonces, bajo ese estado casi físico, cuando interese a la semiología, y cuando el semiólogo lo desee.

PSICOANÁLISIS FREUDIANO Y OTROS PSICOANÁLISIS

En la «fórmula» que me ocupa la mente mientras estoy escribiendo, y que al escribir desgrano, noto otro punto de insistencia: «psicoanálisis freudiano» (= «¿Cómo puede contribuir al estudio del significante cinematográfico?»). ¿Por qué esta palabra, o mejor dicho, por qué estas dos palabras? Porque el psicoanálisis, como sabemos, no es enteramente freudiano, le falta bastante para ello, y porque el vigoroso «retorno a Freud» impuesto por Lacan obtiene de esta situación su origen y su misma necesidad. Sin embargo, este retorno no ha afectado al conjunto del movimiento psicoanalítico mundial. Al margen incluso de esta influencia, el psicoanálisis y el freudianismo mantienen, según las regiones, una relación bastante mudable (en Francia, el psicoanálisis es en conjunto más freudiano que en Estados Unidos, etc.), de modo que aquel que, como yo en este momento con el cine, pretende hacer del psicoanálisis un uso cualquiera no tiene más remedio que acabar diciendo de qué psicoanálisis habla. Abundan los ejemplos de prácticas «psicoanalíticas» y de teorías acompañantes más o menos explícitas, en donde toda la agudeza del descubrimiento freudiano, todo lo que lo presenta (debería presentarlo) como una experiencia irreversible, un momento decisivo de conocimiento, queda limado, roído, «recuperado» en una nueva variante de la psicología moral, o hasta de la psiquiatría clínica (humanismo

y medicina: dos grandes escapatorias del freudismo). El ejemplo más sorprendente (aunque dista mucho de ser el único) es el de ciertas doctrinas terapéuticas «a la americana», sólidamente instaladas más o menos por todas partes,[17] y que son en buen número unas simples técnicas de estandardización o de trivialización del carácter, de prevención de conflictos a toda costa.

Lo que yo llamaré psicoanálisis, será la tradición de Freud y su continuación siempre actual, con prolongamientos originales como los que giran en torno a las aportaciones de Melanie Klein en Inglaterra y de Jacques Lacan en Francia.

En el mismo interior de la obra de Freud, que sólo es inmensa por su calidad, la perspectiva del tiempo permite que distingamos sin grandes dificultades ni arbitrariedades unos «sectores» particulares bastante individualizados, desiguales en cuanto a su interés intrínseco (si por eso entendemos al menos que algunos están más «superados» que otros), desiguales además —y eso es lo que más me importa— en cuanto al provecho que les podemos sacar fuera de su campo de origen. (En el fondo, el estudio del cine es una de las ramas de lo que Freud y los psicoanalistas llaman a veces «psicoanálisis aplicado», curiosa denominación; aquí como en lingüística, nunca se aplica nada, o si se hace resulta peor; se trata de otra cosa: ciertos fenómenos que ilustra o puede ilustrar el psicoanálisis se encuentran en el cine, donde desempeñan un papel real). Volviendo a los diversos escritos de Freud, destacaré (con cierta premura) seis grupos principales:*

1. La obra metapsicológica y teórica, de la *Traumdeutung* a *Inhibición, síntoma y angustia,* pasando por la *Metapsicología,* junto con los «grandes artículos, como *Para introducir el narcisismo, Más allá del principio de placer, El Yo y el Ello, El problema económico del masoquismo, Pegar a un niño, La negación, El fetichismo,* etc.
2. La obra más propiamente clínica: los *Cinco psicoanálisis,* y también los *Estudios sobre la histeria* (con Breuer), y artículos como *El comienzo del tratamiento,* etc.

17. Entre otros en muchos guiones hollywoodianos; véase el estudio de Marc Vernet, «Freud: effets spéciaux - Mise en scéne: U.S.A.», en *Communications,* n.° 23: «Psychanalyse et Cinéma», pág. 223-234.

* Con respecto a las ediciones en lengua castellana de la obra de Sigmund Freud, es obligado citar los nueve volúmenes de sus *Obras completas* publicados entre 1972 y 1975 por Biblioteca Nueva, Madrid. En forma fragmentada y en volúmenes más asequibles, ha venido igualmente publicándose desde 1966 por Alianza Editorial, S.A., Madrid. A esta doble referencia podrá el lector remitirse a lo largo de este libro cuando se citen artículos y obras de Freud (*N. del e.*)

3. Las obras de vulgarización: *Introducción al psicoanálisis* y otras más *(Nuevas conferencias sobre el psicoanálisis, Resumen de psicoanálisis, La interpretación de los sueños,* versión «didáctica» de la *Traumdeutung,* etc.).

4. Los estudios literarios y artísticos: la *Gradiva,* el *Moisés de Miguel Ángel, Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci,* etc.

5. Los estudios de orientación antropológica o sociohistórica, *como Tótem y tabú, Malestar en la civilización, Psicología colectiva y análisis del Yo,* etc.

6. Se perfila un último grupo, menos nítido que los anteriores y algo a caballo entre el cuarto y el quinto, donde figurarían por ejemplo la *Psicopatología de la vida cotidiana* y *El chiste en sus relaciones con el inconsciente:* se trata en suma de investigaciones centradas en la psicología del preconsciente, y cuyo objeto es cultural aunque no propiamente estético (diferencia con la cuarta categoría), social aunque no propiamente histórico o antropológico (diferencia con la quinta).[18]

Después de haber clasificado los libros en varias pilas, ¿qué voy a hacer? Algunas de ellas no presentan ningún problema en particular. Por ejemplo, la pila didáctica: conserva precisamente su interés didáctico, pero por ese mismo motivo resulta insuficiente. O también la pila «clínica»: por definición, puede afectar al análisis de las producciones culturales, como el cine, pero no directamente ni en cada página, aunque está claro que de todos modos lo toca, por la gran riqueza de sus más diversas apreciaciones, y también porque, sin ella, no podemos entender seriamente los libros de teoría. O bien el sexto grupo de obras, sobre los actos fallidos, los lapsos, el humor, lo cómico: particularmente nos servían más para el estudio de los fenómenos cinematográficos

18. Al leer este artículo sobre manuscrito, Raymond Bellour me hace notar que este párrafo es refutable, y en todo caso incompleto: en efecto, la *Psicopatología de la vida cotidiana* y el *Chiste,* como ya insiste Lacan, forman en cierto sentido la «continuación» directa de la *Interpretación de los sueños,* y se nos presentan como una demostración única en tres partes, poseedora de una coherencia muy sólida y que ya contiene, en determinados aspectos, la totalidad del descubrimiento freudiano. Más que otras, estas tres obras, mediante cuantiosos ejemplos concretos y por encima de las especificidades de lo «patológico», tratan de las mismas andaduras de la mente, de sus trayectos, de sus «procesos», de sus formas de progresión y de ordenación. En el fondo, asistimos al mismo descubrimiento del inconsciente, con sus consecuencias en el preconsciente (= problema de la «segunda censura», que para Freud era idéntica a la primera desde el punto de vista dinámico; véase pág. 45).

En esta medida, la *Psicopatología* y el *Chiste* no deben considerarse como algo aparte; pertenecen, y hasta eminentemente, a la primera categoría, la de las obras «teóricas».

Poseen sin embargo (y no creo que sea algo contradictorio) una cosa que las distingue, y que las acerca una de otra. Esto es lo que yo intentaba definir aquí, y no he cambiado de opinión. Pero sólo me fijaba en un aspecto de la cuestión, y han [illegible] recordarme el otro.

correspondientes: lo cómico, lo burlesco, el gag, etc. (véanse, por ejemplo, las contribuciones de Daniel Percheron y de Jean-Paul Simon).[19]

En cambio, la situación resulta menos previsible, aunque suelen evocarla las conversaciones de los especialistas, evocada sin duda por escrito, cuando examinamos los trabajos que para Freud tenían un alcance claramente sociológico o etnológico, como *Tótem y tabú.* Desde nuestra óptica semiológica, semejantes estudios, por la misma índole de su objeto, podrían parecer más importantes, en todo caso más pertinentes de cara a nuestros propósitos, que las obras de «pura» metapsicología, sin embargo, los etnólogos suelen decir que es al revés (y opino igual): incluso cuando la teoría general de Fred es una de las grandes inspiraciones permanentes de su trabajo, las obras propiamente etnológicas son las que menos sirven. En el fondo, no es tan asombroso: el descubrimiento freudiano afecta virtualmente por su extensión a todos los campos del conocimiento, pero a condición de saber articularla convenientemente con los datos y las exigencias propias de cada uno de ellos, y sobre todo de aquellos cuyo objeto es directamente social; no hay nada que garantice que el «descubridor» (el padre), por la mera razón de serlo, se halle mejor situado para operar esta visualización en dominios que, a veces, no conoce a fondo. (He observado lo mismo en lo que atañe al alcance lingüístico de la obra freudiana: potencialmente es considerable, y Jacques Lacan lo ha destacado con fuerza, pero no percibiremos ese alcance, o apenas, en las alusiones explícitas que Freud dedica a determinados hechos lingüísticos; a veces dichos párrafos resultan decepcionantes para el lingüista). Sabemos que la «hipótesis filogenética» que constituye el fondo de *Tótem y tabú* (= la horda primitiva, el asesinato *real* del padre en un pasado lejano, etc.) es hoy inadmisible para los antropólogos. Evidentemente no es fácil decidir con certeza cuál era el estatuto que le confería el propio Freud, cuyo grado exacto de «realismo», aquí como en otros casos (seducciones precoces de los futuros histéricos, etc.), sigue siendo un problema: ¿hipótesis de una prehistoria verdadera o parábola mítica que hay que entender en el sentido simbólico? No obstante, parece que, al cabo de muchos párrafos, Freud optaba al menos en parte por la primera interpretación (realista), y la tarea de Lacan ha consistido en «transferir» al registro de la segunda (mejor admitida por los antropólogos) la totalidad del pensa-

19. D. Percheron, «Rire au cinéma», en *Communications,* n.º 23: *Psychanalyse et Cinéma,* 1975 págs. 190-201; J.-P. Simon, *Trajets de sémiotique filmique (À la recherche des Marx Brothers),* París, Albastros, 1977; para la metapsicología de la película cómica, véase en particular la parte titulada «Le film comique entre la "transgression" du geure et le "genre" de la transgression».

miento psicoanalítico sobre la castración, el asesinato del padre, el Edipo y la Ley. De manera más general, la fragilidad de las tentativas sociológicas de Freud puede atribuirse en un postrer análisis, me parece, a cierto desconocimiento, fácilmente explicable por su propia situación objetiva, de la importancia intrínseca de los factores socioeconómicos y de la irreductibilidad de sus propios mecanismos. Este punto flaco es el que ha permitido la irrupción de la línea «psicologista» que aqueja a Freud (aunque no a sus descubrimientos centrales), y que se le ha reprochado con razón.

Parecida situación asoma, algo más «enmarañada» a decir verdad, cuando consideramos los estudios estéticos de Freud. A ratos desearíamos menos biografía y más psicoanálisis; otros, menos «psicoanalicidad», precisamente en favor de una aclaración más psicoanalítica; también, una mayor preocupación por las especificidades de cada arte y de la autonomía del significante, problemas que evidentemente no ocupaban el centro del pensamiento de Freud. Dan ganas de exclamar que las obras generales contenían en germen la posibilidad de «aplicaciones» más finas, y sobre todo más ajustadas al texto: es cierto, y además ésta es la dirección que hoy se procura seguir para desarrollar las virtudes del instrumento analítico. Pero no debe extrañarnos que el propio Freud no avanzara más por esta línea, de la que sigue siendo inspirador. Era otra época, Freud era hombre de gran cultura, en el sentido que esto podía tener entre la burguesía del cambio de siglo, y no un teórico del arte; y sobre todo (se suele olvidar por calificarlo únicamente de truismo), fue el primero en ensayar, él solo y ya con cierta brillantez, una aproximación psicoanalítica a la literatura y el arte: ¿cómo esperar que una tentativa nueva ya obtenga de entrada su mayor precisión?

Al insistir sobre estas divisiones bibliográficas quizás algo aburridas, he querido explicitar —asomándome ya a un período que, según confío, traerá el desarrollo de los estudios psicoanalíticos sobre el cine— un estado de hecho más conocido por los etnólogos que por nosotros, pero que también nos concierne: que nadie se extrañe si la semiología del cine acaba, globalmente, apoyándose cada vez más en los textos de Freud que no parecen aludirla propiamente (estudios teóricos y metapsicológicos) y prescindiendo de aquellos otros que parecían tener una relación más directa con la tentativa, en su doble aspecto estético y sociohistórico.

VARIOS TIPOS DE ESTUDIOS PSICOANALÍTICOS SOBRE EL CINE

Vuelvo a mi pregunta: ¿en qué el psicoanálisis puede ilustrar el significante cinematográfico? Su tercer punto clave es la p[illegible]ificante»:

¿por qué especialmente el significante de las películas, o en otros términos, por qué no su significado?

Sucede que los estudios psicoanalíticos sobre cine son de índole variada, ya representados o claramente concebibles. Hay que intentar no confundirlos (procurar «colocarlos»), y designar así de manera más nítida el que yo por mi parte estoy enfocando.

Existiría primero la vía *nosográfica*.[20] En ella, las películas recibirían un tratamiento de síntomas o de manifestaciones secundarias parcialmente sintomatizadas, a partir de las cuales cabría la posibilidad de «remontarse» a la neurosis del cineasta (o del guionista, etc.). Empresa mental necesariamente clasificatoria y médica, aun suponiendo la inclusión de matices: habrá cineastas obsesionales, histéricos, perversos, etc. Esta gestión rompe por principio el tejido textual de la película y disminuye la importancia de su contenido manifiesto, que se convierte más bien en una especie de depósito (discontinuo) de indicios más o menos puntuales destinados a la revelación de lo latente. Lo que aquí interesa al analista no es la película, sino el cineasta. Por consiguiente, todo descansa sobre un doble postulado, el de lo biográfico y el de lo patológico; si he hablado de nosografía, ha sido para maridarlos en una sola palabra.

Esta declaración comporta una variante en donde todo sigue igual salvo la distinción tajante de lo normal y de lo patológico (la variante, en eso, se ajusta más a la lección de Freud). Se mantiene el afán de clasificación, pero desmedicado; así llegamos a una especie de caracterología de inspiración psicoanalítica, que ya no distribuye la neurosis sino los tipos metapsicológicos y económicos «normales», o bien comunes a lo normal y a lo patológico (el «carácter» de alguien, es su neurosis potencial, siempre susceptible además de actualizarse). El «biografismo» persiste por entero, y con él la indiferencia por el texto fílmico como tal.

De momento, no nos hemos visto obligados a «elegir» entre un estudio del significante y un estudio del significado, sino entre un estudio del

20. Las cosas nunca vienen solas cuando una idea o una tendencia de la investigación están «en el aire», sino reclamadas por la evolución general del campo intelectual. En el momento en que aparecía este texto por primera vez (primavera de 1975), la vía «nosográfica» me interesaba como una posibilidad; yo pretendía fijar su sitio, como de antemano, en el campo diverso de las tentativas de conocimiento susceptibles de juntarse con el objeto-cine y el instrumento freudiano. Pero no se me ocurría ningún ejemplo ya acertado, al menos a escala de un trabajo poco detallado, referente por entero a una película o a un cineasta de cierta importancia. No obstante, en el otoño de 1975 se publicó el *Eisenstein* de Dominique Fernández, París, Grasset, que aplicaba el método psicocrítico a la vida y a la obra del gran cineasta soviético. Convergencia asombrosa (trad. cast.: *Eisenstein*, Barcelona, Aymà, 1977).

texto y un estudio del no texto. Las dos vías que acabo de indicar rápidamente no se definen por su orientación hacia el «puro significado», o al menos no de una manera inmediata que sugiera candidez, defecto de aprendiz o ceguera en cuanto al trabajo propio del significante. Se exponen a esta crítica, pero por trayectos distintos: corren el riesgo de inmovilizar y empobrecer la significación de las películas en lo que sufren de constante amenaza de una recaída en la creencia en un significado postrero (único, estático, definitivo) que aquí sería la *pertenencia tipológica* del cineasta a una categoría, patológica o simplemente psíquica; también comportan otro riesgo de reducción, que les es inherente y se deriva directamente del primero, la reducción psicologizante y la ideología de la «creación» pura; se arriesgan a omitir todo lo que, en las películas, escapa al psiquismo consciente e inconsciente del cineasta como individuo, todo lo que es huella social directa y causante de que nadie sea nunca el «autor» de sus «obras»: influencias y presiones de orden ideológico, estado objetivo de los códigos y de las técnicas cinematográficas en el momento del rodaje, etc. Por eso sólo poseen una validez (y creo que la poseen) si su intención experimenta desde buen principio una estricta balización (= principio de pertinencia), y luego una vigilancia ya en marcha: si se presentan claramente como tentativas de *diagnóstico* (nosográfico o caracterial) dictados sobre *personas* (cineastas), asumiendo así su doble indiferencia hacia lo textual y lo social.

No obstante, resultaría inexacto referirse a ellos al hablar de indiferencia con respecto al significante, aunque a veces ocurra cuando se comentan sus equivalentes literarios. Inexacto, y hasta doblemente. Estas investigaciones no sólo tienen como principio el constituir ciertos aspectos de la película en otros tantos significantes (significantes manifiestos de un psiquismo menos aparente), sino que podría suceder que los rasgos fílmicos así retenidos pertenezcan por sí mismos, en el seno de la película, a lo que la semiología ordenaría dentro del «plano del significante».[21] Los temas sólitos de un cineasta, sus personajes, la época en la que le gusta situar sus intrigas, pueden informarnos acerca de su índole personal, pero la manera que tenga de movilizar (o inmovilizar) la cámara, cuyas secuencias corta y monta,[21] también pueden lograr lo mismo. Por tanto, estas dos direcciones investigatorias no valen exactamente como «estudios de significado». Si algo tienen en común,

21. Así, por ejemplo, en el libro de Dominique Fernández mencionado poco antes, los códigos de montaje tan propios de Eisenstein (= fragmentación extrema, discontinuidad, etc.), se relacionan con las profundas angustias del cineasta y con las ganas que tendría de renegar simbólicamente de su infancia (véanse sobre todo pág. 167-169).

es el interés por personas y no por *hechos de discurso* (= textos fílmicos o códigos cinematográficos): estos últimos no les atañen en su lógica interna, sino más bien como un medio neutro que les sirve para hallar, donde sea, ciertas indicaciones que les permitan entender mejor a los personajes.

PSICOANÁLISIS DEL GUIÓN

Esto me lleva a una tercera orientación, que acoge más claramente a la película como discurso. Su delimitación presenta más dificultades que la de las dos primeras, y aún no sé si mi mente acierta a esbozarla con nitidez; por eso voy a designarla, en una primera fase algo simplificadora, como *estudio psicoanalítico de los guiones de películas.* Es evidente que no siempre dependerá del guión en el sentido más restringible de la palabra (las páginas escritas que dan pie al rodaje de la película); también se extiende a un buen número de rasgos que no figuran en ese esqueleto escrito (más o menos ausente además de ciertos rodajes) y que sin embargo proceden del guión en su sentido más amplio —en el sentido verdadero: guión implícito si es preciso, guión definitivo tras el montaje—, en la medida en que aún se trata de elementos que tienen algo que ver con la intriga, con las «situaciones», los personajes, los paisajes, el eventual «estudio de costumbres», etc.; en resumen, la temática manifiesta de la película, enfocada si hace falta en sus máximos detalles. Así definido, el guión supone una instancia bastante ambigua, huidiza, y por ello mismo más interesante.[22] En ciertos aspectos, se acerca al significado: lo comprobaremos enfrentándolo, mediante una especie de conmutación, con los diversos códigos a través de los cuales es aprehendido por el espectador, códigos cinematográficos (= analogía visual y auditiva, montaje, etc.) o no cinematográficos, como la lengua en el cine sonoro: todos ellos son otros tantos sistemas que sirven para *comunicar* el guión, que no se confunden con él, mientras que éste en relación a ellos se vuelve significado. Significado que se define como el conjunto de temas aparentes de la película, como su tenor más literal (= denotación circunstanciada). Evidentemente, no es la significación más importante de la película, pero resulta indispensable si se pretende seguir adelante, como exigen los estudios psicoanalíticos de guiones. Y es que dichos estudios tienen por primer efecto la transformación del guión en un significante, y a partir de él deducir significaciones de visibilidad menos inmediata.

22. «Guión interminable», dice uno de mis estudiantes (Jorge Dana), pues todo, en una película, puede *diegetizarse*.

Deducirlas, o mejor dicho *abrirse a ellas* (casi me atrevería a decir: inducirlas). Pues no nos pondremos a desvelar *un* sentido oculto, una especie de segundo guión, armado de pies a cabeza, tan claro y perentorio como el otro, discernible únicamente por un estatuto de ocultación que degeneraría entonces en «escondite» infantil e incongruente, dado que lo oculto poseería la misma textura y la misma factura que lo no oculto. (¡De ser así, lo hubieran ocultado adrede! Los mismos sueños carecen de sentido latente, si lo miramos de esta manera; no hay segundo sueño bajo el sueño, no hay más que un sueño, que es manifiesto y se abre a una serie nunca cerrada de significaciones inaparentes). Tampoco se trata de querer dotar a la película (engordarla, engrosarla) de tres o cuatro niveles de sentido cada vez más «profundos», conservando la idea de un número fijo y finito, y la concepción de cada nivel como una instancia que posea en la explicitación (con diferencias graduales) el mismo orden de relaciones que el guión verdadero (el guión a secas: no hay más que uno): eso supondría, en estado de desmultiplicación, seguir creyendo en un significado cercador, y bloquear así la infinita *persecución* de lo simbólico, que en un sentido (como lo imaginario, que es su trama) se halla por entero en su huida.

Sobre este punto, he cambiado de opinión en parte —o dicho de otro modo, lo considero como una aportación del psicoanálisis a la lingüística— por lo que atañe a los párrafos correspondientes de *Lenguaje y cine*[23] y sobre todo a la noción de «sistema textual» tal como yo lo presentaba. La existencia de *un* sistema textual es innegable, si entendemos por ello algo que siempre es de orden estructural y relacional (aunque no forzosamente exhaustible), que es propio de una película determinada y no del cine, que se distingue de todo un código combinando varios. Pero ya no creo que cada película tenga *un* sistema textual (el que yo había propuesto, págs. 81-83, para una película de D. W. Griffith, *Intolerancia* [1916], no es más que uno de los posibles, una etapa en una labor de interpretación, etapa, por esa época, insuficientemente presentada como tal), ni siquiera, posibilidad que yo había previsto en un capítulo especial (VI, 4), varios sistemas textuales muy distintos y en cantidad fija (varias «lecturas» de una misma película). Hoy, en ese (o esos) sistema(s), veo más bien unas comodidades de trabajo —precisamente por eso se me habían impuesto al principio: a cada frase, conviene repasar los instrumentos—, unos peculiares «bloques de interpretación» ya establecidos o presentidos por el análisis, porciones de significación (o una vasta porción única, según los casos) ya *obtenidas* por el análisis, en los

23. Larousse, 1971; véase en particular los capítulos V y VI, [illegible] (trad. cast.: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973).

diversos momentos de su gestión de hecho interminable, obtenidas de la indefinida densidad del sistema textual tal como ahora lo entiendo, y que no es más que esa perpetua posibilidad de una estructuración más fina, o aún menos aparente, de una concentración de elementos según otra configuración, de un airado *empujón significacional,* sin anular los precedentes (como en el inconsciente, donde todo se junta), completándolos o en otras ocasiones torciéndolos y complicándolos, de todos modos apuntando un poco hacia otra parte, designando un poco de lado (un poco, o más que un poco). En *Lenguaje y cine,* yo ya concedía una gran importancia al aspecto dinámico del sistema textual, producción más que producto, que le distingue del estatismo típico de los códigos; hoy creo que este empuje, esta «actividad» no sólo funciona en el interior de un sistema textual sino, para una misma película, entre cada uno y el siguiente que descubramos; o bien, si consideramos que en total sólo hay uno, que el analista nunca logrará explorarlo del todo y que no debe buscar un «fin».

Así, los análisis de guiones —el guión es un aspecto entre otros del sistema textual— pretenden llegar más lejos que el propio guión, que la «intriga pura» como se dice a veces (aunque sin exactitud, pues este nivel manifiesto también incluye personajes, su pertenencia social, los lugares diegéticos, las indicaciones de época y muchas otras características que desbordan la acción). La instancia guionista, en el sentido amplio que le doy, oscila ahora del lado del significante, puesto que ya no está referida a los códigos de expresión que la comunican, sino a las interpretaciones que origina. Para demostrar, como acaba de hacerlo una tesis de doctorado,[24] que uno de los «sentidos» de *Río Rojo* (1948), de Howard Hawks, es el de presentar una justificación de la propiedad privada y del derecho de conquista, y que otro de sus sentidos puede localizarse del lado de la homosexualidad masculina en su variante misógina, hay que examinar ante todo el guión de la película para encontrar los indicios correspondientes. El guión ha dejado de ser un significado: no hay ningún momento de la película que lleve inscrito claramente lo que acabo de decir. Estudiar el guión desde un punto de vista psicoanalítico (o más ampliamente, semiótico), supone constituirlo en significante.

En esto, el guión se parece a un sueño, como se le parecen muchas producciones humanas. El sueño manifiesto, es decir, el sueño a secas —«contenido del sueño», en Freud, por oposición a los «pensamientos del sueño»—, es un significante para la interpretación, y sin embargo él mismo sólo ha podido *establecerse* (ser narrado, y para empezar comunicarse a la percepción consciente del que sueña) como significado de diversos códigos

24. Danielle Digne, *L'Empire et la Marque*, memoria de tercer ciclo, 1975.

de expresión entre los que figura la lengua (nadie sueña en lenguas que ignora). No habría sueño manifiesto, y por consiguiente tampoco interpretación, si, por ejemplo, el que sueña no identificara ninguno de los objetos visuales oníricos, es decir si le fuera ajeno el código de la percepción socializada; eso explica que al reconocer unos, haya otros, de imposible identificación, que adquieren su auténtico valor de enigma, o bien que los objetos compuestos (= condensación) aparecen como tales, lo que supone una idea determinada, o alguna sospecha, de los distintos objetos que se han ido superponiendo en uno solo, y al menos de su pluralidad. El mismo imaginario necesita simbolizarse, y Freud observaba[25] que sin elaboración secundaria (sin códigos) no habría sueño, pues el proceso secundario es la condición de posibilidad del acceso a la percepción y a la consciencia. Por igual motivo, el guión, instancia consciente y percibida, debe empezar por ser significado antes de que le lleven a significar lo que sea.

De modo que los análisis de guiones no son estudios de significado. Lo que me asombra es más bien que a veces se les considere como tales. Error que participa de otro, más general; olvidamos fácilmente que todo significante necesita por sí mismo ser significado, y que todo significado, a su vez, sólo puede ser significante. (En esto mismo consiste la labor de lo simbólico, en este incesante toma y daca; no podemos constituir elementos en significantes «puros» y otros en significados puros —adjetivo que por otra parte resulta muy fastidioso— como no sea con relación a un código preciso, a una búsqueda determinada: a un segmento y a uno solo en la indefinida cadena de la significación). Con el guión, ocurre que se confunden dos cosas distintas: su lugar *en el texto,* en la película (instancia manifiesta de punta a punta), actuando como significado aparente de significantes aparentes, y su lugar *en el sistema textual,* instancia no manifiesta de la que es el significante aparente (o al menos uno de los significantes aparentes). Llegados a este punto, coinciden de modo claro las sugerencias de la lingüística y las del psicoanálisis. Apoyándome únicamente en las primeras, llegué a distinguir con cuidado el texto, evolución *testificada,* y el sistema textual, que nunca viene dado ni preexiste al trabajo de construcción del semiólogo[26]: así se definía su margen como el de un contenido manifiesto en su interpretación. El sistema textual participa de ese estatuto que Freud llamaba a veces lo *latente,*[27] y que engloba a la vez lo inconsciente y lo preconsciente.

Ciertos estudios de guiones se orientan sobre todo hacia las significaciones inconscientes, y corresponden entonces a lo que suele esperarse de una gestión de inspiración psicoanalítica. Hay otros que operan principalmente a nivel de las significaciones preconscientes: esto es lo que ocurre con la mayoría de estudios llamados «ideológicos» (ya he presentado un ejemplo hace poco, a propósito de *Río Rojo*), estudios que apuntan a «capas de sentidos» que no aparecen claramente en la película, sino que constituyen su elemento implícito antes que su inconsciente. Todo ello no significa que los estudios del preconsciente guionístico sean forzosamente «menos psicoanalíticos»: todo depende del tratamiento que reciben, y el psicoanálisis comporta una teoría del preconsciente (Freud no consideraba esta instancia como accesoria, se interesó mucho por ella, sobre todo en la *Psicopatología de la vida cotidiana;* creía que una especie de «segunda censura», dinámicamente unida a la primera, separaba tópicamente el preconsciente del consciente).[28] Tampoco significa que la ideología sea una producción exclusivamente preconsciente: es más probable que, al igual que muchas otras formaciones sociales, posea sus capas preconscientes y sus capas inconscientes, aun en el caso de que estas últimas apenas se hayan visto exploradas (en absoluto antes de Deleuze, Guattari y Lyotard) y difieran más o menos de la ideología en su concepción clásica. Lo que ocurre, sencillamente (y se trata de un punto de hecho, no de derecho), es que los estudios ideológicos, de momento, se limitan casi siempre a la ideología preconsciente. Eso es lo que reprochan, como sabemos, Deleuze y Guattari, empeñados en reseguir la huella de la historia dentro del mismo inconsciente, y a la vez bastante escépticos sobre la misma noción de ideología, al menos en sus actuales formas.

25. En la *Traumdentung* (1989): *Interprétacion des rêves,* I. Meyerson y Denise Berger (comps. ed. francesa), París, P.V.F., 1926, pág. 425; y en «Complément métapsychologique à la théorie du rêre» (1917), *Métapsychologie,* Laplanche-Pontalis, París, Gallimard, 1968, pág. 137.

26. *Langage et Cinéma,* sobre todo pág. 60.

27. Por ejemplo, en el capítulo I de «L'Inconscient» (1915), en *Métapsychologie, op.cit.,* págs. 69, 72 y 73, o también en «Le Moi et la Ça» (1923), *Essais de psychanalyse,* S. Jankélévitch y A. Hesnard, París, Payot, 1960, pág. 182. Recojo aquí esta acepción de «latente» porque me resulta cómoda; corresponde al inconsciente en el sentido descriptivo, no tópico, de modo que no excluye el preconsciente. Sin embargo, sabemos que en otros casos Freud reserva más bien para este último y para él sólo, el término de «latente», que tiende así a entrar en oposición con «inconsciente»; por ejemplo, a propósito de los sueños, Freud distingue a veces el «contenido latente» del «deseo inconsciente», aunque en otros párrafos el primer término englobe al conjunto.

28. «L'Inconscient», págs. 76, 77, 104, 106 y 107 y *L'Interprétation des rêves,* págs. 22 y 524.

PSICOANÁLISIS DEL SISTEMA TEXTUAL

De todos modos, basta que los análisis de guiones profundicen mínimamente y digan algo más que evidencias, para que planteen la perspectiva de un «latente» cuya compañía buscan. Este es el motivo sin duda de que les cueste distinguirse, en ciertos casos, de otra clase posible —por consiguiente, la cuarta— de trabajos psicoanalíticos sobre las películas: los trabajos que, como los precedentes, tienen en cuenta el sistema textual, la interpretación, pero que se orientan a partir del conjunto de material fílmico manifiesto (significados y significantes), y ya no únicamente del significado manifiesto (el guión). Será la película por entero la que ahora se constituya en significante. Así, lo que asombra en la interpretación a la vez ideológica y psicoanalítica que Jean-Paul Dumont y Jean Monod[29] han propuesto de una película de Stanley Kubrick, *2001: Una Odisea del Espacio* 1965-1967, es que movilizan por igual, como indicios, diversos elementos sacados de la temática de la película y otros que pertenecen al significante propiamente cinematográfico, o al menos al uso que de él hace la película estudiada; en las listas estructurales de circunstancias y cocircunstancias establecidas por los autores, encontramos, por ejemplo (pág. 149), los ítems «*Travelling* adelante» y «*Travelling* atrás», igual que en otros momentos encontramos «Gravidez», «Ingravidez», «Nave espacial», «Hueso lanzado al aire por el mono», etc. Esta gestión suscita dificultades, en la medida en que los elementos cinematográficos y los elementos guionísticos no son reveladores *de la misma manera* (los autores tienen una tendencia excesiva a «diegetizar» el significante), mientras que lo que más nos la revela, lo que nos permite el acceso más central al sistema textual, es sin duda la relación de unos con otros y no unos, ni otros, ni su adición. Hay un punto importante sin embargo que nos impulsa a probar el método: el significante fílmico es tan indicativo como su significado en cuanto a las significaciones latentes de la película, el material aparente se deriva por entero de una lectura sintomal. (Encontramos aquí una constatación trivial pero cierta, que suele enunciarse sin acierto: la «forma» de una película nos ha de enseñar tanto como su «contenido» por lo que se refiere a su «sentido verdadero»).

En el número 23 de *Communications* (1975)[30], el imponente estudio de Raymond Bellour sobre *Con la muerte en los talones* (North by Northwest 1959), de Alfred Hitchcock, nos demuestra muy bien, me parece, lo que podemos esperar de una aproximación psicoanalítica atenta a la vez al significante, al guión y a su articulación recíproca; la estructura edipiana evidenciada por este análisis se refleja tanto en el guión (por así decir, a gran escala), como en los esquemas de montaje de la secuencia (a menor escala), de modo que entre el significante y el significado manifiestos de la película, la relación que se produzca (no manifiesta) sea la de un redoblamiento especular o de una insistencia, de una metáfora de microcosmos a macrocosmos: el latente arraiga doblemente en lo aparente, donde podemos leerlo dos veces, en dos tamaños, según un momento de espiral. Con este movimiento, que no es exactamente cinematográfico y que no sólo afecta a la historia narrada, sino que se instala justamente en medio de los dos (y que sería distinta en otras películas), nos acercamos verdaderamente al orden del sistema textual tal como yo lo entiendo.

29. *Le Foetus astral*, París, Christian Bourgois, 1970.
30. «Le blocage symbolique», en el número «Psych[illegible]», págs. 235-350.

Las investigaciones de esta índole (la cuarta que enumero) son por lo tanto los *estudios de sistemas textuales*. Las del tercer grupo, que guardarán el nombre de estudios de guiones, también lo son, pero bajo un ángulo de incidencia más parcial: el guión es uno de los datos aparentes, aunque no el único, uno de los elementos que nos introducen a la interpretación, aunque no el único. Al aislarlo artificialmente de los demás, corremos el riesgo evidente de falsear el conjunto del sistema textual, dado que éste forma un todo, y así habría motivo para invalidar los análisis de guiones en su principio mismo. Pero para muchas películas, no todas carentes de interés, el inconveniente es menos real de lo que parece, pues en ellas la dimensión del guión desempeña un papel considerable mientras que la labor del significante se ve muy reducida. En cambio, para otras películas (ya insistiré sobre este punto), el análisis del guión es una aproximación globalmente insuficiente, a grados además diversos, tan diversos como la relativa importancia del guión en el sistema textual, muy variable según las películas.

PSICOANÁLISIS DEL SIGNIFICANTE-CINE

A medida que desarrollo (de momento al nivel solo del preconsciente) este imaginario científico que inicialmente se expresaba mediante una sola frase, me voy acercando poco a poco a los problemas que en un estudio psicoanalítico plantea el significante del cine como tal, el grado de la «especificidad cinematográfica». Lo típico de los análisis de guiones es hacer abstracción: la inspiración freudiana encuentra ahí su sitio como lo encontraría en determinados estudios estéticos ajenos al cine (y con las mismas dificultades ya tan conocidas, que por tal motivo omitiré). Estas investigaciones pueden

ser psicoanalíticas pero, en el fondo, no son cinematográficas (aunque por eso mismo estén muy adaptadas a ciertas películas). Lo que «psicoanalizan» no es el cine, sino una historia, y lo que pasa es que el cine cuenta esa historia (y abundan los casos de esta índole). El guión de una película puede admitir exactamente el mismo trato que una novela y podríamos reaplicar aquí, en bloque, todo el dossier ya clásico de las relaciones entre el psicoanálisis y la crítica literaria (= la ausencia de diván y por lo tanto de una verdadera transferencia, el alcance exacto del método propuesto por Mauron, etc.). En suma, lo que distingue a los estudios de guiones (y también a los estudios nosográficos o caracterológicos) de la vía que aquí intento definir, y hacia la que me encamino cruzando antes todo lo que no sea ella, no es exactamente, como he querido demostrar mediante esta travesía, que sean indiferentes al significante, sino que lo son al significante *cinematográfico.*

Tal vez extrañe que, tras hablar largo rato de estos estudios de guiones, no se me haya ocurrido recordar que resultan imposibles en el caso de ciertas películas, las *películas sin guión:* películas «abstractas», películas de la «vanguardia» de los años 1920-1930, películas actuales de investigación, etc. O también (constatación similar en estado atenuado) que el interés de estos estudios, cuando resultan posibles, va disminuyendo a medida que la película que aprehenden rehuye aún más (ni que sea conservando una «intriga») el régimen plenario de la narración-representación. (Tenemos todos los casos intermedios; las películas de Eisenstein son diegéticas, pero lo son menos que la producción habitual de Hollywood). Lo típico de estas películas, a úno u otro grado, es que en ellas el significante cinematográfico abandone el estatuto de vehículo neutro y transparente para pasar al servicio inmediato de un significado manifiesto que es lo único que importa (= el guión), y que por el contrario tiende a inscribir su propio juego, a ocupar en él una parte cada vez más importante de la significación global de la película, invalidando así los estudios de guiones en una proporción creciente, y como máximo imposibilitándolos.

Por lo que atañe a los trabajos de la cuarta categoría (estudios completos del sistema textual), destacan en cambio por su afán hacia el significado. Son susceptibles incluso de ilustrar su funcionamiento de manera particularmente eficaz, en la medida en que lo captan, como cualquier estudio textual, enmarcado por un corpus restringido (una película, algunas películas del mismo autor o del mismo género), o sea explorable en gran detalle. Sin embargo, el conocimiento psicoanalítico del significante del cine (del *significante-cine*) no está constituido por su objeto propio y exclusivo (este objeto es la estructura de la película, y de ahí viene que yo le haya puesto ese nombre). En otra ocasión, ya intenté demostrar[31] que el [illegible] textual, la

interpretación de cada película en su singularidad, se constituye por definición en una especie de *lugar mixto* donde acaban coincidiendo e intercalándose los códigos específicos (más o menos típicos del cine y solamente del cine) y los códigos no específicos (más o menos comunes a «lenguajes» diversos y a un estado de cultura); en efecto, aunque las figuras del cine, consideradas en su más inmediata significación, se dejen analizar ellas mismas en un significante y un significado, e igual ocurra con las figuras culturales, las primeras, no obstante, se sitúan dentro del significante y las segundas dentro del significado (manifiesto), desde el momento en que asoman significaciones menos puntuales y *próximas,* desde el momento en que, en suma, comenzamos a asumir la película por entero (precisamente siguiendo la línea de los estudios del sistema textual), y ya no el «valor» de tal o cual movimiento de cámara o de tal o cual frase del diálogo.[32] La significación latente de una «obra» singular, en el arte que sea, siempre tiene algo que ver con esta trabazón existente entre un significante global y un significado global, o mejor dicho entre una especificidad y una generalidad ambas significantes; es una instancia —un impulso, más bien— que, siempre, se presenta honda e íntimamente invertible y mezclada: lo que nos «dice» afecta a este mismo arte, afecta también a algo más (al hombre, a la sociedad, al autor), y nos dice todo eso a la vez, como de golpe. La obra de un arte nos hurta este arte al tiempo que nos lo presenta, porque es a la vez menos y más que él. Toda película nos da a ver el cine, pero también es su muerte.

Por eso tiene su razón de ser un género particular de reflexiones psicoanalíticas sobre el cine, y lo correcto sería precisamente tratar del mismo cine (y no de las películas), del significante como tal. Sin duda, habrá fenómenos de imbricación, como en todo además, y nos guardaremos muy mucho de erigir agresivamente (miedosamente) esta orientación de trabajo en un sector fortificado, solitario y desconectado de los demás. El conocimiento psicoanalítico del significante cinematográfico puede progresar enormemente gracias a estudios textuales que se muestren especialmente atentos a los juegos típicos del cine en su texto, y gracias también al análisis de ciertas películas en donde la labor del cine sea más importante que en otras (estos dos conceptos son, me parece, los que permiten que unas investigaciones como las de Thierry Kuntzel alcancen una gran magnitud). Otro procedimiento —el que yo tenía en perspectiva y al que ahora llegamos— consiste en examinar directamente, al margen de cualquier película en particular, las implicaciones psicoanalíticas de lo *cinematográfico;* es lo que haré, o al menos empe-

31. *Langage et Cinéma,* sobre todo el capítulo VI, 3.
32. Véase *Langage et Cinéma,* sobre todo el capítulo X, 7.

zaré, en la segunda mitad de este texto (caps. 3, 4 y 5), y en la continuación de este libro.

Durante los años que siguieron a 1968, el equipo de *Cahiers du Cinéma,* en Francia, desempeñó un importante papel en la emergencia de esta nueva orientación indagadora; aludo particularmente (aunque sin limitarme, pues se trataba de un conjunto) a determinadas contribuciones de Jean-Louis Comolli o de Pascal Bonitzer. Ciertos estudios de esa índole han sufrido censuras a veces por su oscuridad o su alambicamiento de moda; o si no, por ser una especie de *raids,* algo elípticos, de sistematización insuficiente, dedicados a quemar terreno sin llegar a ocuparlo de verdad. Esas críticas, en ciertos casos (no siempre, que también fallan), no resultan totalmente desdeñables. Aun así, tampoco logran borrar el interés y la agudeza de la apertura, del *gesto,* de la dirección indicada: pues, ¿acaso fue tan frecuente, en la teoría cinematográfica anterior, la preocupación de ilustrar en términos freudianos unos fenómenos como el fuera de campo, el encuadre, el montaje corto o el rodaje en profundidad?

Sabemos en efecto que los distintos «lenguajes» (pintura, música, cine, etc.) se diferencian unos de otros —y para empezar *son varios*— por su significante, tanto en su definición física y perceptiva como en los rasgos formales y estructurales que de ahí se derivan, y no por su significado, o en todo caso no de manera inmediata.[33] No existe ningún significado que sea propio de la literatura o al revés del cine, ningún «gran significado global» que, por ejemplo, pudiéramos atribuir a la misma pintura (= otra vicisitud mítica de la creencia en el significado postrero). Cada medio de expresión nos permite decirlo todo; «todo»: entendamos por ello un número indefinido de «cosas» (?), mediante un amplísimo recubrimiento de un lenguaje a otro. Evidentemente, cada uno las dice a su modo, y por eso a veces tenemos la sensación de un gran significado. Significado que sin embargo sigue estando muy mal nombrado, pues sólo admite una aproximación en términos de significante: lo cinematográfico no consiste en cualquier lista estática de temas o argumentos, especialmente aptos para que los «trate» el cine e incapaces de despertar una «vocación» semejante en las demás artes (concepción típicamente metafísica y que procede por *esencias*), sino que sólo puede definirse, o más bien presentirse, como una manera particular de hablar de cualquier cosa (o de nada), es decir como un *efecto de significante:* un coeficiente específico de significación (y no un significado) partidario del funcionamiento intrínseco y hasta de la adopción del cine prefiriéndolo a otra maquinaria u otros dispositivos. En términos lingüísticos, diré que lo que reclama la intervención ilustrativa del psicoanálisis no es únicamente cada una de las películas (no únicamente las películas), sino también los rasgos pertinentes de la materia del significante en el cine, y los códigos específicos que autorizan estos rasgos: la materia del significante y la forma del significante, tal como lo entiende Hjelmslev.

33. Véase el capítulo X de *Langage et Cinéma,* dedicado [illegible] problema.

LOS GRANDES REGÍMENES DEL SIGNIFICANTE

Estudiar el significante, pero no forzosamente el cine «en general» (= enunciar proposiciones y que cada una de ellas valga para todas las películas). Pues hay muchas fases intermedias. Los conglomerados de escasa amplitud, como el conjunto de películas de un cineasta, o de un «género» históricamente muy circunscrito, originan investigaciones que muestran una afinidad con los análisis textuales. No obstante, también existen categorías más extensas, algo así como «supergéneros» que yo preferiría designar bajo la denominación de *grandes regímenes cinematográficos:* cada uno de ellos corresponde aún a un grupo de películas, pero sólo de modo virtual pues el grupo es inmenso y no autoriza la enumeración explícita (y, además, porque dichos regímenes suelen entremezclarse, de forma que una misma película pertenece a varios a la vez). La paradoja de estos regímenes, que corresponden a las principales *fórmulas de cine* hoy conocidas, es que con bastante frecuencia son evanescentes e inciertos en sus fronteras, y que se desmenuzan en una serie indefinida de casos particulares, muy claros y bien esbozados, no obstante, en su centro de gravedad: por eso, podemos definirlos en comprensión, no en extensión. Instituciones blandas, pero instituciones plenas. El espectador acostumbrado al cine (el indígena) no se lleva a engaño, son categorías mentales que él posee y que sabe manejar. Ha podido ver muchos «documentales novelados», como suele decirse (y la expresión ya demuestra una mezcla de géneros, o sea, de dos géneros en principio distintos), pero no duda de que el documental y la «película de intriga» conserven una autonomía respectiva en su definición, ni de que haya otras ocasiones en que cada uno de ellos se manifieste en estado puro, o al menos casi puro.

No pretendo citar aquí exhaustivamente estos grandes géneros; lo que me interesa es su estatuto, no su lista. Hay varios, y algunos de ellos se ordenan por series. Cada serie forma un paradigma (en términos lógicos, una suma de clases complementarias) cuyo conjunto engloba la producción cinematográfica por entero, aunque dividiéndola de forma distinta a la de las seres vecinas. Así por ejemplo, la serie Noticiario/Documental/Anuncios/Filme

publicitario/«Gran Película». O bien, «Película en color/Película en blanco y negro», «Película muda/Película sonora». (Vemos que ciertas categorías poseen unas fronteras más claras que otras.) También hay veces en que no se constituye una serie verdadera, sino que se dispone de una determinada «clase» de películas, socialmente experimentada como un poco al margen (una clase, precisamente), y que se opone en bloque a todas las demás películas; estas últimas pasan a ser entonces «películas ordinarias» (= no marcadas desde el ángulo considerado). Están las películas en 3-D y las otras, las películas en cinemascope y las otras, las películas de cinerama y las otras, etc.

Entre estas distribuciones diversas, una de las más importantes para cualquier estudio, sobre todo psicoanalítico, del significante cinematográfico (instaurador de tales clasificaciones), es al mismo tiempo, como suele ocurrir, uno de los más endebles en sus contornos exteriores, uno de los que resulta más difícil (más imposible) de establecer por vía enumerativa. Se encarga de situar a un lado las películas que yo llamo diegéticas (películas narrativo-representativas) y al otro las que no cuentan historia alguna, a través de una degradación, esta vez particularmente impresionante, de posiciones específicas o mixtas.[34] La importancia de esta distinción, lo que le da pese a su fugacidad esa realidad tan intensa en todas las reflexiones, desde las más «ingenuas» hasta las más teóricas, depende de factores que son esencialmente históricos (= industriales, ideológicos, psicoanalíticos, etc.) y que no se atienen al gusto que cada espectador pueda tener, o no tener, por la película de ficción (al contrario, será ese gusto el que dependa de una situación de hecho, por lo demás algo compleja). El cine, ya cuando nace a fines del siglo XIX, quedó como atrapado por la tradición occidental y aristotélica de las artes de ficción y de representación, de la *diégesis* y de la *mímesis,* tradición para la que ya estaban preparados los espectadores —preparados mental, pero también pulsionalmente— por la experiencia de la novela, del teatro y de la pintura figurativa, tradición por consiguiente la más rentable para la industria del cine. Aún hoy, la mayoría de películas rodadas participan, a uno u otro nivel, de la fórmula ficcional; he intentado explicar por qué y cómo, en otro texto (que aquí es el III).

También observamos que la distribución ficcional, en su mecanismo formal (históricamente bastante revelador), opera al revés de los demás paradigmas que he citado. Consiste en distinguir las películas narrativas de

34. Una de las posiciones intermedias ha merecido un estudio notable por parte de Claude Bailblé, Michel Marie y Marie-Claire Ropars, en *Muriel,* [illegible], Galilée, 1975.

todo el resto, es decir que el polo «positivo», el que logra definirse, corresponde a una mayoría de películas y ya no a una minoría, como cuando se oponían las películas de cinerama y las películas «ordinarias». Ahora, será la película ideológicamente asimilada como ordinaria (la película de ficción) la que sirva de referencia y la que abra el paradigma, mientras que por el contrario la categoría de «todo lo demás» agrupa películas menos numerosas, consideradas por la sociedad como un poco extrañas (si se trata al menos de largometrajes, que pretendan pasar por una «gran película»). El juego de la *marca* cae entonces en una cierta confusión: parecerá que la película de no ficción se presente como término marcado, puesto que ha dejado de ser extraño y «especial», y sin embargo será el mismo término no marcado (cosa bastante rara), la película de ficción, lo que primero se plantee y en relación al cual habrá un *resto.* Esta particular disposición de la marca puede advertirse cada vez que una sociedad opone una normalidad a una marginalidad: lo marginal (como ya lo indica de sobras la palabra) es un «después», un residuo, no podría pasar por término positivo y primero; sin embargo, como lo positivo también es lo mayoritario (y la palabra «normal» contiene estas dos ideas a la vez), lo marginal, más infrecuente, queda marcado sin dejar de ser un resto. Vemos una vez más que las configuraciones formales poseen un alcance plenamente socio-ideológico (la posición objetivamente dominante de la película de ficción repercute en las divisiones mentales usuales), y también que estas últimas se abren a un latente, un latente que, en este párrafo, me he limitado a designar en su nivel preconsciente; hay regiones del preconsciente mantenidas al margen de la consciencia de manera bastante regular, aunque sin que haga falta, para acceder a ellas, ninguna cura analítica o ningún impulso de rechazo. Conviene no precipitarse en atribuir al inconsciente todo lo implícito ni todo lo no dicho, aunque sean un poco permanentes. Aun así, cabrá la posibilidad de examinar, acercándose más a sus raíces inconscientes, este estatuto marginal de la película de no ficción; basta con no confundir las dos etapas.

La película de ficción es aquella en la que el significante cinematográfico no trabaja por cuenta propia, sino que se dedica enteramente a borrar las huellas de sus pasos, a abrirse de inmediato sobre la transparencia de un significado, de una historia, que en realidad está fabricada por él, pero que simula «ilustrarla» únicamente, transmitírnosla como de golpe, como si ya hubiera existido antes (= ilusión referencial): otro ejemplo de un producto que es inversión de su producción. Este *efecto de existencia anterior* —este sordo zumbido de un «antaño», de una infancia esencial— es sin duda uno de los grandes encantos (ampliamente inconsciente) de toda ficción, en las culturas abundantes donde las haya. Así, la película de ficción representa a

la vez la negación del significante (una tentativa para sumirlo en el olvido), y un cierto régimen de funcionamiento de este significante, muy concreto, precisamente el requerido para sumirlo en el olvido (sumirlo más o menos en el olvido, según se absorba más o menos la película solamente en su guión). Por tanto, lo que distingue a las películas de ficción no es la «ausencia» de una labor típica del significante, sino *su presencia sobre el modo de la denegación,* y ya sabemos que este tipo de presencia es uno de los más fuertes que haya. Conviene estudiar este juego de presencia-ausencia, ya presentido por André Bazin bajo el nombre de «desglose clásico», conviene explorar el significante de cine en su régimen ficcional. En cambio, como ya he dicho, cuanto más se reduce una película a su diégesis, menor importancia posee el estudio de su significante para su sistema textual. No es contradictorio: la fórmula diegética del significante es un mecanismo complejo que aún no se conoce bien, pero que, sea cual sea exactamente, afecta a una gran cantidad de películas y a ninguna de ellas en particular.

Así existen grandes categorías (película de ficción, película en color, película en cinemascope, etc.) que aparecen mucho menos como conjuntos enumerables de películas (aunque a veces lo sean hasta cierto punto) que como los diversos rostros del propio cine, o al menos como aquellos que ya nos ha mostrado, pues son otros los que nos reserva el futuro. Podemos interesarnos por ellos como tales, y eso supone seguir estudiando el significante-cine, a través de uno u otro de sus grandes modos institucionales. La distinción metodológica más notable, desde una perspectiva semiológica, no es la que opone la película singular (= una película y una sola) a la «totalidad» del cine (= todas las películas existentes), sino los estudios de textos y los estudios de códigos. En ambos casos podemos atender a grupos de películas, reducibles a una sola en análisis textuales, ampliables hasta el conjunto del cine en análisis códicos. El margen persistente tiene como incidencia propia el separar los grupos analizables en extensión de aquellos otros cuya imprecisión o enormidad imposibilita un tratamiento por vía textual (el *corpus*, entonces), grupos estos últimos que sólo admiten una comprensión mediante el estudio directo de ciertos rasgos pertinentes del significante (de entrada comunes a un número indeterminado de películas), y que además, a partir de su definición histórica o sociológica, ya no son tanto grupos de películas como aspectos del cine. Su análisis se relaciona con los que examinan el cine por entero, y participa del mismo género de investigaciones.

3. Identificación, espejo

«¿Qué contribución puede aportar el psicoanálisis freudiano al conocimiento del significante cinematográfico?»: esta era la pregunta-sueño que yo me hacía (imaginario científico con ganas de simbolizarse), y ahora casi me parece haberla *devanado;* esta palabra ya indica que la pregunta sigue siendo «vana»: no he aportado respuesta alguna, me he limitado a prestar atención a lo que yo quería decir (nunca se sabe antes de haberlo escrito), y no he hecho más que preguntarme mi pregunta: esta vanilocuencia es de las que hay que asumir, es constitutiva de toda gestión epistemológica.

Ya que he querido fijar el sitio (como casillas vacías, algunas de las cuales comienzan a llenarse sin haberme esperado, y mejor así), el sitio de diversas orientaciones de trabajo y en especial de la última, la exploración psicoanalítica del significante, que me interesa particularmente, ahora, en ésta, debo ponerme a inscribir algo; debo impulsar más hacia delante, más claramente en dirección del inconsciente, el análisis de este deseo de investigador que me lleva a escribir. Y, desde luego, para empezar, se tratará de hacer una nueva pregunta: entre los rasgos específicos del significante cinematográfico, que distinguen al cine de la literatura, de la pintura, etc., ¿cuáles son los que, por su naturaleza, reclaman más directamente esta forma de saber que sólo nos aporta el psicoanálisis?

PERCEPCIÓN, IMAGINARIO

El significante del cine es *perceptivo* (visual y auditivo). También lo es el de la literatura, puesto que hay que *leer* la cadena escrita, pero en este caso introduce un registro perceptivo más restringido: solamente grafemas, escritura. Igual ocurre con la pintura, con la escultura, con la arquitectura, con la fotografía, aunque siempre dentro de unos límites, que son diversos: ausencia de la percepción auditiva, ausencia, en el mismo visual, de ciertas dimensiones importantes como el tiempo y el movimiento (evidente que existe el tiempo de la mirada, pero el objeto mirado no se inscribe dentro de un segmento preciso de tiempo, con sus consecuciones apremiantes y externas al espectador). También el significante de la música es perceptivo, pero, igual que los otros, está menos «extendido» que el del cine: en este caso se echa en falta la visión y, en el mismo auditivo, el habla oída (salvo para el canto). En suma, la sorpresa inicial es que el cine es más *perceptivo,* si es lícito expresarse así, que otros muchos medios de expresión; moviliza la percepción según una mayor cantidad de ejes. (Por eso, a veces, han presenta-

do el cine como una «síntesis de todas las artes»; la frase no quiere decir gran cosa, aunque si nos atenemos a una lectura cuantitativa de los registros de percepción, es cierto que el cine «engloba» en sí el significante de otras artes: puede presentarnos cuadros, hacernos oír música, está hecho de fotografías, etc.).

No obstante, esta «superioridad» en cierto modo numérica desaparecerá si comparamos el cine con el teatro, con la ópera y con los demás espectáculos del mismo género. Estos últimos también ponen en juego la vista y el oído a la vez, la audición lingüística y la audición no lingüística, el movimiento, el desarrollo real del tiempo. Otra es su manera de diferir del cine: no consisten en *imágenes,* las percepciones que proponen a la vista y al oído se inscriben en un espacio verdadero (no fotografiado), el mismo que ocupa el público durante la representación; todo lo que oye y ve el auditorio está activamente producido, en su presencia, por seres humanos o por accesorios igualmente presentes. Aquí no se trata del problema de la ficción, sino de las características definitorias del significante: la obra teatral podrá mimetizar una fábula o no, la cuestión es que, ante la necesidad mimética, seguirá corriendo a cargo de personas reales que evolucionan por un espacio y un tiempo reales, *en la misma «escena» donde se halla el público.* La «otra escena», que precisamente no recibe este nombre, es la pantalla del cinematógrafo (ya de entrada más cercana al fantasma): lo que en ella se desarrolle puede resultar, como antes, más o menos ficcional, pero esta vez el propio desarrollo es ficticio: el actor, el «decorado», las palabras que se oyen, todo está ausente, todo queda *registrado* (como un rastro amnésico que fuera tal inmediatamente, sin haber sido nada más con anterioridad), y este hecho sigue siendo cierto si lo registrado no es una «historia» ni apunta a la ilusión propiamente ficcional. Pues será el mismo significante, y por entero, el que aparezca registrado y sea ausencia: una simple cinta que se enrolla, que «contiene» en su interior paisajes inmensos, batallas campales, el deshielo del río Neva, el período de vidas enteras, y que sin embargo se deja guardar en una lata redonda de metal corriente, modesta por sus dimensiones: prueba evidente de que no contiene «de verdad» todo eso.

En el teatro, Sarah Bernhardt podrá decirme que ella es Fedra o bien, si la otra fuera de otra época y recusara el régimen figurativo, me diría, como en un determinado teatro moderno, que es Sarah Bernhardt. Pero de todos modos, yo vería a Sarah Bernhardt. En el cine, también podría dirigirme estas dos clases de discursos, pero sería su sombra quien me los dirigiera (o mejor dicho, me los dirigiría en su ausencia). Toda película es película de ficción.

El actor no es el único que queda en entredicho. Hoy existe un teatro y un cine sin actores, o donde han dejado, al menos, de [illegible]ación ple-

na y exclusiva que les caracteriza en los espectáculos clásicos. Sin embargo, lo que vale para Sarah Bernhardt, vale igual para un objeto, un accesorio, una silla por ejemplo. En el escenario teatral, esta silla, como en Chejov, puede parecer que es la que usa cada noche el hidalgo rural para sentarse, ruso y melancólico; por el contrario, también puede explicarme (en lonesco) que es una silla de teatro. Pero en fin, es una silla. En cine, deberá elegir asimismo entre dos actitudes (y muchas más, intermedias o más astutas), pero no estará presente cuando la vean los espectadores, cuando tengan que conocer esta elección: les habrá delegado su reflejo.

Lo típico del cine no es lo imaginario que eventualmente pueda representar, sino el que *es* ante todo, el que le constituye como significante (uno y otro no dejan de relacionarse; si tanta es su aptitud en representarlo, se debe a que la tiene; no obstante la sigue teniendo cuando ya no lo representa). El desdoblamiento (posible) que instaura el objetivo ficcional está precedido, en cine, por un primer desdoblamiento, consumado ya-siempre, que instaura el significante. Lo imaginario, por definición, combina en sí una cierta presencia y una cierta ausencia. En cine, el significado ficcional, suponiendo que alguno haya, no será la única presencia que actúe así sobre el modo de la ausencia, ante todo actuará el significante.

También el cine, «más perceptivo» que algunas artes si establecemos la lista de sus registros sensoriales, es asimismo «menos perceptivo» que otras desde el momento en que consideramos el estatuto de tales percepciones y ya no su cantidad o su diversidad: pues las suyas, en cierto sentido, son todas «falsas». O mejor dicho, su actividad de percepción es real (el cine no es el fantasma), aunque lo percibido no sea realmente el objeto, sino su sombra, su fantasma, su doble, su *réplica* en una nueva especie de espejo. Habrá quien diga que la literatura, a fin de cuentas, sólo está hecha a su vez de réplicas (las palabras escritas, presentando los objetos ausentes). Pero, al menos, no nos los presenta con toda esa pormenorización realmente percibida, como la pantalla (que da más y hurta igualmente, o sea, que hurta más).

La posición típica del cine depende de esta doble característica de su significante: riqueza perceptiva inhabitual, pero aquejada de irrealidad a un grado inhabitual de profundidad, desde su mismo principio. Más que las demás artes, o de manera más singular, el cine nos introduce en lo imaginario: suscita el alzamiento masivo de la percepción, aunque para inclinarla de inmediato hacia su propia ausencia, que es no obstante el único significante presente.

EL SUJETO OMNIPERCIBIENTE

De modo que la película es como el espejo. Sin embargo, difiere del espejo primordial en un punto esencial: aunque, como en éste, todo pueda proyectarse, hay una cosa, una sola, que nunca refleja la película: el cuerpo del espectador. En según qué posición, el espejo se vuelve de repente cristal sin azogue.

El niño, en el espejo, percibe los objetos familiares de la casa, y también su objeto por excelencia, su madre, que le lleva en brazos ante el espejo. Así nacen determinados rasgos mayores de la identificación primaria (la formación del Yo): el niño se ve como ser ajeno, y junto a otro ser ajeno. Este otro ser ajeno le garantiza que el primer ser es él: mediante su autoridad, su aval, en el registro de lo simbólico, y luego mediante la semejanza de su imagen especular a la del niño (ambos tienen forma humana). Así pues, el Yo del niño se forma por identificación con su semejante, y ello en dos sentidos a la vez, metonímico y metafórico: el otro ser humano que sale en el espejo, el propio reflejo que es el cuerpo y que no lo es, que se le parece. El niño se identifica a sí mismo como objeto.

En cine, persiste el objeto: ficción o no, siempre hay algo en la pantalla. Sin embargo, ha desaparecido el reflejo del propio cuerpo. El espectador de cine no es un niño, mientras que el niño que de verdad se halla en la fase del espejo (de seis a dieciocho meses aproximadamente) sería seguramente incapaz de «seguir», la película más sencilla. Por eso, lo que *posibilita* la ausencia del espectador en la pantalla —o más bien el desarrollo inteligible de la película pese a esta ausencia—, es que el espectador ya ha conocido la experiencia del espejo (del verdadero), y que entonces ya es capaz de constituir un mundo de objetos sin tener que empezar reconociéndose a sí mismo. En tal aspecto, el cine se encuentra del lado de lo simbólico (hecho meramente normal): el espectador sabe que existen objetos, que él mismo existe como sujeto y que se convierte en objeto para los demás; se conoce y conoce a sus semejantes: ya no hace falta que se le *describa* en la pantalla esta similitud, tal como sucedía en el espejo de su infancia. Al igual que cualquier otra actividad ampliamente «secundaria», el ejercicio del cine supone el superar la primitiva indiferenciación del Yo y del No-yo.

Pero entonces, *¿a qué* se identifica el espectador durante la proyección de la película? Pues tiene que identificarse: la identificación bajo su forma primera ha dejado de serle una necesidad actual, pero él continúa, en el cine —y so pena de que la película le resulte incomprensible, considerablemente más que las más incomprensibles películas—, dependiendo de un juego identificador permanente sin el cual no habría vida social (así sucede que la más trivial conversación supone la alternancia de [illegible] o sea la aptitud de los interlocutores a una identificación recíproca y respectiva). Esta identificación *continuada,* cuya función esencial incluso en el más abstracto de los razonamientos ya ha demostrado Lacan,[35] y que para Freud era el «sentimiento social»[36] (= sublimación de una libido homosexual reaccional por sí misma ante la agresiva rivalidad que se produce entre los miembros de una misma generación, después de matar al padre), ¿qué forma reviste en el caso particular de una práctica social entre otras, la proyección cinematográfica?

Evidentemente, el espectador tiene ocasión de identificarse con el *personaje* de la ficción. Pero aun así, hace falta que éste exista. Por consiguiente, esto sólo vale atribuido a la película narrativo-representativa, y no a la constitución psicoanalítica del significante de cine como tal. El espectador también puede identificarse con el autor, en películas más o menos «aficcionales» en las que este último se presente como actor y no como personaje, aunque siga ofreciéndose así como ser humano (como ser humano percibido), o sea permitiendo la identificación. No obstante, este factor (añadido incluso al precedente y englobando entonces una grandísima cantidad de películas) no resultaría suficiente. Se limita a designar, en algunas de sus formas, la identificación secundaria (secundaria en el propio proceso cinematográfico, puesto que aparte de esto toda identificación distinta de la del espejo debe considerarse como algo secundario).

Explicación insuficiente, y por dos motivos, de los que el primero no es más que la consecuencia intermitente, anecdótica y superficial del segundo (pero por ello mismo más visible, y eso me lleva a situarlo en primer lugar). El cine se aparta del teatro en un punto importante, ya destacado con frecuencia: suele presentarnos largas secuencias que podríamos tildar (literalmente) de «inhumanas» —ya conocemos el tema del «cosmomorfismo» cinematográfico, desarrollado por muchos teóricos del film—, secuencias en donde sólo aparecen objetos inanimados, paisajes, etc., y que, a veces durante minutos enteros, no ofrecen ninguna forma humana a la identificación espectorial; debemos creer sin embargo que ésta se mantiene intacta en su estructura profunda dado que la película en tales momentos *funciona* igual que en otros, y dado además que hay películas enteras (documentales geográficos, por ejemplo) que se desarrollan inteligiblemente en tales condiciones. El segundo motivo, más radical, es que la identificación con la forma

35. «Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée», *Écrits*, págs. 197-213.

36. «Le Moi et le Ça», págs. 207, 214 y 215 (= «sentimiento social desexualizado»); véase también (a propósito de la paranoia); «Pour introduire le narcissisme», 1914 (en francés en *La Vie sexuelle*, de Jean Laplanche y Denise Berger, París, P.U.F., 1969), págs. 99, 100 y 105.

humana que sale en la pantalla, incluso cuando tiene lugar, todavía no no dice nada en lo que atañe al *lugar del Yo espectatorial* en la instauración del significante. Este Yo, como acabo de decir, ya se halla formado. Pero puesto que existe, podemos preguntarnos justamente *dónde está* durante la proyección de la película. (La identificación verdaderamente primera, la del espejo, forma el Yo, pero todas las demás suponen, en cambio, que ya está formado y que pueda «intercambiarse» contra el objeto o el similar). Así cuando «reconozco» a mi semejante en la pantalla, y más aún si no lo reconozco, ¿dónde estoy? ¿Dónde se encuentra este alguien que es capaz de reconocerse cuando ha lugar?

No basta con contestar que el cine, como toda práctica social, exige que el aparato psíquico de sus participantes esté plenamente constituido, ni que por consiguiente el problema interese a la teoría psicoanalítica general y no propiamente a la del cine. Pues mi *¿dónde está?* no pretende ir tan lejos, o más exactamente intenta ir un poco más lejos: se trata del *lugar* ocupado por este Yo ya constituido, ocupación que se produce durante la sesión de cine, y no en la vida de sociedad en general.

El espectador se halla ausente de la pantalla: al revés del niño ante el espejo, no puede identificarse a sí mismo como objeto, sino únicamente a objetos que están sin él. La pantalla, en tal sentido, no es un espejo. Lo percibido, esta vez, está por entero del lado del objeto, y ya no hay nada que equivalga a la propia imagen, a esa singular mezcolanza de percibido y sujeto (de lo otro y de mí) que precisamente fue la figura necesaria para separarlos entre sí. En cine, siempre será el otro el que ocupe la pantalla; yo estoy ahí para mirarlo. No participo para nada en lo percibido, al contrario soy *omnipercibiente.* Omnipercibiente del mismo modo que decimos omnipotente (esa es la famosa «ubicuidad» que cada película regala a su espectador); omnipercibiente, además, porque estoy por entero del lado de la instancia percibiente: ausente de la pantalla, aunque muy presente en la sala, gran ojo y gran oído sin los cuales lo percibido no tendría a nadie que lo percibiera, instancia *constituyente,* en suma, del significante de cine (yo soy quien hace la película). Si los espectáculos y sonidos más extravagantes, o su más improbable conjunción, la más alejada de toda experiencia real, no impide que se constituya el sentido (y para empezar no *sorprende* al espectador, no lo sorprende de verdad, no mentalmente: éste se limita a considerar que la película es muy rara), se debe a que sabe que está en el cine.

En el cine, el *saber del sujeto* cobra una forma muy concreta sin la cual no habría película posible. Este saber es doble (aunque se constituya en unidad): sé que estoy percibiendo un imaginario (y por eso sus rarezas, si hace falta extremas, no me turban muy en serio), [illegible] soy yo quien

lo percibe. Este segundo saber se desdobla a su vez: sé que estoy percibiendo realmente, que mis órganos sensoriales reaccionan físicamente afectados, que no me he puesto a fantasmar, que la cuarta pared de la sala (la pantalla) es verdaderamente distinta de las otras tres, que frente a ella hay un proyector (o sea, que no soy yo el que proyecta, o al menos no yo solo), y sé asimismo que soy yo el que percibe todo eso, que ese material percibido-imaginario acaba depositándose en mi interior como en una segunda pantalla, que es a mí adonde acude para iniciar su cortejo y componerse como continuidad, y que por tanto soy, yo mismo, el lugar en donde este imaginario realmente percibido accede a lo simbólico instaurándose como el significante de un cierto tipo de actividad social institucionalizada, llamada «cine».

En suma, el espectador *se identifica a sí mismo,* a sí mismo como puro acto de percepción (como despertar, como alerta): como condición de posibilidad de lo percibido y por consiguiente como una especie de sujeto transcendental, anterior a todo *hay.*

Espejo extraño, muy similar al de la infancia, y muy diferente. Muy similar, como bien indica Jean-Louis Baudry,[37] porque durante la sesión nos hallamos, igual que el niño, en estado de submotricidad y de superpercepción; porque, igual que él una vez más, somos presa de lo imaginario, del doble, y lo somos, paradójicamente, a través de una percepción real. Muy diferente, porque este espejo nos lo manda todo excepto a nosotros mismos, porque nos hallamos muy lisa y llanamente fuera de él, mientras que el niño se halla a la vez en él y ante él. Como *dispositivo* (y en un sentido muy topográfico de esta palabra), el cine se adentra más por la vertiente de lo simbólico, también de lo secundario, se adentra más de lo que lo hace el espejo de la infancia. No ha de asombrarnos, puesto que aparece mucho después, pero lo que más me interesa es que se inscriba en su surco según una incidencia tan directa y a la vez tan desfasada, sin un exacto equivalente en otros aparatos de significación.

LA IDENTIFICACIÓN CON LA CÁMARA

El análisis precedente coincide a ratos con otros, que ya han sido propuestos y que no voy a repetir: aquellos análisis que, a propósito de la pintura del Quattrocento, o del mismo cine, insisten sobre la función de la perspectiva monocular (o sea, de la *cámara*) y de su «punto de fuga» que inscribe

37. Véase la nota 2.

en hueco el asentamiento del sujeto-espectador, en una posición omnipotente que es la de Dios mismo, o más ampliamente de cualquier significado postrero. Y es cierto que, al identificarse a sí mismo como mirada, el espectador no puede hacer más que identificarse también con la cámara, que ya ha mirado antes que él lo que él está mirando ahora, y cuyo *puesto* (= encuadre) determina el punto de huida. Durante la sesión de proyección, esta cámara está ausente, pero tiene un representante que consiste en otro aparato justamente llamado «proyector». Aparato que está detrás del espectador, *detrás de su cabeza*,[38] o sea en el lugar exacto ocupado, fantasmáticamente, por el «núcleo» de toda visión. A todos nos ha ocurrido experimentar su propia mirada, fuera incluso de las salas llamadas oscuras, como una especie de faro que fuera dando vueltas sobre el eje de nuestro cuello (similar a una panorámica) y que se desplazara al desplazarnos nosotros (menciono ahora el *travelling*): como un haz luminoso (sin las motas de polvo que lo recorren y lo estrían en el cine) cuya supletoriedad arranca de la nada las lonchas de oscuridad sucesivas y variables en las que se va instalando paulatinamente. (Y en cierto sentido, esto es la percepción y la consciencia, como decía Freud:[39] una *luz*, en el doble sentido de alumbramiento y abertura, como en el dispositivo del cine que incluye a ambos, una luz limitada y ambulante que sólo llega a una débil parte de lo real, pero que en cambio posee el don de sacarlo al descubierto). Sin esta identificación con la cámara, no podríamos comprender ciertos hechos que sin embargo son constantes: ¿cómo puede ser, por ejemplo, que el espectador no se extrañe cuando la imagen «da vueltas» (= panorámica), pese a que sabe muy bien que él no ha movido la cabeza? Sucede que no ha necesitado moverla de verdad, la ha movido en tanto que omnividente, en tanto que identificado con el movimiento de la cámara, como sujeto transcendental y no como sujeto empírico.

Toda visión consiste en un doble movimiento: proyectivo (el faro que «barre») e introyectivo: la consciencia como superficie sensible de ponerse a registrar (como pantalla). Tengo la impresión de «lanzar», como suele decirse, mi mirada sobre las cosas y, a la vez, de que estas últimas, iluminadas de ese modo, se depositan en mí (se dice entonces que son ellas las que se

38. Véase André Green, «L'Écran bi-face, un oeil derrière la tête» en *Psychanalyse et Cinéma*, París, enero de 1970, n.° 1 (de una revista que no tuvo continuidad), págs. 15-22. Ya se verá que mi análisis, en el párrafo siguiente coincide a ratos con el de André Green.

39. «Le Moi et le Ça», págs. 189 y 190; *L'Interprétation des rêves*, pág. 522 (= la consciencia como órgano de los sentidos) y pág. 488 (= la consciencia como superficie de doble registro, interno y externo); «L'Inconscient», págs. 73 y 74 (los procesos psíquicos son por sí mismos inconscientes, la consciencia es una función que los *percibe* en una proporción muy escasa), etc.

«proyectan»: en mi retina por ejemplo). Hay que derramar sobre el mundo una especie de chorro que se llama la mirada y que explica todos los mitos de magnetismo, para que los objetos puedan ascender por ese chorro en sentido opuesto (utilizándolo sin embargo para encontrar el camino) y llegar al fin a nuestra percepción, que ahora es cera blanda y ya no fuente emisora.

La tecnología de la toma de vistas se adapta cuidadosamente a este fantasma acompañante de la percepción, tan trivial por otra parte. La cámara «apunta» al objeto, como un arma de fuego (= proyección), y el objeto marca su huella, su rastro, sobre la superficie receptiva de la cinta (= introyección). El propio espectador no escapa a esta tenaza, pues forma parte del emparejamiento, y también porque la tenaza, en el plano de lo imaginario (Melanie Klein), marca nuestra relación con el mundo en conjunto y se arraiga en las figuras primeras de la oralidad. Durante la sesión, el espectador es el faro que he dicho, duplicando al proyector que a su vez duplica a la cámara, y también es la superficie sensible, duplicando a la pantalla que a su vez duplica a la cinta. Hay dos haces en la sala: el que llega a la pantalla, partiendo de la cabina de proyección y al mismo tiempo de la visión espectatorial en tanto que proyectiva, y el que al contrario parte de la pantalla para «depositarse» en la percepción espectatorial en tanto que introyectiva (sobre la retina, segunda pantalla). Cuando digo que «*veo*» la película, me estoy refiriendo a una mezcla singular de dos corrientes contrarias: la película es lo que recibo, y también es lo que suscito, puesto que no es algo que preexista cuando entro en la sala y me basta cerrar los ojos para suprimirlo. Al suscitarlo, soy el aparato de proyección; al recibirlo, soy la pantalla; en estas dos figuras a la vez, soy la cámara, que recibe el tiro y que sin embargo registra.

De este modo la constitución del significante, en cine, descansa sobre una serie de efectos-espejo organizados en cadena, y no sobre una duplicación única. En esto, el cine como tópico se parece a ese otro «espacio» que es el instrumental técnico (cámara, proyector, cinta, pantalla, etc.), condición objetiva de toda la institución: los aparatos, como sabemos, también comportan una serie de espejos, de lentes, de «luces» y de obturadores, de mates a través de los cuales se abre paso el haz luminoso: otra duplicación, esta vez global, en donde el *instrumental* llega a ser la metáfora (al tiempo que la fuente real) del proceso mental instituido. Más adelante también veremos que es el fetiche.

Lo simbólico, en cine como en todo, no logra constituirse más que a través y por encima de los juegos de lo imaginario: proyección-introyección, presencia-ausencia, fantasmas acompañantes de la percepción, etc. Una vez adquirido incluso, el Yo se sigue basando, por debajo, en las figuras fabulo-

sas que le han permitido la adquisición, y que lo han marcado de forma duradera con el sello del engaño. El proceso secundario se limita a «recubrir» (y no siempre herméticamente) el proceso primario, que en ningún momento cesa de estar presente y que condiciona la misma posibilidad de lo que le recubre.

Cadena de espejos abundantes, el cine es un mecanismo frágil y a la vez robusto: como el cuerpo humano, como un instrumento de precisión, como una institución social. Sucede que en realidad es todo eso al mismo tiempo.

Y yo, en este momento, ¿qué estoy haciendo, sino añadir a todas estas reduplicaciones la que usa la teoría en su intento de instalarse? ¿Acaso no me estoy mirando al mirar la película? *Esta pasión de ver* (igual que de oír), que es cimiento de todo el edificio, ¿no la estoy reexpediendo, una vez más, hacia (contra) el edificio? ¿El voyeur que yo era, ante la pantalla, no lo sigo siendo en el momento en que él es el visto, postulando así un segundo voyeur, el que ahora escribe, yo una vez más?

SOBRE LA TEORÍA IDEALISTA DEL CINE

No cabe duda de que el sitio del Yo en la institución del significante, como sujeto transcendental y sin embargo radicalmente embaucado, puesto que si consigue ese sitio es gracias a la institución (y hasta el instrumental), nos ofrece una apreciable ocasión de entender mejor y juzgar mejor el exacto alcance epistemológico de la teoría idealista del cine, que culmina con los notables trabajos de André Bazin. Sin necesidad de cualquier reflexión frontal sobre su validez, leyendo simplemente los escritos de esa índole, no podemos por menos que asombrarnos ante la extrema precisión, la inteligencia aguda y directamente sensible que en ellos suelen manifestarse; al mismo tiempo, tenemos la difusa impresión de un desenfoque permanente (que a la vez no cambia nada y lo cambia todo), y presentimos la existencia, no precisada, de algo que sería como un punto que amenazase con desestabilizar el conjunto.

Desde luego, no es ninguna casualidad que la figura mayor del idealismo en la teoría cinematográfica haya sido la fenomenología, reivindicada explícitamente por Bazin y por otros autores de la misma época, de la que se derivan más implícitamente (aunque de forma más generalizada) todas las concepciones del cine como revelación mística, como «verdad» o «realidad» que se despliegan con todo derecho, como aparición de lo que es, como epifanía. Ya sabemos que el cine tiene el don de provoca[illegible] proféticos en algunos de sus amantes. Sin embargo, tales conc[illegible]ofánicas

(que no siempre se expresan a ultranza) comunican con bastante exactitud el «sentimiento» surgido en el *Yo embaucado* del espectador y suelen ofrecernos excelentes descripciones de dicho sentimiento, y al obrar así denotan un cierto cariz científico, facilitando el progreso de nuestro conocimiento del cine. No obstante, pecan de ceguera con el *engaño del Yo.* Estas teorías conservan un gran interés, pero por así decir hay que cogerlas al revés, como la imagen óptica de la película.

Pues es muy cierto que el aparato tópico del cine parece servir para ilustrar a aquél. (Por otra parte, cualquier campo exige que empecemos por una fenomenología del objeto que queremos entender, por la descripción «receptiva» de sus apariencias; solamente después comenzará la *crítica:* los psicoanalistas, no lo olvidemos, poseen su propia «fenomenología»). El «*hay*» de la fenomenología propiamente dicha (filosófica), como revelación óntica que remite a un sujeto-percibiente (= «*cogito* perceptivo»), a un sujeto para el que sólo puede haber algo, mantiene estrechas y precisas afinidades con la instauración del significante de cine en el Yo, tal como he procurado circundarlo, con el espectador refugiado en sí mismo como pura instancia de percepción, mientras que lo percibido se halla por entero «del otro lado». En esta medida, el cine es sin duda un «arte fenomenológico», como tantas veces se ha dicho y como lo decía el propio Merleau-Ponty.[40] Pero sólo puede serlo porque en eso lo convierten sus determinaciones objetivas. La posición del Yo en cine no depende de una milagrosa semejanza entre el cine y las características naturales de toda percepción; al contrario, ya está prevista y marcada de antemano por la institución (instrumental, disposición de la sala, dispositivo mental que interioriza todo eso), y también por las características más generales del aparato psíquico (como la proyección, la estructura del espejo, etc.) que, sometidas menos directamente a una época de la historia social y a una tecnología, no expresan con tanto rigor la soberanía de una «vocación humana» sino que, al revés, se hallan moldeadas por ciertas particularidades del hombre como animal (como el único animal que no sea un animal): la *Hilflosigkeit* primitiva, la dependencia con relación a los desvelos (fuente duradera de lo imaginario, de las relaciones de objeto, de las grandes figuras orales de la alimentación), la premaduración motriz del niño, que le condena a reconocerse primero por la vista (o sea, en el exterior de sí mismo) para anticipar una unidad muscular que todavía no posee.

40. «El cine y la nueva psicología», conferencia en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos, 13 de marzo de 1945, publicada en *Sens et Non-sens* (trad. cast.: *Sentido y sin sentido*, Barcelona, [illegible] Edicions 62, 1977).

En suma, la fenomenología puede contribuir al conocimiento del cine (y lo ha hecho) en la medida en que resulta que se le parece, y, sin embargo, tanto el cine como la fenomenología, en su común ilusión de *dominio perceptivo,* no gozarán de más ilustración que la que les concedan las condiciones reales de la sociedad y del hombre.

DE ALGUNOS SUBCÓDIGOS DE IDENTIFICACIÓN

Los juegos de la identificación definen la situación cinematográfica en su generalidad, es decir, *el* código. Pero asimismo admiten algunas configuraciones más particulares y menos permanentes, que son como sus «variantes»; intervienen en ciertas figuras codificadas que ocupan segmentos concretos de películas concretas.

Lo que hasta ahora he venido diciendo de la identificación sirve para comprobar que el espectador se halla ausente de la pantalla *como percibido,* pero también (ambas cosas van juntas, inevitablemente) que se halla presente, y hasta «omnipresente», *como percibiente.* A cada instante, me hallo en la película gracias a la caricia de mi mirada. A menudo, esta presencia se muestra difusa, geográficamente indiferenciada, al tiempo que se reparte por toda la superficie de la pantalla; o más exactamente *flota,* como la escucha del psicoanalista, dispuesta a colgarse preferencialmente de tal o cual motivo de la película, según sea la fuerza que estos últimos posean y según mi propio fantasma de espectador, sin que intervenga el mismo código cinematográfico para regular esta sujeción e imponerla a todos los asistentes. No obstante, en otros casos, ciertos artículos de los códigos o subcódigos cinematográficos (que no voy a enumerar aquí totalmente) se encargan de indicarle al espectador cuál ha de ser el vector que permita que la permanente identificación con la mirada propia se prolongue temporalmente en el mismo interior de la película (de lo percibido). Descubrimos aquí, al menos en algunos de sus aspectos, diversos problemas clásicos de la teoría cinematográfica: las imágenes subjetivas, el fuera de campo, las miradas (las miradas y ya no la mirada, sino que aquéllas se articulan sobre ésta).

Existen varias clases de imágenes subjetivas que además ya he procurado distinguir, a la manera de Jean Mitry, separándolas unas de otras.[41] De momento me fijaré en una sola, aquella que, según la fórmula ya admitida,

41. Capítulo II de «Problemas actuales de teoría del cine», 1967, artículo reproducido en el tomo II de mis *Essais sur la signification au cinema,* Klincksieck, [illegible], 1976[2] (trad. cast.: *Ensayos sobre la significación en el cine,* Barcelona, [illegible]

«expresa el punto de vista del cineasta» (y no el punto de vista de un personaje, otro subcaso tradicional de imagen subjetiva): encuadres insólitos, ángulos extraños, etc., como, por ejemplo, en uno de los sketches que componen la película *Carnet de baile* (Carnet de bal, 1936), de Julien Duvivier (el sketch con Pierre Blanchar, rodado sin cesar en encuadres inclinados). Hay algo que se asombra de las vigentes definiciones: no veo de qué modo esos ángulos extraños van a poder expresar el punto de vista del cineasta con mayor fuerza que la que tienen los ángulos más habituales, más cercanos a la horizontalidad. Sin embargo, entendemos la definición hasta en su misma inexactitud: el ángulo extraño, precisamente porque es extraño, nos lleva a sentir mejor lo que sencillamente, en su ausencia, ya teníamos un poco olvidado: nuestra identificación con la cámara (desde el «punto de vista del autor»). Los encuadres habituales terminan por parecer no-encuadres: abarco la mirada del cineasta (sin la cual no habría posibilidad de cine alguno), pero mi consciente no lo tiene muy en cuenta. El ángulo extraño me despierta y me informa (como una cura) de lo que yo ya sabía. Y después, exige que mi mirada, por un instante, ponga fin a su libre vagabundeo a través de la pantalla, y la cruce siguiendo unas líneas de fuerza muy concretas que me son impuestas. Así, será el *emplazamiento* de mi propia presencia-ausencia en la película el que por un momento se me vuelva directamente sensible, por el simple hecho de haber cambiado.

Ahora, las miradas. En una película de ficción, los personajes se miran entre sí. Ocurre a veces (y entonces abrimos un nuevo «orificio» en la cadena de las identificaciones) que un personaje mire a otro que momentáneamente se encuentra fuera de campo, o bien que éste le esté mirando. Si hemos cruzado un orificio, se debe a que todo fuera de campo *nos aproxima al espectador,* puesto que lo típico de este último es hallarse fuera de campo (por consiguiente, el personaje fuera de campo posee un punto en común con él: mira la pantalla). En ciertos casos, la mirada del personaje fuera de campo se «consolida» mediante el recurso a la imagen subjetiva en otra de sus variantes, generalmente llamada «punto de vista del personaje»: el encuadre de la escena corresponde exactamente al ángulo desde el cual el personaje fuera de campo mira el campo. (Por otra parte, ambas figuras son disociables: sabemos con frecuencia que es alguien distinto a nosotros el que mira la escena, que es un personaje, pero nos enteramos por la lógica de la intriga, o por un elemento del diálogo o por una imagen anterior, y no por la posición de la cámara, que puede hallarse muy lejos del supuesto emplazamiento del que mira desde fuera de campo).

En todas las secuencias de esta índole, la identificación fundadora del significante se *turna dos veces,* doblemente desdoblada en un recorrido que la lle-

va hasta el corazón de la película según un trazado que ha dejado de ser flotante, que sigue la pendiente de las miradas y que, por lo tanto, se halla regulada por la propia película: la mirada del espectador (=identificación fundamental), antes de acabar desparramándose por toda la superficie de la pantalla en diversas líneas y secantes = (miradas de los personajes en el campo = segundo desdoblamiento), tiene que «pasar» primero —como suele decirse de un itinerario o de un *estrecho*— por la mirada del personaje fuera de campo (= primer desdoblamiento), espectador a su vez y entonces primer delegado del espectador auténtico, pero sin confundirse con él puesto que es interior, si no en el campo, al menos en la ficción. Este personaje, invisible y considerado como vidente (igual que el espectador), será captado de través por la mirada de éste, y desempeñará el papel de intermediario obligado. Al ofrecerse al cruce espectatorial, modifica el trayecto seguido por la línea de las sucesivas identificaciones, y sólo en tal sentido logra ser visto a su vez: como vemos a través de él, nos vemos no verlo.

Hay mayor abundancia de ejemplos de esa índole, y a cual más complejo, que sobrepasan los que aquí he mencionado. Llegados a este punto, el análisis textual, a partir de secuencias fílmicas precisas, es un instrumento de conocimiento irremplazable. Yo sólo quería demostrar que, en el fondo, no hay solución de continuidad entre el juego del niño ante el espejo y, en la otra punta, ciertas figuras localizadas de los códigos cinematográficos. El espejo es el lugar de la identificación primaria. La identificación con la propia mirada es secundaria en relación al espejo, es decir para una teoría general de las actividades adultas, pero es fundadora del cine y por consiguiente primaria cuando se habla de él: es propiamente la *identificación cinematográfica primaria.* («Identificación primaria» sería algo inexacto desde el punto de vista psicoanalítico; «identificación secundaria», más exacto en este aspecto, resultaría ambiguo para un psicoanálisis cinematográfico). En cuanto a las identificaciones con los personajes, incluyendo consigo sus diversos niveles (personaje fuera de campo, etc.), serán identificaciones cinematográficas secundarias, terciarias, etc.; si las cogemos en bloque para oponerlas simplemente a la identificación del espectador con su mirada, su conjunto constituye, en singular, la identificación cinematográfica secundaria.[42]

42. Sobre estos problemas, véase Michel Colin, *Le Film: tran[illegible] texte du roman*, tesis de tercer ciclo, 1974.

«VER UNA PELÍCULA»

Refiriéndose al acto sexual, Freud observaba[43] que las prácticas más corrientes se basan en un gran número de funciones psíquicas, que son distintas, pero que operan en cadena, y que deben permanecer intactas todas ellas para que sea posible una ejecución considerada como normal. (La neurosis y la psicosis, al disociarlas y dejar fuera de juego a algunas de ellas, facilita una especie de conmutación gracias a la cual el analista puede enumerarlas retroactivamente). El acto de *ver una película,* muy sencillo en apariencia, no constituye ninguna excepción a esta regla. Nos muestra, desde que comenzamos a analizarla, una imbricación compleja, «anudada» varias veces sobre sí misma, de las funciones de lo imaginario, de lo real y de lo simbólico, que también se ve requerida bajo una u otra forma por todas las gestiones de la vida social, pero que resulta particularmente asombrosa cuando nos ponemos a observarla en su manifestación cinematográfica, pues se desarrolla sobre una superficie reducida. (En esta medida, puede ocurrir que algún día la teoría del cine aporte algo al psicoanálisis, aunque de momento este «regreso», por la fuerza de las cosas, parezca bastante limitado, dado que ambas disciplinas poseen un desarrollo muy desigual).

Para entender la película de ficción, tengo que «hacerme pasar» por el personaje (= gestión imaginaria), a fin de que se beneficie por proyección análoga de todos los esquemas de inteligibilidad que llevo en mí, y a la vez no tomarme (= regreso a lo real) a fin de que pueda establecerse la ficción como tal (= como simbólico): se trata del *parece real.* Asimismo, para entender la película (a secas), tengo que percibir el objeto fotografiado como ausente, su fotografía como presente, y la presencia de esta ausencia como significante. Lo imaginario del cine presupone lo simbólico, pues el espectador ha de haber conocido primero el espejo primordial. Pero como éste instituía el Yo muy ampliamente en lo imaginario, el espejo segundo de la pantalla, aparato simbólico, se basa a su vez en el reflejo y la carencia. Aun así, no es el fantasma, lugar «puramente» simbólico-imaginario, pues la ausencia del objeto, y los códigos de esta ausencia, están realmente producidos por la *fisis* de un instrumental: el cine es un cuerpo (un *corpus* para el semiólogo), un fetiche que podemos amar.

43. Inhibition, symptôme et angoisse, Michel Tort (comp.), París, P.V.F., 1951, 1973[4], págs. 2 y 3.

4. La pasión de percibir

Las pasiones perceptivas son las únicas que posibilitan el ejercicio del cine: deseo de ver (= pulsión escópica, escoptofilia, voyeurismo), el único que entraba en juego en el arte mudo, deseo de oír que se añadió con el cine sonoro. (La «pulsión invocante», una de las cuatro principales pulsiones sexuales en Lacan;[44] sabemos que Freud no la aisló con tanta nitidez ni apenas la trataba como tal).

Estas dos pulsiones sexuales se distinguen de las otras por el hecho de basarse más en la carencia, o al menos de manera más concreta, más singular, que ya las sitúa de entrada, más aún que a las otras, del lado de lo imaginario.

No obstante, a uno u otro nivel, este rasgo es típico de todas las pulsiones sexuales en tanto que difieren de los instintos o de las necesidades meramente orgánicas (Lacan) o según Freud de las pulsiones de autoconservación («pulsiones del Yo» que luego el autor, sin llegar a decidirse del todo, intentó anexionar al narcisismo). La pulsión sexual no mantiene con su «objeto» una relación tan estable ni tan fuerte como la que crea por ejemplo el hambre o la sed. El hambre no admite más satisfacción que el comer, sin embargo, no cabe duda de que comiendo se la satisface; por eso, los instintos son a la vez más y menos difíciles de contentar que las pulsiones; dependen de un objeto muy real que no tolera suplencia alguna, pero dependen de él exclusivamente. En cambio, la pulsión puede, hasta cierto punto, satisfacerse al margen de su objeto (sublimación o, en otro aspecto, masturbación), y ante todo es capaz de prescindir de él sin hacer que el organismo corra un peligro inmediato (de ahí el rechazo). Por el contrario, las necesidades de autoconservación no admiten ni rechazo ni sublimación; las pulsiones sexuales son más lábiles y más acomodaticias, como ya insistía Freud[45] (más radicalmente perversas, dirá Lacan).[46] Al revés, su insatisfacción siempre persiste más o menos, incluso en el caso de haber alcanzado su objeto; tarda

44. Véase sobre todo *Quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse,* París, Seuil, 1973, págs. 164 y 178 (trad. cast.: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis,* Barcelona, Barral, 1977).

45. «Le Refoulement», 1915, en la edición francesa de *Métapsychologie,* cit. págs. 46 y 47; «Pulsions et destins des pulsions», 1915, en *Ibídem,* pág. 24 y n.° 1 de pág. 36; «Le Moi et le Ça», pág. 216; «Pour introduire le narcissime», págs. 98 y 99, etc.

46. Más exactamente: prestándose por sus propias características a la perversión, que no es la pulsión en sí, sino la posición del sujeto con relación a ella, págs. 165 y 166 de los *Quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse.* Recordemos que tanto para Freud como para Lacan la pulsión siempre es «parcial» (= el niño entendido como perverso polimorfo, etc.).

muy poco en renacer el deseo después del breve vértigo de su aparente extinción, se nutre ampliamente de sí mismo como deseo, tiene sus propios ritmos, que suelen ser bastante independientes de los del placer obtenido (pese a que éste pareciera ser su meta específica); quiere colmar la carencia y, al mismo tiempo, debe cuidar de mantenerla siempre en vilo para sobrevivir como deseo. De hecho, no tiene ningún objeto, en todo caso ningún objeto real; a través de los objetos reales que siempre son substitutos (y además más abundantes e intercambiables), persigue un objeto imaginario («objeto perdido») que es su objeto más verdadero, un objeto que siempre se ha dado por perdido y que siempre ha inspirado deseos como tal.

Entonces, ¿qué es lo que nos permite decir que las pulsiones visual y auditiva mantienen una relación más intensa, o más particular, en ausencia de su objeto, en la persecución infinita de lo imaginario? Sucede que la «pulsión percibiente» —si reúno en este término la pulsión escópica y la pulsión invocante—, contrariamente a otras pulsiones sexuales, *figura concretamente la ausencia de su objeto* por la distancia en que le mantiene y que participa de su misma definición: distancia de la mirada, distancia de la escucha. La psicofisiología distingue clásicamente los «sentidos a distancia» (la vista y el oído) de los demás sentidos, que actúan todos ellos de forma paulatina y a los que califica de «sentidos de contacto» (Pradines): tacto, gusto, olfato, sentido cenestésico, etc. Freud observa que el voyeurismo, similar en eso al sadismo, siempre establece una separación entre *el objeto* (aquí, el objeto mirado) y la *fuente* pulsional, es decir el órgano generador (el ojo); el voyeur no se mira el ojo.[47] En cambio, con la oralidad o la analidad, el ejercicio de la pulsión instaurará hasta cierto punto una confusión parcial, un recubrimiento (= contacto, abolición tendencial de la distancia) entre la fuente y el fin, pues el fin consiste en obtener un placer a nivel del órgano-fuente (= «placer de órgano»):[48] por ejemplo, el llamado «placer de boca».[49]

No es una casualidad que las principales artes socialmente recibidas se basen en los sentidos a distancia, y que las que descansan en los sentidos de contacto suelan considerarse «menores» (= arte culinaria, arte de los perfumes, etc.). Tampoco es casualidad que los imaginarios visuales auditivos hayan desempeñado en la historia de las sociedades una función mucho más importante que los imaginarios táctiles u olfativos.

El voyeur procura, además, mantener una abertura, un espacio vacío, entre el objeto y el ojo, el objeto y el propio cuerpo: su mirada fija el objeto a la

47. «Pulsions et destins des pulsions», págs. 33 y 34.

48. «Pulsions et destins des pulsions», pág. 42.

49. J. Lacan, *Quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse*, pág. 153.

distancia correcta, igual que los espectadores de cine que se cuidan de no estar ni muy cerca ni muy lejos de la pantalla. El voyeur saca a escena en el espacio la ruptura que le separa para siempre del objeto; saca a escena incluso su propia insatisfacción (que es precisamente lo que necesita como voyeur), y por lo tanto también saca su «satisfacción» en tanto sea de tipo propiamente voyeurista. Colmar esta distancia supone el riesgo de colmar además el sujeto, de llevarlo al consumo del objeto (dado que el objeto se ha acercado demasiado y entonces ya no lo ve), de llevarlo al orgasmo y al placer del propio cuerpo, o sea al ejercicio de otras pulsiones, movilizando los sentidos de contacto y poniendo fin al dispositivo escópico. La *retención* forma parte plenamente del placer preceptivo, que en eso suele teñirse de analidad. El orgasmo es el objeto recobrado, en un estado de ilusión del instante; es, fantasmáticamente, la supresión del margen entre objeto y sujeto (de ahí nacen los mitos amorosos de «fusión»). La pulsión de mirar, salvo en condiciones de excepcional desarrollo, posee unas relaciones menos directas con el orgasmo que las que tienen otras pulsiones parciales; lo favorece mediante el juego de la excitación, pero en general no llega a producirlo mediante sus solas figuras, que pertenecen entonces a los «preparativos». No encontramos en ella esa ilusión, por breve que sea, de una carencia colmada, de un no-imaginario, de una relación plena con el objeto, que otras pulsiones saben establecer mejor. Si bien es cierto que todo deseo descansa en la búsqueda infinita de su objeto ausente, el deseo voyeurista, con el sadismo en algunas de sus formas, es el único que, por su principio de distancia, procede a una *evocación* simbólica y espacial de ese desgarrón fundamental.

Lo mismo podríamos decir de la pulsión invocante (auditiva), añadiendo desde luego las disposiciones necesarias, pulsión no tan explorada hasta hoy por el psicoanálisis, si exceptuamos a ciertos autores como Lacan o Guy Rosolato. Me limitaré a recordar que las principales, en mucho, de todas las alucinaciones —¿y qué es lo que mejor manifiesta la disociación entre deseo y objeto real si no la alucinación?— son las alucinaciones visuales y auditivas, las de los sentidos a distancia. (Esto también vale para el sueño, otra forma de alucinación).

EL RÉGIMEN ESCÓPICO DEL CINE

No obstante, todo este conjunto de rasgos, por importante que me parezca, no denota todavía al significante típico del cine, sino al de todos los medios de expresión basados en la vista y el oído, y por consiguiente, entre otros «lenguajes», al de prácticamente todas las artes (pintura, escultura, ar-

quitectura, música, ópera, teatro, etc.). Lo que diferencia al cine es una reduplicación de más, es la vuelta de tuerca suplementaria y específica que da el deseo cuando atornilla a la carencia. Primero porque los espectáculos y sonidos que nos «ofrece» el cine (nos lo ofrece a distancia, o sea, que nos *hurta* otros tantos) son aquí particularmente ricos y variados: simple diferencia de grado, pero que ya influye: son muchas más «cosas» las que presenta la pantalla para expropiarnos y las que ausenta de nuestro poder de captación. (El mecanismo de la pulsión percibiente es de momento idéntico, pero más sustancioso su objeto; esto explica, entre otras cosas, que el cine resulte muy apto para el tratamiento de «escenas eróticas», que se basan en el voyeurismo directo, no sublimado). En segundo lugar (y esto ya es más decisivo), la afinidad específica del significante cinematográfico y de lo imaginario se sigue manteniendo si comparamos la película con otras artes, como el teatro, en donde el dato audiovisual es tan rico como en la pantalla por lo que se refiere a la cantidad de ejes perceptivos que introduce. En efecto, el teatro «da» de verdad este dato, o al menos con un poco más de verdad: está físicamente presente, en el mismo espacio que el espectador. El cine sólo lo da en efigie, ya de entrada a través de lo inaccesible, a través de un *plano ajeno* primordial, un infinitamente deseable (= un jamás poseíble), en una escena distinta que es la de la ausencia y que sin embargo representa lo ausente en todos sus detalles, haciéndolo así muy presente, pero por otro itinerario. No sólo, como en el teatro, estoy a distancia del objeto, sino que lo que queda en esta distancia ya no es, desde ahora, el objeto en sí, sino un delegado que me ha enviado al retirarse. Doble retiro.

Lo que define al *régimen escópico* propiamente cinematográfico no es tanto la distancia guardada, la misma «guardia» (primera figura de la carencia, común a todo voyeurismo), sino más bien la ausencia de objeto visto. El cine difiere aquí hondamente del teatro, y también igualmente de los ejercicios voyeuristas más íntimos, con finalidad propiamente erótica (hay además géneros intermedios: ciertas escenas de cabaret, el *strip-tease,* etc.): otros tantos casos en donde el voyeurismo va unido al exhibicionismo; en donde las dos caras, activa y pasiva, de la pulsión parcial no poseen una excesiva disociación; en donde está presente el objeto visto, o sea en posición de cómplice; en donde la actividad perversa —recurriendo si hace falta a cierta dosis de mala fe o de ilusión dichosa, variable además según los casos y a veces reducible a muy poco, como en las verdaderas parejas perversas— queda rehabilitada y reconciliada consigo misma al verse asumida, indivisa en cierto modo, por dos actantes que encarnan los polos constitutivos (los fantasmas correspondientes, a falta de acciones, convertidos así en intercambiables y divididos por el juego de la identifi-

cación cruzada). Tanto en teatro como en el voyeurismo doméstico, el actante pasivo (el visto), simplemente porque se halla presente de cuerpo, porque no se va, aparece como supuestamente consintiente, deliberadamente cooperativo. Puede ocurrir que de verdad lo sea, como lo son en clínica los exhibicionistas, o como lo es en estado sublime ese exhibicionismo triunfal, tantas veces destacado, que caracteriza al juego teatral y que Bazin ya oponía a la representación cinematográfica. También puede ocurrir que el objeto visto no acepte esta condición (convirtiéndose así en un «objeto» en el sentido corriente de la palabra, y ya no sólo en el sentido freudiano) más que bajo la presión más o menos fuerte de apremios externos, económicos por ejemplo como sucede con algunas míseras artistas del *strip-tease.* (Aun así, se requiere que éstas consientan en un momento dado; raro es el caso en que no haya ningún grado de aceptación, o entonces se trata de medidas vejatorias e inútiles, como cuando alguna milicia fascista desnuda a sus presos: las características típicas del dispositivo escópico quedan falsedas en tal caso por la intervención fortísima de otro elemento, el sadismo). El voyeurismo que no sea sádico en exceso (no hay ninguno que no lo sea en absoluto) se apoya en una especie de ficción, más o menos justificada dentro del orden de lo real, institucionalizada a veces como en el teatro o en el *strip-tease,* una ficción que estipula que el objeto esté «de acuerdo» y que por lo tanto sea exhibicionista. O para ser más exactos, lo que, de esta ficción, se exige para establecer el poder y el deseo, ya posee en apariencia garantías suficientes concedidas por la presencia física del objeto: «Si está aquí, es porque quiere», tal es hipócrita o no, engañoso o no, el reducto que necesita el voyeurismo mientras las infiltraciones sádicas no le basten para imponer la conveniencia del rechazo y de la restricción del objeto. Así, pese a la distancia instaurada por la mirada —que transforma el objeto en *cuadro* (un «cuadro vivo»)[50] y lo impulsa entonces hacia lo imaginario, incluso en su presencia real—, esta presencia, que persiste, y el activo consentimiento que es su correlación real o mítica (aunque siempre real como mito), acaban restableciendo al menos por un momento, en el espacio escópico, la ilusión de una plenitud de la relación objetal, de un estado de deseo distinto del imaginario.

Este último repliegue es el que sufre los embates del significante de cine, y sobre su exacto emplazamiento (*en su plaza,* usando las dos acepciones de la palabra) vendrá a instalarse una nueva figura de la carencia, la

50. Véase uno de los párrafos (así titulado) de un artículo de Jean-François Lyotard, «L'acinéma» *en Cinéma: Théorie, Lectures,* n.° especial de *Revue d'esthétique,* n.° 2-3-4, París, 1973; París, Klincksieck, 1978, págs. 357-369.

ausencia física del objeto visto. En el teatro, actores y espectadores se hallan presentes a la misma hora y en el mismo sitio, o sea, que su presencia es recíproca, como la de los dos protagonistas de una pareja perversa. Pero en el cine, el actor estaba presente cuando el espectador no lo estaba (= rodaje), y el espectador está presente cuando el actor ya no lo está (= proyección): frustrado encuentro del voyeurista y del exhibicionista, cuyas gestiones ya no coinciden (se han «fallado»). El voyeurismo del cine tiene que prescindir (a la fuerza) de toda prueba de consentimiento algo clara por parte del objeto. No hay nada aquí que equivalga al «saludo» final de los actores de teatro. Y además, estos últimos podían ver a sus voyeurs, el juego resultaba menos unilateral, se repartía un poco mejor. En la sala oscura, el voyeur está solo de verdad (o junto a otros voyeurs, que es peor), privado de su otra mitad en el hermafroditismo mítico (un hermafroditismo que no opera forzosamente mediante la distribución de sexos, sino mediante la de polos, activo y pasivo, en el ejercicio pulsional). Voyeur también, sin embargo, puesto que hay algo que ver, algo llamado una película, algo no obstante en cuya definición entra buena parte de «huida: no exactamente algo que se esconda, algo, más bien, que se *deja* ver pero sin *darse* a ver, algo que ya ha abandonado la sala antes de dejar su huella, lo único visible. De ahí procede sobre todo esa «fórmula» del cine clásico que exigía que el actor no mirara nunca al público (= a la cámara).

Privado así del acuerdo rehabilitador, del consenso real o supuesto con el otro (que también era el Otro, pues valía como fiador en el plano de lo simbólico), el voyeurismo cinematográfico, escoptófilo *no autorizado,* se establece desde el principio con más fuerza que el del teatro, en el hilván de la escena primitiva. Ciertos rasgos preciosos de la institución contribuyen a esta afinidad: la oscuridad que envuelve al mirón, el tragaluz de la pantalla con su inevitable efecto de agujero de la cerradura. De todos modos, la afinidad alcanza mayores honduras. Depende primero de la soledad del espectador de cine: la asistencia a una proyección cinematográfica no crea, como en el teatro, un «público» verdadero, una colectividad provisional; es una suma de individuos que, pese a las apariencias, más bien se asemeja al desperdigado conjunto de lectores de una novela. Por otra parte, depende de esa *ignorancia* que el espectáculo fílmico, el objeto visto, manifiesta por su espectador, de manera más radical que la que pueda manifestar el espectáculo teatral, dado que en cine el espectador no está. Un tercer factor, estrechamente vinculado a los otros dos, ejerce asimismo su influencia: la *segregación de los espacios,* característica de la sesión de cine y no de la de teatro. «Escena» y sala han dejado de ser dos muestras polares obtenidas de un espacio único; el espacio de la película, figurado por la pantalla, es honda-

mente heterogéneo, ya no comunica con el de la sala: el uno es real, el otro perspectivo: ruptura más intensa que la de cualquier clase de candilejas. La película, para el espectador, transcurre en ese «lugar ajeno» tan cercano y a la vez definitivamente inaccesible en donde el niño *ve* cómo retoza la pareja progenitora, pareja que paralelamente le ignora y le deja solo, como simple mirón cuya participación sería inconcebible. En tal aspecto, el significante cinematográfico no se limita a ser «psicoanalítico»; es, más particularmente, de tipo edipiano.

Esta suma de diferencias entre teatro y cine nos impide precisar con holgura cuál es la parte de las dos clases de condicionamientos que, sin embargo, son diversos: por un lado, los rasgos del significante (los únicos que aquí examino), es decir, ese grado suplementario de ausencia que he intentado analizar, y por el otro las circunstancias socioideológicas que han marcado de forma divergente el nacimiento histórico de las dos artes. Ya hablé de ello en mi contribución al *Homenaje a Émile Benveniste*,[51] y ahora sólo quiero recordar que el cine nació en plena época capitalista, en una sociedad profundamente antagonista y dispersa, basada en el individualismo y en la familia restringida (= padre-madre-hijos), en un universo burgués particularmente superyoico y ansioso de «elevación» (o de fachada), particularmente opaco hacia sí mismo. El teatro es un arte muy antiguo, que apareció en sociedades más auténticamente ceremoniales, en grupos humanos más integrados (aunque a veces, como en la Grecia antigua, gran civilización teatral, fuera a costa de rechazar hacia un exterior no humano toda una categoría social, la de los esclavos), en culturas que a su manera estaban más cerca del deseo (= paganismo): el teatro conserva algo de esa tendencia cívica y que es asumida mediante la «comunión» lúdico-litúrgica, aunque sólo sea a la degradada escala de cita mundana para presenciar esas obras llamadas de bulevar.

Razones de esta índole explican también que el voyeurismo teatral, menos desconectado de su correlación exhibicionista, muestre mayor tendencia a una práctica reconciliada y comunitaria de la perversión escópica (de la pulsión parcial). El voyeurismo cinematográfico no goza de tanta aceptación, es más «vergonzoso».

No todo se reduce sin embargo a unas determinaciones globales (por el significante o por la historia), también cuenta el esfuerzo típico de los autores, de los directores, de los actores. Como todas las tendencias generales, las que yo he señalado se manifiestan con una fuerza desigual según las obras particulares. No ha de extrañarnos que determinadas películas asuman

51. Texto II de este libro.

su voyeurismo con más claridad que determinadas obras teatrales. Llegados a este punto, se plantearían los problemas del cine y del teatro políticos, y también de una política del cine y del teatro. La utilización militante de estos dos significantes no es la misma, sin duda alguna. En tal aspecto, el teatro se halla muy favorecido, evidentemente, por su «menos de imaginario», por ese contacto directo que permite con el público. La película que pretenda una intervención debe tenerlo en cuenta para definirse. Ya sabemos que no es fácil.

La dificultad también depende de que la escoptofilia cinematográfica, «no autorizada» en el sentido que he comentado, se halla autorizada al mismo tiempo por el mero hecho de su institucionalización. El cine conserva en sí parte de aquella prohibición que pesaba sobre la visión de la escena primitiva (ésta siempre suponía una revelación, no una contemplación a gusto, y los cines de sesión continua de las grandes ciudades, con un público profundamente anónimo, en donde se entra y de donde se sale a hurtadillas, a oscuras, en mitad de la acción, representan con gran exactitud ese coeficiente de transgresión), pero también, en una especie de movimiento opuesto que no es más que la «recuperación» de lo imaginario por lo simbólico, el cine se basa en la legalización y la generalización del ejercicio prohibido. Así participa, a menor escala, del régimen particular de ciertas actividades (como la frecuentación de las «casas de tolerancia», en este aspecto muy reputadas) que son a la vez oficiales y clandestinas, y en donde ninguna de estas dos características logra borrar totalmente a la otra. Para una gran mayoría de público, el cine (que en esto también se parece al sueño) representa una especie de recinto cerrado o de «reserva» que escapa a la vida plenamente social por mucho que ésta lo prescriba y lo admita: ir al cine es un acto lícito entre otros, un acto que ocupa un sitio en el empleo del tiempo confesable de la jornada o de la semana, y sin embargo este sitio es un «agujero» en la textura social, una *tronera* que da a algo un poco más disparatado, un poco menos aprobado que lo que se suele hacer durante los ratos restantes.

FICCIÓN DE TEATRO, FICCIÓN DE CINE

El cine y el teatro no tienen la misma relación con la ficción. El hecho de que exista tanto un cine ficcional como un teatro ficcional, un cine de «no ficción» como un teatro de no ficción, se debe a que la ficción es una gran figura histórica y social (que actúa particularmente en nuestra tradición occidental y quizás en otras), dotada de fuerza propia que la lleva a la inserción de diver-

sos significantes (y de rebote a que éstos a veces la impugnen más o menos). Ello no impide que tales significantes mantengan con ella una afinidad igual y uniforme (el de la música, después de todo, la refuta particularmente, y sin embargo hay una música de programa). El significante cinematográfico se presta mejor a la ficción en la medida en que él mismo posee un cariz ficticio y «ausente». Las tentativas por «desficcionalizar» el espectáculo, sobre todo desde Brecht, han progresado más en teatro que en cine, y no por azar.

Pero lo que aquí me interesa, es más bien que esta desigualdad se empeña en aparecer sólo cuando se compara el teatro de ficción y el cine de ficción. No son de «ficción» exactamente en el mismo sentido, y dicha circunstancia ya me había asombrado en 1965,[52] al comparar la «impresión de realidad» producida por estas dos formas de espectáculo. Mi gestión, por esa época, era meramente fenomenológica y apenas le debía nada al psicoanálisis. Éste me confirmó, no obstante, en mi primera opinión. En la base de toda ficción está la relación dialéctica entre una instancia real y una instancia imaginaria, dedicada la primera a *imitar* a la segunda: hay la representación, que incluye materiales y actos reales, y hay lo representado, que es propiamente lo ficcional. Sin embargo, el equilibrio que se establece entre estos dos polos, y por consiguiente el exacto matiz del *régimen de creencia* que ha de adoptar el espectador, varía medianamente de una técnica ficcional a otra. Tanto en cine como en teatro, lo representado es por definición imaginario; es lo que caracteriza a la ficción como tal, independientemente de sus significantes asumidos. Pero, en teatro, la representación es plenamente real, mientras que en cine es a su vez imaginaria, dado que ya el mismo material es un reflejo. Por eso, la ficción teatral crea una mayor sensación —sólo se trata de una «dosificación» diferente, de una diferencia de economía, para ser más exactos, aunque ésa sea precisamente su importancia— de conjunto de conductas reales orientadas activamente hacia la evocación de una irrealidad, mientras que la ficción cinematográfica repercute más bien como la presencia casi real de esta misma irrealidad; el significante, ya imaginario a su manera, es menos sensible en su propia materialidad, actúa más en provecho de la diégesis, presenta mayor tendencia a sumirse en ella, a ingresar abonado en su cuenta por el crédito espectatorial. El equilibrio que se establece se aproxima algo más a lo representado y algo menos a la representación.

Por igual motivo, el teatro de ficción se basa tendencialmente en el actor (representante) y el cine de ficción más en el personaje (representado).

52. «A propos de l'impression de réalité au cinéma», *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, París, 1968, 1975[3], t. I. (Trad. cit.).

La teoría del cine suele destacar esta diferencia, considerándola ya como un tema clásico. En el área psicoanalítica, también ha llamado la atención, sobre todo a Octave Mannoni:[53] incluso cuando el espectador de cine se identifica más con el actor que con el papel (algo de lo que ocurre en teatro), su identificación recae sobre el actor *en tanto que «star»,* que vedette, que personaje nuevamente, y fabuloso, ficcional él mismo en persona: se identifica con el mejor de sus papeles.

Habrá quien diga que esta diferencia responde a causas mucho más simples, y que en teatro un mismo papel puede ser interpretado por diversos actores cuando se pasa de una a otra puesta en escena, cuando el actor «descuella» entonces sobre su personaje, mientras que en cine nunca hay varias puestas en escena (varios «repartos») para una misma película, de modo que el papel y su único intérprete se hallen mutua y definitivamente asociados. Todo esto es verdad, y no es ajeno a la relación de fuerzas, tan desigual cuando pasamos del teatro al cine, entre el actor y el personaje. Pero no constituye ningún hecho «simple» ni independiente del margen existente entre los significantes respectivos; constituye al contrario únicamente un aspecto (sencillamente más asombroso). Si el papel teatral puede cambiar de intérprete, se debe a que su representación es real y a que cada noche moviliza la presencia de personas (de modo que pueden variar). Si el papel cinematográfico está pegado para siempre a su intérprete, se debe a que su representación tiene el reflejo del actor y no al actor; se debe a que el reflejo (el significante) está *registrado,* y por consiguiente ya no puede variar.

5. Repudio, fetiche

Como vemos, son varios los caminos, conduciéndonos todos ellos sin embargo a los rasgos específicos del significante, los que permiten que el cine arraigue en el inconsciente y en los grandes movimientos ilustrados por el psicoanálisis. He andado ya un poco por algunos de estos caminos, el de la identificación especular, el del voyeurismo y del exhibicionismo. Hay además un tercero, el del fetichismo.

Desde que el célebre artículo de Freud inaugurara la cuestión,[54] el psicoanálisis relaciona estrechamente fetiche y fetichismo con la castración y

53. «L'Illusion comique ou le théatre du point de vue de l'imaginaire», *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène,* París, Seuil, 1969, pág. 180.

54. «Le Fétichisme», 1927, en francés, págs. 133-138 de *La Vie sexuelle,* cit. Véase también el importante estudio de O. Mannoni, «Ya sé, pero en fin...», en *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène,* cit.

con el temor que inspira. La castración, en Freud y más claramente aún en Lacan, es ante todo la de la madre, y por eso las principales figuras que inspira son comunes hasta cierto punto a los niños de ambos sexos. El niño que percibe el cuerpo de su madre se siente apremiado por la vía perceptiva, por el «testimonio de los sentidos», para admitir que existen seres humanos desprovistos de pene. No obstante, tardará mucho en interpretar —y, en algún punto de su fuero interno, nunca interpretará— esta inevitable constatación en términos de diferencia anatómica entre los sexos (= pene/vagina). Cree que todos los seres humanos poseen inicialmente un pene, y así entiende lo que ha visto como el efecto de una mutilación, que redobla en él el miedo a sufrir una suerte similar (o bien, en la niña a partir de cierta edad, el miedo de haberla sufrido ya). Al revés, este mismo terror se proyectará sobre el espectáculo del cuerpo materno, invitando a leer en él una ausencia en el punto anatómico que presenta una conformación distinta. El guión de la castración, en sus líneas generales, no se altera porque entendamos, como Lacan, que se trata de una drama esencialmente simbólico, en donde la castración recoge a su cargo mediante una metáfora decisiva la suma de pérdidas reales y a la vez imaginarias que ya ha padecido el niño (traumatismo del nacimiento, seno materno, excremento, etc.), o porque al contrario tengamos tendencia, como Freud, a tomarnos el guión un poco más al pie de la letra. Ante esta *revelación de una carencia* (que ya nos acerca al significante de cine), el niño, por no caer en una angustia demasiado intensa, tendrá que desdoblar su creencia (otro rasgo cinematográfico) y mantener desde ese momento dos opiniones contrarias permanentemente (prueba de que la percepción real no habrá dejado de surtir efecto, al menos): «Todos los seres humanos están provistos de un pene» (creencia original) y «Ciertos seres humanos están desprovistos de pene» (testimonio de los sentidos). En suma, conservará, y hasta definitivamente, su antigua creencia *bajo* la nueva, pero también sostendrá su nueva constatación perceptiva al tiempo que la *repudia* a otro nivel (= negativa de percepción, repudio, *Verleugnung* en Freud). Así se asienta la matriz duradera, el prototipo afectivo de todas las grietas de creencia en que luego incurrirá el hombre a través de los campos más diversos, de todos los juegos infinitamente complejos, inconscientes y a veces conscientes, que se autorizará entre el «creer» y el «no creer», y que más de una vez le ayudarán mucho a resolver (o a negar) delicados problemas. (Si cada uno de nosotros tuviera cierta franqueza consigo mismo, advertiría que una creencia verdaderamente entera, sin ningún «trasfondo» que recoja lo contrario de lo que se cree, llegaría casi a imposibilitar la más cotidiana de las vidas).

Al mismo tiempo, el niño, aterrorizado por lo que ha visto o entrevisto, habrá intentado, con mayor o menor éxito según los casos, *detener* su mirada, y para toda su vida, sobre lo que más tarde se convertirá en fetiche: sobre una prenda de vestir, por ejemplo, que oculte el espantoso descubrimiento, o bien que lo preceda (ropa interior, medias, calzado, etc.). La fijación sobre este «justo antes» es por consiguiente otra forma del repudio, del retroceso ante lo percibido, aunque su misma existencia certifique dialécticamente que lo percibido ha sido percibido. El accesorio se convertirá en la condición del asentamiento del poder y del acceso al goce, condición a veces indispensable (fetichismo verdadero); en otras evoluciones, no será más que una condición favorecedora, de relativa influencia, variable además con relación a los demás rasgos de la situación erógena global. (Constatamos una vez más que la misma defensa contra el deseo se vuelve erótica, igual que la misma defensa contra la angustia se vuelve anxiógena; el motivo es análogo: lo que ha nacido «contra» un afecto también ha nacido «dentro» de él y no lo abandona fácilmente, aunque ése sea su objetivo). El fetichismo suele considerarse como la «perversión» por excelencia, pues interviene por sí mismo en el «cuadro» de las demás, y sobre todo porque estas últimas, igual que él que se convierte así en modelo, se basan en la evitación de la castración. El fetiche siempre representa el pene, siempre es su substituto, tanto si se produce por metáfora (= disimula su ausencia) como por metonimia (está contiguo a su sitio vacío). En suma, el fetiche significa el pene en tanto que ausente, es su significante negativo, su suplente, pone un «lleno» en el lugar de una carencia, pero de este modo también afirma esta carencia. Resume en ella la estructura del repudio y de las creencias múltiples.

Estos breves repasos querían establecer sobre todo que el dossier del fetichismo, antes de cualquier examen de sus prolongaciones cinematográficas, comporta dos grandes aspectos que coinciden en profundidad (durante la infancia, y por su estructura), pero que son relativamente distintos en sus manifestaciones concretas: están los problemas de creencia (= repudio), y el del propio fetiche, este último más inmediatamente unido a la erogeneidad, directa o sublimada.

ESTRUCTURAS DE CREENCIA

Sobre los problemas de creencia en cine, seré bastante parco. Primero porque ocupan el núcleo de la tercera parte de este libro. Luego, porque ya los he mencionado aquí mismo, a propósito de la identificación y del espejo

(cap. 3): he intentado describir, al margen del caso particular de la ficción, algunos de los copiosos y sucesivos *volteos,* algunas «inversiones» (reduplicaciones) que en cine articulan lo imaginario, lo simbólico y lo real en mutua intercalación; cada uno de estos volteos supone una división de creencia; para que funcione, la película no sólo requiere *una* separación, sino una serie completa de fases de creencia, imbricadas en cadena según engranaje notable. En tercer lugar, porque Octave Mannoni ya se ha ocupado extensamente del tema en sus notables estudios sobre la ilusión teatral,[55] a propósito del teatro de ficción. Es cierto que, como ya he dicho, la ficción teatral y la ficción cinematográfica no son ficcionales de la misma manera; pero esta diferencia afectaba a la representación, al material significante, y no al representado, es decir al hecho-ficción como tal, con el cual la diferencia disminuye en mucho (al menos, mientras nos limitemos a los *espectáculos,* como el teatro y el cine; evidentemente, la ficción novelesca plantearía problemas algo distintos). Los análisis de Mannoni valen igual para la película de ficción, con la sola reserva de que no conviene perder de vista las divergencias de representación, que ya he comentado (cap. 4, al final).

Me contentaré con recobrar estas reflexiones desde una perspectiva cinematográfica, y sin imponerme su repetición (menos correcta) pormenorizada. Damos por supuesto que el público no se engaña acerca de la ilusión diegética y que «sabe» que la pantalla no presenta nada más que una ficción. Y no obstante, reviste la mayor importancia, para el buen desarrollo del espectáculo, el hecho de que esta simulación obtenga un respeto escrupuloso (en cuyo defecto la película de ficción merecerá que la califiquen de «mal hecha»), y de que todo entre en juego con objeto de que resulte eficaz el engaño y tenga aspecto convincente (tocamos aquí el problema de la *verosimilitud*). Cualquier espectador exclamaría que él «no se lo cree», pero todo sucede como si no obstante hubiera alguien a quien engañar, alguien que de verdad «se lo creyera». (Diré que detrás de toda ficción, se esconde una segunda: los acontecimientos diegéticos son ficticios, es la primera ficción; pero todo el mundo finge creerlos ciertos, y es la segunda ficción; descubrimos incluso una tercera: la negativa general a confesar que, en algún rincón de nuestro fuero interno, creemos que son ciertos de verdad). En suma, se pregunta Mannoni, puesto que se «admite» que el público es incrédulo, *¿cuál es el crédulo* al que tanto conviene mantener en su credulidad gracias a la perfecta organización de la maquinaria (de la maquinación)? Este crédulo, desde luego, es otra parte de nosotros mismos, se mantiene alojado por debajo del incrédulo, o en su corazón, es el que sigue creyendo, el que repudia lo que sabe (aquel para

55. «L'Illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire», *op. cit.*

quien todos los seres humanos siguen provistos de pene). Sin embargo, mediante un movimiento simétrico y simultáneo, el incrédulo repudia al crédulo: nadie va a admitir que le engañe la «intriga». Por eso, la instancia de credulidad suele proyectarse al mundo exterior y se constituye en una persona separada, una persona totalmente embaucada por la diégesis: esto es lo que ocurre en *La ilusión cómica* de Pierre Corneille, obra de título ya significativo, con el personaje de Pridamant, el ingenuo, que no sabe lo que es el teatro ni *para quien,* mediante una inversión prevista por la misma intriga de Corneille, se monta la representación de esta obra. A través de una identificación parcial con este personaje, los espectadores pueden mantener su credulidad en toda incredulidad.

Esta instancia que cree, y también su proyección personificante, poseen equivalentes bastante exactos en cine: por ejemplo, aquellos espectadores crédulos de 1895, instalados en el Grand Café, tantas veces citados entre risas por los espectadores incrédulos que aparecieron después (y que ya no son unos niños), aquellos espectadores de 1895 que se levantaban asustados del asiento cuando la locomotora irrumpía en la estación de La Ciotat (en la célebre película de Louis Lumière) porque tenían miedo de que fuera a aplastarlos. O también, en tantas otras películas, ese personaje del «soñador» —del soñador dormido—, que se ha pasado toda la película creyendo (¡como nosotros!) que era verdad, cuando en realidad todo lo que ha visto ha sido en sueños, y que al final de la película despierta (también como nosotros). Octave Monnoni relaciona estas oscilaciones de creencia con las que observa el etnólogo en ciertas poblaciones, cuyos informadores declaran regularmente que «antaño la gente creía en las máscaras» (máscaras destinadas a engañar a los niños, como entre nosotros el Papá Noel, y a raíz de las ceremonias de iniciación el adolescente se entera de que las «máscaras» eran de hecho adultos disfrazados); en suma, estas sociedades han «creído» en las máscaras en cualquier época, pero atribuyendo cada vez esta creencia a su «antaño»: siguen creyendo, pero siempre en aoristo (como todo el mundo). Este antaño es la infancia, cuando de verdad nos engañaban las máscaras; en los adultos, las creencias de antaño irrigan la actual increencia, pero la irrigan por denegación (también cabría decir: por *delegación,* por un rechazo de crédito en el niño y en los tiempos antiguos).

Determinados subcódigos cinematográficos inscriben el repudio, en la película, a base de figuras menos permanentes y más localizadas. Convendría estudiarlas aparte desde esta perspectiva. No me refiero únicamente a esas películas «soñadas» de punta a punta por uno de sus personajes, sino también a todas las secuencias acompañadas de un comentario «voz en off», pronunciado según los casos por un personaje o por una especie de *speaker* anónimo.

Esta voz, que precisamente está en *off,* que está fuera de la jugada, representa el bastión de la increencia (por consiguiente es lo contrario del personaje de Pridamant, y, sin embargo, con su mismo efecto a fin de cuentas). Gracias a la distancia que intercala entre la acción y nosotros, conforta nuestra sensación de que esa acción no nos engaña: tranquilizados de ese modo (detrás del bastión), podemos permitirnos caer en cierto engaño (típico de las distanciaciones cándidas es que se resuelven como coartadas). Asimismo, están todas las «películas en la película», desmultiplicando la mecánica de nuestra creencia-increencia y fijándola con mayor intensidad, dado que lo hacen a niveles diversos: la película incluida era toda ella ilusión, de modo que la película incluyente (la película a secas) no lo era, o lo era algo menos.[56]

CINE COMO TÉCNICA

Por lo que se refiere al propio fetiche, en sus manifestaciones cinematográficas, ¿quién puede no ver que en el fondo se reduce al *instrumental* del cine por entero (= la «técnica»), o al cine por entero como instrumental y como técnica, para las películas de ficción y para las demás? No es una casualidad que en cine, entre ciertos operadores, ciertos directores, ciertos críticos, ciertos espectadores, rija un auténtico «fetichismo de la técnica», observado o denunciado con frecuencia bajo esta denominación. (Se entiende aquí «fetichismo» dentro de la acepción corriente de la palabra, acepción muy aquejada de inconsistencia aunque lleva en sí el sentido analítico, cuya delimitación me propongo). El fetiche propiamente dicho, igual que la maquinaria del cine, es un *accesorio,* el accesorio repudiador de la carencia y que de repente la afirma sin querer. Accesorio, además, que se halla como *puesto* sobre el cuerpo del objeto; accesorio que es el pene, pues niega su ausencia, y por consiguiente objeto parcial que vuelve amable y deseable al objeto entero. Asimismo, el fetiche es el punto de partida de prácticas especializadas, y ya sabemos que el deseo, en sus diversas modalidades, cuanto más «técnico» más perverso.

Así, con relación al cuerpo deseado —al cuerpo de deseo, mejor dicho—, el fetiche se encuentra en la misma posición que el instrumental técnico del cine con relación al cine en su totalidad. Fetiche, el cine como perfeccionamiento técnico, como proeza, como *hazaña:* hazaña que subraya y denuncia la carencia en donde se funde todo el dispositivo (la ausencia del

56. Asombrosa semejanza (aunque sólo parcial) con el caso de los «[illegible]os en el sueño», Freud, *L'Interprétation des rêves,* pág. 291.

objeto, reemplazado por su reflejo), hazaña que al mismo tiempo consiste en lograr el olvido de esta ausencia. El fetichista de cine es el que se maravilla ante los resultados de que es capaz la máquina, ante el *teatro de sombras* como tal. Para que se establezca su pleno poder de goce cinematográfico, necesita recordar a cada instante (y sobre todo *a la vez*) la fuerza de presencia que posee la película y la ausencia sobre la que se edifica esta fuerza. Necesita comparar constantemente el resultado con los medios puestos en juego (y por lo tanto prestar atención a la técnica), pues su placer se situará precisamente en el margen que separe a ambos. Está claro que donde más netamente se perfile esta actitud será en el «entendido», en el cinéfilo; pero también, interviene, componente parcial del placer cinematográfico, en aquellos que se limitan a ir al cine: si van al cine, lo hacen en parte para sentirse arrastrados al interior de la película (o de la ficción, si alguna hay), pero también para *apreciar* como tal la maquinaria que les arrastra;[57] dirán, precisamente cuando se hayan sentido arrastrados, que la película era «buena», que estaba «bien hecha» (como se dice de un cuerpo armónico).

Vemos que el fetichismo, en cine y en donde sea, va muy unido al buen objeto. El fetiche tiene la función de restaurarlo, amenazado éste en su «bondad» (*goodness* según el sentido de Melanie Klein) por el terrible descubrimiento de la carencia. Gracias al fetiche que cubre la herida y se vuelve a su vez erógeno, el objeto vuelve a ser íntegramente deseable sin excesivo miedo. De manera similar, la institución cinematográfica por entero queda como *recubierta* por un ropaje fino y omnipresente, excitante accesorio que permite que la consuman: el conjunto de su instrumental y de sus vueltas —y no sólo la cinta, la «tenue piel», mencionada con razón a tal fin—,[58] de ese instrumental que *necesita* la carencia para despojarse de ella por contraste, que sin embargo sólo la afirma en la medida en que logra hacerla olvidar, y que finalmente (tercer volteo) exige asimismo que no lo olviden, por miedo a que simultáneamente olviden que él es quien logró hacerla olvidar.

El fetiche es el cine en su estado *físico.* Un fetiche siempre es material: en la medida en que somos capaces de suplir por las solas fuerzas de lo simbólico, dejamos de ser fetichistas. Conviene recordar aquí que, de todas las artes, el cine es la que pone en juego el aparato más complejo y más impor-

57. He estudiado este fenómeno dedicándole mayor extensión en «Trucatge et cinéma», *Essais sur la significacion au cinéma,* cit., t. II.

58. Roger Dadoun, «*King Kong*»: du monstre comme démostration», *Littérature,* diciembre de 1972, nº 8, pág. 109. D. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire du l'autre scène,* pág. 180.

tante; su dimensión de lo «técnico» es más absorbente que en cualquier otra. Es el único arte (con la televisión) que también es una industria, o que al menos lo es de entrada. (Las demás llegan a serlo posteriormente: la música mediante el disco o la cassette, el libro mediante las grandes tiradas o los trusts editoriales, etc.). En este aspecto, la arquitectura es la única que se le parece un poco: hay «lenguajes» que resultan más *pesados* que otros, más supeditados a un *hardware.*

Al mismo tiempo que localiza el pene, el fetiche representa por sinécdoque el cuerpo entero del objeto en tanto que deseable. Igualmente, el interés, por el instrumental y por la técnica es el representante privilegiado del *amor al cine.*

La ley es lo que permite el deseo: el instrumental cinematográfico es esa instancia gracias a la cual lo imaginario se vuelve simbólico, gracias a la cual el objeto perdido (la ausencia de lo filmado) se convierte en ley y principio de un significante específico e instituido, legítimamente deseable.

Pues también hay, en la estructura del fetiche, otro punto que merece con razón la insistencia de Mannoni, y que afecta directamente a mi actual tentativa. Por intentar repudiar el testimonio de los sentidos, el fetiche atestigua que este testimonio ha quedado bien *registrado* (como una banda memorizada). La instauración del fetiche no se produce porque el niño siga creyendo que su madre tiene un pene (= orden de lo imaginario), pues si aún la creyera plenamente, como «antes», no necesitaría fetiche alguno. Su instauración se produce porque el niño, ahora, «sabe muy bien» que su madre no tiene pene. En otros términos, el fetiche no sólo tiene valor de repudio, sino también *valor de conocimiento.*

Por eso, como decía hace un momento, el fetiche de la técnica cinematográfica se desarrolla particularmente entre los «entendidos» de cine. También por eso, el teórico de cine conserva forzosamente en su interior —a costa de una nueva inversión que le lleva a indagar en la técnica, a simbolizar el fetiche, o sea a mantenerlo sin dejar de disolverlo— ese interés por el instrumental que, si le faltara, no le induciría a estudiarlo.

En efecto, este instrumental no es sólo físico (= fetiche propiamente dicho); también posee sus huellas discursivas, sus prolongaciones en el mismo texto de la película. Aquí se manifiesta el movimiento típico de la teoría cuando pasa de las fascinación de lo técnico al estudio crítico de los diversos *códigos* autorizados por ese instrumental. El *afán del significante,* en cine, procede de un fetichismo que se ha situado lo más posible en su vertiente de conocimiento. Si utilizamos la fórmula que practica Octave Mannoni para definir el repudio (= «Ya sé... pero en fin»), el estudio del significante es una posición libidinal que consiste en debilitar el «pero en fin» para aprovechar este

ahorro energético para explorar mejor el «Ya sé», que entonces se convertirá en: «No sé nada, pero deseo saber».

FETICHE Y ESCENARIO

Similar a las demás estructuras psíquicas que figuran en los cimientos del cine, el fetichismo no sólo interviene en la constitución del significante, sino también en tal o cual de sus configuraciones más particulares. Surgen ahora los *encuadres,* y asimismo ciertos *movimientos de cámara* (por lo demás, estos últimos pueden definirse como progresivas modificaciones del encuadre).

El cine de tema directamente erótico (y no es una casualidad) utiliza adrede los límites del escenario y las progresivas extensiones, si es preciso incompletas, que permite la cámara cuando se mueve. En estos casos, la censura tiene algo que decir: censura de las películas y censura en el sentido freudiano. Tanto bajo forma estática (encuadre) o dinámica (movimientos de cámara), el principio es el mismo: se trata de apostar a la vez por la excitación del deseo y por su retención (que es lo contrario y sin embargo la favorece), arreglándoselas para que, de acuerdo precisamente con la técnica de los estudios, pueda variar hasta el infinito el exacto emplazamiento de la *frontera* que frena la mirada, que pone fin a lo «visto», que inicia el más tenebroso picado (o contrapicado) hacia lo no-visto, hacia lo adivinado. El encuadre y sus desplazamientos (que determinan el *emplazamiento*) ya son por sí solos un *suspense,* muy empleado además en las películas de «suspense», y lo siguen siendo al margen de ellas. Poseen una afinidad interna con la mecánica del deseo, de sus dilaciones, de sus nuevos ímpetus, y la conservan al margen de las secuencias eróticas (la única diferencia depende del *quantum* sublimado y del no sublimado). La manera que posee el cine, con sus ambulantes encuadres (ambulantes como la mirada, como la caricia), de arreglárselas para revelar el espacio tiene algo que ver con una especie de permanente desvestirse, de *strip-tease* generalizado, un *strip-tease* menos directo pero más perfeccionado pues también permite volver a vestir el espacio, sustraer a la vista lo que primero había mostrado, *reanudar* y no sólo retener (como el niño cuando nace el fetiche, el niño que ya ha visto pero cuya mirada inicia una rápida marcha atrás): *strip-tease* plagado de *flash-back,* de secuencias al revés que de inmediato originan nuevos y mejores ímpetus. También podemos relacionar estos procedimientos de velación-revelación con ciertas «puntuaciones» cinematográficas, sobre todo cuando son lentas y cuando el afán de dosifica-

ción y de espera se refleja intensamente (abertura y clausura progresiva en fundidos, iris, fundidos encadenados muy «estirados», como los de Jose Von Sternberg).[59]

«TEORIZAR», DICE... (CONCLUSIÓN PROVISIONAL)

La constitución psicoanalítica del significante de cine es un problema muy extenso, que comporta por así decir varias «planchas». No podré examinarlas todas aquí, y sin duda habrá algunas que ni siquiera mencione.

No obstante, hay algo que me avisa de que (por esta vez) puedo detenerme aquí. Me interesaba dar una primera idea del mismo campo que percibo, y, para empezar, cerciorarme de que en efecto lo percibía (no me sentí seguro de buenas a primeras).

Ahora me dispongo a repasar este mismo estudio, en tanto que despliegue de mi sueño inicial. El psicoanálisis no ilustra únicamente la película, sino también las condiciones de deseo de quien se arroga el derecho a teorizarla. En toda tentativa analítica se entremezcla el curso de un autoanálisis.

Amé el cine. Ya no lo amo. Lo amo aún. Mi propósito, a través de estas páginas, era mantener a distancia, como en el ejercicio escópico que he comentado, lo que en mí (= en cada uno) *puede* amarlo: conservarlo como *indagado.* También como indagador, pues en el intento de construir la película como objeto de saber, lo que seguimos prolongando, mediante un grado suplementario de sublimación, es esa pasión de ver, potenciadora del cinéfilo y de la misma institución. Pasión ante todo indivisa, completamente dedicada a preservar el cine como buen objeto (pasión imaginaria, pasión de lo imaginario), y que luego se divide en dos deseos divergentes y reconvergentes, «m

59. Al leer este artículo sobre manuscrito, Thierry Kuntzel me hace notar que, en este párrafo, me excedo quizás un poco en «sacar» del lado del fetichismo algunas figuras fílmicas que descansan por igual en la *perversión cinematográfica* en general: hipertrofia de la pulsión parcial percibiente, con sus progresiones-retenciones, sus demoras calculadas, etc.

Esta objeción me parece justa (después). Tendré que volver sobre ello. Como ya sabemos, el fetichismo va muy unido a la perversión, aunque no la agote. De ahí la dificultad.

Para los efectos cinematográficos que aquí evoco (= juegos sobre el encuadre y sus desplazamientos), elemento propiamente fetichista me parece ser la *barra,* el límite de la pantalla, la separación de lo visto y lo no visto, el «freno» de la mirada. Desde el momento en que consideramos lo visto antes que su línea saliente (sus lindes), descubrimos la propia perversión escópica, que rebasa el estricto resorte del fetiche.

rándose» mutuamente: es la ruptura teórica, y como todas las rupturas sigue siendo un nexo: el de la teoría con su objeto.

He pronunciado palabras como «amor al cine». Espero haberme hecho entender. No se trata de restringirlas al sentido usual, como cuando pensamos en las «ratas de cinematecas» o en los «mac-mahonianos» fanáticos (que se limitan a presentar ejemplos hinchados). Tampoco se trata de recaer en la absurda oposición de lo afectivo y lo intelectual. Se trata de preguntarse por qué tanta gente va al cine sin que nadie la obligue, cómo llega a «asimilar» la regla de este juego, que es muy complejo y bastante reciente en la historia; cómo se convierte esa misma en engranajes de la institución. Para quien se haga esta pregunta, «amar el cine» y «comprender la película» no son más que dos aspectos, íntimamente entremezclados, de una amplia maquinaria sociopsíquica.

Por lo que se refiere al que mira esta misma máquina (el teórico deseoso de conocer), ya he dicho que por fuerza era un sádico. No hay ninguna sublimación, el que insiste es Freud, sin «desintrincación de las pulsiones». El buen objeto se ha acercado al conocimiento, y el cine se convierte en mal objeto (doble desplazamiento, favorecedor de los retrocesos de la «ciencia»). El cine sufrirá «persecución», pero este empeño también supone una reparación (la postura de saber es a la vez agresiva y depresiva), una reparación de forma específica, típica del semiólogo: *restitución* al cuerpo teórico de aquello que arrebataron a la *institución*, al código ahora «estudiado».

Estudiar el cine: ¡qué frase tan rara! ¿Cómo hacerlo sin «menoscabar» su imagen bienhechora, todo ese idealismo de la película como un «arte» simple y lleno, llamado el séptimo? Al romper el juguete, lo perdemos, esta es la posición del discurso semiótico: se nutre de esa pérdida, pone en su lugar el ansiado progreso de un conocimiento: inconsolable que se consuela, que se coge de la mano para ir a trabajar. Los objetos perdidos son los únicos que nos da miedo perder, y entonces el semiólogo se los encuentra *por el otro lado:* «No hay más causa que a partir del defecto».

ción y de espera se refleja intensamente (abertura y clausura progresiva en fundidos, iris, fundidos encadenados muy «estirados», como los de Josef Von Sternberg).[59]

«TEORIZAR», DICE... (CONCLUSIÓN PROVISIONAL)

La constitución psicoanalítica del significante de cine es un problema muy extenso, que comporta por así decir varias «planchas». No podré examinarlas todas aquí, y sin duda habrá algunas que ni siquiera mencione.

No obstante, hay algo que me avisa de que (por esta vez) puedo detenerme aquí. Me interesaba dar una primera idea del mismo campo que percibo, y, para empezar, cerciorarme de que en efecto lo percibía (no me sentí seguro de buenas a primeras).

Ahora me dispongo a repasar este mismo estudio, en tanto que despliegue de mi sueño inicial. El psicoanálisis no ilustra únicamente la película, sino también las condiciones de deseo de quien se arroga el derecho a teorizarla. En toda tentativa analítica se entremezcla el curso de un autoanálisis.

Amé el cine. Ya no lo amo. Lo amo aún. Mi propósito, a través de estas páginas, era mantener a distancia, como en el ejercicio escópico que he comentado, lo que en mí (= en cada uno) *puede* amarlo: conservarlo como *indagado.* También como indagador, pues en el intento de construir la película como objeto de saber, lo que seguimos prolongando, mediante un grado suplementario de sublimación, es esa pasión de ver, potenciadora del cinéfilo y de la misma institución. Pasión ante todo indivisa, completamente dedicada a preservar el cine como buen objeto (pasión imaginaria, pasión de lo imaginario), y que luego se divide en dos deseos divergentes y reconvergentes, «mi-

59. Al leer este artículo sobre manuscrito, Thierry Kuntzel me hace notar que, en este párrafo, me excedo quizás un poco en «sacar» del lado del fetichismo algunas figuras fílmicas que descansan por igual en la *perversión cinematográfica* en general: hipertrofia de la pulsión parcial percibiente, con sus progresiones-retenciones, sus demoras calculadas, etc.

Esta objeción me parece justa (después). Tendré que volver sobre ello. Como ya sabemos, el fetichismo va muy unido a la perversión, aunque no la agote. De ahí la dificultad.

Para los efectos cinematográficos que aquí evoco (= juegos sobre el encuadre y sus desplazamientos), elemento propiamente fetichista me parece ser la *barra,* el límite de la pantalla, la separación de lo visto y lo no visto, el «freno» de la mirada. Desde el momento en que consideramos lo visto antes que su línea saliente (sus lindes), descubrimos la propia perversión escópica, que rebasa el estricto resorte del fetiche.

rándose» mutuamente: es la ruptura teórica, y como todas las rupturas sigue siendo un nexo: el de la teoría con su objeto.

He pronunciado palabras como «amor al cine». Espero haberme hecho entender. No se trata de restringirlas al sentido usual, como cuando pensamos en las «ratas de cinematecas» o en los «mac-mahonianos» fanáticos (que se limitan a presentar ejemplos hinchados). Tampoco se trata de recaer en la absurda oposición de lo afectivo y lo intelectual. Se trata de preguntarse por qué tanta gente va al cine sin que nadie la obligue, cómo llega a «asimilar» la regla de este juego, que es muy complejo y bastante reciente en la historia; cómo se convierte esa misma en engranajes de la institución. Para quien se haga esta pregunta, «amar el cine» y «comprender la película» no son más que dos aspectos, íntimamente entremezclados, de una amplia maquinaria sociopsíquica.

Por lo que se refiere al que mira esta misma máquina (el teórico deseoso de conocer), ya he dicho que por fuerza era un sádico. No hay ninguna sublimación, el que insiste es Freud, sin «desintrincación de las pulsiones». El buen objeto se ha acercado al conocimiento, y el cine se convierte en mal objeto (doble desplazamiento, favorecedor de los retrocesos de la «ciencia»). El cine sufrirá «persecución», pero este empeño también supone una reparación (la postura de saber es a la vez agresiva y depresiva), una reparación de forma específica, típica del semiólogo: *restitución* al cuerpo teórico de aquello que arrebataron a la *institución*, al código ahora «estudiado».

Estudiar el cine: ¡qué frase tan rara! ¿Cómo hacerlo sin «menoscabar» su imagen bienhechora, todo ese idealismo de la película como un «arte» simple y lleno, llamado el séptimo? Al romper el juguete, lo perdemos, esta es la posición del discurso semiótico: se nutre de esa pérdida, pone en su lugar el ansiado progreso de un conocimiento: inconsolable que se consuela, que se coge de la mano para ir a trabajar. Los objetos perdidos son los únicos que nos da miedo perder, y entonces el semiólogo se los encuentra *por el otro lado:* «No hay más causa que a partir del defecto».

II. Historia/Discurso (Nota sobre dos voyeurismos) (1973)*

Estoy en el cine. Ante mi vista van transcurriendo las imágenes de la película hollywoodiana. ¿Hollywoodiana? No tiene por qué serlo. Imágenes de una de esas películas de narración y representación —de una de esas «películas», a secas, en el sentido de la palabra hoy más difundido—, de una de esas películas que la industria del cine se encarga de producir. La industria del cine y también, de forma más amplia, la *institución cinematográfica* bajo su actual estructura. Pues estas películas no exigen únicamente que se inviertan millones, que luego se rentabilicen, que se recuperen con creces, que se vuelvan a invertir. Suponen además, aunque sólo fuera para asegurar el circuito-retorno del dinero, que los espectadores paguen su butaca y por consiguiente que tengan *ganas* de hacerlo. La institución cinematográfica desborda en mucho este sector (o este aspecto) del cine directamente calificado de comercial.

* Texto publicado originalmente en la obra *Langue, Discours, Sociéte - Pour Émile Benveniste*, homenaje colectivo, París, Seuil, 1975, págs. 301-306.

¿Cuestión de «ideología»? ¿Tienen los espectadores la misma ideología que las películas que les echan, llenan las salas, y así funciona el tinglado? Desde luego. Pero también es una cuestión de deseo, o sea de posición simbólica. Dicho en términos de Émile Benveniste, la película tradicional se presenta como historia, no como discurso. Sin embargo es discurso, si hacemos referencia a las intenciones del cineasta, a las influencias que ejerce en el público, etc.; aun así, lo típico de este discurso, y hasta el mismo principio de su eficacia como discurso, consiste precisamente en que borra los rasgos de enunciación y se disfraza de historia. Como sabemos, el tiempo de la historia siempre es lo «consumado»; de forma similar, la película de transparencia y de narración plena se basa en una negación de la carencia, de la búsqueda remitiéndonosla a través de su otra cara (siempre más o menos regrediente), su cara colmada y saciada: consumación formulada mediante un deseo no formulado.

Hablamos de «regímenes» políticos, de regímenes económicos; decimos de un coche, según cuál sea su cambio de marchas, que autoriza tres o cuatro o cinco regímenes. También el deseo posee sus regímenes, sus fases más o menos duraderas de estabilización económica, sus posiciones de equilibrio con relación a la defensa, sus formaciones provechosas (la «historia», por ejemplo, es decir, lo narrado sin narrador, algo así como en el sueño o el fantasma): ajustes que no es fácil afinar, que primero exigen un largo rodaje (el cine, desde 1895, anduvo mucho a tientas antes de encontrar su actual fórmula dominante), ajustes que ha producido la evolución social y que deshará por otros, pero que (igual que con los equilibrios políticos, una vez más) no modifica a cada instante, pues no existen a miles que pudieran instaurarse a voluntad, y cada uno de los que funcionan de verdad es una máquina bien trabada sobre sí misma, tendente a perpetuarse y asumiendo los mecanismos de su propia reproducción (el recuerdo de cada satisfacción fílmica llega a ser representación de finalidad con relación a la siguiente). Igual ocurre con la clase de películas que hoy ocupan las «pantallas», pantallas externas de las salas de espectáculo, pantallas internas de lo *ficcional,* es decir de ese imaginario protegido y a la vez consentido, tal como nos lo presenta la «diégesis».

A fin de evocar estas películas, ¿cómo pienso ajustar mi propia disposición de sujeto? En este momento, estoy escribiendo estas breves líneas, que también son un homenaje a uno de los hombres de ciencia que, a partir del enunciado, mejor han percibido todos los retrocesos configurables por la enunciación como instancia distinta, todos los rodeos que pueden adjudicarse al propio enunciado. De modo que, mientras dure este escrito, voy a apostarme en un punto de mí mismo (que desde luego no [illegible]), en un punto que permita la mejor eclosión de mi «objeto», la película de factura ordinaria. Dentro del psicodrama cultural de las «posiciones», no representaré hoy el papel del partidario de ese tipo de películas, ni tampoco el papel del que las rechaza. Dejaré que se inscriban en mi hoja algunas figuras del que le gusta ir a verlas entre comillas, del que le gusta absorberlas como citas fechadas (como un vino cuyo encanto también depende del año de cosecha marcado), en la aceptada ambivalencia de una ternura anacrónica y de un sadismo experto, que quiere romper el juguete y destripar la máquina.

Pues esta película, que ocupa mi pensamiento, posee una existencia intensa (social, analítica). No podríamos reducirlo al *gadget* de unos cuantos productores de cine ávidos de dinero y astutos en su obtención.

Existe igual que nuestra obra, la de la época que lo consume, existe como un *enfoque de consciencia,* inconsciente en sus raíces, sin el cual no sabríamos entender el trayecto global que fundamenta la institución e informa acerca de su duración: no basta con que los estudios nos entreguen una pequeña mecánica perfeccionada, llamada «película de ficción», sino que además hace falta que se cumpla su juego, o sencillamente que se efectúe: que *tenga lugar.* Y este lugar figura en cada uno de nosotros, en una disposición económica, modelada por la historia al tiempo que modelaba la industria del cine.

Estoy en el cine. Asisto a la proyección de la película. *Asisto.* Igual que la comadrona que asiste a un parto y que, por eso mismo, asiste a la parturienta. Me hallo presente en la película según la doble modalidad (única sin embargo) del ser-testigo y del ser-ayudante: miro, y ayudo. Al mirar la película, la ayudó a nacer, la ayudo a vivir, puesto que vivirá en mí y puesto que para esto se ha realizado: para que la mire, es decir, para que consiga su ser únicamente a través de la mirada. La película es exhibicionista, como lo era la novela clásica del siglo XIX, de intriga y personajes, esa novela que el cine imita (semiológicamente), prolonga (históricamente) y reemplaza (sociológicamente, puesto que hoy lo escrito sigue otros cursos).

La película es exhibicionista, y al mismo tiempo no lo es. O al menos hay varios exhibicionismos, y varios voyeurismos que les corresponden, varios posibles ejercicios de la pulsión escópica, desigualmente reconciliados consigo mismos, participando desigualmente en una práctica serena y rehabilitada de la perversión. El exhibicionismo verdadero lleva en sí algo triunfal y siempre es bilateral, en el intercambio de fantasmas por no decir en la mentalidad de las acciones: pertenece al orden del discurso, no de la historia, y se basa enteramente en el juego de las identificaciones cruzadas, en el

ir y venir asumido del *yo* y del *tú*. La pareja perversa (que tiene sus equivalencias en la historia de las producciones culturales) carga, a través de la puesta en escena de sus nuevos ímpetus y saltos, con el impulso finalmente indiviso (y ya indiviso en sus orígenes narcísicos, durante la más tierna infancia) del deseo de videncia en el incansable torniquete de sus dos vertientes: activo/pasivo, sujeto/objeto, ver/ser visto. Si esta clase de representaciones alcanzan un cariz triunfal, se explica por el hecho de que lo que exhiben no es exactamente lo exhibido, sino, a través de él, la misma exhibición. Lo exhibido sabe que lo miran, desea que así ocurra, se identifica con el voyeur de quien es objeto (pero que también le constituye como sujeto). Otro régimen económico, otro ajuste. No el de la película de ficción, sino aquel que a veces logra la proximidad del gran teatro, en donde actor y espectador se presencian mutuamente, en donde el *juego* (juego del comediante, juego del público) supone asimismo una lúdica división de los papeles (de los «empleos»), un consentimiento doble y activamente cómplice, una ceremonia siempre algo cívica, cuya atracción rebasa la esfera del hombre privado: una festividad. El teatro —ni que sea a un nivel caricaturesco de cita mundana, cuando se trata de esos engendros de bulevar— aún conserva parte de sus orígenes griegos, de su clima inicial de ciudadanía, de actividad de días feriados, cuando todo un pueblo se contemplaba a sí mismo. (Sin embargo, ya había esclavos, que no iban al teatro, y cuya masa posibilitaba que al margen de ellos se practicara una cierta democracia).

La película no es exhibicionista. La miro, pero no me mira mirarla. Aun así, sabe que la estoy mirando. No obstante, no quiere saberlo. Esta denegación fundamental es la que ha orientado todo el cine clásico por las vías de la «historia», la que ha borrado sin tregua el soporte discursivo, la que lo ha convertido (en el mejor de los casos) en un objeto bonito y cerrado del que sólo podemos gozar a sus espaldas (y, literalmente, mal que le pese), un objeto cuya periferia carece de toda grieta y que por consiguiente no puede abrirse en un interior-exterior, en un sujeto capaz de decir «¡Sí!».

La película sabe que la miran, y no lo sabe. Nos conviene aquí ser un poco más precisos. Pues, a decir verdad, el que sabe y el que no sabe no se confunden en absoluto (es lo típico de todo repudio, obtener de paso una división). El que sabe es el cine, la *institución* (y su presencia en cada película, es decir, el discurso que se halla detrás de la historia); el que no quiere saber, es la película, el *texto* (el texto terminal): la historia. Durante la proyección de la película, el público; y durante el rodaje, cuando está presente el actor, le toca al público estar ausente. De este modo, el cine se las arregla para andarse con exhibicionismo y a la vez con tapujos. El intercambio del ver y del ser visto se acabará quebrando por el centro, y sus dos flancos

escindidos repartidos en dos momentos del tiempo: nueva división. Lo que veo no es nunca mi complemento, sino su fotografía. No por ello dejo de ser voyeur, pero lo soy según un régimen distinto, el de la escena primitiva, el del agujero de la cerradura. La pantalla rectangular permite todos los fetichismos, todos los efectos de justo-antes, dado que sitúa la altura exacta donde lo exige la barra cortante y zumbante que frena lo visto e inaugura el picado tenebroso.

Para esta forma de voyeurismo (fase económica hoy estable y bien ajustada), el mecanismo de la saciedad se basa en el conocimiento que tengo de la ignorancia de ser mirado que sufre el objeto mirado. «Ver» ya no consiste en devolver algo, sino en sorprender algo. Ese algo, que está hecho para verse sorprendido se ha ido instalando poco a poco y organizándose en su función, y, mediante una especie de especialización institucional (como en esas casas también llamadas «especializadas»), ha llegado a ser la historia, la historia de la película: lo que vamos a ver cuando decimos que «vamos al cine».

El cine nació mucho después que el teatro, en una época en que la noción de *individuo* (o su versión más noble, la «persona») caracterizaba con gran intensidad la vida social, cuando no existían esclavos que permitieran que los «hombres libres» formaran un grupo relativamente integrado, participando todos juntos de algunos grandes afectos y ahorrándose así el problema de la «comunicación», que supone una etnia ya desgarrada y desmenuzada. El cine es cosa del hombre privado (igual que la novela clásica una vez más, que también procede, y al revés que el teatro, de la «historia»), y al voyeurismo del espectador le importa poco que le vean a él a su vez (la sala está a oscuras, lo visible se halla por entero del lado de la pantalla), le importa poco que haya un objeto que sepa, o mejor dicho que quiera saber, un objeto-sujeto que comparta con él el ejercicio de la pulsión parcial. Basta, y hasta conviene —otro trayecto de goce, igualmente específico— que el actor haga como si no le vieran (y por consiguiente como si no viera a su voyeur), que se entregue a sus ocupaciones ordinarias y prosiga su existencia tal como la prevé la historia de la película, que continúe con sus jugueteos en una habitación cerrada, procurando ignorar al máximo que hay un rectángulo de vidrio dispuesto en una de las paredes, y que vive en una especie de acuario que no pasará de mostrarse algo más avaro de sus «días» que los acuarios verdaderos (esta misma retención forma parte del juego escópico).

Además, los peces también se encuentran al otro lado, con los ojos pegados al vidrio, igual que los pobres de Balbec que miraban cómo comían los invitados de la gran mansión. Una vez más, no hay participación comunitaria en el festín: festín furtivo, y no festín festivo. Espectadores-peces, que todo lo absorben por los ojos, nada por el cuerpo: la institución del cine

prescribe un espectador inmóvil y silencioso, un espectador *hurtado,* en constante estado de submotricidad y de superpercepción, un espectador alienado y feliz, acrobáticamente aferrado a sí mismo por el hilo invisible de la vista, un espectador que sólo en el último momento se recobra como sujeto, mediante una identificación paradójica con su propia persona, ya extenuada en la mirada pura. No se trata aquí de la identificación del espectador con los personajes de la película (ya secundaria), sino de su identificación previa a la instancia vidente (invisible) constituida por la misma película como discurso, como instancia que *pone por delante* la historia y que la da a ver. Si la película tradicional tiende a suprimir todas las marcas del sujeto de la enunciación, es para que el espectador tenga la impresión de ser él mismo ese sujeto, pero en estado de sujeto vacío y ausente, de pura capacidad de ver (todo «contenido» está del lado de lo visto): en efecto, conviene que el espectáculo «sorprendido» resulte asimismo sorprendente, que lleve (como en toda saciedad alucinatoria) la marca de la realidad exterior. El régimen de la «historia» permite conciliar todo esto, dado que la historia, en el sentido de Émile Benveniste, siempre es (por definición) una historia de ningún sitio, que nadie cuenta, pero que, sin embargo, alguien recibe (sin lo cual no existiría): así pues, en cierto sentido, será el «receptor» (el receptáculo, más bien) el que la cuente, y, al mismo tiempo, no se contará en absoluto, puesto que la presencia del receptáculo sólo se requerirá como lugar de ausencia, en donde habrá de resonar mejor la pureza del enunciado sin enunciador. Estos múltiples datos certifican sin ninguna duda que la identificación primaria del espectador se realiza alrededor de la propia cámara, tal como lo ha demostrado Jean-Louis Baudry.

¿Fase del espejo, entonces (siguiendo el planteamiento del mismo autor)? Sí, en una amplia medida (de hecho, acabamos de decirlo). Y no obstante, no del todo. Pues lo que el niño ve en el espejo, lo que ve como un ser ajeno que se vuelve *yo,* es de todos modos la imagen de su propio cuerpo. Por lo tanto, persiste una identificación (y no sólo secundaria) con lo *visto.* En el cine tradicional, el espectador ya sólo se identifica con un elemento vidente, su imagen no figura en la pantalla, la identificación primaria ya no se construye en torno a un sujeto-objeto, sino en torno a un sujeto puro, omnividente e invisible, punto de huida de la perspectiva, monocular recuperación de la pintura a través del cine. Y de manera conversa, todo lo visto queda relegado del lado del objeto puro, del objeto paradójico que de este confinamiento obtiene su fuerza singular. Situación ferozmente dispersa, donde se mantiene a toda costa la doble negación sin la cual no habría historia: lo visto ignora que lo ven (para que no lo ignorara, haría falta que comenzara a ser un poco sujeto), y su ignorancia permite que el voyeur se ig-

nore como voyeur. Sólo queda el hecho bruto de la videncia: videncia de fuera de la ley, videncia del *Ello* no asumida por ningún *Yo,* videncia sin marcas ni lugar, vicariante como el narrador-Dios y como el espectador-Dios: la que se exhibe es la «historia», la que reina es la historia.

III. El filme de ficción y su espectador (Estudio metapsicológico) (1973)*

1. Película/sueño: el saber del sujeto

El soñador no sabe que está soñando, el espectador de la película sabe que está en el cine: primera y principal diferencia entre situación fílmica y situación onírica. Se habla a veces de ilusión de realidad para una y otra, pero la ilusión verdadera es típica del sueño y sólo de él. Por lo que respecta al cine, más vale limitarse a observar la existencia de una cierta *impresión* de realidad.

No obstante, hay veces en que tiende a reducirse la diferencia entre ambos estados. En cine, la participación afectiva puede llegar a ser particularmente viva, según la ficción de la película, según la personalidad del espectador, y entonces aumenta en un grado la *transferencia perceptiva,* durante breves instantes de fugaz intensidad. La consciencia que el sujeto tiene de la

* Texto publicado originalmente en la revista *Communications,* n.° 23: «Psychanalyse et Cinéma», École Pratique des Hautes Études y Éditions du Seuil, París, 1975, págs. 108-135.

situación fílmica como tal comienza a enturbiarse un poco, a estremecerse sobre sí misma, por más que ese desmoronamiento, simplemente esbozado, nunca llegue a culminar del todo en los casos corrientes.

No es que quiera referirme a esas sesiones de cine (aún existen, por ejemplo en los pueblos o aldeas de países como Francia o Italia) en donde podemos ver que los espectadores, niños casi siempre, adultos a veces, se alzan del asiento, gesticulan, animan a voces al héroe positivo de la historia, insultan al «malo»: manifestaciones, en general, menos descompuestas de lo que parecen: ya están previstas, autorizadas e integradas por la misma institución cinematográfica, en algunas de sus variantes sociológicas (= público infantil, público rural o mal escolarizado, público de tipo comunitario, cuando todo el mundo ya se conoce en la sala). Hay que tener en cuenta la participación, si queremos entenderlas, del ludismo consciente y de las conductas de grupo, de la *incitación al espectáculo* mediante el juego de la activación motriz. En tal medida, el derroche de energía muscular (voz y gesto) significa casi lo contrario de lo que de entrada podría sugerir al observador procedente de capitales, de salas anónimas y silenciosas. No indica forzosamente que el público se haya adentrado algo más por la senda de la ilusión verdadera. O mejor dicho, podríamos considerar este hecho como una de las conductas intrínsecamente ambivalentes en donde un acto único, doblemente arraigado, expresa de golpe ciertas tendencias virtualmente contrarias. El sujeto que se entrega a una irrupción motriz en la diégesis sólo ha podido sentirse incitado, en un primer momento, por un inicio, por modesto que sea —por mucho que lo *prescriban,* si hace falta, los ritos indígenas de asistencia a una proyección—, un inicio de confusión entre la película y la realidad. No obstante, la misma irrupción, una vez lanzada (irrupción, por añadidura, que suele ser colectiva), disipará la confusión incipiente reinstalando a los sujetos en su propia actividad, que no es la de los protagonistas que evolucionan por la pantalla: estos últimos no aprueban el espectáculo. Hinchando las cosas para verlas mejor, podríamos decir que lo que ha empezado como *acting* termina como *acto.* (Distinguiremos así dos grandes tipos de descargas motrices, la que escapa a la prueba de realidad y la que permanece bajo su control). El espectador se deja arrastrar —quizás engañar, por un segundo— por las virtudes agógicas típicas de la película de diégesis, y entra en acción; sin embargo, será precisamente esta acción la que le despierte, la que le saque de su breve caída en su dormirse particular, fuente de esta misma acción, y la que en suma sitúe la película nuevamente a distancia del sujeto a medida que se va desarrollando en una conducta de aprobación: aprobación del espectáculo como tal, y no necesariamente de su calidad, menos aún de todos los comp[illegible] diegéti-

cos; aprobación aportada del exterior, a un relato imaginario, por una persona que a tal efecto ejecuta actos reales.

Si consideramos sus condiciones de posibilidad económica (en el sentido freudiano del término), la actitud del «buen público», del público exuberante o infantil, presenta en estado atenuado ciertos rasgos comunes con el sonambulismo:[1] puede definirse, al menos en el primero de sus dos tiempos, como un particular género de conducta motriz cuya característica típica es la de estar provocada por el dormir fugaz y esbozado. Esta aproximación puede resultar instructiva como contribución a una metapsicología del estado fílmico, pero no tarda en encontrar sus límites, pues sus actos acaban despertando al público entusiasta, y no en cambio al sonámbulo (o sea, que será su segundo tiempo el que determine la divergencia de ambos procesos). Además, no está claro que el sonámbulo sueñe,[1] mientras que para el espectador que entra en acción, ponerse a dormir significa al mismo tiempo ponerse a soñar. Ahora bien, sabemos que el sueño, que escapa a la prueba de realidad, no logra escapar de ningún modo a la consciencia (constituye incluso una de las grandes modalidades del consciente); por tanto, la disociación que realmente existe entre motricidad y consciencia[1] es susceptible de llegar más lejos en determinados casos de sonambulismo que en los comportamientos del público de tipo «interventor».

Se requieren otras condiciones, menos espectaculares que las de la asistencia vociferante, para que la transferencia preceptiva, la confusión onírica y adormilada entre película y realidad, muy lejana aún de su total realización, tienda quizás a adquirir un poco más de consistencia. El espectador adulto, miembro de un grupo social cuya asistencia al cine se efectúa de forma sentada y silenciosa —el espectador, en suma (otra clase de indígena), que no es ni niño ni niño bueno— no goza de ningún resguardo, si la película le afecta profundamente, si se halla en estado de cansancio, de turbulencia afectiva, etc., ante esos breves instantes de oscilación mental por los que ya hemos pasado cada uno de nosotros, y que le impulsan a dar un paso en la dirección de la verdadera ilusión, acercándole a una clase *fuerte* (o más fuerte) de creencia en la diégesis, algo así como ese tipo de aturdimientos instantáneos y de inmediato superados que sufren los conductores después de un largo viaje nocturno (y eso es lo que también es la película). En las dos situaciones, cuando finaliza el segundo estado, el breve vahído psíquico, el objeto, y sin que sea una casualidad, tiene la sensación de «despertarse»: sucede que el estado de dormir y soñar le había absorbido furtivamente. De este modo, el espectador habrá soñado un pedacito de película: no es que

1. S. Freud, «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», pág. 133.

faltara dicho pedacito y él se lo imagine: figuraba de verdad en la cinta y eso, y no otra cosa, es lo que vio el sujeto; pero lo vio en sueños.

El espectador inmóvil y mudo, tal como prescribe nuestra cultura, no tiene oportunidad de «sacudir» su sueño naciente, como quien le quita el polvo a un vestido, favorecido por una descarga motriz. Esto explica sin duda que impulse la transferencia perceptiva algo más de lo que suelen hacerlo los públicos que invaden activamente la diégesis. (Habría aquí materia para una tipología socioanalítica de las distintas maneras de *asistir* a una proyección de película). Por lo tanto, podemos suponer que se trata del mismo *quantum* de energía, que en un caso sirve para alimentar los actos y en el otro para superinvestir la percepción hasta convertirla en esbozo de una *alucinación paradójica:* alucinación por la tendencia a confundir distintos niveles de realidad, por una leve fluctuación temporal en el juego de la prueba de realidad en tanto que función del Yo,[2] y paradójicamente porque le falta la característica de producción psíquica íntegramente endógena, tan propia de la verdadera alucinación: el sujeto, por una vez, ha alucinado lo que de verdad se hallaba presente, lo que en ese mismo momento percibía efectivamente: las imágenes y los sonidos de la película.

En los casos que acabo de mencionar, y también sin duda en otros, el espectador de la película novelesca ignora totalmente que se encuentra en el cine. Al revés, también puede ocurrir que el soñador sepa hasta cierto punto que está soñando: cuando pasa por esos estados intermedios de velar y dormir, sobre todo al principio y al final de la noche, o cuando se disipa la plenitud de dormir, sin más rostro que jirones incompletos, espesos y fraccionados, y de forma más general todas aquellas veces en que asoman a la mente pensamientos por el estilo de «Estoy soñando» o «Esto no es más que un sueño», pensamientos que, inspirados por un doble y único movimiento, acaban integrándose al sueño como una más de sus partes y que, no obstante, abren una brecha en el hermético recinto que suele definirlo.[3] A causa de su específica división, los enfoques de esa índole recuerdan los regímenes especiales de percepción fílmica evocados al instante. Serán sus boquetes, más que su funcionamiento por corriente que sea, los que permitan que el estado fílmico y el estado onírico tiendan a coincidir (aunque los propios boquetes ya sugieren un parentesco menos estrecho y a la vez más permanente): de esta parte, la transferencia de percepción queda como ya iniciada, menos entera que en el resto del sueño; de aquella parte, propone su límite con algo más de insistencia que en el resto de la película.

2. «Institution du Moi», en Freud, *ibídem,* págs. 142-144.
3. *L'Interprétation des rêves,* pág. 416.

Freud atribuía las brechas del sueño a una compleja interacción entre las diversas instancias metapsicológicas, y sobre todo tópicos. En principio, el Yo desea dormir. Dormir y por lo tanto, si es preciso, soñar (soñar plenamente): en efecto, cuando hay un deseo que surge del inconsciente, el sueño se ofrece como la única solución que pueda saciar y a la vez evitar cualquier despertar incipiente. Pero la única parte inconsciente del Yo, la instancia refutadora (la «defensa»), de acuerdo con el Super-yo que la inspira, permanece en un constante estado de semidespertar, puesto que lo rechazado, y más comúnmente lo prohibido, contra quienes ella está encargada precisamente de mantener la defensa, también permanecen despiertos y activos, o al menos susceptibles de activación durante el mismo sueño. El inconsciente, en su doble efigie rechazada y refutadora (= inconsciente del Ello e inconsciente del Yo), nunca llega a dormirse de verdad, y lo que llamamos dormir es una modificación económica que afecta principalmente al preconsciente y al consciente.[4] La vigilancia de una parte del Yo, que permite que la otra siga durmiendo, suele revestir la forma de la censura (inseparable ésta a su vez del «trabajo del sueño» y de las características manifiestas típicas del flujo onírico); ésta, como sabemos, influye incluso en los sueños más plenos, aquéllos en donde la transferencia perceptiva es total y nula la impresión de soñar; aquéllos, en suma, que son enteramente compatibles con el dormir. No obstante, también puede ocurrir que esta instancia de auto-observación y de autovigilancia[5] se vea obligada a interrumpir el dormir a diversas escalas, dado que los dos efectos contrarios proceden empero de la misma misión de defensa, que ahora, sin embargo, se ejerce en condiciones distintas.[6] Un determinado sueño asusta demasiado; la censura, en una primera fase, no ha logrado edulcorar lo suficiente su contenido, de manera que intervendrá nuevamente para detenerlo, y de paso detener el dormir. Hay ciertas pesadillas que despiertan (que despiertan más o menos), y también ciertos sueños demasiado agradables; hay algunos insomnios que son obra del Yo que, asustado de antemano por sus sueños, prefiere renunciar a dormir.[7] A un grado menor de violencia en el conflicto interno, y, por consiguiente, a un grado menor de despertar, sigue recayendo sobre el mismo proceso la responsabilidad de los diversos regímenes de consciencia en donde el sujeto se halla lo bastante dormido para que su sueño continúe,

4. *L'Interprétation des rêves,* págs. 485 y 486; «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», págs. 128-131.
5. «Pour introduire le narcissime», págs. 101 y 102.
6. *L'Interprétation des rêves,* pág. 493.
7. «Deuil et Mélancolie», 1917, en *Métapsychologie,* pág. 164; «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», pág. 131.

pero lo bastante despierto para adivinar que no es más que un sueño —aproximándose así a una situación fílmica muy común—, o también cuando ejerce una influencia deliberada sobre el mismo desarrollo del sueño,[8] por ejemplo substituyendo las secuencias que se auguraban por otra versión más satisfactoria o menos terrorífica. (Esto viene a ser como una película que tuviera versiones *alternas,* y a veces el cine presenta construcciones de ese tipo).

Estas situaciones distintas poseen un punto en común. Dependen de una intervención activa de la instancia que sólo duerme a medias, del Yo inconsciente: él será quien, con mayor o menor energía, despierte a la instancia que duerme, el Yo preconsciente. En otros casos, que en cierto sentido obtienen el mismo resultado, serán los ritmos propios de este último los que actúen directamente: aún no se ha dormido del todo, o ya comienza a dejar de estarlo, como en esos «estado intermedios» de la noche y de la mañana. Por lo que respecta a la función de *consciencia,* recordemos que sólo duerme cuando el dormir carece de sueños. El sueño, aun en los momentos en que lleva consigo un dormir pleno, la despierta y la induce a trabajar, puesto que el texto final de sus producciones es consciente. El dormir verdaderamente pleno (que apenas existe) sería un régimen psíquico en cuyo interior dormirían todas las instancias. Se puede hablar de «dormir pleno», siguiendo una línea relativa y práctica, en dos circunstancias: cuando el sueño no tiene ninguna consciencia de ser sueño, y *a fortiori* cuando el dormir carece de sueños. Estas dos situaciones sumadas engloban la totalidad casi de esos momentos que la lengua común presenta como «totalmente dormido» (o simplemente dormido, sin más precisiones). Corresponden ambas al grado máximo del dormir que pueda alcanzar el aparato psíquico en su normal funcionamiento.

Estos mecanismos metapsicológicos poseen una evidente complejidad, y hasta mucho más de lo que pueda indicar este leve resumen, pero me limitaré a retener la implicación de base que les es común: el objetivo plenamente onírico, la ilusión de realidad total, supone el dormir pleno, en el sentido que acabo de definir. Ya sabemos cuánta era la insistencia de Freud acerca de esta estrecha correlación entre el sueño y el dormir (dedicándole un estudio especial[9] posterior a la misma *Traumdeutung*), correlación que va mucho más allá de la simple evidencia aparente, puesto que no sólo es externa (= «Sólo soñamos durmiendo»), sino que el proceso interno del sueño supone en detalle

8. *L'Interprétation des rêves,* pág. 486.

9. En el tomo I de mis *Essais sur la signification au cinéma,* he intentado analizar (págs. 213-215), bajo el nombre de «secuencia potencial», una de estas construcciones, que figura en una película de Jean-Luc Godar, *Pierrot el Loco* (Pierrot le fou, 1965).

las condiciones económicas del dormir.[10] Por corolario, cada flexión en el pleno ejercicio de la transferencia perceptiva corresponde a un debilitamiento del dormir, a una cierta manera o a un cierto grado de despertar. Desde nuestra perspectiva, todo esto puede enunciarse como sigue: el grado de ilusión de realidad es inversamente proporcional al de *vigilancia.*

Esta formulación tal vez ayude a entender mejor el estado fílmico, enfrentándolo al estado onírico como una compleja mezcla de afinidades y de separaciones. En oposición a las actividades ordinarias de la vida, el estado fílmico tal como lo inducen las películas tradicionales de ficción (y en esto, es cierto que desmovilizan) se señala por una tendencia general a la disminución de vigilancia, por un comenzar a dormir y a soñar. Cuando no hemos dormido lo bastante, es normal que nos amenace el sopor mucho más durante la proyección de la película que antes e incluso que después. La película narrativa no incita a la acción, y si es especular, no se debe únicamente, como se ha dicho,[11] al juego escénico a la italiana, al juego de la perspectiva monocular con su punto de huida que sirve para que el sujeto-espectador se admire en la posición de un Dios cualquiera, o también a que reactive en nosotros las condiciones propias de la fase del espejo en el sentido de Lacan[12] (= superpercepción y submotricidad), sino que además y más directamente se explica, aunque ambas cosas vayan unidas, por el hecho de favorecer el retiro narcísico y la complacencia fantasmática que, cuando reciben mayor impulso hacia delante, entran en la definición del soñar y del dormir:[13] repliegue de la libido en el Yo, provisional suspensión tanto del interés por el mundo exterior como de las inversiones en objetos, al menos bajo su forma real. En tal aspecto, la película novelesca, molinete de imágenes y sonidos que sobrealimentan nuestras sombras e irresponsabilidades, es una máquina de moler afectividades y de inhibir acciones.

Esta reducción de la vigilancia en el estado fílmico admite (al menos) dos grados distintos. El primero se comprueba de manera muy general y consiste en el mismo hecho de la impresión de realidad, distinta seguramente de la ilusión de realidad, aunque ya la esboce a distancia; y lo típico de to-

10. «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», en conjunto y más especialmente pág. 145.

11. Sobre todo Jean-Louis Baudry (véase n.° 6 de la pág. 76).

12. «Le Stade du miroir», ponencia del XIV° Congreso Psicoanalítico Internacional, Marienbad, agosto de 1936; «Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», ponencia del XVI° Congreso Internacional de Psicoanálisis, Zurich, julio de 1949, aparecida en *Revue Française de Psychanalyse,* n.° 4, octubre-diciembre de 1949.

13. «Pour introduire le narcissisme», pág. 89; «Complément métapsychologique a la théorie du rêve», págs. 125 y 126.

das las películas de diégesis, al margen tanto de su contenido como de su mayor o menor gran «realismo», es aprovechar esta impresión, obtener su encanto y su iniciativa específicos, y estar hechas para eso. Si damos un paso más en la disminución de vigilancia, ya aparecen los regímenes especiales de percepción que hemos citado al principio. Intervienen de manera más fugaz, más episódica; avanzan algo más, sin lograr alcanzarla, hacia la ilusión verdadera, durante el breve instante de un vahído mental.

Por lo demás, el espectador casi siempre sabe que está en el cine, el soñador casi nunca que está soñando. Dejando aparte los casos intermedios, discretos reveladores de un parentesco más profundo y a la vez más dialéctico, la película de diégesis y el sueño permanecen separados, si consideramos a cada uno en conjunto, por un margen importante y regular dentro del grado de la transferencia perceptiva; la impresión y la ilusión siguen siendo distintas. El mantenimiento de este margen en régimen ordinario, al igual que su debilitamiento en los casos fronteras, dependen de una sola y misma razón que es el dormir o su ausencia. El estado fílmico y el estado onírico tienden a coincidir cuando el espectador comienza a dormirse (aunque la lengua común, a este nivel, no hable de «dormir»), o cuando el soñador empieza a despertarse. La situación dominante, sin embargo, es aquella en donde película y sueño no se confunden: sucede que el espectador de la película es una persona despierta, mientras que el soñador es una persona durmiendo.

2. Película/sueño: la percepción y la alucinación

La segunda diferencia mayor entre enfoque fílmico y enfoque onírico se deriva estrechamente de la primera. La percepción fílmica *es* una percepción real (es realmente una percepción), no se reduce a un proceso psíquico interno. El espectador recibe imágenes y sonidos que se ofrecen como la representación de algo distinto a sí mismos, de un universo diegético, pero que siguen siendo imágenes verdaderas y sonidos verdaderos, susceptibles de alcanzar por igual a otros espectadores, mientras que el flujo onírico no sabría alcanzar la consciencia de nadie más que del soñador. La proyección de la película no puede empezar antes de que lleguen las bobinas: nada semejante se requiere para que se inicie el sueño. La imagen fílmica figura en el grupo de esas «imágenes reales» (cuadros, dibujos, grabados, etc.) que los psicólogos oponen a las imágenes mentales. La diferencia entre unas y otras es la misma que separa a la percepción de la imaginación, en los términos de una fenomenología de lo consciente. La producción del sueño consiste en una serie de operaciones que de principio a fin sigue siendo interior del aparato psíquico. En un sistema behaviorista, se diría que lo propio de la percepción fílmica es que comporta un *stímulus*, mientras que la «percepción» onírica no implica ninguno.

Por consiguiente, el *coeficiente de engaño* es muy superior en el sueño. Doblemente superior: porque el sujeto «cree» más, y porque el objeto de su creencia resulta menos «verdadero». No obstante, en otro sentido (y ya volveremos sobre ello), el engaño diegético, menos fuerte en lo absoluto, es más singular, quizás más temible, si lo remitimos a sus condiciones, puesto que es el engaño de una persona despierta. La antigua constatación de que «no era más que un sueño» ha servido, desde que hay personas que sueñan, para que se neutralice en parte el engaño onírico. Esta secular técnica de trivialización, pese a sus equivalencias por el estilo de «todo esto no pasa de ser cine», supone un manejo más arduo frente al engaño fílmico, pues en el cine no dormimos, y lo sabemos.

Con sus imágenes y sus sonidos verdaderos (exteriores), la película novelesca contribuye a nutrir con una substancia suplementaria e importada el flujo fantasmático del sujeto, a irrigar las figuras de su deseo, y no es improbable que el cine clásico sea entre otras cosas una práctica de la saciedad afectiva. (Sencillamente, no vamos a olvidar que dista mucho de ser el único que desempeñe ese papel tan antiguo, totalmente desprovisto de vileza; cualquier *ficción* —«fantasía» en Freud—,[14] y hasta entre las artes comúnmente juzgadas como más nobles,[15] posee la misma finalidad, esa finalidad que un vano moralismo preocupado por fachadas querría oponer al «arte auténtico»). En tanto que propone esquemas de comportamiento y prototipos libidinales, actitudes corporales, formas de atavío, modelos de desenvoltura o de seducción, en tanto que instancia iniciadora para una adolescencia permanente, la película clásica ha tomado el relevo histórico de la novela de la gran época, del siglo XIX (descendiente a su vez de la epopeya antigua): desempeña la misma función social, función que la novela del siglo XX, cada vez menos diegética y representativa, tiende a abandonar en parte.

Observamos no obstante que los relatos fílmicos suelen contrariar la imaginación. Según la película, según el espectador, son susceptibles de inducir relaciones que traduzcan la irritación afectiva o la alergia fantasmática, y que, aunque el sujeto pretenda asimilarlas mediante cualquier

14. *Introduction à la Psychanalyse* (1916-1917), Payot, París, 1972, págs. 345 y 355.

15. Como dice A. Malraux, «el teatro no es una cosa seria, lo que sí lo es son las corridas de toros: las novelas no son cosa seria, lo que sí lo es es la mitomanía». *La Condition humaine*, Albert Skira (comp.), Ginebra, pág. 244 (trad cast.: *La condición humana*, Barcelona, Edhasa, 1977).

forma de racionalización, no son más que frustraciones clásicamente seguidas de agresividad contra el agente frustrador, aquí la propia película. El espectador mantiene con la película una relación de objeto (de buen o mal objeto), y las películas, como ya dicen las fórmulas corrientes y enigmáticas utilizadas después de haberlas visto, son cosas que «nos gustan» o que «no nos gustan». La viveza de tales reacciones en ciertos casos, y la misma existencia del *displacer fílmico,* no hacen más que confirmar el parentesco de la película de ficción y del fantasma. La experiencia común demuestra que la película divide con bastante frecuencia los juicios de personas que, por otra parte, casi siempre reaccionan al unísono. (Aunque también constatamos, y es una confirmación más, que estas divergencias suelen encontrar la manera de desaparecer cuando el ajuste fantasmático se opera desde el origen y prosigue en creciente desarrollo: cuando dos personas ven juntas la película, es decir que cada una por su lado está sola sin estarlo).

Desde el punto de vista tópico, el displacer fílmico puede proceder según las ocasiones de dos fuentes distintas, y a veces de su acción convergente. Puede surgir del lado de Ello, insuficientemente alimentado por la diégesis de la película; la satisfacción pulsional sufre una parca valoración, y entonces se tratará de un caso de frustración propiamente dicha (frustración actual, en términos freudianos): así hay películas que nos parecen «deslucidas» o «aburridas» o «vulgares», etc. Sin embargo, la agresividad contra la película —cuya forma consciente, en ambos casos, consiste en declarar que no nos ha gustado, es decir que ha sido un mal objeto— puede responder asimismo a una intervención del Super-yo y de las defensas del Yo, que cogen miedo y contratacan cuando la satisfacción del Ello ha resultado en cambio muy viva, como sucede a veces con películas «de mal gusto» (el gusto se convertirá entonces en una coartada excelente), películas exageradas, o infantiles, o sentimentales, o sádico-pornográficas, etc., en una palabra: aquellas películas que rechazamos (al menos cuando nos han tocado) mediante una sonrisa o una carcajada, o alegando que son necias, grotescas o «inverosímiles».

Para que a un sujeto le «guste» una película, conviene en suma que el detalle de la diégesis halague lo bastante sus fantasmas conscientes e inconscientes para permitirle una cierta saciedad pulsional, y también conviene que esta saciedad se mantenga contenida dentro de unos ciertos límites, que permanezca sin rebasar el punto movilizador de angustias y rechazos. Dicho en otros términos, conviene que las defensas del espectador (o al menos de los procesos de edulcoración y de sustitución simbólica que ofrecen para ello un equivalente funcional lo bastante eficaz) se hallen integradas al

mismo contenido de la película,[16] mediante una de esas afortunadas casualidades que también imperan en las relaciones entre personas y en los «encuentros» de la vida, de tal modo que el sujeto pueda prescindir de poner en acción sus propias defensas, que inevitablemente se traducirían por una antipatía hacia la película. En definitiva, cada vez que no ha gustado una película de ficción, es que ha gustado demasiado, o no lo bastante, o las dos cosas a la vez.

Sean cuales sean los trayectos psíquicos que lo producen, el desplacer fílmico es una cosa que existe: a determinados espectadores no les gustan determinadas películas. El cine de ficción, que en principio halaga al fantasma, también puede contrariarlo: tal de nuestros amigos no se imaginaba a los héroes con esa fisonomía y esa estatura, percibiéndolas ahora en la pantalla sin poder retocarlas, y se irrita sordamente porque la intriga no sigue el curso que él hubiera deseado, o sea que «él no veía así las cosas». Los espectadores considerados por el intelectual (indígena que se ignora con excesiva frecuencia) como seres ingenuos no dudan en declarar que una película les ha disgustado porque termina muy mal, o porque es muy atrevida, o muy dura, muy triste, etc...; un paso más en la ingenuidad, y nos dirán sin tapujos que la película es mala «porque los dos hermanos tendrían que haber sido capaces de entenderse y reconciliarse» (son meros ejemplos cogidos al vuelo, pero muchas conversaciones sobre cine poseen este cariz, y hasta la mayoría si consideramos la población global de espectadores). El intelectual se escandaliza, y por esta vez con razón, de que los caracteres de la película, mientras ese sea su enunciado, recurran a su contenido bruto y no sepan constituir criterios de evaluación. Empero, él mismo pecaría dos veces de ingenuidad si olvidara, o si se ocultara, que hay algo en su fuero interno —mejor envuelto, aunque incapaz de desaparecer jamás— que responde a las películas de igual manera. Estos fenómenos de *decepción del fantasma* resultan particularmente aparentes cuando se lleva a la pantalla una novela ya conocida. El lector de la novela, siguiendo las vías propias y singulares de su deseo, había procedido de antemano a toda una disposición visual de las palabras que había leído, y cuando ve la película querría recuperarla claramente: *volver a verla,* de hecho, en virtud de la implacable fuerza de repetición que reside en el deseo, y que impulsa al niño a usar sin pausas el mismo juguete y al adolescente a escuchar siempre el mismo disco, antes de aban-

16. Esta idea ya ha sido expresada por un investigador norteamericano, Christian Koch, en una tesis de doctorado, curiosa y muy atractiva (de momento no impresa, por desgracia), *Understanding Film as a Process of Change,* 272 páginas mecanografiadas, University of Iowa, 1970.

donarlo por el siguiente que saturará a su vez un área de sus días. Pero no siempre recobra *su* película el lector de la novela, pues lo que tiene ante sus ojos, con la película verdadera, es ahora el fantasma de algo ajeno, cosa rara vez simpática (hasta el punto de que cuando llega a serlo, provoca amor).

Tocamos aquí la segunda gran diferencia entre el estado fílmico y el estado onírico. Como realización alucinatoria de deseo, la película de ficción es menos *segura* que el sueño, falla más a menudo en su misión ordinaria. Lo que pasa, precisamente, es que no es alucinatoria. Se basa en percepciones verdaderas que el sujeto no sabría moldear a gusto, en imágenes y sonidos que le vienen impuestos desde fuera. El sueño responde al deseo con mayor exactitud y regularidad: desprovisto de material, tiene la seguridad de no llegar a chocar con la realidad (y la realidad también es el fantasma ajeno). Es como una película que hubiese sido «rodada» de cabo a rabo por el mismo sujeto del deseo, por asimismo el sujeto del miedo, película tan singular a causa de sus censuras y sus cosas no dichas como de su contenido expresado, tallada a las medidas de su espectador exclusivo (otra clase de su «desglose»), espectador que también hace de autor y no carece de motivo alguno para sentirse contento, puesto que jamás hay tan buen servicio como el que se presta uno mismo.

En la teoría freudiana, el sueño, con la alucinación propiamente dicha y otros regímenes especiales de consciencia (*amentía* de Meynert, etc.), pertenecía a un particular conjunto de situaciones económicas, las «psicosis alucinatorias de deseo».[17] Freud reagrupaba bajo este término las condiciones diversas y precisas que permiten la alucinación de un objeto si se desea su presencia con fuerza suficiente. Esto significa su incapacidad de disgustar, al menos al principio (pues las reacciones segundas a la alucinación pueden resultar penosas evidentemente). En cambio, la película diegética, que en determinados aspectos se somete al orden del fantasma, también pertenece al *orden de la realidad.* Presenta una de sus mayores características: con relación al deseo (con relación al temor, la otra cara), puede «caer» más o menos bien, no es su cómplice en el fondo, y sólo puede llegar a serlo después, mediante un encuentro o un ajuste cuyo éxito nunca goza de garantías: puede gustar o disgustar, igual que lo real y porque forma parte de lo real. Así, frente al sueño que se halla más cogido por el principio de placer, el estado fílmico se basa más en el principio de realidad: sin dejar de olvidar el placer como último objetivo, acepta entretanto rodeos tácticos, a veces largos y pesados, a través de disgustos experimentados como tales. Diferencia de efecto psíquico que deriva de una diferencia muy material, la presencia

17. «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», pág. 137.

en la película, sin equivalencia en el sueño, de imágenes y sonidos quiméricamente inscritos sobre un soporte exterior, es decir, la misma existencia de la película como «registro» y como *cinta.*

La realidad física de la película, hecho simple e importante, no carece de relación con el problema del velar y del dormir, el primero que hemos distinguido en este estudio. Dentro de un régimen normal, el proceso alucinador sólo puede establecerse en las condiciones económicas del dormir.[18] En situación de velar, y por lo tanto en situación cinematográfica, el trayecto más corriente de las excitaciones psíquicas dibuja una línea de dirección única, una línea orientada que es la «vía progrediente» de Freud. Las impulsiones tienen su fuente primera en el mundo exterior (ambiente cotidiano o cinta fílmica), alcanzan el aparato psíquico por su extremidad perceptiva (= sistema percepción-consciencia) y finalmente acaban inscribiéndose, bajo forma de rastros amnésicos, en un sistema psíquico menos periférico que a ratos es el preconsciente (como en los «recuerdos» en la acepción común de la palabra) y a ratos el inconsciente, con su propia memoria, cuando se trata de impresiones del mundo que se han visto rechazadas tras recepción. De modo que este itinerario va del exterior al interior. Al dormir y al soñar, se invierte el recorrido; la «vía regrediente»[19] es la que tiene como punto de partida el preconsciente y el inconsciente y como punto de llegada la ilusión de percepción. El motor del sueño es el deseo inconsciente,[20] unido a recuerdos infantiles rechazados; él mismo queda reactivado, a través de las asociaciones de efectos y representaciones, por recuerdos preconscientes más recientes y no rechazados («restos diurnos»); estas dos incitaciones, una vez reunidas, constituyen el «deseo preconsciente» del sueño.[21] O sea, que será un conjunto de recuerdos, preconscientes e inconscientes, el que origine todo el proceso, y serán estos recuerdos, remodelados y transformados por la censura, la «labor del sueño», las añadiduras imaginarias, etc., los que se desplieguen en el contenido terminal (manifiesto) de la aprehensión onírica. No obstante, para llegar a esta misma aprehensión en su singular poder de ilusión, también se requiere que los rastros mnésicos portadores del deseo hayan sido sobreinvestidos hasta la alucinación, es decir, hasta un punto de vivacidad que los lleve a confundirse con percepciones: hasta un punto, en suma, que les permita poner en acción, si no los órganos de los

18. *L'Interprétation des rêves,* pág. 462.
19. *L'Interprétation des rêves,* págs. 460 y 461, y más generalmente todo el cap. VII. 2, págs. 453-467; «Complément métapsychologique à la théorie du rêre», págs. 133-135.
20. *L'Interprétation des rêves,* más especialmente pág. 477.
21. «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», pág. 132.

sentidos en su funcionamiento fisiológico ordinario, al menos el sistema de la percepción en tanto que instancia psíquica y que enfoque de consciencia específico. De este modo, el recorrido regrediente tiene como punto de llegada la percepción, pero su característica particular consiste en investirla desde el interior (esta es la misma definición de la psicosis alucinatoria), mientras que por lo común la percepción suele estarlo desde el exterior, siendo este rasgo el que la constituye como percepción verdadera. Freud recuerda que ciertas actividades de la vida despierta, como la meditación visualizante o la evocación voluntaria de recuerdos,[22] descansan igualmente sobre el principio de la regresión, pero que ésta se interrumpe entonces antes de llegar a término dado que el recuerdo y la imagen mental quedan claramente reconocidos por el sujeto, que no los confunde con percepciones. Si algo les falta a estos enfoques, es la última etapa del proceso regresión, la etapa propiamente alucinatoria, la que llega a alcanzar incluso la función perceptiva del interior, en base a representaciones puramente psíquicas, pero muy cargadas de deseo. Por consiguiente, no hay posibilidad de una regrediencia completa, en regla general, salvo en estado de dormir, y esto explica asimismo el motivo de que el espectador de la película, persona que no está durmiendo, sea incapaz de una verdadera alucinación, incluso cuando la ficción tiende por naturaleza a reactivar sus deseos intensamente. Durante el velar, el flujo regresivo, al esbozarse, choca con un contraflujo progresivo más poderoso que él y casi ininterrumpido,[23] que corta su culminación. En cambio, el dormir suspende este impulso inverso deteniendo las percepciones, y deja entonces vía libre a las impresiones regresivas, que pueden llegar al final de su propio recorrido. En el estado fílmico, variante entre otros del estado de velar, este análisis clásico se confirma plenamente y sus funciones no sufren modificación alguna, sino que simplemente se precisan: el contraflujo (aquí particularmente rico, apremiante, continuo) es el de la propia película, el de las imágenes y sonidos que invisten la percepción del exterior.

Pero si esto es así, nuestro problema se desplaza y nuestra pregunta tendrá que cambiar de lado. Queda por entender, en términos de economía, que el estado fílmico, pese a la vigilancia y al contraflujo, ceda su sitio a los esbozos de regresión que ya he mencionado con anterioridad, y esté marcado por impulsos psíquicos, más o menos consistentes, en dirección de la transferencia perceptiva y de la alucinación paradójica. Más fundamentalmente,

22. *L'Interprétation des rêves,* pág. 461; «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», pág. 139, «Le Moi et le Ça», pág. 188.

23. *L'Interprétation des rêves,* pág. 462.

es la misma impresión de realidad, y por tanto la posibilidad de una cierta saciedad afectiva mediante la diégesis, la que presupone un inicio de regresión, puesto que no es nada más que una tendencia general (según los casos, mortecina o más desarrollada) a percibir como verdaderos y como externos los acontecimientos y los héroes de la ficción, y no ya las imágenes y sonidos de la instancia meramente pantállica que sin embargo es la única real: una tendencia, en suma, a percibir como real lo representado y no el representante (el material tecnológico de la representación), a cruzar este último sin aprehenderlo por sí mismo, a quemarlo como una etapa ciega. Si la película representa un caballo al galope, tenemos la impresión de ver un caballo al galope, y no manchas vibrantes de luz que imitan un caballo al galope. Llegamos aquí a la gran y clásica diferencia de interpretación planteada por toda *representación.* En las condiciones propias del cine, puede anunciarse del siguiente modo: ¿cómo se las arregla el espectador para operar el salto mental, el único que puede llevarlo del dato perceptivo, formado por impresiones vibrantes visuales y sonoras, a la constitución de un universo ficcional; de un significante objetivamente real, pero negado a un significado imaginario, aunque psicológicamente real? Es cierto que también constatamos un esbozo regresivo algo similar en otros estados del velar, como por ejemplo la evocación de recuerdos, pero eso sigue sin decirnos nada (máxime teniendo en cuenta que sus condiciones son evidentemente muy distintas) sobre las formas particulares que reviste este fenómeno en uno de los casos, como el estado fílmico, en donde aún no se ha estudiado desde este ángulo.

La vía progresiva definida por Freud comporta asimismo una variante (una bifurcación, más bien) hasta ahora dejada de lado por este texto. En la vida despierta, la acción, es decir la función del Yo, que consiste en modificar lo real siguiendo la dirección del deseo, exige toda una regulación perceptiva que la precede y la acompaña permanentemente. Para captar el objeto, hay que haberlo visto, y hay que verlo. Así, a lo largo del día entero, hay impresiones venidas de fuera que entran en el aparato psíquico por la puerta de la percepción, y que «vuelven a salir» (si cabe) bajo la forma de gestiones motrices que regresan al mundo. Si el sueño supone un dormir, también se debe por consiguiente a que este último suspende toda acción y bloquea entonces la salida motriz, exutorio que por el contrario queda en constante disponibilidad en el estado de velar y contribuye especialmente a impedir la regresión, absorbiendo mediante modificaciones musculares toda clase de excitaciones que, sin él, muestran una mayor tendencia a refluir hacia la salida perceptiva, justamente tal como lo hacen durante el sueño.

La situación fílmica lleva en sí ciertos elementos de inhibición motriz, y de este modo es como un breve dormir, un dormir despierto. El espectador se halla relativamente quieto, sumido en una oscuridad relativa y, sobre todo, no ignora la naturaleza *espectacular* del objeto-película ni de la institución-cine en su forma histórica constituida. Ya ha decidido de antemano portarse como espectador (función de la que obtiene su nombre), como espectador y no como actor (los actores ya tienen asignado el sitio, que está en otra parte: del otro lado de la película); mientras dura la proyección, aplaza cualquier proyecto de acción. (Naturalmente, las salas de cine también sirven para algo más, pero desde esa perspectiva sus ocupantes han dejado entonces de ser espectadores y han abandonado voluntariamente el estado fílmico substituyéndolo por un comportamiento de realidad...) En el espectador verdadero, las manifestaciones motrices se reducen a poco:[24] cambios de postura en la butaca, modificaciones más o menos conscientes de la expresión facial, eventuales comentarios a media voz, risas (si la película, deliberadamente o no, las provoca), persecución puntillosa (por lo que atañe a espectadores en pareja o en grupo) de una relación verbal o gestual con la persona que ocupa la butaca contigua, etc. Lo típico de la situación institucional de espectáculo es impedir que las conductas motrices desarrollen su curso normal, incluso en casos en que la diégesis de la película podría reclamar prolongaciones activas (= secuencias eróticas, secuencias de movilización política, etc.; ahí es cuando estos géneros se contradicen a sí mismos en su pseudorruptura de ficción y no podrían, en un sentido, deseable o no, empezar a existir verdaderamente como *películas* salvo si el *cine* como rito quedara hondamente modificado, en particular en las modalidades de la propia «sesión»; también ahí es cuando esas sesiones llamadas especializadas o esas películas-pasquín poseen, a falta de encanto o sutileza, una mayor coherencia y una mayor franqueza). Dentro de las condiciones ordinarias de la proyección, cada uno ha podido observar que el sujeto preso del estado fílmico (sobre todo cuando la influencia de la ficción sobre su fantasma alcanza una gran intensidad) se siente como entumecido, y que los espectadores al salir, bruscamente expulsados por el negro vientre de la sala a la luz viva y maligna del vestíbulo, muestran a veces una expresión de aturdimiento (feliz o infeliz) propia de quienes despiertan. Salir de un cine viene a ser

24. Según Henri Wallon, la suma de impresiones espectatoriales, durante la proyección de una película, se divide en dos series claramente separadas y de peso desigual, a las que llama respectivamente «serie visual» (sería mejor decir «diegética») y «serie propioceptiva» (sentimiento del propio cuerpo, y, por tanto del mundo real, que se mantiene de manera debilitada). Véase «El acto perceptivo y el cine», en *Revue Internationale de Filmologie*, n.° 13, París, abril-junio de 1943.

como levantarse: no siempre resulta fácil (salvo si la película ha suscitado una verdadera indiferencia).

De este modo el estado fílmico, a escala más endeble, realiza ciertas condiciones económicas del dormir. Sigue siendo, entre otras, una situación de vela, pero está menos lejos de dormir de lo que puedan estar la mayor parte de esas otras. Descubrimos aquí, tras un nuevo rodeo, con el bloqueo parcial de la salida motriz, la noción de una menor vigilancia, inicialmente propuesta con referencia a las condiciones perceptivas del estado fílmico (ambas cosas van a la par, el dormir inhibe a la vez percepción y acción). La energía psíquica que, en otras circunstancias de la vida despierta, se hubiera disipado en acciones, queda ahorrada por el contrario, aunque sea a la fuerza, en el espectador de cine. Habrá de seguir otros itinerarios de descarga, en virtud del principio de placer que siempre anda en pos de liquidar los éxtasis. Dará marcha atrás en la dirección de la instancia perceptiva, cogerá la vía regresiva, se dedicará a sobreinvestir la percepción del interior. Y como lo típico de la película, en este mismo momento, consiste en alimentar ricamente esta percepción del exterior, la regresión completa, de índole onírica, queda cortada en beneficio de una especie de semi-regresión que representa otro tipo de equilibrio económico, distinto en su dosificación, pero igualmente marcado y característico. Lo que le define es una *doble consolidación* de la función perceptiva, simultáneamente del exterior y del interior: al margen del estado fílmico, no abundan las situaciones en donde el sujeto reciba impresiones externas particularmente densas y organizadas, en el mismo momento en que su inmovilidad le predispone interiormente a «sobrerrecibirlas». La película clásica gira sobre esta tenaza tras haberle dispuesto ella misma sus dos brazos. Será la doble consolidación la que posibilite la impresión de realidad, y gracias a ella el espectador, a partir de lo material pantállico que sólo le será dado al comienzo (= manchas de luz que se agitan en un rectángulo, sonidos y frases que no proceden de parte alguna), logrará ser capaz de un determinado grado de creencia en la realidad de un imaginario cuyos signos ya le vienen proporcionados, *capaz de ficción,* en suma. Pues la capacidad de ficción, y es algo que a menudo olvidamos, no sólo es (no es de entrada) la capacidad —desigualmente compartida y por ello regalo de los estetas— de inventar ficciones; es ante todo la existencia históricamente constituida, y mucho más generalizada, de un régimen de funcionamiento psíquico socialmente ajustado, que recibe precisamente el nombre de ficción. Antes de ser un arte, la ficción es un hecho (un hecho del que pueden apoderarse ciertas formas de arte).

Entre esta capacidad de ficción y la película de representación narrativa, hay una estrecha relación, poseedora además de un doble sentido. El cine de

diégesis no podría funcionar como institución —y por consiguiente no hubiese empezado a existir, mientras que de hecho apenas ha empezado a desaparecer y aún hoy constituye lo más claro de la producción, buena o mala— si el espectador, ya «arrastrado» por las partes de representación más antiguas (novela, pintura figurativa, etc.) y por la tradición aristotélica del arte occidental en conjunto, no fuera capaz de adoptar, de manera estable y renovada a voluntad, el régimen especial de percepción que aquí procuramos analizan en términos freudianos. Pero al revés, la existencia de una industria cinematográfica que produce mucho y sin cesar, retroactúa sobre el efecto psíquico que la hizo posible y aprovechable (posible porque aprovechable), lo estabiliza, lo diferencia, lo encuadra, le ofrece una continua posibilidad de satisfacción que le mantiene en vida, y así logra reproducir sus propias condiciones de posibilidad. Por otra parte, si la capacidad de ficción ya figurara en el principio de todas las artes miméticas (y si la misma noción de diégesis, en contra de lo que creen algunos, se remonta a la filosofía griega y no a la semiología del cine),[25] resulta que la película, tal como ya he intentado demostrar, en otro texto, con un espíritu más fenomenológico, produce una impresión de realidad mucho más viva que la novela o el cuadro, pues la propia naturaleza del significante cinematográfico, con sus imágenes fotográficas particularmente «similares», y con la presencia real del movimiento y del sonido, etc., tiene por efecto desviar el fenómeno-acción, muy antiguo sin embargo, hacia formas históricamente más recientes y socialmente específicas.

25. Al leer esta frase, Gérard Genette me hace observar que los que han entendido «diégesis» como una noción absolutamente nueva, tenían razón, hasta cierto punto, sin saberlo. Lo que la teoría de la película ha cogido de Aristóteles y Platón es la idea general y la palabra. No obstante, no ha dejado de producirse una cierta distorsión en este préstamo. Entre los griegos, la *diégesis* (igual que su correlativo, la *mímesis*) es una modalidad de la *lexis*, es decir, una forma entre otras de presentar la ficción, una cierta técnica de la relación (al tiempo que el mismo acto de relatar); es una noción formal (o, mejor dicho, modal). En los estudios actuales, «diégesis» tiende mayormente a designar lo relatado, la propia ficción, como cuerpo, con lo que connota de pseudo-real y de universo referencial (de «mundidad», se hubiese dicho cuando la Liberación).

En esta medida, la «diégesis», que hoy se cita, puede considerarse, en su justo alcance, como una innovación introducida en estética general por los teóricos del cine. Y más concretamente (aprovecho la ocasión de recordarlo), por los filmólogos, diez o quince años antes del movimiento semiológico. Diégesis figura en ese grupo (muy modesto) de términos técnicos de base que Étienne Souriau juzgaba indispensable para los análisis fílmicos; véase su Prólogo (a *L'Univers filmique*, obra colectiva, París, Flammarion, 1953, págs. 5-10; o (mejor aún) su artículo titulado «La structure de l'Univers filmique et le vocabulaire de la filmologie», en *Revue Internationale de Filmologie*, n.° 7-8, págs. 231-240.

3. Película/sueño: grados de secundarización

El conjunto de diferencias entre la película de ficción y el sueño, y por tanto también el conjunto de sus semejanzas parciales, se deja ordenar en torno a tres grandes hechos que derivan por sí solos, cada uno a su manera, de la separación entre velar y dormir: el *saber desigual del sujeto* por lo que atañe a lo que está haciendo, luego la presencia o la ausencia de un material perceptivo real, y en tercer lugar un carácter del propio contenido textual (texto de la película o texto del sueño), que ahora comentaremos. En general, la película diegética es considerablemente más «lógica» y más «construida» que el sueño. Las películas fantásticas o maravillosas, las películas más irrealistas, suelen ser películas que únicamente obedecen a otra lógica de género (como la misma película realista), a una regla del juego que ya han planteado previamente (los géneros son instituciones) y en cuyo interior resultan perfectamente coherentes. Rara vez llegamos a recobrar ante un relato fílmico esa impresión de *absurdo verdadero* comúnmente experimentada ante el recuerdo de nuestros propios sueños o ante comentarios de sueños, esa impresión tan específica, tan identificable (de la que tan alejados siguen aún las películas que pretenden ser absurdas, parecidos en eso a la «literatura del absurdo» de otrora), en donde se incluyen a la vez la oscuridad interna de los elementos y la confusión de su trabazón, la enigmática vivacidad de las zonas deslumbradas por el deseo y el bullente y entenebrecido naufragio de playas casi olvidadas, el sentimiento de una tensión y el de una molicie, el presunto afloramiento de un orden sepultado y la evidencia de una incoherencia verdadera, de una incoherencia que, al revés de la de las películas que pretenden delirar, no ha de ser un laborioso sobreañadido, sino la misma intimidad de un texto.

El psicólogo René Zazzo,[26] coincidiendo en lo esencial con una reiterada observación de Freud, acierta al afirmar que el contenido manifiesto de un sueño, si se trasladara estrictamente a la pantalla, constituiría una película ininteligible. Yo aún diría más, una película verdaderamente ininteligible (de hecho, objeto muy raro), y en absoluto una de esas películas de vanguardia o de experimentación que el público avisado ya sabe que hay que comprender y a la vez no comprender, que no comprenderlas es la mejor manera de comprenderlas, y que excederse un poco en comprenderlas sería el colmo de la incomprensión, etc. Estas películas —cuya función social objetiva, al menos en ciertos casos, consiste principalmente en responder el de-

26. «Une expérience sur la compréhension du film», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo II, n.° 6, pág. 160.

seo ingenuamente febril de no-ingenuidad que albergan ciertos intelectuales— han integrado a su régimen institucional de inteligibilidad una determinada dosis de ininteligibilidad elegante y codificada, de modo que de rechazo su propia ininteligibilidad es inteligible. Se trata además de otro género, y que ilustra lo contrario de lo que pretendía demostrar; descubre cuánto le cuesta a la película alcanzar el absurdo verdadero, lo puramente incomprensible, ese mismo resultado que el más común de nuestros sueños, en algunas de sus secuencias, logra de golpe y sin esfuerzo. Por igual motivo, sin duda, poseen casi siempre tan escasa credibilidad las «secuencias de sueño» que figuran en las películas narrativas.

Nos enfrentamos aquí al problema de la elaboración secundaria. De uno a otro de sus escritos, Freud no modificó apenas sus afirmaciones por lo que respecta al momento exacto en que interviene la elaboración secundaria en el interior del proceso completo de producción del sueño (= labor del sueño). A ratos estima que ésta entra en juego hacia el final,[27] después de las condensaciones, desplazamientos y «figuraciones» diversas, y que tiene la función de colocar corriendo una fachada lógica de última hora ante los productos ilógicos del proceso primario. A ratos la sitúa sensiblemente más arriba,[28] al nivel de los mismos pensamientos del sueño, o de una elección posteriormente operada entre ellos. A ratos en fin (y es la hipótesis más probable) se niega a asignarle un puesto segmental en una cuasi-cronología,[29] y considera que los distintos procesos que concluirán en el sueño manifiesto se producen a guisa de embrollo, es decir, de forma a la vez alterna, sucesiva y simultánea. (También se da el caso en que un fantasma, o sea, un objeto mental por definición secundaria, está integrado tal cual al sueño manifiesto; ya insistiremos sobre ello.) Pero lo que persiste en todo estado de causa, es que el proceso secundario no es más que una de las fuerzas cuyas combinaciones y compromisos han de determinar el contenido consciente del sueño, y que su peso global suele ser inferior al de los demás mecanismos concurrentes (condensaciones, desplazamientos, figuraciones), que obedecen todos ellos al proceso primario. Esto explica que la «lógica del sueño» (la lógica de la diégesis onírica) sea verdaderamente otra, y que un objeto, dentro de ella, pueda transformarse en otro de inmediato sin provocar el asombro del soñador antes de que despierte, y asimismo que una silueta pueda presentarse *claramente* como

27. «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», pág. 137; *L'Interprétation des rêves,* pág. 489.

28. *L'Interprétation des rêves,* págs. 417, 418, 503-506.

29. *L'Interprétation des rêves,* págs. 425 y 490.

si fuera (fuera, no «representara») dos personas a la vez, sin que el soñador tenga ninguna dificultad en considerarlas al mismo tiempo como distintas, etc. Entre la lógica de la película más «absurda» y la del sueño, siempre se mantendrá una diferencia, que es que, en este último, lo asombroso no asombra y que por consiguiente ninguna de sus partes es absurda: de donde se origina precisamente, al despertar, ese asombro y esa impresión de absurdo.

El proceso primario se basa en el principio de placer «puro», no corregido por el principio de realidad, y aspira por tal motivo a la descarga máxima e inmediata de las excitaciones psíquicas (afectos, representaciones, pensamientos, etc.). Por tanto, todos los itinerarios de evacuación de la energía le sirven, y constituye el fundamento de las condensaciones y desplazamientos, que son trayectos «no conectados»; en el desplazamiento, por ejemplo, toda la carga psíquica se transporta de un objeto a otro, sin estar conectada por las presiones de realidad que la dividen en dos objetos substancialmente distintos y no susceptibles de una total equivalencia. El proceso secundario, que en cambio obedece al principio de realidad, siempre consiste en fijar ciertos trayectos de pensamiento (= energía conectada) y en prohibir que las impresiones se descarguen siguiendo otros recorridos; esta es la definición exacta de las diversas lógicas despiertas, es decir de las diversas lógicas (a secas) si entendemos la palabra en su acepción ordinaria. No obstante, como el proceso primario es lo típico del inconsciente, sus operaciones características quedan substraídas a toda observación directa, y sólo podemos conocerlas, o al menos hacernos una idea de ellas, gracias a casos privilegiados como el síntoma, el lapsus, el *acting*, etc., en donde los resultados de estos trayectos específicos (aunque no los mismos trayectos) llegan a ser conscientes y manifiestos.

Entre estos casos privilegiados, uno de los principales es el sueño. Hasta posee un privilegio de más, puesto que, entre ellos, es el único que no es neurótico, como el síntoma o el *acting*, ni tampoco demasiado menor, como los lapsus y actos fallidos. En suma, para que la «lógica» primaria pueda culminar en productos conscientes algo importantes, se requieren en situación normal las condiciones del sueño, o sea del dormir. Será el dormir, más que el propio sueño, quien suspenda el ejercicio del principio de realidad,[30] puesto que el sujeto dormido no está encargado del cumplimiento de ninguna tarea de realidad. Y cuando se ha despertado (cuando, por ejemplo, está mirando o fabricando una película), el proceso secundario engloba todas sus gestiones psíquicas, pensamientos, sentimientos y actos, de modo que el

30. «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», pág. 144.

proceso primario, que sigue siendo su zócalo permanente, deja de culminar en resultados directamente observables, pues toda cosa observable, antes de convertirse en tal, habrá transitado por la lógica secundaria, que es la del consciente.

Por tanto, desde el punto de vista del analista de cine, todo ocurre como si la elaboración secundaria (que en la producción-percepción del sueño no es más que una fuerza entre otras y no la principal) llegara a ser, en la producción y en la percepción de la película, la fuerza dominante, omnipresente, la que teje el *medio mental,* el medio y el lugar donde se da y se recibe la película. Si exploramos los oscuros parentescos (plagados de ramificaciones) que hay entre la película y el sueño, nos tropezamos con ese objeto singular y metodológicamente atractivo, con ese monstruo teórico que sería un sueño constituido casi únicamente por la elaboración secundaria, un sueño en donde el proceso primario sólo desempeñaría un papel furtivo e intermitente, un papel de abridor de brechas, un papel de *fugitivo:* un sueño, en suma, que sería como la vida misma. Es decir (volvemos a ello una vez más), el sueño de un hombre despierto, de un hombre que sabe que está soñando y que por consiguiente sabe que no está soñando, que sabe que está en el cine, *que sabe que no está durmiendo:* pues si un hombre que duerme es un hombre que no sabe que duerme, un hombre que sabe que no duerme, es un hombre que no duerme.

¿Cuál son las condiciones cuya concurrencia se requiere para que experimentemos esa impresión específica que es el verdadero absurdo? Son muy concretas y Freud las cita a menudo.[31] Hace falta que una producción del inconsciente, ampliamente dominada por el proceso primario, se presente directamente a la percepción consciente; ese trasplante brutal de uno a otro medio, esa extracción, será lo que suscite el sentimiento consciente del absurdo: por ejemplo, cuando al despertar evocamos el recuerdo de nuestros propios sueños. No reúne tales condiciones el caso de las películas; se respeta una de ellas (la presentación a la instancia consciente), pero no la otra, pues lo que se presenta no es una producción directa del inconsciente, o al menos no lo es en mayor grado que los discursos y actos corrientes de la vida. Esto explica que la película, producción de un hombre despierto presentada a un hombre despierto, no puede ser más que algo «construido», algo lógico, y algo experimentado como tal.

Sin embargo, el flujo fílmico se parece al flujo onírico más de lo que se le parecen otros productos del velar. Ya hemos dicho que es recibido en un

31. Sobre todo en *L'Interprétation des rêves,* págs. 368, 450 (a propósito de los discursos psicóticos), 451, 506 y 507 (a propósito de la condensación), etc.

estado de vigilancia menor. Su propio significante (las imágenes sonoras y en movimiento) le confiere una cierta afinidad con el sueño, pues de entrada ya coincide con el significante onírico por uno de sus rasgos principales, la expresión «en imagen», la aptitud a la figurabilidad, según el término de Freud. Es cierto que la imagen puede organizarse —y que lo hace con la mayor frecuencia, de tan atrapada que está por los apremios de la comunicación y las presiones de la cultura[32] —en figuras tan «conectadas», tan secundarias como las de la lengua (y la semiología clásica, de inspiración lingüística, se halla bien situada para aprehenderlas). No obstante, también es verdad, y Jean-François Lyotard acierta al insistir,[33] que sufre mayores agobios cuando se sumerge por entero en estas construcciones lógicas y que hay algo, en ella, con tendencia a fugarse. En cada «lenguaje», las características propias de la materia del significante, como ya indiqué a otro nivel en *Lenguaje y Cine,*[34] ejercen una cierta influencia sobre el tipo de lógica que ha de informar los textos (es el problema de las «especificidades», planteado en el plano de las configuraciones formales). El inconsciente no piensa, no discurre, se figura en imágenes; de rechazo, toda imagen conserva una vulnerabilidad ante la atracción, muy desigual según los casos, del proceso primario y de sus modalidades características de encadenamiento. El mismo lenguaje, que no debemos confundir con la lengua, suele sufrir esta atracción, como ya vemos en poesía, y Freud ha demostrado[35] que el sueño o ciertos síntomas tratan las representaciones de palabras como representaciones de cosas. En este aspecto, la imagen, por su naturaleza, por su parentesco con el inconsciente, se halla menos expuesta. (Sólo se trata, sin embargo, de una diferencia de inmediatez, y nos guardaremos de recuperar empero el antagonismo psicodramático de la palabra y de la imagen, gran tema mitológico de una determinada ideología «audiovisual» que olvida la fuerza de los condicionamientos sociales que se ejercen en común sobre medios de expresión distintos».

Cuando consideramos más particularmente el cine de ficción narrativa, que no es más que un cine entre otros posibles, este parentesco de película y sueño —parentesco del significante— se duplica mediante una afinidad suplementaria que incluye al significado. Pues también es típico del sueño (y

32. «Au-delà de l'analogie, l'image», *Essais sur la signification au cinéma,* t. II, texto nº 7.

33. *Discours. Figure,* París, Klincksieck, 1971 (trad. cast.: *Discurso, Figura,* Barcelona, Gustavo Gili, 1979).

34. Sobre todo en el capítulo X y en especial X-4.

35. «L'Inconscient», págs. 114 y 115; «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», pág. 136; *L'Interprétation des rêves,* págs. 257-263.

del fantasma, sobre el que hemos de volver) el hecho de consistir en una *historia.* Por supuesto, hay historia e historia. La historia de la película siempre se desarrolla claramente (o la oscuridad, al menos, siempre es accidental y segunda), es una historia *narrada,* una historia, en suma, que implica un relato.[36] La historia del sueño es una historia «pura», una historia sin relato, que emerge en mitad del tumulto o de las tinieblas, una historia que no acaba *formada* (deformada) por ninguna instancia narrativa, una historia que no procede de parte alguna, que nadie le cuenta a nadie. Y sin embargo, una historia todavía: tanto en el sueño como en la película, no hay sólo imágenes, hay, clara o confusamente tejida por estas mismas imágenes, una sucesión, organizada o caótica, de lugares, acciones, momentos y personajes.

De modo que habrá que examinar más de cerca —comenzaré a hacerlo en la IV parte de este libro— la exacta naturaleza (los límites, igualmente) de las operaciones primarias que subsisten en la cadena «secundarizada» del discurso fílmico:[37] labor considerable, con sus típicas exigencias de investigación que impiden llevarla aquí, donde sólo aspiramos a marcar su sitio en el seno de un problema más extenso, que es el de la ficción cinematográfica en sus relaciones con el velar y el dormir. Aun así, conviene que diga desde ahora que algunas de las figuras más específicas, al tiempo que las más usuales, de la expresión cinematográfica llevan consigo, desde su definición «técnica» y literal, algo que no deja de tener relación con la condensación o el desplazamiento. Limitándonos a un ejemplo único, que por su propia trivialidad posee un alcance nada excepcional ni muy característico, la sobreimpresión y el fundido encadenado —«recuperados» sin embargo en los códigos de puntuación[38] que debilitan su tono extraño e inquietante— se basan en trayectos mentales que mantienen una cierta desconexión de orden primario. Lo típico de la sobreimpresión es *operar* una especie de equivalencia entre dos objetos distintos: equivalencia parcial, simplemente discursiva y metafórica («aproximación» ocasionada por la enunciación), que dura lo que tarda el espectador, mediante un proceso que depende de la racionalización, en secundarizarla en el mismo momento en que la lee (en que la conecta). Equivalencia más profunda, equivalencia verdadera, en un sentido total, según sea la manera que tenga el espectador de recibirla también de forma más inmediatamente afectiva. Entre estos dos tipos de acogida contradictorios y simultáneos, cuyo modo de coexistencia psíquica ya procuré delimitar mejor en otro texto,[39] la relación que existe es la de una división y una denegación. En algún rincón de su fuero interno, el espectador se toma en serio la sobreimpresión, la trata como algo más que un mero artificio notorio y neutralizado del discurso fílmico, *cree* en la equivalencia real de los dos objetos superpuestos por la pantalla (o al menos en algún nexo mágicamente transitivo entre uno y otro). Cree más o menos: económicamente, la fuerza propia de uno de los modos de acogida mantiene una relación variable con la fuerza del otro: algunos espectadores están más censurados (o lo están más ante una sobreimpresión determinada), algunas sobreimpresiones resultan más convincentes, etc. La cuestión es que impera el hecho de la equivalencia —de la equivalencia *figurada* directamente por la película, al margen de los «como», «tal que» o «en el mismo momento...», balizas que ya le hubiera colocado la lengua—, de la equivalencia que aparece así como un mixto de condensación y de desplazamiento. En el caso del fundido encadenado, que es una sobreimpresión más estirada hacia el orden del consecutivo, puesto que una imagen termina reemplazando a otra, la equivalencia primaria de los dos motivos depende algo menos de la condensación y algo más del desplazamiento. No obstante, ambas figuras tienen en común el hecho de que ponen en juego, hasta cierto punto, la transferencia de una carga psíquica de un objeto sobre otro (tendencialmente contraria a toda lógica diurna), y de que pueda leerse en estado de esbozo (o bien de residuo) la propensión, característica del proceso primario, a abolir la misma dualidad de los objetos, es decir, a instaurar, fuera de los desgarros impuestos por la realidad, estos circuitos breves y mágicos exigidos por el deseo, que nunca se conforma con esperar. Así es cómo la película de ficción nos consuela de las imposibilidades comunes.

El estudio de los fenómenos de esa índole, tanto a través del propio lenguaje cinematográfico como a través de las operaciones formales de una película determinada, remite por uno de sus extremos al inconsciente del cineasta (o del cine); es el lado del «emisor». Pero la consideración del otro extremo (el «receptor», es decir, el estado fílmico) también posee interés. En este aspecto, lo notable es que la aparición en la película de estas figuras más o menos primarias no suele suscitar más que un leve asombro y turbación en el espectador. El hecho de que una lógica secundaria de la narración las asimile de inmediato no supone una explicación suficiente; la rutina histórica, la aculturación en cine, tampoco. Es como si conservaran en ellas

36. *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, págs. 28 y 29 (trad. cit.)

37. Ya existen investigaciones en tal sentido, destacando todas las de Thierry Kuntzel con su noción central de «labor del cine».

38. Véase «Ponctuations et Démarcations dans le film de diégèse», *Essais sur la signification au cinéma*, t. II, págs. 111-137 (trad. cit.).

39. En «Trucage et Cinéma», *Essais sur la signification au cinéma*, t. II, págs. 173-192 (trad. cit.).

tanta anomalía que lo normal hubiese sido prever un rechazo más inmediato y más profundo, también más difundido (pues presenta rastros en algunos espectadores ante determinadas películas), un rechazo que hubiese podido cobrar diversas formas: la protesta explícita, la risa como defensa polivalente y protección para todo, la agresión interiormente perpetrada contra la película (o al contrario, en los depresivos, la extrema perplejidad), la impresión intensa de ilogismo. Ninguna de estas reacciones carece de ejemplo, pero tampoco ninguna de regla, e incluso cuando se producen, responden casi siempre, como hemos dicho antes, al contenido fantasmático de las películas y no a lo que queda del proceso primario en la expresión fílmica como tal, en algunas de sus operaciones susceptibles de recaer sobre más de un contenido. Sucede que a decir verdad lo propio de estas últimas, en régimen de ficción, es esfumarse por sí solas, actuar en provecho de la diégesis, «hincharla» de creencia y sobreactivar su influencia afectiva a costa de su propia disminución, según un proceso de *transferencia de crédito* que me había impresionado mucho a propósito de los «trucajes».[40] Este factor es uno de los que permiten entender que no sea tan frecuente el rechazo de las configuraciones primarias, que el objeto-película no asombre al espectador, que no sea un escándalo intrínseco.

Vemos ahora que el estado fílmico combina en sí dos procesos contrarios y sin embargo convergentes que, siguiendo recorridos inversos, llegan al mismo resultado, a esa ausencia de asombro que debería resultar un poco más asombrosa para su investigador. Ausencia de asombro porque la película es ampliamente secundaria mientras que el espectador está ampliamente despierto, de modo que es como si se hallaran a la misma altura el uno del otro; pero también, en la medida en que el discurso del cine está plagado de emergencias primarias, porque el espectador está algo menos despierto que en otras circunstancias (se mantiene entonces la misma altura, pero a otra altura): así se crea una especie de compromiso, un régimen medio de vigilancia, institucionalizado a su vez dentro del cine clásico, en donde película y espectador llegan a ajustarse recíprocamente, a ajustarse ambos según un grado de secundarización idéntico o vecino. El espectador, durante la proyección, se sitúa en estado de alerta menor (está en el espectáculo, nada le puede ocurrir); al realizar el acto social de «ir al cine», ya tiene motivos previos para bajar un tanto las defensas de su Yo y para no rechazar lo que en situación distinta rechazaría. Es capaz, en una medida muy relativa y no obstante singular, de cierta tolerancia para con la manifestación consciente del proceso primario. Sin duda, no es el único caso

40. «Trucage et Cinéma», cit.

en que esto ocurra (también tenemos la embriaguez alcohólica, la exaltación, etc.). Pero precisamente es uno de ellos, con sus condiciones particulares que a los demás les faltan: situación de espectáculo, presencia de una ficción materializada, etc. Entre los diversos regímenes del velar, el estado fílmico es uno de los que menos difieren del dormir y del soñar, del dormir soñando.

4. Película/fantasma

Cuando intentamos precisar las relaciones entre el estado fílmico y el estado onírico, parentescos parciales y divergencias incompletas, tropezamos a cada paso con el problema del dormir, o de su ausencia, o de sus grados intermedios. Por eso, no queda más remedio que introducir en el análisis un nuevo término, el *ensueño,* que, al igual que el estado fílmico y contrariamente al sueño, es una actividad del velar. El francés, cuando quiere distinguir más claramente el sueño del ensueño (el *rêve* de la *rêverie*) califica a este último, mediante un sintagma rígido y de hecho redundante, «ensueño despierto». Es el *Tagtraum* de Freud, el sueño de día, en resumen el *fantasma consciente.* (Ya sabemos que el fantasma, consciente o inconsciente, puede integrarse igualmente en un sueño cuyo contenido manifiesto habrá de formar o de completar; pero en tal caso pierde ciertos caracteres del fantasma y adquiere otros del sueño; por consiguiente, vamos a tratar ahora del fantasma no onírico.)

Los tres primeros capítulos de este estudio han indicado de antemano, aunque de manera negativa y como en hueco, tales o cuales de los rasgos que establecen una proximidad entre la película diegética y el ensueño, puesto que suelen ser los mismos que la alejan del sueño. Nos contentaremos con cogerlos por su otra vertiente (la que los desplaza a la fuerza) y examinar algunos más.

En primer lugar, resulta notable que el grado y el modo de coherencia lógica de la película novelesca sean casi idénticos a los de la «novela corta», la *story* constituida por el fantasma consciente según términos de Freud,[41] es decir, que la relación de fuerzas entre la elaboración secundaria y las diversas operaciones primarias es sensiblemente la misma en ambos casos. Similitud que no obedece, como podría creerse de entrada, a que la

41. Freud también utiliza otros: *day-dream,* «sueño» en el sentido francés de sueño diurno, es decir, de «ensueño» precisamente (*L'Interprétation des rêves,* págs. 418 y 419 y n.º 1 de la pág. 419).

película y el ensueño sean cada uno productos conscientes, pues también lo es el sueño y sin embargo es mucho menos lógico. De modo que lo que aquí interviene no es el coeficiente específico del devenir-consciente (la consciencia en su sentido descriptivo, no tópico); el devenir-consciente, o su ausencia, es un exponente que afecta al producto final de un proceso psíquico, mientras que la relativa semejanza de la película y el ensueño sólo puede comprenderse a nivel de los modos de producción. No es que estos últimos resulten idénticos aquí y allí. Pero ya veremos que a través de su propia separación, llegan a coincidir, al menos por lo que atañe al grado terminal de coherencia secundaria.

Si la película es una construcción lógica, se debe a que es el hecho de personas despiertas, tanto cineastas como espectadores, cuyas operaciones mentales son las del consciente y del preconsciente. Por consiguiente, estas últimas constituyen la instancia psíquica que podemos considerar como directamente productora de la película. Por más que el impulso primero de las gestiones psíquicas en general, y entre otras de la fabricación y recepción de las películas, siempre sea de orden inconsciente, subsiste una diferencia importante entre aquellos casos, como el síntoma o el sueño, en donde actúan los mecanismos primarios dentro de un descubierto relativo y aquellos otros que por el contrario se hallan más completamente recubiertos. En el segundo grupo se encuentran las más claras actividades del velar, suponiendo que no sufran un exceso de neurosis. Definirlas (y a la película con ellas) como *producciones del preconsciente* tiene por lo tanto un sentido que no es absoluto y que hay que precisar: esto significa que entre las fuerzas inconscientes en su arraigo y el proceso manifiesto que alcanzan (discurso, acto, etc.), el relevo de transformación que se intercala, es decir, las operaciones preconscientes y conscientes, creará finalmente la instancia que se encargue de efectuar el grueso de la tarea, de modo que el resultado visible es muy distinto —está muy *alejado,* si queremos que la palabra conserve su virtud de participio pasivo— de la fuente primera y del tipo de lógica que le es propio. Esto es lo que sucede en las gestiones ordinarias de la vida en sociedad, y en la mayor parte de las producciones culturales.

El fantasma consciente —o mejor dicho, el fantasma a secas, en sus distintas versiones conscientes e inconscientes, inseparables unas de otras y agrupadas en «familias»— arraiga en el inconsciente de manera más directa y siguiendo un circuito más corto. Se halla más inserto en el sistema del inconsciente (en el inconsciente, según su acepción tópica), incluso cuando sus manifestaciones o algunas de ellas acceden a la consciencia, pues temáticamente está próximo del representante-representación de la pulsión, y

energéticamente próximo de su representante-afecto; así se origina su turbia seducción cuando surge reactivado, por una película o por cualquier otra cosa. Este parentesco con las fuentes pulsionales entra en la misma definición del flujo fantasmático, hasta el punto de que podríamos considerarlo (en el sentido relativo enunciado hace un momento) como una producción del inconsciente. Lo es seguramente, pero se distingue, no obstante, de las demás producciones del inconsciente, del sueño, del síntoma, etc. —y éste es el segundo elemento de su definición— por su lógica interna que denota la marca fundamental del preconsciente y del proceso secundario: el fantasma ya está de entrada organizado en una historia (o en un cuadro relativamente coherente, con encadenamientos de acciones, de personajes, de lugares, a veces de momentos, que la lógica de las artes narrativas o representativas nunca repudiaría. (Ya sabemos que los «sueños lógicos»[42] suelen ser aquellos cuyo contenido manifiesto, en total o en parte, coincide con un fantasma entero o con una porción entera de fantasma). De modo que, aunque el fantasma se encuentre siempre muy cerca del inconsciente por su contenido, y aunque el fantasma consciente sea únicamente una versión algo más distante, una prolongación que echa brotes (un «vástago», como dicen) del fantasma inconsciente, también es cierto que el fantasma, por otro lado (y hasta en sus partes más inmersas), siempre lleva la huella más o menos nítida del preconsciente en sus modos de «composición» y en su disposición formal; por eso Freud lo veía como una especie de híbrido.[43]

Esta dualidad interna caracteriza por igual las manifestaciones conscientes y las manifestaciones inconscientes de una misma raíz de impulso fantasmático, pero el grado de secundaridad muestra una tendencia evidente a aumentar cuando una de las germinaciones cruza el umbral de la consciencia y queda así disponible para el ensueño. Cuando éste la aprisiona, podemos comprobar incluso en ciertos casos una especie de intervención deliberada del sujeto, que es como el borrador de la redacción de un guión para una película; el ensueño nace de un fantasma consciente, ya coherente a su manera pero con frecuencia breve, instantáneo y fugaz en su intensidad reconocible y no deseada (reconocible porque no deseada, por ser siempre

42. *L'Interprétation des rêves,* págs. 418 y 419.

43. O también de «sangre mezclada» («L'Inconscient», págs. 102 y 103). En el mismo párrafo, Freud insiste sobre el hecho de que el fantasma-raíz siempre es inconsciente, incluso cuando ciertas formaciones que le prolonga acceden a la consciencia. En la *Interpretación de los sueños,* pág. 419, el autor subraya que el fantasma consciente y el fantasma inconsciente se parecen mucho por sus caracteres internos y sus estructuras; la diferencia depende únicamente del contenido; los fantasmas inconscientes son aquellos en donde se expresa el deseo de manera más clara o más apremiante, y que por tal motivo han sufrido el rechazo.

un poco compulsiva); el acto de ensueño como tal consistirá a menudo en prolongar artificialmente la emergencia durante unos instantes de más, gracias a una *amplificación* retórica y narrativa que por su parte está plenamente deseada y ya supone composición diegética. (Vemos que ensueño y fantasma consciente no llegan a confundirse del todo; pero el primero será extensión directa del segundo).

El flujo fílmico resulta más explícito que el del ensueño, y *a fortiori* más que el del fantasma consciente. No puede ser de otro modo, puesto que la película ya implica una fabricación material que obliga a elegir cada elemento ateniéndose a la total pormenorización de su ritmo perceptivo, mientras que el ensueño, fabricación puramente mental, puede permitirse una mayor vaguedad, más «espacios en blanco». No obstante, se trata de una diferencia de precisión, una diferencia en el grado de acabamiento, podríamos decir, y no en el grado de secundaridad, o en todo caso mucho menor que entre la película y el sueño. Las «breves historias» que nos contamos se parecen un poco, por su coherencia de tipo ya diegético de entrada, a las grandes historias que nos cuentan las películas de historias (y así se explica el prolongado éxito de estas últimas). No es frecuente que la gestión narrativa global, en una película de ficción, haga pensar de verdad en un sueño; lo frecuente, incluso lo reglamentario, es que participe ampliamente de esa *fórmula novelesca* típica del ensueño, típica de la «fantasía» en el sentido de Freud (que la definía precisamente por referencia a las obras artísticas de representación).[44]

Este parentesco tipológico se incrementa a menudo mediante una filiación real, de orden genético, aun en el caso de que ese nexo más directamente casual no resulte indispensable para la semejanza y su testificación se produzca con menor frecuencia. Algunas películas de ficción poseen algo más que «un aire» de ensueño; se derivan en línea recta de los ensueños de su autor (nos enfrentamos aquí con la «fantasía» de Freud): películas denominadas «autobiográficas», obras de cineastas narcisistas o de jóvenes creadores particularmente afines a sí mismos, que no aciertan a reprimir las ganas de «ponerlo todo» en su película, pero también, en estado más distanciado y menos adolescente, muchas películas narrativas cuya base explícita no tiene nada de autobiográfico. En rigor, todas las películas de ficción, y

44. *Introduction à la psychanalyse,* págs. 354 y 355; el artista obtiene su inspiración de sus sueños despiertos; «sabe embellecerlos asimismo de forma que logre disimular totalmente su sospechoso origen; posee además el misterioso poder de *modelar unos materiales dados* hasta conseguir la fiel imagen de la *representación* que ya existe en su fantasía [...]» (el subrayado es mío).

hasta las demás, puesto que nadie produciría nada sin sus fantasmas. Aun así, cuando la relación de la obra con el sistema no se establece a un nivel demasiado manifiesto, ocurre que no es ni más estricta ni más característica que la que pueda haber en todos los actos de la vida; este caso se da sobre todo cuando el fantasma es inconsciente, de modo que su marca en la película queda considerablemente traspuesta (aunque dicho resultado también puede producirse por un retroceso concertado, cuando el fantasma es consciente). Así pues, en tal sentido, hay películas de las que podemos decir que no proceden «en absoluto» de los fantasmas o ensueños de su autor.

El grado de secundarización y su modo, de esencia diegética, no son los únicos rasgos que acercan la película clásica al ensueño. El estado fílmico y el fantasma consciente suponen asimismo un grado bastante similar de vigilancia. Se establecen uno y otro en un punto intermedio entre la vigilancia mínima (dormir y soñar) y la vigilancia máxima, que comprobamos en la ejecución de tareas prácticas activamente orientadas hacia un objetivo real. Grado intermedio pero no mediano, pues a fin de cuentas está más cerca del velar, y hasta es una de sus partes. Sucede que suele designarse convencionalmente como estado de vela toda la parte alta de la escala completa de grados de vigilancia, con el conjunto de sus escalones internos). El grado mediano se hallaría más abajo que el del ensueño o el de la película; correspondería a determinados estados que preceden o siguen inmediatamente al dormir propiamente dicho.

Tanto en el estado fílmico como en el ensueño, la transferencia perceptiva se detiene antes de su término, se echa en falta la verdadera ilusión, lo imaginario sigue experimentándose como tal: del mismo modo que el espectador sabe que está viendo una película, también el ensueño sabe que es ensueño. La regrediencia se extenúa en ambos casos antes de haber alcanzado la instancia perceptiva; el sujeto no confunde las imágenes con percepciones, sino que las mantiene claramente en su estatuto de imágenes: representaciones mentales, en el ensueño,[45] y en la película representación de un mundo ficticio a través de las percepciones reales (sin hablar de los verdaderos ensueños, imágenes mentales reconocidas como tales, que acompañan la visión de la película y le realzan los contornos; nunca pasan por reales; en cambio, a veces el sujeto no atina a distinguirlas de la diégesis, pero esto se debe precisamente a que los dos participan de un modo de imaginario bastante vecino). Por todo ello, el estado fílmico y el fantasma consciente pertenecen claramente al velar.

45. «Le Moi et le Ça», pág. 188; «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», págs. 139 y 140; *L'Interprétation des rêves,* pág. 461.

Al velar, pero no a sus manifestaciones más características. Basta con que los comparemos a otros estados de vela, y sobre todo con aquellos que resumen la palabra «actividad» en su sentido ordinario, provista de su matiz práctico y dinámico. La visión de la película, igual que el ensueño, procede de la contemplación y no de la acción. Ambos suponen un cambio de economía temporal, ampliamente voluntaria, mediante el cual el sujeto suspende sus operaciones de objetos o al menos renuncia a abrirles una salida real, y por un tiempo se repliega sobre una base más narcísica (más introvertida, en la medida en que los fantasmas siguen siendo objetales)[46], actuando como actúan, a un grado superior, el dormir y el soñar. Ambos poseen un cierto grado de descanso, atenuando equivalente metapsicológico de la virtud aliviadora que es propia del dormir y que define su función. Ambos se realizan dentro de una determinada soledad (correlativo de la renarcisización), que según las circunstancias puede volverse deliciosa o amarga; sabemos que la participación activa en una tarea colectiva no favorece el ensueño, y que la inmersión en la ficción fílmica (en la «proyección», de denominación tan exacta) tiene por efecto separar, con más fuerza cuanto más guste la película, los grupos o parejas que habían entrado juntos en la sala y que a veces, cuando salen, no aciertan a recobrar su unidad. (En los mejores casos de entendimiento, se requiere un instante de silencio consentido en común, para que no desentone el primer intercambio de palabras: aunque éstas comenten la película, ya denotan su final, pues llevan consigo la actividad, el despertar, la compañía. En cierto modo, sucede que dentro del cine siempre estamos solos, algo así, insisto, como cuando dormimos).

Gracias a esta relativa disminución de la vigilancia, el estado fílmico y el ensueño permiten que emerja el proceso primario hasta cierto punto, bastante vecino por ambas partes. Hemos visto antes que determinadas figuras cinematográficas responden a un mesurado esbozo de regrediencia. El poder imaginario de la sobreimpresión, cogida como ejemplo, tenía un buen punto de amortiguación, de extenuación, cuando lo comparábamos con el de la condensación o del desplazamiento, sus homólogos propiamente oníricos. Pero si examinamos estas mismas operaciones dentro del ensueño, el grado de creencia que obtienen del sujeto se reduce sensiblemente, y se aproxima entonces al que pueda suscitarse por una sobreimpresión en cine. El fantasma

46. «Pour introduire le narcissisme», págs. 82 y 83; Freud le reprocha a Jung que emplee la noción de introversión en un sentido demasiado vago y demasiado general; hay que reservarla para aquellos casos en que la libido ya ha abandonado el objeto real por el objeto fantasmático, pero ha conservado una naturaleza objetal. Cuando la libido refluye del objeto al Yo, y ya no a un objeto imaginario, se puede hablar de narcisismo (secundario). En la vía de la desobjetalización, el narcisismo supone un paso más que la introversión.

consciente superpone dos efigies para su propia complacencia, sin creer en su fusión substancial (que no presenta duda alguna para el sueño), y no obstante creyéndosela un poco, pues el ensueño es un inicio de sueño. Este régimen escindido, ingenuo y retorcido a la vez, en donde un poco de deseo se reconcilia con un poco de realidad gracias a un poco de magia, se aproxima bastante en definitiva a aquel que sirve de base para que se ajuste la espera psíquica del sujeto ante una sobreimpresión cinematográfica similar, tradicionalmente, a la del rostro del amante y el rostro de la amante.

Aunque la película se relacione con el ensueño mediante la secundarización y la vigilancia, también se separa de él a través de un tercer rasgo que sigue siendo irreductible, la materialización de imágenes y sonidos, ajena al ensueño y más comúnmente al orden del fantasma. En este aspecto el ensueño, en donde la representación sigue siendo mental, se halla al mismo nivel que el sueño, y ambos se oponen en común al estado fílmico. Oposición ya comentada a propósito del sueño, pero que adquiere un sentido distinto cuando se produce la confrontación entre película y ensueño.

El sujeto que sueña cree percibir. De su paso del sueño al estado fílmico sólo puede salir perdedor, y hasta por dos veces: las imágenes no le pertenecen, de modo que pueden disgustarle; y su creencia en ellas, a pesar de su realidad objetiva, es menor que la que le inspiran las del sueño, dado que el poder de estas últimas llegaba incluso a la ilusión verdadera. En términos de realización de deseo, la película es doblemente inferior al sueño: es algo ajeno y se la experimenta como «algo menos verdadero».

Hay en cambio una alteración del equilibrio con referencia al ensueño. Persiste la desventaja de una imposición externa (de una imposición a secas), y el sujeto suele sentirse menos satisfecho de las películas que ve que de los ensueños que se monta. (El caso del cineasta difiere aquí del espectador; o mejor dicho, es el único espectador para quien la película no es fantasma ajeno, sino prolongación exteriorizada del fantasma propio). Por el contrario, sus fantasmas no inspiran mayor convicción que la ficción de la película, puesto que en ambos casos se hurta la ilusión verdadera; por consiguiente, el beneficio afectivo de la película no es inferior en este punto al del ensueño. De todos modos se trata de una pseudo-creencia, de una simulación consentida. Por eso, la existencia material de las imágenes fílmicas (con todo lo que de ella se deriva: impresión más intensa de realidad, superioridad de precisión preceptiva y por lo tanto de poder de *encarnación*, etc.) obtendrá ciertas ventajas que compensan más o menos totalmente el origen inicialmente ajeno: nunca se garantiza su honda conveniencia con el fantasma propio, pero, cuando el azar la concede a escala suficiente, la satisfacción —el sentimiento de un pequeño milagro, como el que se comparte en

estado de pasión amorosa— depende de una especie de *efecto,* raro por naturaleza, que puede definirse como la ruptura provisional de una soledad muy corriente. Se trata del gozo específico que sentimos al recibir del exterior imágenes habitualmente interiores, imágenes familiares o que tienen mucho de familiar, al verlas inscritas en un lugar físico (la pantalla), al descubrirles entonces algo casi realizable que no se esperaba, y al experimentar por un momento que quizás no sean inseparables de la totalidad que suele acompañarlas, de esa impresión de imposible, común y aceptada, que no obstante supone una leve desesperación.

En la vida social de nuestra época, la película de ficción entra en competencia funcional con el ensueño, competencia victoriosa a veces en virtud de las bazas que acabamos de mencionar. Es ésta una de las fuentes de la «cinefilia» en sus formas ardientes, del *amor al cine,* fenómeno que exige una explicación, sobre todo cuando sabemos la intensidad que puede alcanzar en algunos. Por contra, hay una competencia menos viva, menos estrecha, entre la película y el sueño como técnicas de satisfacción afectiva: se mantiene, pues uno y otro desempeñan este papel, pero lo hacen en momentos más distintos y según unos regímenes de ilusión menos parecidos: el sueño responde más al deseo puro, en su locura original, mientras que la película es una satisfacción más razonable y mesurada, que incluye una parte superior de compromiso. El propio placer fílmico, para establecerse como placer, supone muchas *aceptaciones anteriores:* que sólo sea cine, que lo ajeno exista, etc. (No llega a tanto el sueño). Por eso, el neurótico en crisis suele abandonar las salas de cine, pese a que antes las frecuentara, lo que en ellas presencia ya está muy lejos de sí mismo: fatiga, importuna. (Esta circunstancial cinefobia, que no hay que confundir con las abstenciones sosegadas y permanentes, posee un mayor grado de neurosis que la cinefilia mal dominada; es su otra cara: en esta última, la hipertrofia incipiente de la introversión y del narcisismo aún favorecía la acogida de aportaciones exteriores, que luego se volverán intolerables con la crisis).

Si la película y el ensueño están en competencia más directa que la película y el sueño, si no cesan de pisarse mutuamente, se debe a que ambos intervienen en un punto de adaptación a la realidad —o en un punto de regresión, si miramos las cosas desde el otro extremo— que viene a ser muy parecido, se debe a que intervienen en el mismo *momento* (mismo momento de la ontogénesis, mismo momento del empleo del tiempo): el sueño corresponde a la infancia y a la noche, la película y el ensueño son más adultos y son diurnos, aunque no surjan en pleno día, sino más bien al atardecer.

5. El enfoque fílmico

El estado fílmico cuya descripción he intentado no es el único posible, no engloba la totalidad de enfoques de consciencia, muy diversos, que puede adoptar una persona ante una película. De modo que el análisis propuesto mal podría encajar en las disposiciones de ánimo que, a raíz de un visionado profesional (estudio plano por plano, etc.), penetran en un crítico de cine o en un semiólogo activamente lanzados a la búsqueda de ciertos rasgos muy precisos de la película, situándose entonces en régimen de máxima vigilancia, en régimen de trabajo; está claro que la transferencia perceptiva, la regrediencia, el grado de creencia serán en ellos mucho más débiles, y que acaso conserven, el crítico o el semiólogo, parte de ese pliegue mental cuando vayan al cine para distraerse. Ya no se trata entonces del estado fílmico sobre el que gira la institución cinematográfica en su funcionamiento ordinario, de ese estado que dicha institución calcula, prevé y favorece. El analista de la película, por su propia actividad, se sitúa en este aspecto al margen de la institución.

Por otra parte, la descripción que precede sólo atañe a ciertas formas geográficas de la misma institución, esas formas vigentes en los países occidentales. El cine por entero en tanto que hecho social, y por consiguiente también el estado psicológico del espectador corriente, pueden revestir aspectos muy diferentes de aquellos otros a los que estamos acostumbrados. No ha habido más intento que el de *una* etnografía del estado fílmico, entre otras que aún están por hacer (y para las que las nociones freudianas serían quizás de menor ayuda, y sin duda de un uso menos directo, puesto que, pese a su pretensión de universalidad, se hallan establecidas en un campo de observación que posee sus límites culturales). Hay sociedades en las que apenas existe el cine, como en algunas regiones del África Negra, fuera de las ciudades; también hay civilizaciones que son como la nuestra grandes productoras y consumidoras de películas de ficción (= Egipto, India, Japón, etc.), pero cuyo contexto social está lo bastante lejos de nosotros para impedirnos, a menos que realicemos algún estudio especial, toda proporción extrapolante por lo que atañe a la significación que pueda atribuirse al mismo acto de *ir al cine.*

Tercera limitación, recordada con frecuencia a lo largo de estas páginas: se trataba únicamente de películas narrativas (o de ficción, o diegéticas, o novelescas, o de representación, o tradicionales, o clásicas, etc.: términos utilizados todos ellos al antojo como sinónimos provisionales, pero que deberían distinguirse desde otras perspectivas). La mayoría de películas rodadas bajo este prisma, buenas o malas, originales o no, «comerciales» o no,

tienen la característica común de contar una historia; en tal medida, pertenecen todas a un solo y mismo *género,* que es más bien una especie de «sobregénero», puesto que algunas de sus divisiones internas (no todas: hay películas narrativas pero inclasificables) ya consisten por sí solas en géneros: *western*, película policíaca, etc. El verdadero significado de estas películas, y sobre todo de las más complejas, no se reduce a esta anécdota, y uno de los modos de evaluación más interesante es precisamente aquel que, ante una película de historia, se basa sobre todo en lo que sobrepasa a la historia. Sin embargo, se mantiene la presencia de un núcleo narrativo en casi todas las películas —tanto en aquellas que le tienen como factor esencial como en muchas otras donde lo esencial, aunque esté presente, se articula sobre él de diversas maneras: sobre él, bajo él, a su alrededor, entre sus grietas, contra él a veces...—, y también hay que comprender este hecho como tal, esta amplísima colusión histórica y social del cine y del relato.[47] De nada sirve repetir sin cesar que el «único cine interesante», el único que nos gusta, es precisamente el que no cuenta historia alguna: actitud común a ciertos grupos y que no carece de un cierto esteticismo idealista, de un revolucionarismo precipitado o deseo de originalidad a toda costa. ¿Podemos imaginarnos a un historiador cuyas simpatías apuntaran a la república y que por tal motivo juzgara inútil el estudio de la monarquía absoluta?

Volvemos a tropezar aquí con la necesidad de una *crítica* del cine diegético. «Crítica» en un sentido que no es forzosa ni constantemente polémica puesto que este cine, como toda forma cultural, comporta sus obras destacadas junto a productos de serie. El análisis crítico de la película tradicional consiste ante todo en negarse a ver en ella la culminación natural de cualquier esencia o vocación del cine, universal e intemporal, en presentarla entonces como un cine entre otros posibles, en revelar las condiciones de posibilidad objetivas de su funcionamiento, que estén ocultas por su mismo funcionamiento, *para* su mismo funcionamiento.

Esta maquinaria posee unos engranajes económicos y financieros, unos engranajes directamente sociológicos, y también unos engranajes psíquicos. En el centro de estos últimos, siempre nos encontramos de nuevo con la impresión de realidad, clásico problema de la investigación filmológica. En un artículo (ya recordado antes) que le debía su título,[48] abordé este problema, en 1965, con los instrumentos de la fenomenología y de la psicología experimental. Sucede que la impresión de realidad depende por una parte de la naturaleza física (perceptiva) del significante cinematográfico: imágenes obtenidas por vía fotográfica y así pues particularmente «fieles» como efigies, presencia del sonido y del movimiento que ya son algo más que efigies dado que su «reproducción» en pantalla posee tanta riqueza de rasgos sensoriales como su producción fuera de película, etc. Por consiguiente, la impresión de realidad se basa en ciertas semejanzas objetivas entre lo percibido en la película y lo percibido en la vida cotidiana, semejanzas todavía incompletas, aunque menos de lo que resulta en la mayoría de las demás artes. No obstante, también observaba yo que la similitud de los *stimuli* no basta para explicarlo todo, puesto que lo propio de la impresión de realidad, y su misma definición, consiste en actuar a favor de lo imaginario, y no del material que lo representa (es decir, precisamente del *stimulus*): en teatro, este material aún resulta más «semejante» que en cine, pero por eso la ficción teatral tiene menos poder de realidad psicológica que la diégesis de la película. De aquí en adelante, ya no se podrá estudiar la impresión de realidad limitándose a una comparación con la percepción corriente, sino teniendo en cuenta además la relación con las diversas clases de percepciones ficcionales entre las que prevalecen, aparte de las artes de representación, el sueño y el fantasma. Si las fabulaciones cinematográficas están dotadas de esa especie de credibilidad que ha afectado a todos los autores y que requiere una observación, se explica a la vez, y contradictoriamente, porque la situación psíquica en que se ven acogidas comporta ciertos rasgos del ensueño y del sueño, que también se caracterizan por ser pseudo-reales. Por lo tanto, la aportación teórica de la psicología (estudio de la percepción, estudio del consciente), con sus prolongaciones en la filmología clásica, debe completarse mediante la de la metapsicología que puede contribuir, igual que la lingüística sin que ésta quede excluida por aquélla, a renovar el estudio de la película.

En la medida en que la impresión de realidad va unida a los rasgos preceptivos del significante, caracteriza todas las películas, diegéticas o no; pero en tanto que participa del *efecto-ficción,* es típica de las películas narrativas y sólo de ellas. Ante tales películas, será cuando el espectador adopte un enfoque de consciencia muy particular que no se confunde ni con el del sueño, el del ensueño, o el de la percepción real, aunque dependa un poco de los tres y se instale por así decirlo en el centro del triángulo que dibujan: tipo de mirada cuyo estatuto es a la vez híbrido y preciso, y que se establece como el estricto correlativo de una cierta clase de objeto mirado (el problema psicoanalítico se articula así sobre un problema histórico). Frente a este objeto cultural que es la película de ficción, la impresión de realidad, la im-

47. Véanse *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, págs. 51 y 52; y también, en el mismo volumen, la totalidad del texto n.º 8, «Le cinéma moderne et la narrativité», págs. 185-221 (trad. cit.).

48. «A propos de l'impression de réalité au cinéma», págs. 13-24 del tomo I de los *Ensayos sobre la significación en el cine* (trad. cit.).

presión de sueño y la impresión de ensueño dejan de ser contradictorias y de excluirse mutuamente, como suelen hacer, para entrar en nuevas relaciones donde su separación habitual, sin anularse exactamente, admite una configuración inédita que permite la inclusión simultánea de la imbricación, de la oscilación alterna, del englobamiento parcial, del desfase y de la circulación permanente entre las tres: que autoriza, en suma, una especie de zona central y movediza de intersección en donde las tres pueden «encontrarse» ocupando un territorio singular, un territorio confuso que les es común y que sin embargo no ha abolido su distinción. Encuentro que sólo es posible alrededor de un pseudo-real (de una diégesis): de un *lugar* que comporte acciones, objetos, personas, un tiempo y un espacio (lugar parecido en ello a lo real), pero que se ofrece por sí solo como una vasta simulación, como un real no real; de un «ambiente» que dispondría todas las estructuras de lo real pero al que únicamente le faltaría (y de manera permanente, explícita) ese exponente específico constituido por el ser-real. De este modo, la ficción de la película ostenta el extraño poder de reconciliar por un momento tres regímenes de consciencia muy distintos, pues los mismos caracteres que la definen tienen el efecto de hincarla, de plantar como una cuña en lo más angosto y lo más céntrico de sus intersticios: la diégesis tiene algo de lo real puesto que lo imita, algo del ensueño y del ensueño puesto que éstos imitan lo real. Lo *novelesco* por entero, con sus prolongaciones cinematográficas enriquecidas y complicadas por la percepción auditiva y visual (ausente de la novela), no es más que la sistemática explotación de esta región de encuentros y travesías múltiples.

Si las películas que no son *totalmente* narrativas (de hecho apenas existen) se volvieran un día más numerosas y más elaboradas, el primer efecto de esta evolución sería el inicio, mediante una gestión única, del triple juego de realidad, sueño y fantasma, inicio por consiguiente de la singular mixtura de estos tres espejos a través de los cuales se define actualmente el estado fílmico, que la historia ha de llevarse en sus transformaciones como suele hacer con todas las formas sociales.

IV. Metáfora/Metonimia, o el referente imaginario (1975-1976)*

He querido suscitar, a lo largo de todo este libro, el problema de la *constitución psicoanalítica del significante de cine.* Mediante esta fórmula, pretendo designar la suma de trayectos, aún mal conocida, por los cuales el «ejercicio del cine» (la práctica social de un cierto significante específico) arraiga en las grandes figuras antropológicas hoy comprensibles gracias a la gran contribución de la disciplina freudiana: ¿qué relaciones guarda la situación cinematográfica con la fase del espejo, con la infinitud del deseo, con la posición de voyeurismo, la escena primitiva, las vueltas y revueltas del repudio, etc.?

Esta pregunta tan extensa —que en suma es la de la «profunda» sujeción del cine como institución social— comporta aún otros muchos aspectos, entre los que figuran, sin duda alguna, varios cuya existencia ni siquiera barrunto: porque el que escribe (= «yo») no es tal, más que por tener sus límites; y también porque el propio interrogante, en materia de cine, nunca ha

* **Texto publicado por vez primera en esta obra.**

llegado a esbozarse de verdad según ese trazado (en el punto de convergencia de una semiótica, de un inconsciente y de una historia), de modo que el titubeo, como el de los niños que andan por la oscuridad, es aquí una de las formas menos ciegas de avanzar (las mentes más absolutas, tajantes con todo, son únicamente titubeantes que se ignoran).

En este momento (otoño de 1975), veo que se avecina otra «plancha» de mi problema: el de las operaciones metafóricas y metonímicas en la cadena de la película —operaciones, insisto, más que metáforas o metonimias localizadas y aislables—, y más generalmente de los «procedimientos de figuración» (en el sentido freudiano de la *Traumdeutung*), así como su lugar exacto, según las películas, entre el proceso primario y el proceso secundario (= estudio de los grados de secundarización). Es decir, también, el modo de intervención de las condensaciones y desplazamientos en el engendramiento textual de la película: es fácil decir que existen, y proporcionar algunos ejemplos; menos fácil es esbozar, incluso a grandes trazos, algo que tenga que ver con un espacio epistemológico donde se validara tal o cual manera de hablar: ¿a partir de qué «mínimo teórico» (pues hoy no cabe esperar algo más que un mínimo) puede constituirse un discurso coherente sobre la parte de *retórica primaria* que encierre el tejido fílmico?

Pregunta que se distingue de las precedentes, tras habérmelas planteado ligeramente (= identificación espectatorial, pantalla como espacio escópico, modalidades de la creencia-increencia, etc.), por lo que afecta directamente al mismo texto de la película. También atañe, siguiendo la misma línea, a la institución del cine, el dispositivo global, dado que este texto forma parte de él. No obstante, no se halla totalmente al mismo nivel que los estudios de especularidad, de régimen escópico, de repudio, etc., pues éstos ya se instalaban de entrada en un lugar —un «momento», mejor dicho— que no era ni exactamente el de la película, ni exactamente el del espectador, ni siquiera el del código (y podríamos alargar la lista): me había situado yo como por encima de estas distinciones, a modo de «tronco común» que englobara todo eso a la vez, que no era otra cosa que la propia máquina-cine, considerada en sus condiciones de posibilidad. Las figuras del encadenamiento visual o sonoro nos permiten seguramente permanecer «dentro» de esta máquina, pero es más fácil acceder a ella por una de sus puertas de entrada, la de la textualidad de la película.

Antes de penetrar en el aspecto cinematográfico de las cosas, creo que se impone un esfuerzo previo, un esfuerzo de clarificación nocional que tiene sus propias exigencias de trabajo. Exigencias, en la especie, algo densas,

pues esta tentativa de localización se ha de tropezar en su camino (por la misma condición de su realidad) con varios campos de conocimiento diferentes, preexistentes, que no «empalman» entre sí de manera automática, y precisamente se trata de *buscar,* desde una perspectiva cinematográfica, el posible trazado de su articulación. Hoy presentimos, en las más avanzadas reflexiones sobre la película, la existencia de diversas ideas que tienden a confluir en una problemática del texto que en *el fondo* (directamente) es única; por ejemplo, y limitándome a una sola «serie», las nociones de desplazamiento, metonimia, sintagma y montaje. Pero si queremos ir un poco más lejos, hay que considerar que, en sus respectivos campos de origen, poseen cada una de ellas un trasfondo propio y medianamente complejo; para confrontar algo más que trivializados fantasmas o expresiones en boga —pues una noción no es verdaderamente tal, más que *a partir* de su lugar de elaboración en la historia de los saberes, incluso y sobre todo si contamos con trasladarla a otra parte—, hace falta un mínimo consentimiento en *remontar* los problemas: no quedar preso de una posición descendente que se ignora como tal.

En efecto, este asunto tan enmarañado y tan atractivo (y atractivo, quizás, por enmarañado) encierra de un lado la retórica, antigua y clásica, con su teoría de figuras y tropos, entre otras la metáfora y la metonimia. Encierra la lingüística estructural post-saussuriana, llegada mucho después (el «imperio» retórico habrá durado unos veinticuatro siglos), con su gran dicotomía del sintagma y el paradigma, y su tendencia a subsumir la herencia retórica según una división similar (Jakobson). Encierra el psicoanálisis, que ha introducido las ideas de desplazamiento y de condensación (Freud), y luego que las ha «proyectado», en su orientación lacaniana, sobre la pareja metonimia/metáfora. Por consiguiente, voy a tener que seguir un camino cuyas etapas cinematográficas se entremezclarán con otros recorridos, que simularán dar la espalda a la película: condición necesaria para luego alcanzarla mejor.

1. Figura «primaria», figura «secundaria»

Metáfora, metonimia. Si seleccionamos varios casos aleatoriamente, no tardaremos en advertir que su grado de compromiso en el proceso primario —o en el proceso secundario, para quien coja las cosas desde el otro extremo— varía muy sensiblemente según las circunstancias.

Para empezar, necesito (paulatinamente se verá por qué) un ejemplo cuya trivialidad no resulte sospechosa. Elijo la palabra francesa *Bourdeaux*

(Burdeos).[1] Ante todo es un nombre de ciudad (= un «topónimo»). A continuación paso a designar el vino que allí se fabrica: clásica evolución, metonimia de manual: el sitio de producción en lugar del producto, una de las formas de desviación de sentido por contigüedad (contigüidad geográfica, en la especie). Pero está claro que el poder primario y la resonancia inconsciente de esta asociación (que sin embargo, aun prosaica, algún día tuvo que *abrirse paso* de manera activa) se hallan hoy muy debilitados en bastantes casos al pronunciar u oír la palabra. ¿Bastantes, no todos: cómo averiguarlo? (Ya volveré sobre ello). Ante las metonimias de esta índole, Freud podría decir que la «energía psíquica» (el sentido), antes de «conectar», para conectar, ha pasado por modos de circulación más «libres»: este célebre vino hubiese podido recibir otros nombres, términos provisionales de otros trayectos simbólicos; el nombre de la ciudad hubiese podido transferirse (como en el término político de «girondinos», bajo la Revolución) a cualquier otro de sus productos o de sus atributos. El código (la lengua francesa) ha retenido uno de esos recorridos semánticos: no podríamos decir que sea ilógico, se «entiende» muy bien (después), pero responde a una elección —y aquí ya aparece, detrás de la metonimia, el *acto* metonímico— entre muchas asociaciones posibles (o esbozadas y luego abandonadas, de modo que sólo las conocen los eruditos), y que, también ellas, hubiesen podido resultar más o menos lógicas. Basta con hojear al azar algún tratado de etimología: nos enteramos de que *guillotina* se explica por el nombre de su inventor (Guillotin), y que *estilo* se remonta al latín *stilus* (= especie de punzón que servía para escribir), etc. Cada vez igual: decimos «¡Ah sí!», pero no lo hubiésemos adivinado. La semántica diacrónica nos declara que tal palabra «viene» de tal otra, o que ésta «ha dado» ésa; así designa trayectos que rara vez son *necesarios;* cada uno de ellos ha ido eliminando otros que eran razonables; el acto de elegir, por sí solo, nunca es verdaderamente «lógico».

Al revés, la simbolización como «energía conectada», una vez fijada en la metonimia hoy lexicalizada (Burdeos), todavía consiste en un circuito, en una circulación: de un nombre de lugar a un nombre de bebida, en mi ejemplo. «Conectado», aunque no inmóvil: al contrario, la palabra indica que será la propia movilidad (el desplazamiento) la que de ahora en adelante quede codificada, como un camino *trazado.* No olvidemos que Freud,

1. «Elijo...»: ya se plantean aquí, a pequeña escala, los mismos problemas que va a debatir este texto. Esto es lo que me hace notar un oyente de mi seminario, un psicoanalista, Pierre Babin. Pues, ¿por qué he «elegido» *Burdeos* entre otros cien ejemplos que se adaptaban por igual a la intención consciente de mi explicación? Como no tengo más remedio que ilustrar, a través de mi propia gestión, lo que me dispongo a avanzar. No hay principio, ni las cosas se detienen en parte alguna...

a lo largo de su obra,[2] nunca cesó de proponer como ejemplo más típico de energía conectada lo que él llama el «proceso del pensamiento» (del pensamiento llamado normal, no onírico), proceso que según él exige dos condiciones previas: un grado permanente de colocación elevada del aparato psíquico, que corresponde aproximadamente al fenómeno de la atención, y el desplazamiento de cantidades de energía débiles y controladas cuando se produce el tránsito entre cada representación y la siguiente (si no, habrá asociación disruptora, y en una alucinación extrema que, como ya sabemos, persigue la «identidad de percepción» y ya no la «identidad de *pensamiento*»:[3] el subrayado de la última palabra es mío). Así pues, el desplazamiento, para Freud, aunque sobre todo haya estudiado (o si sobre todo se han retenido) sus variantes primarias, designa la movilidad psíquica en su generalidad: es la misma hipótesis energética,[4] el modelo económico del psicoanálisis. Este *tránsito,* en el caso del vino de Burdeos, es de orden metonímico, y por así decir es póstumo: depositado en la lengua, hasta el punto de que los propios sujetos (si entendemos por ello los individuos, pues también el código es un «sujeto») están eximidos de efectuarlo en sus trazos más o menos primarios. Al evocar una metonimia de mecanismo muy vecino, la que ha llegado a nombrar el «Roquefort», vemos que ciertos francófonos pueden conocer el queso ignorando incluso la existencia de la localidad («Burdeos» sigue siendo conocido como topónimo porque la ciudad es mayor): pero, hasta con «Roquefort», sólo pueden ignorarla porque la lengua la conoce. Éstas son, de todos modos, metonimias ampliamente secundarizadas.

2. Ya en el *Entwurf einer Psychologie* 1895; luego, entre otros, en *L'Interpretation des rêves,* págs. 480-482 y 512, las «Formulaciones sobre los dos principios del funcionamiento psíquico» 1911; el pensamiento como «actividad de prueba»; «Le Moiet le ça», p. 217; etc.

3. Véase en especial pág. 512 de *L'Interpretation des rêves.*

4. Freud observa, más o menos de continuo, que el rasgo más fundamental y a la vez más enigmático del funcionamiento psíquico es que se basa enteramente en clases de masas cuantitativas de intensidad (= «excitaciones», «energía», «cargas», inversiones», etc.), cuya *movilidad* informa de las diversas vicisitudes del comportamiento humano. Véase, por ejemplo, «El Yo y el Ello», págs. 15-217 (= libido narcísica desexualizada»), o también «Más allá del principio de placer» (1920), *Essais de Psychanalyse*, S. Jankélévitch y A. Hesnard (comps.), París, Payot, 1970, pág. 38: ignoramos totalmente cuál es en el fondo la naturaleza de una «excitación psíquica», es como una *x* que tuviéramos que introducir tal cual en todos nuestros razonamientos, etc., asimismo, pág. 8 de la misma obra (sobre el misterio económico del placer-desplacer).

SOBRE LAS FIGURAS «USADAS»

Evidentemente podríamos esperar, al menos durante un tiempo, que se resolvieran estos problemas si alguien declarara que «Burdeos» o «Guillotina» (con los ejemplos de índole similar, que son innumerables) no constituyen metonimia sino el resultado actual, de por sí no metonímico, de una antigua metonimia. Los lingüistas suelen hacer tales distinciones (sin necesariamente exagerar su importancia): así, por ejemplo, con las ideas, corrientes entre ellos, de «metáfora usada», de figura antigua que ya ha dejado de ser figura, etc. Siguiendo un poco la misma línea, un retórico como Fontanier, de notoria importancia a principios del siglo XIX, excluía la *catacresis* de la lista de figuras verdaderas y la situaba en el grupo de los «tropos no figuras», en efecto, la catacresis (= «ala» de molino, «hoja» de papel) es un modo de designación que, aunque encierre algo de figuración evidente, se ha vuelto el nombre más común del objeto que hay que designar, y a decir verdad su único «nombre» verdadero. (Observo no obstante que este razonamiento puede revertirse en contra de una de las ideas más constantes de la tradición retórica, contra el mítico estatuto de anterioridad del «sentido propio»: puesto que el término más apto para convocar ciertos referentes es un término figurado...)

Reservar la calidad de figuras a aquellas que actualmente están vivas, negarla a aquellas otras que se han extinguido, no es más que una convención terminológica (que, por mi parte, no suscribo). Tiene el mérito, es cierto, de recordarnos la importancia que merece el situar en la historia, para las figuraciones que se han vuelto usuales, el momento algo preciso de su intervención activa, y de no confundirlo con la continuidad del caso. Sin embargo, una vez debidamente distinguidos ambos casos, nos enfrentamos a lo que se me antoja como el fondo del problema, y ahora la distinción ya no va a sernos de mucha ayuda, sobre todo si advertimos cualquier incitación a establecer un mamparo estanco entre figuras en ejercicio y figuras difuntas. Pues más allá del gesto taxinómico (que conserva su interés como tal), lo que queda por entender es precisamente lo más difícil: que cada matriz de significación (como la metonimia), en su trazado específico, en lo que la *define* oponiéndola a las demás, sigue siendo la misma «viva» o «muerta», según sea su naturaleza de poder aparecer bajo las dos formas. En otros términos: si de verdad, cuando está «muerta», no tuviera ya nada de figura, ¿cómo podríamos saber que es metonimia antes que metáfora? Y, radicalizando el interrogante: ¿cómo las configuraciones codificadas pueden limitarse a *significar,* si no tienen nada en común con los impulsos innovadores dedicados a abrirse paso, que nos permiten captar el período de estructuración de la significación?

Llamaré a esta circunstancia la paradoja del código (su paradoja definitoria): el código, en último análisis, sólo puede deber sus caracteres, y hasta su existencia, a un conjunto de operaciones simbólicas (el código es un *hacer* social), y sin embargo sólo es código en la medida en que agrupa y organiza los resultados «inertes» de estas operaciones. No sirve de nada objetar aquí tal o cual concepción que «dinamice» la misma instancia códica, tal como lo hace la lingüística generativa: es cierto que para ella la lengua consiste ante todo en unas reglas de modificación (= «reescritura»), y no en una lista de morfemas o incluso de tipos frásticos; pero tales reglas, a su vez (idealmente, supuestamente conocidas a fondo), están fijas en sus prescripciones y en su número, y lo propio de la lengua es atenerse a ello: es la noción de gramaticalidad: asoma una vez más, y hasta con mayor nitidez, ese fenómeno singular y corriente que se caracteriza por una movilidad inmovilizada, por un transporte detenido. Detenido, aunque todavía cargado de sentido: toda operación codificada es, de uno u otro modo, una gestión reproducida por cada ocurrencia, aun en el caso de que su desarrollo ya esté programado y sea más o menos inmutable. Y al revés, si se me permite «saltar» sin avisar hasta la otra punta de mi problema, debo recordar que los trayectos más primarios del inconsciente, en un sujeto determinado, están programados por su estructura y por su historia infantil, y que manifiestan una tendencia invencible a «reproducirse» (el término también pertenece al vocabulario de los psicoanalistas), a descargarse siguiendo itinerarios asociativos más o menos fijos: es la *repetición,* noción muy central en el pensamiento freudiano. La oposición de lo «conectado» y de lo «libre», por encima de las palabras que la expresan convencionalmente, no debe inducir a error: hay un elemento libre detrás de lo conectado, dado que toda gestión comienza en el inconsciente, y hay un elemento conectado dentro de lo libre, dado que el inconsciente es una organización no-cualquiera de afectos y representaciones.

FIGURAL, LINGÜÍSTICA: LA FIGURA EN EL CORAZÓN DEL «SENTIDO PROPIO»

En la historia de las lenguas tal como la han estudiado quienes mejor la conocen, algunos cambios léxicos ponen muy en evidencia ese asombroso coeficiente de homogeneidad entre los trayectos semánticos inéditos y sus posteriores utilizaciones ya trivializadas. Si las palabras no cesan de cambiar de sentido (o de apropiarse nuevos sentidos), si también los sentidos «cambian de palabras» muy fácilmente, lo hacen en buena parte a través del juego de empleos figurados que después se pierden como tales, que llegan a

ser términos propios, y que así vuelven a tirar del ovillo diacrónico mediante un doble efecto de contragolpe: suplantando el antiguo propio, y suscitando el ascenso de nuevos figurados (todo se halla dispuesto, entonces, para un nuevo ciclo de la espiral).

En latín vulgar («romance común»), la palabra *testa* quería decir «maceta» o «frasco», y su significante, sometido a las leyes de la evolución fonética, se ha convertido en *tête* («cabeza», en francés); ha ido designando, cada vez con mayor constancia, la parte del cuerpo que hoy lleva este nombre: metáfora argótica, y luego denominación corriente, desterrando poco a poco a *caput,* que finalmente desaparece de esta acepción (véase no obstante *couvre-chef, hocher le chef* —«sombrero», «menear la cabeza», en francés familiar—, etc.); el significado (parte del cuerpo) ha cambiado de significante; el significante *(testa-tête)* ha cambiado de significado, pues hoy en día nadie lo ve como «maceta»; el otro significante *(caput-chef),* atropellado por el primero, ha seguido su ejemplo: designa ahora, mediante otra metáfora desmetaforizada, a un hombre que manda (figura que se ha mantenido viva en la expresión «estar a la cabeza de»: vemos que las defunciones, en la materia, no siempre son fáciles de constatar; hay muertes parciales). Este pequeño zafarrancho, que por tanto tiene a la comparación como principio activo (encajado dentro de la metáfora), no debe darse forzosamente por concluido: el argot actual posee nuevas «figuras» para la cabeza, dado que ésta había dejado de ser figura: *citron,* limón, por ejemplo (o *fiole,* frasco, que resucita curiosamente *testa*), quizás posean, algún día, la envergadura capaz de desplazar a *tête:* el significado habrá recibido una nueva apelación «propia»...

Entrevero de la figuración y de la no figuración. Suma de impulsos (de desplazamientos en su sentido más amplio), que deja a lo que se codifica y a lo que emerge en perpetua relación de transmutación: uno de los motores de la evolución léxica. Nos recuerda ese «vértigo meticuloso» de la retórica, tan bien descrito por Gérard Genette, «torniquete del figurado definido como el otro del propio y del propio definido como el otro del figurado».[5] Entrevero complejo, que se reactiva a sí mismo: *íntimo,* sugiriendo algún parentesco (de difícil comprensión) entre los dos contrarios. Las lenguas, con el correr de los siglos, nunca permanecen en la inmovilidad, y el cambio de código resulta tan ineluctable como el propio código: esto se explica, entre otros factores, por la permanente capacidad que tienen los idiomas de absorber siempre de nuevo unos nexos asociativos inéditos: de fijarlos, de

5. «La retórica restringida», *Figures III,* París, Éditions du Seuil, 1972, pág. 23 (trad. cast.: *Figuras III,* Barcelona, Lumen, 1989).

volverlos duraderos y, dentro del mismo movimiento, de disolverlos en tanto que subversiones potenciales: de conectarlos a base de negarlos, de negarlos a base de ratificarlos (como los eternos repudios que entretejen nuestros días). Todo código es un conjunto de *reanudaciones,* de dobles rebotes: recuperaciones de lo primario por lo secundario, arraigos de los secundario en lo primario. Y esta suma de reanudaciones, con el correr del tiempo, pasa a su vez por una constante reanudación, similar a un monumento —*monumentum:* recuerdo, rastro, residuo—, un monumento que se restaura pero que, durante cualquier época, se hubiese hallado en vías de restauración sin llegar a conocer un «estado» distinto; semejante, en eso, a la historia de las civilizaciones, o a la biografía de cada persona.

¿«Figurado»...? *Figural,* más bien: ¿acaso uno de sus principales efectos no consiste en modificar el estado del no-figurado? En tal medida, los sentidos figurados son anteriores a los sentidos propios. Las figuras no son «adornos» del discurso (= *colores rhetorici*), oropeles sobreañadidos para gustar. No proceden esencialmente del «estilo» (= *elocutio*). Son principios motores que van moldeando el lenguaje. Si nos remontamos, incluso míticamente, a los orígenes del habla, hay que admitir que las *nominaciones primeras,* los sentidos más «propios» de todos, sólo han podido fundarse en alguna asociación simbólica luego estabilizada, en alguna variante «salvaje» de la metáfora o de la metonimia, puesto que antes el objeto no tenía nombre. De uno u otro modo, también ha habido que *inventar* el término exacto, referencial, meramente denotativo. Onomatopeya o canto modulado (= metáfora), animal designado por su grito (= metonimia; véase el latín *pipio,* que en francés ha dado *pigeon,* palomo), etc. Los primeros sonidos propios tuvieron que ser figurados a la fuerza, como cuando los niños dicen el «cuácuá» para designar al pato.

En suma, la dificultad no reside en evitar la confusión, inofensiva de hecho, entre las perlaboraciones actuales y sus consecuencias ulteriormente solidificadas, sino en comprender en cambio cómo es que la función simbólica actúa por entero en el paso de unos a otros, como si el código sólo sirviera para que lo transgredieran, como si el avance significacional, por su parte, necesitara tener el código detrás (para respaldarse) y culminara forzosamente en una nueva codificación provisional. La evolución de las culturas, en tal aspecto, evoca sobremanera el curso de la vida cotidiana: ante una clara manifestación del proceso primario, como el *acting* caracterizado de nuestro mejor amigo haciéndonos una escena, o al revés del proceso secundario, como una serena deliberación atenta a circunstancias reales (suponiendo que eso exista), cada uno ya sabe a qué atenerse. Igualmente, no hay peligro de que olvidemos la diferencia entre el *pâtre-promontoire* de Victor

Hugo y el nombre de la cabeza en francés corriente. El «misterio», en mis dos pares de ejemplos y en todos los demás, reside mucho más en la obligación de suponer, remontándonos hasta algún recodo, un origen común a las dos evoluciones divergentes.

Ya he dicho que la asociación de ideas que permitiera nombra el Roquefort ha perdido vigencia. No obstante, si conozco ese pueblecito, si pasé una vez por él de vacaciones —recuerdo que fue durante la ocupación; yo era un niño, con mis padres, íbamos cada verano al Aveyron, a procurarnos algunos víveres—, la palabra me evocará todo un paisaje, Millau y Saint-Affrique, y la pedregosa esquina de una antigua callejuela, montuosa: está claro que estoy resiguiendo activamente el camino de la metonimia (no sólo el de mi infancia), y que la lengua, en su tiempo, obraba igual, sin más, dado que las obras de semántica nos dicen que hay un nexo entre el producto y su lugar de fabricación. Semejanza turbadora. Y que afecta por igual a la metáfora: no basta con repetir que una parte notable del léxico está hecha de «metáforas usadas» por el estilo de *testa* (proposición que Antoine Meillet ya consideraba como tradicional y escasamente significativa, exacta a fin de cuentas):[6] por usadas que estén, ¿por qué son metáforas precisamente, es decir, figuras que, junto a otras, constituyen el principio mismo de la más abrupta y más surgente poesía? ¿Por qué, en otros términos, sin que este signifique para nada que el lenguaje poético sea una «exclusión» y el lenguaje corriente una norma, nos vemos llevados a suponer, tal como suele insistir Julia Kristeva, que el lenguaje corriente es un subconjunto restringido, provisionalmente despoetizado, de simbolizaciones más fundamentales que se parecen a las del lenguaje poético? (Charles Bally, uno de los discípulos directos de Saussure, ha analizado extensamente la «expresividad» del lenguaje más cotidiano,[7] y demuestra que ésta no difiere esencialmente de las figuraciones poéticas). Por consiguiente, problema que es a la vez nuevo y antiguo (como todos los problemas verdaderos). En materia de cine, se plantea de forma más aguda; diré: más *cercana* a nosotros, pues la capa de lengua que nos separa de él es menos gruesa (las preguntas «llegan» antes»: el *momento del código* presenta aquí menos estabilidad, menos consistencia de la que tienen los idiomas; aun así, existe; la diferencia depende del grado de su autonomía relativa (ya no se volverá a caer en el antagonismo mítico de la medida ajustada y la invención siempre en la brecha).

6. Antoine Meillet, «Comment les mots changent de sens», en *L'Année sociologique*, 1905-1906, posteriormente publicado en *Linguistique historique et linguistique générale*.

7. Sobre todo en *Le Langage et la Vie* (selección), París, Payot, 1962; ed. ampliada, Ginebra, Librairie Droz, y Lille, Librairie Giard 1952[3].

SOBRE LAS FIGURAS NACIENTES

Mucho me temo que mis historias de maceta y de Burdeos estén empezando a cansar al lector. ¿Preferirá entonces metonimias de otra índole, más primarias de entrada, o más manifiestas como tales? No tengo más remedio que hablar más de mí, dado que todo ejemplo tomado de una lengua o de un código cinematográfico se verá ya amortiguado por el simple hecho de la preexistencia. Así pues, en el momento en que escribo estas frases, y desde hace varios días, más o menos desde que este artículo me da vueltas, hay un martillo pilón, en una calle vecina, que no cesa de darme la lata. He caído en la costumbre, cuando me «hablo» a mí mismo, de designar este texto, cuyo título aún no he determinado, como el *artículo martillo pilón*. Es una nominación absurda. Tenía otras soluciones, más lógicas, algo como «mi último artículo» o bien, familiarmente, «mi rollo sobre metáfora/metonimia» (según su tema aproximativo). «Martillo pilón» es una asociación primaria,[8] y más o menos adivino (con posterioridad, por supuesto, y únicamente en parte) el trayecto que ha seguido para penetrar en mi inconsciente. Me concentro a fin de trabajar y dejo de «oír» este estruendo importuno: no obstante, a otro nivel, lo oigo y me molesta: la palabra «importuno» ha surgido espontáneamente de mi pluma. Escribo a pesar de ese ruido, y también contra él. Entre él y yo, se entabla una lucha de *existencia:* si lo oigo demasiado, no puedo seguir escribiendo, y si escribo casi dejo de oírlo. Lo fantaseo (esta vez por condensación) como representante de todos los diversos obstáculos —que, dado mi carácter, me afectan cruelmente— culpables de que la «investigación» se convierta en algo perpetuamente imposible por la disponibilidad necesaria que sin embargo no se obtiene casi nunca: un acto que cada vez que se realiza lo logra en base a su gran improbabilidad inicial, y que no encuentra sitio en la vida cotidiana como no sea únicamente *contra* ella: una

8. Y sin embargo, me hacen observar aquí algunos oyentes de mi seminario (Régimne Chaniac, Alain Bergala), es probable que este acto de nominación salvaje aún le debe mucho a una especie de campo codificado que le rodea punteándole. El martillo pilón suele tomarse como emblema de los estruendos modernos e industriales, viene a ser como una «molestia tipo». Y además, evoca las obras en construcción, y me ha perturbado en mi trabajo cuando este texto estaba «en obras» (= metáfora trivial). Etc.

No se me había ocurrido. La idea del martillo pilón se me había presentado por otros caminos, realmente espontáneos que he ido explorando un poco en estas páginas. Hermoso ejemplo (más de lo que yo creía) de la intrincación de lo primario y lo secundario. Algo así como el caso de *Burdeos* (véase pág. 41, con n.° 1), pero esta vez en sentido opuesto. Los trayectos asociativos siempre son más y menos «personales» de lo que primero nos figuramos.

leve esquizofrenia. Al calificar de «martillo pilón» mi trabajo actual, doy una salida a mi odio contra todos los agentes perturbadores, pero expreso asimismo, mediante una especie de formación reaccional, otro sentimiento (tan infantil como el primero, tan infantil como cualquier afecto): insignificamente triunfo: triunfo porque mi artículo, a pesar del martillo pilón, parece que se empeña en avanzar: de modo que le concederé, como a cualquier general vencedor, el sobrenombre del vencido. Mote, omnipotencia...

Podría proseguir este breve fragmento de autoanálisis a través de zonas más turbias. Este verano, precisamente, mi trabajo sufrió más contratiempos de los previstos, en parte por «culpa» (involuntaria) de personas cercanas o de mi familia. Advierto que, en mi fantasma, el martillo pilón no ha hecho más que relevarlas (de modo que mi metonimia consciente *también* es una metáfora inconsciente). Los seres queridos son los que más molestan, y ni siquiera resulta paradójico (en el fondo se trata de una ambivalencia). Paulatinamente, la «nominación» de mi artículo remite a alguna configuración de estilo edipiano. Esta es una metonimia ampliamente «primaria», en relaciones especificables con un inconsciente, inédita en tanto que tal, ausente de todo código o de todo manual.

Y sin embargo, bastaría con que yo le explicara a alguien una pequeña parte de lo que acabo de contar aquí, bastaría con que le informara de la simple presencia del martillo pilón mientras escribía, para que esta designación en seguida le resultara inteligible y pudiera manejar a su vez. Captamos aquí algo similar a un esbozo secundarizante (= «desprimarización»). Mi oyente no necesitará explorar toda la cadena. Sucede, en realidad, que la primera asociación (la proximidad física del estruendo) ya es por sí sola una cadena: en ella se manifiesta el mismo principio de la metonimia, y si una persona ajena me comprende, se debe a que también ella dispone (o sea, que no es una persona ajena) de este principio de simbolización: es capaz, como diría Freud, de desplazarse de la energía de una representación a otra que le era contigua (la contigüidad, aquí, es a la vez especial y temporal). Mi metonimia, accidental y privada en principio, idiolectal, nacida del momento sin que deba sobrevivirle, no tendría dificultades para secundarizarse sensiblemente, por medio de una especie de «achatamiento» en su único eslabón más aparente: se perdería la sobredeterminación, y con ella la metáfora que se hallaba debajo de la metonimia. Esta socialización es un mero hecho de circunstancias (igual que los cambios léxicos de los idiomas): así, en el grupo de mis amigos más íntimos (que ya aventura un *sociolecto* posible, por ínfimo que sea), «artículo martillo pilón» podría llegar a ser familiarmente el «verdadero» nombre de mi artículo, el mismo bajo el que se viera designado regularmente, su nombre vernáculo, como diría un lingüista. Y a fin de

cuentas, ¿acaso no se habla de los *Lunes* de Sainte-Beuve, por el mero hecho de que aquellas crónicas aparecían en la prensa cada lunes? Metonimia muy similar. Única diferencia: su empleo es mucho más general. Sucede no obstante que Sainte-Beuve ya es un clásico.

LA ILUSIÓN METALINGÜÍSTICA

Por tanto, a lo largo de las páginas que siguen, cuando diga «metáfora» o «metonimia», será, salvo especial precisión, para designar trayectos específicos en sus mutuas diferencias, y sin vincular a uno más que a otro la idea de original o de trivial, de lógico o de ilógico, de primario o de secundario, de tal o cual grado de codificación.[9] Me parece imposible prejuzgar desde el punto exacto que cada figura ocupa sobre esos distintos ejes bipolares, en un estudio en que precisamente se está discutiendo esto, y cuyo horizonte (lejano incluso) es el texto cinematográfico, en donde, dado el actual estado de las investigaciones, apenas conocemos la particular imbricación de lo primario y de lo secundario.

En efecto, si, mediante una gestión que aspira a ser retroactiva, retorno desde mi pequeño ejemplo autobiográfico a la metonimia del «Burdeos» (ele-

9. Estas observaciones no sólo se aplican a la metáfora y a la metonimia, sino también al paradigma y al sintagma. Los dos pares de nociones no se engloban, y tendré que considerar muy en extenso las implicaciones de esta no-coincidencia (véase cap. 4). Aun así, presentan un comportamiento parecido en cuanto que son susceptibles de muy diversos grados de secundarización, que van de la «solidificación» más o menos *códica* a la emergencia propiamente *textual*. La posibilidad de variaciones sobre este eje es un fenómeno muy general, común a todo elemento simbólico o unidad de discurso, y que no atañe específicamente ni a la metáfora, ni al sintagma, etc. En el fondo, es el problema del código y del texto, problema indisociablemente «lingüístico» y «psicoanalítico». Bajo el primero de estos dos aspectos, ya ocupaban un lugar muy central en mi libro *Lenguaje y cine*.

Tanto en la pantalla como en donde sea, el sintagma y el paradigma, en la medida en que la tradición los ha establecido de verdad (pues hay paradigmas y sintagmas nacientes), llegan a ser configuraciones ampliamente convencionales, devoradas por la «comunicación» inmediata, siendo además partes beneficiarias en tal o cual código o subcódigo cinematográfico. No obstante, los sintagmas y los paradigmas no se fijan desde buen principio, tienen, como las «figuras», su momento de emergencia, de incandescencia más o menos primaria. El montaje alterno, hoy tan corriente, convertido en uno de los significantes «normales» de la simultaneidad fílmica (y en uno de los sintagmas cinematográficos mejor estabilizados), fue también, a raíz de sus primeras apariciones en las películas antiguas —y algo queda en las de nuestra época—, una especie de fantasma de ubicuidad y de «omnividencia», de mirada detrás de la cabeza, una vasta condensación tendencial entre dos series de imágenes, que procedía a su vez mediante una serie de idas y venidas, de desplazamientos entre ambas series.

gida por anónima), advierto que, a menos de un análisis especial, no hay nada que pueda garantizarme la verdadera naturaleza, la cantidad y el grado exacto de «profundidad» de los trayectos simbólicos que han conectado la representación de un vino con la de una ciudad. Pues también en «martillo pilón», había un eslabón de superficie, cortado de todo lo demás, que se bastaba para asegurar la significación mínima. Cuando me explican que en «Burdeos» *el* nexo metonímico *es* la contigüidad geográfica, no estoy obligado a creerlo, puesto que está claro que el tratado de semántica tiene la función y la finalidad de indicarme la más sencilla, la más consciente y la más generalizada de las asociaciones que puedan existir o establecerse entre la localidad y la bebida, sin preocuparse de las demás. Carezco de motivos para pensar que «Burdeos» resulta menos sobredeterminado que «martillo pilón» (o más sobredeterminable que «Roquefort», que me ha merecido, páginas atrás, el esbozo de esta línea regresiva).

En suma, la tradición gramatical y retórica reduce aquello que en «Burdeos» o en cualquier otro ejemplo, constituye más bien el nudo provisionalmente sujeto de una *asociatividad infinita,* lo reduce a uno solamente de los múltiples hilos del ovillo, hilo que lo «abre» virtualmente. Virtualmente, aunque también realmente, puesto que este ovillo, de uno u otro modo (más o menos consciente), ha ejercido su eficacia, sin duda, en el mismo momento de aparecer la figura, y *para* que apareciera: sin estas determinaciones suplementarias, si nos limitamos al único eslabón oficial, ¿cómo explicar que haya algunas asociaciones que se abren paso y otras no, que haya algunas que «cojan» y otras no, cuando en realidad estas últimas también incluían algún eslabón razonable y fácil de justificar (siempre les encontramos uno), pretexto posible para tal o cual grado de socialización?

Según las épocas, según los individuos, según las prácticas sociales, podemos experimentar o fabricar, entre la idea de *estilo* en sus múltiples resonancias y la de un punzón sostenido por la mano (*stilus*), otros muchos itinerarios evocadores aparte del que facilita la unión entre instrumento y acción (= subcaso tradicional de metonimia), y no es fácil reconocer los que más han pesado en la estabilización del recorrido terminal. Los lingüistas saben que una formación léxica o una locución se impone más por su «expresividad» que por su lógica (ejemplo: *un frío de mil demonios*), y con la expresividad vamos a dar a tipos de armonías que nos acercan al inconsciente por poco que antes las hayamos perseguido.

El privilegio principal del eslabón habitualmente invocado consiste en ser más «inmediato» que los demás, más accesibles al sentido común, más inocente asimismo (visible por inocente): en definitiva, más regularmente susceptible de volverse consciente: es la parte emergida del ovillo, la punta

de la madeja que menos censura admite. Y también es (aunque uno resulte directamente del otro) el único en haber ascendido a la *dignidad metalingüística:* el único explicitado en las obras de retórica o de semántica, el único arrancado al nudo asociativo para exhibirse en el teatro de la lengua, para participar en la consciencia del idioma, en su gramática indígena que es como su *yo,* por tal motivo muy infiltrado de super-yo y de imaginario.

Todo ello ocasiona el permanente peligro en ciernes de una verdadera ilusión óptica, que debemos evitar. Suele darse la tentación de atribuir a lo secundario la figura en toda su integridad, sobre todo si ésta es muy corriente. Pero al hacerlo olvidamos que el segmento secundario de su recorrido es por definición lo que mejor distinguimos, y que, además, se consolida por una especie de sobreinversión consciente (algo semejante a la *atención* en el sentido freudiano), gracias a la virtud de la operación metalingüística que, en los libros que «tratan» la lengua sobreimponiéndole una segunda codificación, acaba basando regularmente en este segmento, y sólo en él, todo el andamiaje de sus definiciones explícitas.

No hay figuras secundarias. La más trivial, según sea la voluntad de las «asociaciones libres», puede desarrollarse a todos los niveles de primarización que se quiera, como una flor que se abre, pétalo tras pétalo. Lo único que hay son figuras más o menos secundarizadas: por el uso que de ellas se hace, por su propio «plano» al que quedan relegadas, cerradas como un libro que hubiese podido decir más e interrumpida su lectura sin llegar hasta el final.

No hay figuras primarias. Ese era el significado de mi martillo pilón, metonimia que algo tenía que ver con mi deseo, pero que cualquiera podría manipular sin saber nada de él, en base a la exclusiva información de una circunstancia anecdótica. Lo único que hay son figuras que más o menos rehuyen la secundarización, a falta de una reanudación social de suficiente amplitud, o bien que rehuyen otro grado de no-generalización, dado que, incluso conocidas, sólo lo son para los aficionados a la poesía y no han ingresado en ese círculo códico más extenso, el de la lengua común. «Vestido de cándida probidad»: célebre verso, ciertamente, pero aun así hay que haber leído a Victor Hugo. La resonancia primaria se conserva aquí muy viva. Sin embargo, mucho menos viva resulta ya en una expresión como «envolverse en su dignidad» muy parecida no obstante en su mecanismo semiótico, pero *caída* (expresión exactísima) en el uso corriente.

Las dificultades que aquí se suscitan dependen por una parte de lo que tiene de histórico la constitución de los campos del saber. En la época en que se elaboraron las nociones de metáfora, de metonimia, y de forma más común las listas de figuras, a nadie se le ocurrió evidentemente hablar de proceso primario ni de psicoanálisis. Los retóricos, en sus *rabies taxinomica*

(perdóneseme este híbrido latín-griego), se desvelaban por clasificar clases de trayectos asociativos muy abundantes. Sin embargo, se limitaban estrictamente —más estrictamente aún por cuanto no lo sabían, y porque el mismo problema carecía de existencia histórica— a la esfera de asociaciones de ideas más o menos conscientes. La totalidad de la tarea que nos legaron se inscribe por consiguiente en un horizonte que, para ellos, era el único posible, y que, para nosotros, coincide ampliamente, mediante un efecto de retrospección, con el del proceso secundario. Es, sin duda, una de la razones de la dificultad con que tropezamos a la hora de disociar en nuestra mente ciertas nociones como metáfora o metonimia de una connotación de secundaridad difusa pero terca (= «Eso es retórica, eso es un catálogo de expresiones petrificadas, etc.»), y si por lo general le consentimos una excepción algo notable, es únicamente cuando se trata de «figuras poéticas» (misteriosamente desgajadas entonces de las demás, no sin perjuicio de una comprensión global de lo simbólico).

Al actuar de este modo, incurrimos por nuestra parte en el error de otra figura retórica, que Charles Bally llamaba «evocación por el ambiente»,[10] y que en el fondo es (como veremos) una amplia forma de metonimia. Las palabras se tiñen de calidades que pertenecen a sus primeros o a sus principales usuarios (= transferencia del enunciador al enunciado); *combinado* nos evoca la Unión Soviética (totalmente ajena al significado de denotación de esta palabra: conjunto de industrias más o menos integradas), pues fue a raíz de los planes quinquenales de la Unión Soviética cuando se comenzó, al menos en Francia, a utilizar esta palabra, que encaja como una traducción o un calco del ruso (¿acaso lo es de verdad? No tengo ni idea). Igual ocurre con las nociones de retórica que, para nosotros, «hacen secundario» (del mismo modo que se dice «hacer inglés»), pues los autores a quienes se deben, vistos desde nuestro siglo, adquieren un aire tirando a secundario. Así pues, corremos el riesgo de olvidar que el alcance potencial de sus instrumentos, tal como suele ocurrir, supera quizás sensiblemente lo que ellos mismos vieron o dijeron.

2. Figuras «finas», figuras «amplias»

Ya sabemos que para Jacques Lacan la metáfora adquiere su principio en la condensación, y la metonimia en el desplazamiento. En términos freudianos, cabría decir que la condensación y el desplazamiento son los «prototipos» de la metáfora y de la metonimia. Éstas constituyen las grandes «figuraciones» propias del orden de lo simbólico: tanto en el lenguaje, donde Jakobson ha demostrado su importancia, como al mismo tiempo en el inconsciente.

10. En *Le Langage et la Vie*, cit.

Resulta notable que Lacan instale la metáfora y la metonimia, de entrada, en una posición que se caracteriza por no «bascular» más particularmente hacia el lado del proceso primario o del proceso secundario. Todo ocurre como si metáfora y metonimia estuvieran introducidas «al lado» de esta dicotomía, que a su vez, y no por casualidad, es mucho menos central en los textos de Lacan que en los de Freud. La pareja metáforo-metonímico, tal como lo presenta Lacan, no podría referirse de un modo simple a uno u otro de los «procesos» freudianos. Sucede que su referencia reside en otro plano: en el simbólico. Los dos términos de esta pareja condicionan hondamente la lengua y el discurso, instancias bastante secundarias, igual que el sueño, claramente más primario.

Si queremos medir desde el punto de vista semiológico el alcance de este gesto lacaniano, es ésta una primera circunstancia que, me parece, no conviene perder de vista. «Metáfora» y «metonimia», como nociones (como *palabras*), evocan evidentemente más la retórica que la lingüística moderna. Y es cierto que ésta, en la historia de los dos conceptos, ha tardado bastante en intervenir. Sin embargo Jacques Lacan, como él mismo dice[11] (y como fácilmente veremos si nos limitamos a leerlo, al margen de esta indicación), toma los dos términos en la acepción ampliada e intensamente bipolarizada que les ha dado Jakobson, y que debe mucho a su paralelismo con la oposición del paradigma y del sintagma, típica de la lingüística estructural. Este *distinguo,* a mi juicio, posee mayores consecuencias de lo que parece, y pienso examinarlo especialmente (cap. 3). No obstante, conviene que recordemos desde ahora que, para la tradición retórica, la metáfora y la metonimia eran dos figuras muy particulares y circunscritas, dos *ítems* siempre algo «ahogados» (a diversos grados según las clasificaciones propuestas, que fueron muy numerosas) en el seno de un catálogo más o menos extenso y minucioso, que mencionaba asimismo otras muchas más figuras (antífrasis, eufemismo, hipalaje, hipérbole, etc.). Está claro que no será a base de subdivisiones estilísticas tan especializadas —y que, en todo sistema de engendramiento lógico, resultarían bastante *tardías,* bastante cercanas del «feno-texto»— como podamos llegar a poner en relación la condensación y el desplazamiento, dos grandes tipos de trayectos psíquicos de vasto alcance y de múltiples variantes: es como si nos hubiésemos propuesto el objetivo, ante dos clasificaciones botánicas distintas, de establecer un determina-

11. *Écrits,* n.º 1, pág. 506, y también pág. 799.

do cuadro de correspondencias entre las «ramificaciones» de uno y las «especies» o «variedades» del otro.

La metáfora y la metonimia pensadas por Lacan son dos «seres» cuyo grado de generalidad —el poder de reagrupación, en una tentativa taxonómica, o de «dominancia» en una perspectiva generativa, si queríamos *deducir* las figuras— corresponde al mismo orden que el de la condensación y del desplazamiento, y por eso puede ocurrírsenos con toda legitimidad la *idea homológica.* En la «reanudación» jakobsoniana de la herencia retórica, metáfora y metonimia son clases de super-figuras, categorías de reunión: por un lado las figuras de la similaridad, por el otro las de la contigüidad. Un retórico, suponiendo que hubiera abierto de este modo sus dos columnas, hubiese tenido que inscribir varias secciones distintas bajo cada uno de ambos encabezamientos.

He citado hace poco un verso muy conocido de Victor Hugo (en *Booz endormi*): «vestido de cándida probidad y de blanco lino». La vulgata retórica lo consideraría probablemente un *zeugma:* un mismo término («vestido») rige a otros dos («probidad» y «lino») que se hallan en el mismo plano sintáctico (= substantivos complementos del participio-adjetivo), pero que son incompatibles sobre otro eje (aquí, el de lo abstracto y lo concreto), de modo que sólo uno de los dos (= «lino») conviene probablemente a aquello a que alude; al margen de la figuración específica que precisamente debemos definir, una persona puede ir vestida de lino, pero no de probidad. Este es un ejemplo, entre cien otros, de codaje *fino* de las figuras, de acuerdo con la intención retórica, que multiplicaba su número.

Podemos clasificar de forma muy distinta este mismo fragmento de texto si lo situamos en el damero metáforo-metonímico, que se caracteriza por llevar sólo dos casillas. Estos dos tipos de *atribución* de las circunstancias terminales (atestadas) no podrían ser contradictorias, puesto que ni siquiera son superponibles (la contradicción sólo puede aparecer en una gestión común). En el verso de Hugo, y sin que cese de ser un ejemplo de *zeugma*, es lícito captar un impulso de la operación metafórica (= la probidad es como un vestido), y también de la operación metonímica: Booz, cuya probidad ya conocemos además, iba (asimismo) vestido de lino: estos dos atributos, lo «abstracto» y lo «concreto», tienden a fundirse en su común blancura (= nueva intervención metafórica: «cándido/blanco»), en una especie de vestido transcendente, ideal y literal a la vez, puesto que ambos pertenecen a Booz y entonces son «contiguos».

Este somero análisis sólo pretendía demostrar que las figuras de la retórica, múltiples y minuciosas, podrían repensarse a través de la bipartición más reciente de la lingüística: este modelado retroactivo provocaría la aparición de cada una de las «pequeñas» figuras antiguas como un subcaso de metáfora, o de metonimia, o de las dos a la vez. Sin embargo, tanto si nos orientamos o no hacia semejante labor, hay que distinguir uno y otro de los dos ejes entre los que funcionaría, y renunciar a hacer preguntas sin salida posible, por el estilo de «¿Esta figura es un *zeugma o* una metonimia?»: el problema suele plantearse en términos de esa índole, pero la propia interrogación contiene entonces, sin saberlo, varios presupuestos sin que ninguno de ellos corresponda a la realidad histórica: *1*) que *zeugma* y metonimia se excluyan. *2*) que exista una sola definición de *zeugma* y una sola de metonimia. *3*) que una circunstancia textual pueda «ser» (intrínsecamente, por la naturaleza de las cosas) *zeugma* y metonimia, cuando en realidad sólo hay sistemas, más o menos buenos, que pueden clasificarla aquí o allá.

EL ESTATUTO Y LA LISTA

Si he insistido un poco sobre las consideraciones taxonómicas que preceden, ha sido sobre todo por pensar de antemano en los problemas que nos esperan cuando lleguemos al texto cinematográfico. Cada vez que nos tropezamos con la eventualidad de *correspondencias entre series* (como aquí la «serie» psicoanalítica, la serie lingüística, la serie retórica, la serie fílmica), la primera tentación —porque dicha eventualidad se le presenta con aires de «concreto», con la ilusión de llegar antes a «resultados», y porque lo concreto y el resultado son entidades míticas que la ideología valora intensamente—, la primera tentación es la de saltar sin ambages a una labor «en extensión», la de aspirar a la enumeración definitiva, a la lista. Por ejemplo: ¿cuáles son, a fin de cuentas, los principales procedimientos de figuración propios del cine? ¿Cuáles son los primarios y cuáles los secundarios? ¿Cuál es el equivalente fílmico de la metáfora, de la condensación? Nunca nos fijamos lo bastante en la necesidad previa de una reflexión más cargada de «comprensión», poseedora por fuerza de una índole algo epistemológica, basada en el principio mismo, en la validez de toda correspondencia eventual. Llegado a este punto en la redacción del texto, aún no tengo idea alguna (lo digo literalmente, prescindiendo de toda coquetería) de qué clase de «cuadro» de las figuras del cine me saldrá al final, suponiendo que sea un cuadro lo que persigan mis propósitos, cosa que ya empiezo a dudar.

Hay en todo ello un problema que a menudo se me ha cruzado en mis investigaciones, y hasta tengo ganas de *nombrarlo:* es el problema del estatuto y de la lista. A una pregunta como «¿Qué es entonces un código cinemato-

gráfico?», podemos darle dos tipos de respuestas: una respuesta de estatuto («Un código cinematográfico es un sistema construido por el análisis, no inscrito en claro en la película sino propuesto por su inteligibilidad, etc.»), o una respuesta de lista: «Un código cinematográfico, pues bien, es por ejemplo el sistema llamado de puntuación, o las convenciones normalizadas de montaje, o la organización de las entradas y salidas de campo, etc.».

Sea el primer plano de cine, y el problema de su *emplazamiento* (emplazamiento terminal) en algún cuadro clasificatorio obtenido a partir de dos «entradas» Metáfora y Metonimia. En este ejemplo, las cuestiones previas (= problemas de estatuto) que hay que solucionar antes de cualquier respuesta atributiva de una pertenencia, son seis (apreciación mínima): *1)* ¿Por qué se ha decidido coger «metáfora» y «metonimia» en su sentido lingüístico (bipolar) antes que en su sentido retórico, finamente particularizante? *2)* Como el primer plano posee evidentemente algo de sinecdóquico, ¿hay que considerar que la metonimia (amplia incluso, más bien jakobsoniana) subsume la sinécdoque, o que la deja al margen de su campo? Quiero recordar que esta posición intermedia no carece de ejemplo; tenemos a Fontanier que proponía reunir todos los tropos en tres grandes géneros, metonimia, sinécdoque, metáfora. *3)* Si nos limitáramos a la metáfora y a la metonimia, ¿estamos seguros de que conviene concebirlas como exclusivas, y acaso el primer plano no podría combinar en él estos dos principios? *4)* ¿Hay seguridad de que el propio primer plano, considerado únicamente desde el punto de vista cinematográfico, sea una entidad indivisa y que no exija, para *efectuarse* en una película, varias operaciones subyacentes, distintas, que unas pudieran ser metafóricas y las otras metonímicas? *5)* ¿Hasta qué punto la misma definición de metáfora y de metonimia, definición retórica o lingüística, no será indisociable del lenguaje verbal y de la entidad específica que es la *palabra*? En otros términos, ¿hay siquiera posibilidad de encontrar, en cine, metáforas o metonimias totalmente aislables? ¿No es preferible esforzarse en localizar los rastros textuales del proceso metafórico y del proceso metonímico? (Esta pregunta provoca una especie de marcha atrás hacia los objetos propiamente lingüísticos: ¿Acaso la intensa existencia social de la palabra no obra como el árbol que oculta el bosque? Por su fácil localización, la metáfora lleva entonces al olvido de lo metafórico, y la metonimia al de lo metonímico). *6)* En el plano psicoanalítico, ¿Acaso la condensación, por su misma acción, no implica una suma de desplazamientos, de manera que estas dos clases de itinerarios, que sin embargo siguen siendo distintos, se hallarían por así decir el uno «en» el otro?

Estos son los problemas que han de absorberme, y no el cotejo inmediato de las principales figuras cinematográficas. Cada una de estas preguntas, según sea la respuesta que reciba, influirá hondamente en todos los repartos de superficie que posteriormente puedan emprenderse. Ahora bien, esta «respuesta», cada una de estas respuestas, consiste más bien en un tipo de *gestión* del discurso sobre la película; elección, en suma, que pone en juego la idea que nos hacemos de las exigencias que exigen el asentamiento en una teoría, y no en una propiedad natural de los primeros planos de las películas, susceptible de aparecer por la exclusividad de su observación atenta.

3. Retórica y lingüística: el gesto jakobsoniano

Tan pronto abordamos la oposición metáforo-metonímica en la versión que se ha vuelto corriente desde hará unos veinte años, el riesgo de confusión que surge más de inmediato es el que tiende a «aplastar» el paradigma sobre la metáfora y el sintagma sobre la metonimia, reduciendo así ambas parejas a una sola, cuya retórica ocasionará la confusión del lingüista. Fenómeno de neutralización cuya frecuencia, fácilmente observada, no tiene nada de fortuito: primero porque las dos biparticiones mantienen una homología muy real (que ya citaré); luego porque el autor que con más claridad ha formulado el elemento que las mantiene por separado, Roman Jakobson, ha sido el primero en omitirlo en otros tránsitos más elípticos, que pueden inducir a error a los lectores mal avisados o muy precipitados; finalmente, porque el dúo Metáfora/Metonimia ha conocido un extraordinario éxito de difusión, y no dudaría en amenazar, si le dejaran, con tragarse a su rival menos afortunado, Paradigma/Sintagma.[12]

Por consiguiente, tenemos una homología de cuatro términos, en donde metáfora y paradigma presentan la afinidad de basarse en la «similaridad», y metonimia y sintagma en la «contigüidad». Las dos palabras que acabo de poner entre comillas son las de Jakobson, son las que en él asumen el papel decisivo de nociones-pasarelas entre las dos parejas paralelas. Gracias a ellas, gracias a su poder de focalización, estos cuatro términos, más antiguos, ya conocidos, han entrado en una nueva disposición, inédita como tal:

12. Un oyente de mi seminario, Guy Gauthier, que trabaja en la *Revue du Cinéma-Image et Son* y en la Liga Francesa de la Enseñanza también ha observado que, durante los años sesenta, en el momento de la primera difusión de nociones semiológicas entre los especialistas de cine, los términos de «paradigma» y «sintagma» chocaban con una resistencia particular, provocaban risas, etc., mientras que «Significante/Significado», «Denotación/Connotación» o «Metáfora/Metonimia», por la misma época y en los círculos, «pasaban» más fácilmente.

así, ha impuesto Jakobson el mismo terreno de una problemática, que ha tenido luego (pero sin tardanza) su propia historia y sus abundantes reanudaciones. En 1956 aparece el texto titulado «Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasias»;[13] esta fecha merece que la retengamos si queremos fijar ideas, para determinar la apertura del dossier, en todo caso su apertura a un público bastante amplio.[14]

A través de uno de sus aspectos, la intervención jakobsoniana ha consistido en «recoger» de modo particularmente afirmativo toda una tradición lingüística que ya se dibujaba antes sobre un modo más disperso pero bastante claro. En el artículo de 1956, Jakobson no emplea las palabras «paradigma» y «sintagma». Apoya no obstante toda su construcción en la idea de los dos grandes ejes del lenguaje: selección y combinación, substitución y contextura, alternación y yuxtaposición, elección y disposición. Esta idea ocupa un lugar importante en muchos lingüistas de orientación estructuralista, que sin embargo difieren en otros puntos. Si quisiéramos seguir su proceso, deberíamos recorrer diversas etapas, entre ellas el *Curso* de Ferdinand de Saussure, que oponía «asociativo» y «sintagmático», la glosemática de Louis Hjelmslev con su constante distinción entre las relaciones *in absentia* (de tipo «o-o») y las relaciones *in praesentia* (de tipo «y-y»), las investigaciones de la escuela de Praga, sobre todo en fonología, las de André Martinet con la terminología «paradigma-sintagma» (finalmente la más corriente para nombrar la cosa), los anteriores trabajos del propio Roman Jakobson, etc. Esta distribución ya correspondía más o menos claramente a la división tradicional de las gramáticas preestructurales en una morfología y una sintaxis: dos provincias separadas seguramente por la barrera de la palabra, pero que asimismo se diferencian (y ambas fronteras chocan en parte) por la predominancia de las consideraciones paradigmáticas en morfología, y sintagmática en sintaxis.

13. Este ensayo constituye la segunda parte de *Fundamentals of Language,* La Haya, Mouton, 1956, libro de Roman Jakobson y Morris Halle (trad cast.: *Fundamentos del lenguaje,* Madrid, Ayuso, 1974). También aparece, en los *Essais de Linguistique générale* de Jakobson, París, Les Éditions de Minuit, 1963, versión y prólogo de Nicolas Ruwet (en colaboración con A. Adler para ciertos textos, entre ellos éste), t. I, págs. 43-66 (trad. cast.: *Ensayos de lingüística general,* Barcelona, Seix Barral, 1975).

14. Gérard Genette, en efecto, recuerda, (en «La réthorique restreinte») (trad. cast. cit.), en *Figures III,* pág. 24, que la concepción binaria del figural, enteramente adecuada al par metáfora/metonimia, ya aparecía en 1923 en la obra de Boris Eichenbaum sobre Ana Ajmatova, luego en 1935 en el artículo del propio Jakobson sobre la prosa de Boris Pasternak. Podemos añadir, en materia de cine el artículo de 1933 publicado en Praga por Jakobson (véase, más adelante, págs. 165-167), y en donde el binomio metáfora/metonimia ya funciona plenamente. No obstante, su gran difusión se remonta al artículo de 1956.

De este modo, el gesto jakobsoniano se inscribe en un linaje lingüístico muy consistente, que en cierta manera le sirve para resumirse. Posee empero un doble alcance. También puede leerse en un contexto distinto, o con relación a él: el de la retórica. O mejor dicho, será la misma «proyección» (en el sentido casi geométrico de la palabra) de una distribución lingüística sobre un territorio retórico la que mejor defina la aportación personal de Jakobson en este debate tan antiguo y a la vez tan reciente. Vemos en efecto que hay dos figuras entre muchas otras, la metáfora y la metonimia; simulan ser las únicas que subsisten, y adquieren así el aspecto de Figuras Genéricas, correspondiendo a dos grandes «familias». ¿Por qué estas dos, si no es porque se pueden experimentar (procuraré demostrarlo) como manifestaciones más claras que las otras de los «puros» principios respectivos de la similaridad y de la contigüidad, o sea precisamente los que entabla la distinción del paradigma y del sintagma? El legado retórico queda supeditado así a un remodelado lingüístico, por una especie de *reciclaje* del que no se esconde el autor (puesto que es él quien plantea la homología de estas dos grandes parejas), aunque no obstante omita su explicitación hasta el final, hasta el punto de que ciertos lectores podrían creer que la bipartición metáforo-metonímica es de orden exclusivamente retórica, o que la teoría de las figuras la ha admitido constantemente como tal, sin alterarla desde hace veinticinco siglos.

Y es cierto que la tradición retórica, en ausencia de una presentación tan intensamente bipolar, había localizado sin embargo un conjunto de figuras que más bien funcionaban en base a la similaridad, frente a otras más marcadas por tal o cual forma de contigüidad. La catacresis, por ejemplo (= «pata» de la mesa), que ya he mencionado brevemente, se basa sin duda en una semejanza, o al menos en el destino deparado a una similitud entre otras posibles: la mesa toca el suelo en cuatro puntos reducidos de superficie, igual que ciertos animales con sus cuatro patas, o igual que el hombre con sus dos pies. Pero en la catacresis, el término figurado (pata) no exige la exclusión de ningún «propio»;[15] él es el propio, o ha llegado a serlo. El movimiento de substitución, de exclusión, ha dejado de ser sensible, y por eso la metáfora, similaridad por similaridad, tiene algo de más «típico». También la comparación es en ciertos aspectos parientes de la metáfora: ambos casos presentan una semejanza experimentada, desplegada por la comparación a lo largo de toda la superficie de su extensión concreta (= «Este niño es más listo que un mono»), y afirmada por la metáfora sin explicarla, «saltándose» las etapas intermedias: «Este mico lo ha adivinado todo». No obstante, la metáfo-

15. Gérard Genette, *Figures III,* pág. 23.

ra sigue resultando más asombrosa que su rival, pues ilustra mejor el principio activo de similaridad: por su concentración elíptica, de la que carece la comparación, y también por su rotundidad en expulsar de la frase la palabra «niño» y, en consecuencia, porque exhibe mejor el acto de exclusión, que sólo era un germen en la comparación.

Situación algo parecida si examinamos el otro hemisferio, que se adapta a la relación de contigüidad bajo sus diversas formas, es decir, a co-presencias realmente constatadas y ya no a similitudes percibidas o experimentadas. Sea el *hipalaje,* que consiste (en retórica) en un desvío de rección: un término regido (adjetivo a menudo) se remite gramaticalmente a una palabra de la frase, mientras que por el sentido (= el sentido «propio») correspondería mejor a otro. Por ejemplo, en Virgilio (*Eneida,* VI, 268) el célebre «Ibant obscuri sola sub nocte pero umbram»: «Avanzaban, oscuros, por la noche, etc.» (en lugar de «Avanzaban por la noche oscura...»). La sensación de oscuridad se desplaza a lo largo de una cadena de referentes contiguos, se desprende del marco (la noche, el cielo oscuro) para referirse a los personajes, a su grupo «oscuro», a su andar nocturno. (Hay aquí, en este desacoplamiento de la impresión y el objeto, algo que evoca de cerca una de las formas del «desplazamiento» freudiano, eso que la *Traumdeutung* llama desplazamiento del afecto,[16] con el célebre sueño de la «nave del desayuno»).[17] Vemos que el juego metonímico, en el hipalaje, moviliza por definición todo un grupo de palabras, puesto que se basa en reacciones: de modo que se lexicaliza mucho menos (aunque esboce una posible evolución semántica de la palabra «oscuro») que en la metonimia, en esto más característica de los poderes de la contigüidad, y que llega incluso a colocar una palabra en el lugar de otra en virtud de algún nexo de proximidad o de vecindidad entre los dos referentes: relación entre una actividad y su resultado (= los «trabajos» de un escritor), entre un símbolo establecido y lo que simboliza (= «La Media Luna» en el sentido del «Imperio otomano»), entre el contingente y el contenido (= «beber un vaso»), entre un objeto material y la acción específica correspondiente (= «consumición» tal como se usa esta palabra en un bar), etc.: son todos ellos, con

16. Págs. 394 y 395: el afecto es disociable de la representación, puede verse «transportado a otro rincón del sueño [...]. Es un desplazamiento frecuente, etc.».

17. Es un sueño de Freud. Es oficial de marina. Su superior fallece de repente, tras haberle comunicado sus inquietudes acerca del porvenir de su familia (inquietudes que en realidad son las del que sueña). Sin embargo Freud, en ese momento, no experimenta ninguna emoción ni ninguna angustia. Estos afectos quedan desplazados a otro episodio del sueño, que viene poco después, el avance de buques de guerra enemigos (*L'Interpretation des rêves,* págs. 395 y 396).

su definición recibida, algunos de los subcasos constantes de la metonimia en retórica.

También se suscitaría todo el problema de la sinécdoque, clásicamente definida como «la parte por el todo o el todo por la parte» (se suele olvidar la segunda mitad de la fórmula). Éste es el caso de «vela» en el siglo XVII, en el sentido de «nave» (ejemplo de manual, y también de Lacan),[18] o bien «cien francos por cabeza» por «cien francos por persona». La tendencia hoy dominante sería la de considerar la sinécdoque como una variante de la metonimia: evolución consagrada por Jakobson[19] (y luego por Lacan), pero que también se perfila en otros autores; Stephen Ullmann, por ejemplo, la ratifica plenamente;[20] es frecuente, además, que la enseñen en clase. Gérard Genette, a través de páginas de notable precisión,[21] ha demostrado que esta dependencia —a la postre indecisible, puesto que se supedita a definiciones convencionales que se adoptan— debía lo esencial de su éxito a la impresión, por aproximativa que fuera, de una contigüedad espacial: detrás de la relación entre la parte y el todo, presentimos otra relación (más propiamente metonímica, que origina la subordinación de una figura a otra), entre la parte y las demás partes del mismo todo. Si es cierto (resumo la argumentación de Genette) que no vemos apenas cómo la vela podría ser «contigua» a la nave, sí que, en cambio, posee una vecindad con el mástil o las jarcias en el espacio de un buque. Cuando la palabra «corona» (otro ejemplo de Genette) acaba significando «monarca», podemos leerla como una sinécdoque, puesto que la corona es uno de los elementos que pertenecen al monarca (= la parte por el todo), pero también como una metonimia que funcionara en base a la relación privilegiada entre el atributo de una función y el hombre investido de esta función: «contigüidad» ideal (en un espacio abstracto), que sólo puede sugerirnos una de las formas más tradicionales y menos impugnadas de la verdadera metonimia, el símbolo por lo simbolizado (= «Media Luna», mencionado un poco antes). Por consiguiente, la sinécdoque, favorecida por una especialidad ampliada y si es preciso metafórica (!), pero justificada asimismo de manera más válida por una contigüedad real, se ha visto paulatinamente «reducida» a la metonimia, que aún la tiene sin embargo, fijémonos, como vasallo privilegiado, algo aparte, con su nombre específico todavía bastante extendido, conocido como tal, superviviente del naufra-

18. *Écrits,* págs. 505 y 506.

19. «Deux aspects du langage et deux types d'aphasies», págs. 63 (dos veces en la misma página) y 65.

20. *Précis de sémantique française,* Berna, Éditions A. Francke, 1952, págs. 285 y 286.

21. «La réthorique restreinte», *Figures III,* págs. 26-28 (trad. cast. cit.).

gio colectivo de los términos (muy abundantes) como «paronomasia», «hipotiposis» y sus colegas de mayor o menor gracia.

En suma, la experiencia de la retórica, que consiste ante todo en largas listas de figuras «finas» de definiciones restrictivas, no impide que posteriormente se agrupen en provincias figurales de mayor amplitud. Todo ello encierra como un *segundo tiempo* de la gestión retórica (que corre el gran riesgo, en Jakobson, de presentarse al lector como si fuera el primero o el único). No se podrá negar que algunos retóricos se han visto tentados por esta tarea de metaclasificación de las figuras. Dumarsais evoca la posibilidad de una «subordinación de los tropos» según el «orden que deben guardar unos con respecto a otros»; propone tres grandes familias, basadas respectivamente en un principio de «conexión» (= metonimia-sinécdoque), de «semejanza» (= metáfora) y de «contraste» (= ironía). Fontanier va más lejos en esta dirección, que ya anuncia a Jakobson: a su juicio no hay más que tres tropos verdaderos (y no exactamente tres familias): la metonimia, la sinécdoque y la metáfora. (Con relación a Dumarsais, constatamos que la metonimia y la sinécdoque, en lo que llegará a ser el hemisferio de la contigüidad, recobran cada una su autonomía, aunque en el futuro hemisferio de la similaridad, y por un movimiento inverso, la semejanza y el contraste decidan fusionarse). Vossius, por su parte, distinguía cuatro grandes «géneros», cada uno provisto de una figura particularmente característica del principio genérico; las cuatro figuras «eidéticas» son: la metonimia, la sinécdoque, la metáfora y la ironía (aquí, cada uno de los dos hemisferios se mantiene desdoblado). Esta tetrapartición resulta muy corriente además en la tradición retórica, destacando sobre todo en Vico. (No olvidemos que la ironía, o *antífrasis,* es en principio una figura concreta, un ser formal, y no como hoy un tono o un afecto: consiste en decir una cosa por su contrario, o al menos por un significado muy distinto: «Te lo agradezco» por «Me has hecho una faena»).

De este modo, la dicotomía metáforo-metonímica ya queda como prefigurada, aunque sea de modo incierto, a través de zigzags y punteados, adjunciones y supresiones sucesivas y contradictorias, reagrupamientos y bifidaciones constantemente modificadas, tercamente prefigurada, no obstante, por toda una labor retórica que, al multiplicar las figuras a placer, quería con gesto opuesto reducir algunas de ellas a otras, cediendo a la atracción de lo genérico tras los vértigos de lo específico. Prefigurada, asimismo, por el hecho de que la metáfora y la metonimia suelen ocupar un buen sitio en las listas de «super-figuras», aunque no sean las únicas.

Será precisamente esta última etapa, esta construcción del conjunto del campo figural dentro del mismo movimiento donde se desdobla, esta dominancia frontal y exclusiva de un reparto dual —disposición posiblemente sugerida por la tradición retórica, aunque sin autorizarla de manera evidente—, la que se imponga con Jakobson gracias a la presión ejercida por un campo distinto, gracias a la influencia homológica de una dicotomía distinta, la del paradigma y del sintagma.

La metáfora de Jakobson se circunscribe a las medidas del paradigma, su metonimia a las del sintagma. No sólo porque lo diga el autor, ni porque haga algo más que decirlo: no porque «introduzca» los dos pares, de entrada, al mismo tiempo. También podemos seguir las consecuencias de esta «imposición» (de esta sobreimpresión) hasta en los detalles de la teoría. Aquí me limitaré a algunos de ellos, que se me antojan característicos.

Eso es lo que ocurre con ese famoso principio de «contigüidad», que ha asegurado el reinado de la metonimia sobre toda una mitad del imperio: Gérard Genette, como he recordado hace un momento, ya observaba que existía algo flotante en la noción, que lleva a un doble juego, sugiriendo una cierta vecindad física y aplicada, sin embargo, a tipos de conexiones muy diversas, algunas de ellas ajenas al espacio: ¿cómo hay que entender, por ejemplo, la «contigüidad» del inventor y de la invención en *guillotina,* ya citado? No obstante, sucede que el actual éxito de la *impresión de contigüidad* depende de una fuerza procedente de fuera: del hecho sintagmático, tan sorprendente y tan central en lingüística, y que consiste (en este caso de manera mucho más clara) en un conjunto de contigüidades espacio-temporales entre los diversos elementos que componen un discurso pronunciado de verdad. A partir de ahí, el sentimiento de las contigüidades se ha ido infiltrando subrepticiamente en la definición de la metonimia, hasta ocasionarle una leve modificación: tenemos la tendencia a representarnos una cierta vanidad vagamente espacial cada vez que nos enfrentamos con una conexión empíricamente constatada (no metafórica).

Igual sucede, me parece, con la reducción jakobsoniana del principio de contraste (casi siempre mantenido aparte por la retórica) a una forma entre otras de la similaridad: sugestión procedente una vez más de la lingüística estructural, con su noción de paradigma y las resonancias dependientes. Los paradigmas de lengua igual reagrupan «miembros» que se dispersan en torno a un mismo polo semántico, a distancias variables (por ejemplo, en «Tibio/Caliente/Ardiente», o en el fenómeno general de la parasinomia) como términos reunidos por su contrariedad (= «Caliente/Frío» y todos los antónimos): tanto en uno como en otro caso, la lengua nos propone un campo delimitado cuyo interior nos impele a elegir, y así se produce la definición del hecho paradigmático. Éste no se conecta propiamente ni con la semejanza ni con el contraste, sino con la existencia de una

serie conmutable, que se adapta a las dos configuraciones tratándolas únicamente como dos subcasos. En fonología, el contraste tiende incluso a superar la semejanza en tanto que principio de asociación entre los términos (principio *iniciador* del paradigma): vocal/consonante, oral/nasal, con voz/sin voz, etc. (Nos encontramos aquí con la famosa idea saussuriana de la diferencia como fundamento último de la lengua). No es, además, ninguna casualidad si el término de *oposición,* que sugiere más la contrariedad que la similitud, es el que con mayor frecuencia emplean los lingüistas de inspiración estructuralista para designar el nexo que reúne términos conmutables, incluso cuando se «asemejan» (= se suele hablar de la «oposición» entre *malo* y *maligno*): sucede que a decir verdad otra es la idea que ocupa la mente: se piensa en la elección, y por lo tanto en la exclusión. Y, además, la relación de contrariedad, como ya sabemos, sólo puede establecerse en base a una «semejanza» más profunda, supone que ambos términos sean comparables según una cierta correspondencia: la de la temperatura en «Frío/Caliente», la del voceamiento (presente o ausente) en «Sordo/Sonoro», etc.: es el principio de los «ejes semánticos» de Greimas,[22] o de la teoría fonológica de los «rasgos» (es también un principio psicoanalítico, el de la ambivalencia).

Puesto que todo paradigma pone en competencia varias unidades para un mismo punto de la cadena sintagmática, conviene que estas unidades sean similares en cierto aspecto, y asimismo que se «rechacen» a otro nivel. ¿Por qué el francés moderno puede permitirme la elección entre singular y plural, si no porque éstos difieren, pese a que ambos sean «números»? En un artículo célebre entre los lingüistas,[23] Jean Cantineau demostraba que el sistema de la lengua es un complejo ovillo en donde las separaciones diferenciales remiten a invariantes provisionales, que a su vez se vuelven diferenciales en el seno del paradigma vecino (la «semejanza» y el «contraste», de este modo, no cesan de presuponerse el uno al otro): [p] se opone a [t] (= labiales *versus* ápico-dentales) sobre la base común de su carácter oclusivo, pero el rasgo «oclusivo» no siempre es una invariante, se vuelve variable pertinente cuando [p] o [t] se oponen a cualquier fricativa, y así sucesivamente.

22. Véase todo el principio de *Sémantique structurale*, Larousse, París, 1966, o también «La structure élémentaire de la signification en linguistique», en *L'Homme,* IV 3, septiembre-diciembre de 1964, págs. 5-17. Ejemplo de A. J. Greimas en este artículo (pág. 9): la oposición *grande/pequeño* postula el eje semántico «medida de lo continuo» (trad. cast.: *Semántica estructural. Investigaciones metodológicas,* Madrid, Gredos, 1973).

23. «Las oposiciones significativas», *Cahiers Ferdinand de Saussure,* vol. X, 1952, págs. 11-40, especialmente págs. 11, 26, 27 y 55.

En suma, toda la experiencia de la lingüística le incitaba a unir semejanza y contraste en el seno de un principio único que en el fondo sería el de la *comparabilidad* (= conmutación, equivalencia, elección, substitución). Se entiende que Jakobson, en el momento en que introduce como factor común a la metáfora retórica y el paradigma lingüístico la noción de «similaridad», le atribuye sin más tardanza dos formas principales,[24] la similaridad directa, presentándola bajo el ejemplo de los sinónimos (o sea, la equivalencia por similitud), y una similaridad más indirecta que, nos dice el autor, aparece en los pares de contrarios y supone un «núcleo común» (la equivalencia por contraste). Aunque Jakobson, a partir de la elección del término «similaridad», subordina el contraste a la semejanza mientras que la lingüística tiende más bien a operar la reducción en sentido inverso, esta misma reducción lleva la marca de una proyección retroactiva del concepto de paradigma sobre la teoría de las figuras: de este modo, el instrumento lingüístico acaba labrando el campo retórico.

4. Referencial, discursivo

A pesar del acto de «alienación», Jakobson no plantea ninguna identidad entre metáfora y paradigma, ni entre metonimia y sintagma. Las distinciones son paralelas, pero siguen siendo dos. Este aspecto de las cosas es el que ha sufrido olvidos más corrientes. No ha existido ningún reparo en pasar de la homología al «rebajamiento», y no es raro que hoy oigamos designar bajo el nombre de metáfora una confusa mezcla de metáfora y paradigma, ni bajo el nombre de metonimia una hipotética mixtura de metonimia y sintagma. (Constatamos en ambos casos que el uso dominante concede prioridad al término retórico en detrimento del término lingüístico).

Hay un tema frecuente en las discusiones semiológicas, según el cual el montaje de cine debe de proceder de una gestión típicamente metonímica. No obstante, aunque algunos montajes, según el contenido de las imágenes montadas, sean claramente metonímicos (como esas secuencias que alinean varias vistas parciales de un mismo paisaje, o de un mismo apartamento, etc.), el principio del montaje (de todo montaje) reside en una operación enteramente sintagmática, y no metonímica, puesto que consiste en reunir y combinar elementos *dentro del discurso,* dentro de la cadena fílmica, sin que ta-

24. «Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasias», págs. 48 y 49 («[...] en un grupo de substitución los signos están conectados entre sí por distintos grados de similaridad, que oscilan de la equivalencia de los sinónimos al núcleo común de los antónimos»).

les motivos mantengan necesariamente relaciones de conexión metonímica en el referente, es decir, en la «realidad», o en esa realidad imaginaria que es la diégesis. Algunos montajes valen precisamente por esta ausencia de relación previa; suelen ser todos aquellos montajes inesperados, en donde la película coloca en súbito contacto dos planos que, de entrada, no tenían «nada que ver» el uno con el otro.

Conviene que volvamos al texto del artículo de Jakobson. Éste afirma[25] que el principio de «similaridad» y el principio de «contigüidad» pueden establecerse respectivamente sobre dos ejes distintos, el eje *posicional,* que es el de la cadena discursiva, el de la sintaxis, y el eje *semántico,* el de los significados o referentes, el del «tema» tratado por el discurso (= *topic* en el texto inglés).

Por consiguiente (en el fondo), las cosas están claras. La contigüidad posicional es el hecho sintagmático en tanto que tal, la copresencia de múltiples componentes tan característica de todo enunciado en todo «lenguaje»: contigüidad temporal, como en la cadena hablada, espacial como en pintura, o ambas a la vez como en cine. Debemos prescindir de esta especie de «amalgama que incita a la apremiante convocatoria de la metonimia cada vez que un texto yuxtapone dos elementos: pues «cada vez», en este caso, significa «siempre», de modo que la noción, al hincharse de forma parecida, pierde toda pertinencia en provecho de un efecto sinonímico generalizado. La cadena fílmica, igual que las demás, *es* contigüidad (antes que cualquier metonimia eventual), no es nada más que una larga serie de contigüidades: es el «efecto-montaje» en su sentido más amplio, tanto si procede por adhesión, por movimiento de aparato o por las evoluciones del objeto filmado, y tanto si se establece en la consecución (de plano a plano, de secuencia a secuencia) o en la simultaneidad, entre motivos del mismo plano, etc. El conjunto de tales yuxtaposiciones (= «contigüidades posicionales») *constituye la película* en lo más literal de su contenido, en su materia textual: toda película (todo discurso) es una gran extensión sintagmática.

Por su parte, la *similaridad* posicional es constitutiva del hecho paradigmático: cada unidad actualizada (palabra, imagen, sonido, etc.) cobra sentido por su relación con las demás que hubiesen podido aparecer en el mismo lugar (en el mismo lugar dentro del discurso: por eso es «posicional»). Este principio permanente no tiene en sí nada de metafórico: cuando declaro que una casa es «bonita» (y no que es «bella»), he elegido mi palabra siguiendo

25. Véase en conjunto, págs. 61 y 62, y especialmente esta frase: «Al manipular estos dos tipos de conexión (similaridad y contigüidad) en sus dos aspectos (posicional y semántico) [...] un individuo revela su estilo personal, etc.»

un paradigma dual, pero cuyos términos respectivos (y por tanto mi enunciado final) exigen que se les entienda en una acepción que, dado el actual estado del francés, resulta bastante literal y poco metafórica. Situación parecida cuando un cineasta decide, por ejemplo, la contratación de un actor rubio antes que la de un moreno (= otro paradigma), porque encaja mejor en su concepción del papel.

En cambio, la metáfora y la metonimia, y de hecho ésta es su definición, operan sobre similaridades o contigüidades que se perciben o se experimentan entre los *referentes* de las dos unidades comprometidas por la figura (o entre sus significados: la distinción no actúa a ese nivel): similaridades y contigüidades «semánticas». Por supuesto, la metáfora «águila» (para designar a un gran genio) puede reemplazar en una frase las palabras «gran genio», y entrar entonces en paradigma con ellas; pero también puede no hacerlo, como en la oración «Este gran genio, como un águila, etc.»; lo que prevalece en los dos casos, informando además de su posible dualidad, es una similitud experimentada entre el águila y el genio como «cosas», no como palabras; a partir de ahí, la puesta en equivalencia de palabras correspondientes admite un mayor o menor desarrollo según las frases. La similaridad referencial puede culminar en una similaridad discursiva, pero no se confunde con ella. Asimismo en cine, la metáfora no es el paradigma, aunque a veces lo cree. La tradicional imagen de un oleaje desencadenado o de un voraz incendio (para sugerir alguna pasión amorosa), cuando aparece en algún momento de la película, ha debido, como toda imagen, salir elegida entre otras posibles: acto paradigmático. Pero además, y contrariamente a muchas tomas de vistas fílmicas, su sentido se basa en una asociación de distinto orden: entre el deseo y el fuego como fenómenos, no como «planos» de cine: acto metafórico.

Por parte de la «contigüidad», es decir, de la metonimia y el sintagma, observamos posibilidades bastante parecidas de intrincación entre el orden de lo «posicional» y el de lo «semántico». Favorecen las confusiones que intento desenredar, pero no las disculpan, pues la interacción no es la identidad: es incluso su contrario, dado que supone el mantenimiento de dos instancias. Acabo de decir que el montaje descriptivo ordinario (no es más que un ejemplo) era a la vez sintagmático y metonímico: varias vistas parciales de un mismo espacio, colocadas una detrás de otra: esta continuidad es posicional, discursiva (= sintagma), puesto que a ella se debe la realización de la secuencia; y los subespacios representados pasan por ser vecinos «semánticamente» (en el referente, en la diégesis; o en la realidad verdadera, si la película es un documental fiel); esta contigüidad «real» se halla (aquí) en el origen de las sucesiones pantállicas: acto metonímico.

Visto de otro modo, la interacción de lo posicional y lo semántico actúa en sentido inverso, y será la contigüidad fílmica la que cree la impresión retroactiva de una contigüidad preexistente: así tendremos la famosa *ilusión referencial,* fundamento de toda «impresión de realidad»: el espectador considera que las diversas imágenes proceden de un gran y único bloque de realidad dotado de cierta existencia anterior (y llamado «la acción», o «el marco», etc.), pero esta sensación sólo depende de las aproximaciones operadas por el significante fílmico.[26] En suma, el sintagma adquiere un aspecto irreprimible de metonimia (crea la metonimia). Fenómeno particularmente nítido cuando resulta imposible alegar razonablemente cualquier «conexión previa» entre los referentes de las imágenes que combina el montaje (Béla Balázs era muy sensible a este aspecto de las cosas).[27] Comprobamos así que la propia ilusión referencial, si queremos desmontar su mecanismo y su eficacia, acaba manteniendo, a distinto nivel (conceptual), la contigüidad posicional del sintagma y la contigüidad semántica de la metonimia.

CRUCES DEL REFERENCIAL Y DEL DISCURSIVO

El continuo riesgo de confusión entre nociones discursivas (paradigma/sintagma) y nociones referenciales (metáfora/metonimia) depende en buena parte de un fenómeno también continuo, característico de toda enunciación en todo código, y tan trivial como habitualmente no analizado (esto a causa de aquello).

Las asociaciones entre referentes, tanto si proceden por *similaridad* o por contigüidad, siempre admiten una *anunciación,* y cuando ésta se realiza, se convierten a su vez en principio y motor de los diversos encadenamientos discursivos, susceptibles de codificarse a tal o cual grado. Por el contrario, toda asociación «similar» o «contigua» que se manifieste en el discurso sugiere más o menos la idea de una asociación paralela entre los referentes correspondientes.

26. Véase *Essais sur la signification au cinéma,* t. I, págs. 130 y 131 y t. II, págs. 111-137 (trad. cast. cit.).

27. *Theory of the Film,* Dennis Dobson, Londres, 1952, cap. 6, págs. 46-51 (trad. cast.: *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo,* Barcelona, Gustavo Gili, 1978). Es el fenómeno de la *creative camera;* mediante el montaje (y también el primer plano, etc.), la cámara fábrica una geografía fabulosa; ni siquiera un espectador que hubiera asistido al rodaje, situado junto a la cámara, hubiese podido «ver» ese lugar de una nueva manera, que sólo en la pantalla comienza a existir.

En suma, podemos plantear que el discurso esté cruzado por dos clases de similaridades y dos clases de contigüidades: las que le son propias y le constituyen en objeto formal (paradigmas y sintagmas), y aquellas otras (metáforo-metonímicas) que se instalan entre este objeto y su *otro,* incluso su otro asintótico (su límite ideal de exterioridad), bien sea porque, percibidas en el referente, se imprimen en el discurso, o bien porque la propia fuerza del discurso lleva a reconocerlas o a imaginarlas en el referente. Está claro que estos dos procesos contrarios se entremezclan en cada caso, y que la relación de fuerzas, el factor económico, aquí como donde sea, es la única variante verdadera.

Examinemos un enunciado muy breve, muy corriente. «Este hombre es un oso». Pone en juego diversas leyes discursivas (lingüísticas, en este ejemplo), algunas de las cuales son paradigmáticas (como la existencia, en francés, de las categorías «substantivo sujeto» o «substantivo atributo», que consisten respectivamente en una clase de conmutaciones por similaridad), y otras sintagmáticas, como la necesidad, para formar el tipo frástico que he utilizado, de poner en contigüidad un sujeto, un verbo copulativo («ser») y un atributo. De este modo, mi frase está informada por un conjunto de similaridades y de contigüidades posicionales: en rigor, el conjunto que forma el código «lengua francesa». No obstante, también encierra una similaridad de distinto orden, que aun así afecta al discurso: la metáfora que me ha puesto en la boca «oso» para designar a un zafio o a una persona grosera. He percibido o sentido una semejanza entre un animal y un cierto género de personas. Semejanza que compromete las cosas y no la lengua, pero que de todos modos ha modificado mi frase, pues he dicho «oso» y no «zafio». Y, al revés, si me he mostrado sensible a esta semejanza, se debe en parte a que me incitaba la lengua, con su acepción figurada de la palabra «oso», hoy ya tan corriente. Dicha semejanza, sin embargo, aun estando forjada por la lengua, descansa (en espíritu) sobre los objetos. Precisamente por eso tiende de nuevo a asentarse en el discurso, en otros discursos. Y así sucesivamente: es el círculo del discurso y de la referencia, al ser cada uno el *imaginario* del otro, el otro del otro.

Este círculo se inicia por un cuadrado (la anterioridad que atribuyo a «se inicia» es conceptual, no real). Antes de entrar en interacción, en ida y vuelta, el orden del discurso y el orden del referente presentan respectivamente, de manera muy tajante, sus similaridades y sus contigüidades., Resulta imposible la confusión. El «cuadro» es el siguiente:

	Similaridad	Contigüidad
En el discurso	Paradigma	Sintagma
En el referente	Metáfora	Metonimia

Breve pausa de terminología. Quizás se haya observado que prefiero denominar «referencial» el eje que Jakobson llama semántico. Este último término me parece demasiado general, corresponde a todo lo que aludè al sentido, y podría aplicarse a los paradigmas y sintagmas, que también son productores de sentido.

Por las mismas razones, «discursivo» me parece más claro que «posicional»: hay clases de posiciones en el horizonte referencial, y no sólo en el enunciado. Lo que distingue al paradigma-sintagma de la metáfora-metonimia es la oposición entre las leyes internas del discurso y su efecto real o imaginario de referencia a una exterioridad, más que entre el orden de posiciones y el orden de significaciones.

«Contigüidad» puede conservarse sin mayores inconvenientes. Pero no olvidemos que esta contigüidad, tanto en el sintagma (véanse págs. 257-258) como en la metonimia, dista mucho de reducirse a la vecindad espacial.

Por el contrario, «Similaridad» no resulta muy afortunado. Los miembros de un paradigma son más conmutables que similares (véanse págs. 165-166): bajo una cierta relación, se rechazan mutuamente, cosa que no evoca en absoluto la palabra «similar»; bajo otra relación, presentan un núcleo común, y no exactamente una similaridad. En cuanto a la metáfora, ya hemos visto que igual puede proceder por contraste como por similitud. El inconveniente de «similaridad» es, cada vez, el de sugerir semejanza con excesiva intensidad, cuando esto no es lo que importa del caso. Se nos podría ocurrir «equivalencia», pero en francés conlleva una idea de intercambiable (de elección indiferente), que no se ajusta ni a la metáfora ni al paradigma. Además, el principio de contigüidad, y no sólo el de «similaridad», da pie a fenómenos de equivalencia, como cuando dos palabras se vuelven substituibles por metonimia (= «hierro» y «espada»). La pareja equivalencia/contigüidad sería por lo tanto una pareja coja. Si quisiéramos reemplazar «similaridad», no se me ocurriría solución menos mala que *comparabilidad,* que se opone claramente a «contigüidad». Su inconveniente, menor a mi juicio, es evidentemente la posible confusión con la comparación en sentido retórico (diferente de la metáfora). Aparte de esto, «comparabilidad» se adapta tanto, del lado referencial, a la similitud como al contraste, y del lado discursivo (= paradigma), tanto al núcleo común como al elemento diferencial.

Las distinciones que preceden permiten el planteamiento, en materia cinematográfica, de cuatro grandes clases de encadenamientos textuales. Tipos ideales, pero ayudan a situar las circunstancias reales.

1. Comparabilidad referencial + contigüidad discursiva, es decir, metáfora puesta en sintagma: los elementos fílmicos —dos imágenes, dos detalles de la misma imagen, dos secuencias enteras, o una imagen y un sonido, un ruido y una frase, etc.—, dos elementos presentes uno y otro en la cadena, se asocian por semejanza o por contraste (a menos que no creen esta semejanza o este contraste por su asociación). Ejemplo: la célebre «obertura» de los *Tiempos modernos* (Modern Times, 1936), la película de Charlie Chaplin, que yuxtapone la imagen de un rebaño de borregos y la de una muchedumbre gregaria apretujándose ante la entrada de una estación de metro.

Como recordaremos, todos los encadenamientos de este género (= para mí, el «tipo 1») ya eran objeto de largas discusiones en las clásicas tablas de montaje de los teóricos del cine mudo, bajo diversas denominaciones («montaje por semejanza», «aproximación por contraste», etc.); dichos teóricos, al igual que los retóricos, consideraban similitud y contrariedad, a ratos como dos principios distintos de montaje, y a ratos como dos variantes de un mismo principio.

2. Comparabilidad referencial + comparabilidad discursiva. Es la metáfora puesta en paradigma. Los elementos fílmicos se asocian de la misma manera que en 1, pero se plantean como términos de una elección; en la cadena de la película, el uno reemplaza al otro, y al mismo tiempo lo evoca. Sólo uno de los dos está presente; el término metaforizante ya no acompaña al término metaforizado, lo excluye (y por eso mismo aún lo «representa» más). Ejemplo: el estereotipo citado con anterioridad, que coloca imágenes de llamas en lugar de una escena de amor (como en el francés del siglo XVII, *ma flamme,* por *mon amour*).

También puede ocurrir, por supuesto, que la película nos presente directamente el inicio de los retozos amorosos, y use el cliché pirotécnico para substituir su posterior desarrollo, al considerarlo más embarazoso (como en una secuencia de *Le Diable au corps* [1946], de Claude Autant-Lara). Nos enfrentamos entonces con una de las combinaciones posibles entre el tipo 1 y el tipo 2. La distinción entre las matrices de significación (= nivel «profundo») no coincide con la lista terminal de las circunstancias «de superficie»; la producción y el producto no podrían ser isomorfos. ¿Conviene recordar (según Freud[28]) que cuando se analiza un sueño que de verdad se ha soñado, le encontramos «momentos» en que la condensación y el desplazamiento operan al mismo tiempo, y sin embargo siguen siendo distintos por su definición como trayectos típicos?

3. Contigüidad referencial + comparabilidad discursiva, o metonimia puesta en paradigma. Un elemento excluye a otro de la película, igual que en 2, pero tales elementos se asocian en virtud de su contigüidad «real» o die-

28. *L'interpretation des rêves,* págs. 265, 266, 291 y 292.

gética, y no de su semejanza ni de su contraste, a menos que no sea el acto paradigmático el que cree o refuerce esta impresión de contigüidad. Ejemplos: la célebre imagen de *M, el vampiro de Düsseldorf* (M-eine Stadt einen Mörder, 1931) de Fritz Lang que, tras la violación y muerte de la niña por «M», nos muestra la pelota de goma de la víctima, abandonada por ella, que ha quedado sujeta en los cables eléctricos. (Aquí me refiero, evidentemente, al plano en que sólo sale la pelota). El juguete reemplaza (evoca) el cadáver, la niña. Si embargo, ya sabemos por las secuencias anteriores que la pelota pertenece a la niña.

Observación: no se limita a pertenecerle. También se le parece; posee, como ella, un aire mísero y lastimero. Así, la imagen en cuestión sobredetermina el tipo 3 por el tipo 2 (= metáfora puesta en paradigma). No obstante, persisten los dos tipos, aunque sea porque ciertas metáforas proceden al margen de cualquier basamento (o pretexto) metonímico: es la definición de lo que a veces recibe el nombre de metáfora no diegética.

4. *Contigüidad referencial + contigüidad discursiva,* o metonimia puesta en sintagma. Los elementos se asocian del mismo modo que en 3, pero ambos figuran en la película y se combinan. En la película, o al menos en el segmento considerado. Ejemplo: siguiendo con el film de Fritz Lang, las imágenes anteriores, donde vemos a la niña con su pelota, que así la acompaña tanto en la diégesis (es su juguete) como en la pantalla (salen juntas).

Acabo de usar dos veces, deliberadamente, el «mismo» ejemplo, el de la pelota y la niña, tanto para 3 como para 4. Sucede, precisamente, que no es el mismo. Hay muchas dificultades, tradicionales en las discusiones de esta índole, que surgen por querer situar en una categoría determinada «el elemento simbólico» (aquí la pelota) que domina todo un episodio fílmico, a veces de larga duración. Resulta no obstante que el mecanismo semiótico de la operación simbolizante puede cambiar varias veces durante su transcurso, mientras el elemento simbólico se mantiene idéntico. Igual ocurre con los sueños: un tema puede *insistir,* reaparecer varias veces sin cambiar de proporciones, y aun así presentarse a través de encadenamientos que cada vez son distintos: el contenido del sueño no es la labor del sueño. En la medida en que el análisis temático, preocupado antes de «contenido», es el más corriente en materia de películas, el tema de la pelota, en *M, el vampiro de Düsseldorf,* ha de considerarse como unitario y más o menos indivisible (diremos por ejemplo que «recorre», o que «domina», o que «acentúa» toda una parte de la película); pero para que se interese algo más por el propio cine y por sus operaciones textuales, las configuraciones en donde «cae» esa imagen de la pelota (*recurrente* más que constante) se impondrán tanto por su diversidad y sus cambios como por su insistencia: es el problema de la *repetición,* y ésta siempre es una mezcla de invariancia y variancia.

FIGURA Y TEMA

No se puede determinar la naturaleza de una figura en la misma línea de toda una película. Tentativa ya de entrada imposible (salvo si el elemento figural aparece una sola vez en la película), puesto que ante nuestra vista surgen *varias* figuraciones que no implican necesariamente el mismo principio. Hay tendencia a olvidarlo cuando el rasgo, en su materialidad, les es común. «Tema único» no es sinónimo de «figura única». O entonces (según las convenciones terminológicas), «figura única» no es sinónimo de «figuración única». Este problema, y otros del mismo género, ya ha sido suscitado, de manera que me parece muy convincente, por Marie-Claire Ropars en su notable análisis de las figuraciones de *Octubre* (Oktiabr, 1927), la película de S. M. Eisenstein.[29]

Recordemos por ejemplo, en esta película, las célebres imágenes, comentadas con tanta frecuencia, que representan arpas y balalaikas: figura para los sedantes discursos de los mencheviques en Smolny. Tradicionalmente, estos planos pasan por ser metáforas no diegéticas: el término metaforizado (= mencheviques) pertenece a la acción, pero el término metaforizante (= arpas) le es ajeno, sólo interviene en la película por sus virtudes simbólicas. (Esta es en el fondo la definición, un poco explicitada, de la metáfora no diegética en los escritos cinematográficos). Ahora bien, Marie-Claire Ropars recuerda muy a propósito[30] que en un momento anterior de la película hay un personaje que roza con la mano el diseño de un arpa sobre una puerta de vidrio: equivale por consiguiente a una metáfora diegética, lo metaforizante y lo metaforizado poseen ambos una correspondencia «realista».

29. «Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein», en *Littérature,* n.° 11, Larousse, París, octubre de 1973, págs. 109-128. Este artículo estudia, detallando su desarrollo textual, un gran número de operaciones figurales de la película de Eisenstein; para facilitar la discusión, extraeré aquí una sola, el -tema de las arpas». Sabemos que la autora lleva ya algunos años, dentro de las dimensiones de un equipo investigador, dedicada a la elaboración de un estudio muy profundo de *Octubre* que ha de ir apareciendo en varios volúmenes sucesivos; el primero se publicó en 1976, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier y Pierre Sorlin: «Octobre», *Écriture et idéologie,* Éditions de l'Albatros.

30. Pág. 113.

Me ha dado la impresión, al leer el artículo entero, de que el autor tendía a concluir que la distinción entre estas dos clases de metáforas no era esencial y que la actividad textual de escritura, la única importante, tenía por objetivo y efecto el ligazón de estos dos estatutos, el propósito de que las figuras pasaran con frecuencia de una a otra mediante un doble movimiento de desdiegetización y de rediegetización. Aun así, este movimiento, demostrado en efecto por el artículo, no debilita la importancia teórica de la noción de diégesis como instrumento para el analista; al contrario, la supone.

Resulta imposible decidir si el *tema* de las arpas, a escala de toda la película, es o no diegético. Pero podemos decidirlo para cada una de sus apariciones textuales: en el fondo, eso es lo que hace el autor, y dista mucho de ser útil. Cuando un personaje de la acción roza un diseño de arpa, el motivo es sin duda diegético: basamento metonímico de la futura metáfora, como bien demuestra Marie-Claire Ropars.[31] En la secuencia de Smolny, cuando las arpas entran en contrapunto con los mencheviques, el tema (el mismo) se transforma en una metáfora no diegética: en ese momento no hay arpas en la acción, aunque antes las hubiera. Metáfora, además, en el sentido de Jakobson, no en un sentido retórico, siendo sin embargo el primero el implicado por este estudio, y también por el artículo que comento. Metáfora *puesta en sintagma* (= más bien «comparación», para un retórico), puesto que arpas y mencheviques, si consideramos la secuencia entera, están presentes por igual en la pantalla. Así pues, el juego del montaje instaura aquí la metáfora: nexo que ya pretende comentar mi «tipo 1» y que Marie-Claire Ropars, por su parte, pone en evidencia basándose en el ejemplo de las arpas y de otros muchos más, demostrando el papel determinante de la repetición, de la alternancia, de los rasgos enlazados. No obstante, creo que Marie-Claire Ropars no concede demasiada importancia a la distinción entre dos fenómenos muy reales, y muy conectados, aunque distintos: el «regreso metonímico contra la metáfora»,[32] es decir, las metáforas que luego se metonimizan de tal o cual manera,[33]

31. A decir verdad, este «origen metonímico» (pág. 113) le parece más indirecto en este ejemplo que en otras metáforas de *Octubre*. Pero lo que aquí me interesa, provisionalmente confundidas todas las variantes, es el mismo proceso de «alteración de una metonimia» con fines metafóricos (pág. 114). Importante fenómeno (véanse más ellos, págs. 239-242), suficiente para que este artículo lo explore con cierto detalle.

32. Pág. 114. Véase también (misma página) la «reducción [de la metáfora] al orden metonímico».

33. Bien sea por la instauración de una especie de diégesis ideal, con las figuras convertidas en única realidad (págs. 112-114), o bien porque la metáfora que primero parecía «pura», aparece luego sacada de un elemento de la representación (pág. 113, con el ejemplo del perro de porcelana).

y por otra parte la *operación sintagmática* (no metonímica de por sí), el montaje, que es el agente indispensable del engendramiento metafórico así como de su eventual reanudación metonímica. Modifiquemos otra vez el *marco de referencia,* fuera del cual no habría ninguna atribución de pertenencia que pudiera justificarse. Cada imagen de arpa (en Smolny), tomada por separado, es una metáfora-paradigma (tipo 2): el metaforizante ha excluido provisionalmente al metaforizado, es, por un instante, su única huella dentro del significante. Poco antes, poco después, deja de serlo, puesto que reaparece la imagen de los mencheviques, pero tales desvíos asumen el trabajo mismo de la película. Finalmente, si tenemos presente la estructura global de la película (cuarta pertinencia), conviene observar, siguiendo a Marie-Claire Ropars,[34] que el tema de las arpas, deducido primero de la acción (o sea, con pretexto metonímico, pese a las reservas de la autora), va a metaforizarse en su transcurso por el juego de la «conexión textual» (añadiré: sintagmática), y que así se desdiegetizará, con riesgo de llegar, en un tercer tiempo, a una especie de metonimia ideal, de rediegetización simbólica que la autora analiza con precisión.

En otros términos, el *movimiento* textual de una película —*¿qué es lo que,* a cada instante, está intentando cambiar, engendrarse?— remite dialécticamente a unas clases de estados o de posiciones a través de las cuales transita este movimiento y que le balizan el recorrido. Estados polares e ideales (ése es su estatuto), y al mismo tiempo (no resulta contradictorio) plenamente realizados en el interior de breves porciones del texto.

PRIMER PLANO, MONTAJE, SOBREIMPRESIÓN

En la intervención jakobsoniana de 1956 que tanto ha hecho por imponer la concepción metáforo-metonímica, hay un breve párrafo[35] que hace alusión al cine. El autor menciona el principio sinecdóquico del primer plano (esta idea ya figuraba en su artículo checo de 1933 sobre la película),[36] los «montajes metonímicos en general» (tema repetido en la entrevista ita-

34. Págs. 113 y 114.

35. «Deux aspects du language et deux types d'aphasies», pág. 63.

36. «Upadek filmuy, en *Listy?*» en *Pro umeni a kritiku* (periódico), vol. I, Praga, 1933, págs. 45-49; (traducción francesa: Roman Jakobson, «Décadence du cinéma?» en *Questions de poétique,* Tzvetan Todorov (comp.), Éditions du Seuil, París, 1973, págs. 105-112; o *Cinéma: Théorie, Lectures* en *Revue de Esthétique*. Dominique Noguez (comp.), París, nº 2,3,4, 1973, págs. 69-76.

liana de 1967[37]) y los «fundidos-superpuestos» como comparaciones (= principio metafórico).

La expresión de fundido-superpuesto, que el mismo autor (¿o traductor?) pone entre comillas, parece designar a la vez la sobreimpresión y el fundido encadenado. Creo, por mi parte, que ambos poseen una naturaleza sintagmática: sintagma simultáneo en la sobreimpresión, sintagma consecutivo (con sin embargo un «momento» de simultaneidad) en el fundido encadenado. Esto, por lo que respecta al eje discursivo. En cuanto a su carácter metafórico o metonímico (y a veces doble, lo cual no significa mixto o indiscernible), depende de la relación que mantengan en cada caso las dos imágenes en causa, y dudo que se pueda imputar a la sobreimpresión o al fundido encadenado. La relación es metafórica si una de las dos imágenes es extradiegética, metonímica si se trata de dos aspectos de una misma acción (o de un mismo espacio, etc.), doble si uno de estos aspectos se asemeja al otro, se le compara, le connota en tal sentido, etc.; los «fundidos-superpuestos» no pueden pasar en bloque a cuenta del principio metafórico, no todos poseen un valor comparativo. Nos encontramos aquí, de forma distinta, con los problemas de *clasificaciones cruzadas* que constituyen el centro de este estudio: del mismo modo que cada circunstancia no supone necesariamente un principio único de engendramiento, menos podríamos esperar todavía que categorías enteras (como, por un lado, «sobreimpresión» y, por el otro, «metáfora») se correspondan de forma bi-unívoca, puesto que han quedado establecidas en distintos dominios de experiencia (y, más aún, en campos de saber históricamente separados). Lo importante no está en soñar su superposición, sino en lograr que funcione su entrecruzamiento.

Sobre el problema del «montaje metonímico», la posición de Jakobson ha variado según los textos. El montaje, de por sí, no es ni metafórico ni metonímico, es sintagmático. Así se expresaba aproximadamente el autor en su artículo checo de 1933: lo propio del cine es «transformar el objeto en signo», la película moviliza «fragmentos del mundo» pero los convierte en elementos de un discurso por el mismo acto de su «disposición» (= montaje), y esta disposición puede realizarse según dos grandes principios asociativos, el de la metáfora o el de la metonimia; el autor añadía que el montaje metafórico (por semejanza o por contraste) es más raro, y que en las películas corrientes («lineales») el montaje es deliberadamente metonímico, limitándose a ratificar contigüidades referenciales de tiempo o de espacio. Idéntica posición en la entrevista italiana de 1967: el montaje metonímico predomina en las películas americanas, soviéticas y en los documentales; corresponde en general a un tratamiento «realista» (aunque el autor exprese todas sus reservas acerca de la posibilidad, para un arte, de ser verdaderamente realista). Sin embargo el texto italiano, en otro párrafo, afirma que el montaje es metonímico por naturaleza; aquí, el autor pasa subrepticiamente del eje discursivo al eje referencial, tras haber sido él quien los distinguiera. En el artículo de 1956, la alusión es demasiado rápida (= «montajes metonímicos en general», sin más) para que podamos delimitar ambas intervenciones. Al margen mismo de la obra de Jakobson, me parece temible el tan extendido tema de la poeticidad metafórica opuesta al prosaísmo metonímico, y me lo parece por el singular poder que tiene de combinar una gran imprecisión y una fuerte atracción sobre los teorizadores apresurados o voluntaristas.

37. «Conversazione sull cinema con Roman Jakobson», Adriano Aprà y Luigi Faccini, en *Cinema e film*, 1-2, Roma, primavera de 1967, págs 157-162.

El principio sinecdóquico del primer plano: tercera observación cinematográfica del artículo de 1956. Recoge una idea de 1933 cuyo alcance rebasaba (aunque englobaba) el caso del primer plano: uno de los modos principales de transformación del objeto en signo, en el cine, consiste en representar selectivamente una parte del objeto (*pars pro toto,* comenta el autor), eligiendo así el sentido que se le quiere dar por encima de esta representación (pero a través de ella); el cine mudo autorizaba sinécdoques sobre un solo eje, el de la imagen (= selección de lo visible pantállico); el cine sonoro y parlante ofrece varios ejes sinecdóquicos para cada dato: podemos hacerlo oír sin mostrarlo, o al revés, etc. Como vemos, «sinécdoque» cobra aquí un sentido muy amplio; en rigor, supone la misma elección de los materiales textuales. En 1956, la referencia al primer plano nos acerca a la sinécdoque verdadera. El primer plano, sin duda, es una «parte», o al menos lo es más netamente que los planos alejados. Pero toda «parte», en cine o en donde sea, no ocasiona el proceso sinecdóquico: se requiere además que, hasta cierto punto, valga para la totalidad. (*Vela,* incluso en el siglo XVII, también puede significar «vela», sin contar los casos intermedios). Los diversos primeros planos destacados en las películas se irían escalonando entonces a lo largo de un eje que aún comporta más casos intermedios, derivados de la ausencia de *palabra,* problema sobre el que ya insistiré. En uno de estos polos, tenemos las vistas detallistas con valor descriptivo, y que sólo a sí mismas comprometen: poco se manifiesta ahí el impulso sinecdóquico, o en absoluto (= límite ideal). En el otro extremo —y será, por ejemplo, la famosa imagen de *El acorazado Potemkin* (Bronenosez Potemkin, 1926), cuando los marineros sublevados han arrojado por la borda al médico zarista y vemos sus quevedos que han quedado prendidos en el cordaje—, la actualización discursiva de la «parte» no tiene más sentido que el de evocar el

«todo», y nos hallamos entonces ante un procedimiento de figuración que, en el orden de la imagen, posee cierta afinidad con la sinécdoque (verbal); podemos designarlo, convencionalmente, como «sinécdoque cinematográfica».

5. Metáfora/Metonimia: disimetría de una simetría

Tal vez haya surgido la sospecha, a través de lo que precede, de la posibilidad de una disimetría entre el estatuto de la metáfora y el de la metonimia, susceptible, si se confirmara, de comprometer al mismo paralelismo. La metáfora pura, sin intrincación metonímica, es la imagen o el sonido extradiegético (y en las películas «sin diégesis», la imagen o el sonido verdaderamente *ajeno*): operación muy marcada, de hecho bastante rara, incluso en las producciones de vanguardia. La metonimia pura pone en contacto, a nivel de película, imágenes o sonidos que además mantienen un cierto contacto de tiempo, de lugar, etc.: contigüidad en la diégesis, suponiendo que la película tenga diégesis, o más comúnmente en la experiencia social anterior a la película. Este modo de asociación discursiva, basado en proximidades «naturales», es muy frecuente, hasta en las películas que escapan más o menos al régimen narrativo-representativo (pero que no escapan a la toma de vistas, o sea a las contigüidades en el campo, ni a muchas más). ¿Qué sentido podrá conservar una oposición que situara de un lado una configuración «excepcional» y del otro un principio general de ordenación? ¿Se pondría a cojear la pareja?

Esta impresión, como muchas otras dificultades, depende de la confusión latente que se ha ido estableciendo poco a poco entre metonimia y sintagma. El párrafo precedente la recoge a propósito, en un intento de desmontarla: la «metonimia» a que alude, encadenamiento de tipo corriente, no es una metonimia, aunque le abra la posibilidad permanente. Se limita a expresar un principio sintagmático, uno de los más fundamentales: las unidades que se asocian en el discurso corresponden forzosamente a ideas o representaciones que se asocian en la experiencia mental. Su doble contigüidad, en enunciación y en intención, esbozo siempre posible de alguna construcción metonímica, no llega a erigir por sí sola esa construcción. Los elementos pueden coexistir sin que su vecindad se organice en una particular configuración, igual que esas secuencias fílmicas que se contentan con mostrarnos sucesivamente algunas fases posteriores de un proceso cualquiera. La metonimia supone contigüidad, pero no toda contigüidad es metonímica. La palabra «Burdeos», para designar el vino, es una metonimia: no porque el vino se fabrique en los alrededores de la ciudad —pues entonces el mundo entero sería un sinfín de metonimias—, sino porque esta proximidad ha originado (para «Burdeos», no por sistema) una operación precisa, que aquí es un traslado de significante. La metonimia es una *figura* de la contigüidad. Figura, como la metáfora: no más automática que ella, impelida por la misma necesidad de que la efectúen. La contigüidad sin figura, la contigüidad bruta, es el encadenamiento general de ideas y cosas, y en el orden del discurso el hecho sintagmático.

Por eso no encontramos metonimia en cada momento de cada película. Sea cual sea la relación, según obras, géneros, cineastas, etc., entre el promedio de actos metafóricos y el de los actos metonímicos, presentan la afinidad, por encima de figuras localizadas a las que pueden llegar sin caer nunca en reducciones, de presentarse bajo la forma de movimientos semánticos reconocibles, situados en algún punto, no confundidos con la generalidad de la extensión textual. En *M, el vampiro de Düsseldorf,* film de Frizt Lang ya citado, las hileras de cuchillos dispuestos en el escaparate de una tienda llegan a «designar» al personaje del asesino, o al menos cierta parte de su ser que sólo piensa en asesinar. Trayecto de tipo metonímico, pero que no basta para perfilar la co-presencia diegética de una silueta y de una vitrina de cuchillero: la película comporta otras muchas vecindades referenciales (visibles en la pantalla), que en su mayoría carecen de prolongación figural. Por lo que respecta a los cuchillos, hizo falta una particular insistencia de la puesta de escena, igual que en esas imágenes cuando «M» pasa su buen rato contemplando el escaparate mientras el vidrio le refleja el rostro enmarcado por las relucientes hojas de los cuchillos, hizo falta, además, que se impusiera una asociación, entre la idea de arma y la de asesinato, más intensa que el amasijo de aproximaciones típicas de la intriga, hicieron falta los poderes de la repetición textual, etc. Sin embargo, no es una metonimia «extrema»: endurecida, estrictamente localizada. La sugestión recorre una parte notable de la película, y el proceso metonímico no se «solidifica» hasta el final; no hay ningún momento en que la imagen de los cuchillos llegue a ser un equivalente verdadero del personaje; de hecho, no pasa de ser una asociación privilegiada. Pero precisamente, es privilegiada: no se diluye en la contigüidad generalizada, *es,* a su manera, localizable. Si no en un plano único (y en la totalidad de ese plano), sí al menos en ciertos rasgos de construcción que aparecen a través de varios planos. (Las localizaciones no se reducen a las que ya de entrada saltan a la vista, a las que son únicas en la película, o que coinciden con una unidad global como el plano).

DE LA METONIMIA A LA METÁFORA

Hay muchas metáforas fílmicas que se apoyan más o menos directamente en una metonimia o en una sinécdoque subyacente. Marie-Claire Ropars lo ha demostrado muy bien a propósito de *Octubre* de S. M. Eisenstein, en un estudio que ya he comentado (págs. 164-165). Gracias al juego del montaje y de la composición, un elemento de la película se convierte hasta cierto punto en el símbolo de otro (= metonimia), o de un conjunto fílmico más amplio (= sinécdoque), y tales elementos pertenecen todos al horizonte referencial de la película: a su diégesis o, en su ausencia, a algún campo «periférico» de experiencia. En las películas de *gangsters* con George Raft, tan conocidas por los asiduos de las cinematecas, la moneda con que juguetea el protagonista llega a ser algo así como el emblema del personaje: su «vale por», a determinada escala. Sugiere su desenvoltura, su relación con el dinero, etc.: se le parece (= metáfora), pero vemos cómo la manipula (= metonimia), y dicho juego forma parte de su comportamiento global (= sinécdoque). Sabemos que muchos de estos símbolos fílmicos responden en general a este mecanismo: la labor del significante realza un rasgo visual o sonoro, y éste se hincha de sugestiones suplementarias que suponen un número de *alusiones* a otros tantos rasgos de la película.[38]

Sobre ello insiste con razón Jean Mitry, siguiendo a tantos otros. Deduce que muchas supuestas metáforas fílmicas serían en realidad metonimias.[39] Sana reacción, en la medida en que existe el deseo de bautizar con el nombre de «metáfora» cualquier operación simbólica (no sólo como crítico de cine),[40] mientras que lo simbólico se halla en la intercalación de lo metafórico y lo metonímico (en su oscilación, según la expresión de Rosolato),[41] y que, como

38. Véanse *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, págs. 112 y 113

39. *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. II *Les Formes*, Éditions Universitaires, París, 1965, pág. 447 (trad. cast.: *Estética y psicología del cine*, 2 vols., Madrid, Siglo XXI, 1978).

40. Tendencia similar, hoy en día, en los estudios literarios y en las mismas reflexiones retóricas, como ya ha observado Gérard Genette con más extensión en «La réthorique restreinte», artículo repetido en *Figures III*.

41. «L'oscillation métaphoro-métonymique», de *Topique*, n.° 13, París, 1973, págs. 75-99. Este artículo, en particular, demuestra claramente la importancia de los *dos* grandes trayectos figurales y sus imbricaciones mutuas. Por otra parte formula de manera muy interesante la disimetría que marca su estatuto, y que va a ser examinada por este capítulo. Véase especialmente «la organización metafórica que se apoya en la de metominia y que se le opone» (pág. 75), «la gran frecuencia de las metonimias» (pág. 82) y también (pág. 80): «Por consiguiente, estableceremos que la metáfora juega de la metonimia, se constituye a partir de ella. No ha de asombrarnos, entonces, descubrir a esta última debajo de toda metáfora» (yo quizás no diría tanto).

mínimo, la metonimia resulta tan simbólica como la metáfora.[42] Pero precisamente, tampoco habría que caer en la «reducción» contraria, ni concebir entonces estas falsas metáforas como meras metonimias. También existen (ya volveré sobre ello), pero lo más frecuente es que nos enfrentemos, variando apenas la dosis, con figuraciones dobles: un tema «llama» a otro tema porque ambos *se evocan* en virtud de su vecindad, y también porque *se parecen* en tal aspecto. Significativamente, las dos palabras son casi sinónimas.

Los quevedos del médico zarista, en *El acorazado Potemkin*, inmóviles por un instante y como retenidos de caer al mar por esa insistente mirada que es el primer plano (y no sólo por las cuerdas que los sujetan), retenidos de caer mientras que su propietario acaba de hacerlo (= sugestión de una metáfora negativa, de un «contraste»), esos quevedos suscitan en el espectador la representación del propio médico (para eso están): sinécdoque. Sin embargo, en las imágenes precedentes hemos visto al médico llevando los quevedos: metonimia. Los quevedos connotan la aristocracia: metáfora. No obstante, si

42. La noción de simbólico (o símbolo, simbolizar, etc.) no se halla únicamente en factor común con lo metafórico ni lo metonímico; engloba tanto lo paradigmático como lo sintagmático, y muchas más cosas todavía. Es una noción general que designa cualquier *operación sentido*, cualquier «juego» que conlleve un significante y un impulso semántico (con o sin significado fijo); que designe, en rigor, el mismo sentido como operación, el efecto significacional. De este modo, las distintas figuraciones que pretende definir este estudio son todas simbólicas.

Quizás convenía precisarlo, en la medida en que se propaga una impresión difusa, o una especie de reflejo, que no tendría reparo en asociar la idea de simbólico a las operaciones metafóricas y sólo a ellas. A tal fin recuerdo que la misma palabra de «símbolo», en su etimología griega *(simbolon)*, procede de una metonimia o de una sinécdoque, y designaba cualquier objeto cortado en dos para que posteriormente sirviera de marca de reconocimiento.

En Jacques Lacan, metáfora y metonimia son los dos grandes principios propios del orden de los simbólicos; el alcance general de este último, coextensivo a toda significancia, aparece entonces claramente. Sin embargo, esta generalidad ya se hacía notar en una tradición más antigua y muy constante: por ejemplo cuando los psicólogos o los neurólogos hablan de la «función simbólica» (que engloba todas las operaciones del significante), cuando los sociólogos estudian diversas clases de instituciones o de actos simbólicos independientemente de su mecanismo semiótico interno, o incluso en la crítica literaria y artística tradicional, que considera que un elemento «simboliza» a otro desde el momento en que se establece entre ellos una relación (de la naturaleza que sea) que participe de la llamada de la sugestión, del valer-por, en resumen, del tránsito semántico. Vemos que la acepción más general de lo «simbólico» también es una de las más corrientes.

En el campo de la semiología clásica, ha sido frecuente que «símbolo» recibiera definiciones más restrictivas, en particular con la idea de un nexo significacional «*motivado*» (por oposición a «signo» en la tradición saussuriana), o al contrario, «arbitrario», en C. S. Peirce, por oposición a «ícono» e «índice». Estas distinciones, que no rechazo, apenas intervienen en este texto.

esa es la idea que da, se debe a que los nobles —fuera de la diégesis, en la sociedad de la época: un nivel más del «referente»— gustaban de llevar quevedos: nueva metonimia. Y así sucesivamente. Vemos que lo que distingue a cada circunstancia fílmica, en su configuración siempre singular, es la forma exacta del ovillo que sirve para tejer los hilos metafóricos y metonímicos, con mayor frecuencia que la presencia o la ausencia de unos u otros.

Toda operación figural dentro de un texto corresponde a trayectos mentales susceptibles de abrirse paso en el creador y en el espectador. Cada figura no es más que la culminación de un recorrido, y no necesariamente de uno solo. La unicidad de la parada final, provisional por su parte, nada nos dice acerca del número ni de la naturaleza de los itinerarios que en ella confluyen. Con estos últimos ya se anuncia, «detrás» de la metáfora y la metonimia, el problema de la condensación y del desplazamiento, que comentaré ampliamente, y fuera del cual, estoy convencido, no hay ninguna teoría del figural en arte que pueda sostenerse. Pero aun antes de abordar el problema, ¿cómo podríamos dejar de advertir que la impresión de semejanza y la impresión de proximidad, si cada una de ellas está considerada en su más amplia extensión, son las grandes ocasiones de toda transferencia psíquica de una a otra representación? La idea, bajo este prisma algo generalizado en exceso, es muy anterior a los análisis de Lacan. Abunda en las obras de semántica o de retórica, y hasta en las que no constituyen el fundamento de sus clasificaciones. También la encontramos en Freud, al menos en dos momentos[43] (y desde luego olvido otros): las asociaciones de ideas se establecen según dos principios, el «contacto directo» (metonimia), y ese «contacto en el sentido figurado» que es la similaridad (metáfora).

Tampoco ha de asombrarnos el hecho de que uno de estos principios, cuando arranca, tenga de rebote posibilidades de poner al otro en movimiento. La orquestación de una contigüidad no puede hacer más que favorecer, aun en el caso de que no sea indefectible, la percepción de una semejanza o de un contraste: metáfora con fundamento metonímico, que acabo de comentar.

43. Por una parte en *Totem et tabou*, S. Jankélevitch (comp.), París, Payot, 1912, págs. 100 y 101. Señalado por Gérard Genette en *Figures III*, nº 1, pág 26. Por otra parte, *L'interpretation des rêves*, págs 457 y 458 (párrafo que comento en la pág. 187).

¿DE LA METÁFORA A LA METONIMIA?

Lo más notable es la ausencia del fenómeno inverso, de la metonimia con fundamento metafórico, o si se prefiere de la metáfora alumbradora de metonimia. Por supuesto, ocurre a veces, particularmente (aunque no únicamente) en las gestiones más o menos no figurativas (y ésta es en parte su definición), que haya aproximaciones metafóricas —«ideas», destellos, encuentros entre lo no vecino, como les gustaba a los surrealistas— que invadan el tejido de la superficie textual y aseguren un buen número de las contigüidades terminales, es decir de la obra. Pero la metáfora, en esos casos, no crea metonimia, sino que crea sintagma. La metáfora no consiste en fabricar ni en subrayar proximidades en el mundo, o en la diégesis (destituidas precisamente por los avances de este género, en la proporción en que éstos se afirman como tales), sino en lograr que las vecindades actúen dentro del discurso y, como máximo (un máximo jamás alcanzado), en proscribir del discurso toda vecindad que pueda venir de fuera.[44]

44. Algo así ocurre (tendencialmente) en ciertos momentos de *Octubre* de Eisenstein. Marie-Claire Ropars, en su estudio que ya he comentado (pág. 175), ha analizado este proceso de instauración de una especie de diégesis ideal, en donde las figuras llegan a ser la única realidad o al menos la principal. André Bazin ya decía que en Eisenstein, a veces, el discurso ideológico tejido por el encadenamiento de las imágenes-signo constituía una especie de segunda intriga, superpuesta a la narración propiamente diegética («La evolución del lenguaje cinematográfico», *Qu'est-ce que le Cinéma?*, París, Cert, 1958, t. I, pág. 133; trad. cast.: *¿Qué es el Cine?*, Madrid, Rialp, 1966).

En tal medida, podemos considerar, sin duda, que la metáfora culmina en una especie de metonimia «simbólica» (Marie-Claire Ropars, pág. 114). Pero esta formulación me parece un poco peligrosa, pues coge «metonimia» en un sentido metafórico (deliberadamente, desde luego, ¿pero acaso prestarán todos los lectores la misma atención?), y entonces corre el riesgo de favorecer la confusión entre metonimia y sintagma, confusión además muy extendida.

En cuanto al otro caso de metonimización de metáforas analizado por Marie-Claire Ropars, es un poco exterior a mi actual intención. Se trata, en efecto, de métaforas que, a raíz de su primera aparición en la película, parecían «puras» (no diegéticas) y que luego resulta que están sacadas de un elemento de la representación. Marie-Claire Ropars estudia un ejemplo de ello en *Octubre* (pág. 113): el primer plano de un perro de porcelana substituye de repente el de un rostro (es un miembro del Gobierno Provisional, derrumbado en un sillón, esperando pasivamente que ataquen los bolcheviques); únicamente después, observa la autora, adivinaremos que el perro debe pertenecer al mobiliario de la habitación ocupada por el personaje; de entrada, sólo nos sorprende el nexo metafórico, la semejanza entre perro y rostro. Dentro del orden del texto, es evidente que se trata de una metáfora que se convierte en metonimia. Pero desde una óptica más general, sigue siendo una metonimia metaforizada, y no contrario; así corresponde a un caso corriente, con no obstante una inversión, más rara, *sobre el eje sintagmático* (aunque no referencial). Por otra parte, ¿acaso Marie-Claire Ropars no dice ella misma a tal fin: «Fijémonos no obstante en que el orden del montaje invierte el sentido de esta relación» (pág. 113)?

Por el contrario, hemos visto que el juego metonímico secunda la emergencia metafórica. A través de una designación metonímica como «Roquefort» (por lo que respecta al queso), puedo captar afinidades que sin ello no me hubiesen «asombrado»: el áspero sabor del alimento, su aspecto irregular (abollado en parte, granuloso a veces, desmenuzándose en motas) me aportan algo de la atmósfera recia y reseca del paraje donde lo fabrican, montañés y meridional a la vez. ¿Afinidades quizás ilusorias? ¿No será que la metonimia, en lugar de sugerirlas, las ha creado del todo? Evidentemente... No pretendo dilucidarlo, y nada cambiaría con eso: aparte de que una semejanza o un contraste nunca son ni falsos ni verdaderos, puesto que de todos modos hay que resentirlos y sólo se limitan a ese sentimiento, las similitudes que aquí intervienen se establecen (en mi mente) entre una aldea y un queso, no entre dos palabras: similitudes «referenciales», metafóricas.

Aparece ahora, bajo una luz diferente, un factor muy real de disimetría entre la operación metafórica y la operación metonímica, o más exactamente entre sus respectivas condiciones de posibilidad, la similaridad y la contigüidad; disimetría que no se basa en la naturaleza del lenguaje cinematográfico (que se apoyaría en un privilegio metonímico por cuanto dentro de un cierto orden agrupa imágenes y sonidos sacados del mundo), ni en la de la película diegética (o de las artes de representación en general), que serían metonímicas con todo derecho por cuanto actúan sobre la referencia imaginaria. Estos dos temas, expresión (deficiente) de algo verdadero, no deben convocarse al buen tuntún. Será mucho antes de toda película (de todo libro, de todo cuadro...), será con los caracteres que definen el despertar metafórico y el despertar metonímico —que les distinguen, que hacen que haya dos—, cuando se origine ese *privilegio metonímico,* que nosotros descubrimos aquí en algunas de sus consecuencias parciales.

El acto metonímico, ya de por sí, es más *probable,* sin duda más frecuente, que el acto metafórico. La continuidad de este estudio destacará, y no por casualidad, una disimetría semejante —no semejante: la misma— entre la condensación y el desplazamiento en el campo analítico. Sabemos que para Jacques Lacan el desplazamiento y la metonimia forman la mejor parte de la censura;[45] sólo esto ya bastaría para que nos cerciorámos

45. *Écrits,* pág. 511 (el desplazamiento como «medio del inconsciente más apto para burlar la censura»). Asimismo, pág. 515, con las «fórmulas» que representan la metáfora y la metonimia mediante dos oposiciones diferentes del significante S y del significante S´: «persistencia de la barra» con la metáfora. Véase también pág. 508: ¿[...] qué encuentra el hombre en la metonimia, como no sea únicamente el poder de saltarse los obstáculos de la censura social? Esta forma que da su campo a la verdad en su opresión, ¿no manifiesta acaso una cierta servidumbre inherente a su presentación?».

de su superior *holgura* (cójase esta palabra en todos los sentidos que se quiera).

Freud observaba en la *Traumdeutung*[46] que no todas las asociaciones entre rastros mnésicos logran establecerse con igual facilidad. Algunas hay (útiles para que el lector actual reconozca la ocasión permanente de la metonimia) que en cierta medida se hallan prefabricadas; se remontan a impresiones que se presentan en conjunto —aunque por supuesto este «conjunto» admite diversa graduación— a la «entrada» perceptiva del aparato psíquico (= sistema P. Cs.*). Otras, en cambio, y sobre todo —precisa el autor— las distintas asociaciones por semejanza, no se adquieren tanto de antemano, sino que más bien exigen abrirse nuevos caminos, comprometiendo más al inconsciente. Esta última idea (como ya he dicho) tendrá en Lacan su partidario.

De hecho, no hay nada «inscrito» en el dato perceptivo. Pero las contigüedades, está claro, tienen una mayor deuda con él. Se podrá discutir acerca de los grados de vecindad (y así surgen algunos debates inútiles para saber dónde termina el universo referencial de un texto), pero la discusión cobra proporciones infinitas cuando trata de las mismas semejanzas, no sólo de su mayor o menor magnitud de fuerza, pues dependen más bien de las reacciones individuales.

En tal sentido, la contigüidad es un nexo «real» (sentido como real), mientras que la semejanza es un nexo «sentido» (sentido como sentido). Esto explica sin duda las generalizaciones en boga sobre la creatividad metafórica y la sosería metonímica.

Tal vez haga falta el psicoanálisis para entender de verdad esta disimetría, pero no para observarla. Ya lo habían hecho antes la semántica y la retórica. Por ejemplo Stephen Ullmann, expresando la cosa a su manera,[47] declara que los nexos de contigüidad, fuentes posibles de metonimias, vienen «dados» o son «externos»; los de la semejanza, en cambio, nunca pasan de estar «latentes» en las cosas, siempre hay que esforzarse un poco en «inventarlos». La metáfora, prosigue, nos ofrece, más que la metonimia, algo de «inspirado» (pero el autor no se toma esta palabra a lo trágico).

46. Págs. 457 y 458.
* P. Cs. = pre-consciente.
47. *Précis de sémantique française,* pág. 285.

SOBRE LA «DISTRIBUCIÓN» METÁFORO-METONÍMICA

Probablemente, la disimetría del figural permita explicar algo mejor, en particular en el caso del cine, las aparentes *irregularidades distribucionales* que marcan las diversas combinaciones del proceso metafórico y del proceso metonímico a nivel de una figura única. El caso más frecuente, como hemos visto, es el de la figura doble, con infinitas variaciones en la forma exacta del cúmulo. ¿Qué ocurre sin embargo con las figuras no dobles, es decir con aquéllas producidas por una de las dos figuraciones en ausencia de la otra? ¿O incluso (no es más que un problema de límite), con aquellas otras en que una de las dos se impone netamente a la otra, encargándose ella sola de la parte más viva del trabajo simbólico?

No abunda la metáfora sin metonimia; como máximo, le convendría un rasgo verdaderamente ajeno al resto de la película, o a toda contigüidad «dada» en algún campo social de percepciones susceptible de tener una relación con la película. Hay muchas metáforas cinematográficas que envuelven metonimias en su interior. La asociación por contigüidad tiene algo más «fácil», y por ende facilitador: de ello se aprovecha la metáfora. Cuando desdeña este apoyo, es que se trata precisamente de una metáfora «pura», y entonces habrá un elemento que se introduzca como por fuerza en el tejido textual, mediante una invasión que por sí sola justifique su semejanza con otro elemento, sin el pretexto de su encadenamiento «natural»: operación más abrupta. (En mi cuadro de las págs. 172-173, equivaldría al «tipo» 1 sin ningún cruce con el 4, o al 2 sin ninguna infiltración del 3). Esto sólo vale para el cine. Gérard Genette ha demostrado con acierto[48] que las metáforas o comparaciones proustianas operaban casi siempre entre dos datos del relato, y que la semejanza nacía entonces de la proximidad y se materializaba luego a través de ella. Nada de eso implica accidentalidad, sobre todo en esta obra plenamente diegética, en donde hay grandes posibilidades de encontrar el comparante en el interior del mismo universo, en lugar de irlo a buscar fuera.

La metonimia sin metáfora (rasgo que simboliza a otro al margen de *toda* semejanza o de todo contraste, es decir tipo 3 sin mezcla del 2, o 4 sin mezcla del 1) tampoco abunda. Desde el momento en que una contigüidad queda explotada por la película —y si no hay explotación, será una contigüidad bruta, no metonímica—, explotada, necesariamente, en detrimento de otras vecindades referenciales que también refleja la pantalla, no resulta fácil notar cierta «similaridad» entre términos cuya proximidad se nos *representa* así, en todas las acepciones de la palabra, con algo así como una insistencia (véase, más arriba, el ejemplo de George Raft y de su moneda). Paradoja de la disimetría: el poder de evidencia propio de la contigüidad interviene a la vez en la «probabilidad» de una base metonómica para la metáfora (= rareza de las metáforas puras) y en la probabilidad de una metaforización de las metonimias (= rareza de las metonimias puras). «Pureza» difícil hacia arriba: metáfora. Pureza difícil hacia abajo: metonimia.

48. «Métonymie chez Proust» (totalidad del artículo), *Figures III*, págs. 41-63.

De modo que dos rarezas. Pero no iguales. Y así prosigue la paradoja: la empiricidad verdadera o mítica de las contigüidades también desempeña su papel —y las dos consecuencias opuestas proceden de la misma causa— en la relativa frecuencia de la metonimia más o menos pura, superior (en plena igualdad) a la de la metáfora. Un elemento de la película puede llegar a simbolizar otro sin que particularmente se asemejen, o sin que esta posible semejanza domine el proceso de simbolización. Al recalcar su vecindad, basta, o casi basta, con fijarlos en un *índice* recíproco. Hay en ello una especie de *emblema,* como esas insignias (pienso por ejemplo en los dos acentos circunflejos de la casa Citroën) que evocan una institución a fuerza de estarle asociadas en la experiencia común y sin que quede claro qué tienen que ver con ella: la contigüidad se orquesta por sí sola (quiero decir: sin semejanza; o, en todo caso, la semejanza se perdió con el tiempo).

Transferencias de esta índole tienen su equivalente en el cine, y hasta son muy corrientes. Sucede cada vez que un personaje presenta una particularidad simultáneamente notable y modesta (en su conducta, su atuendo, etc.; tocamos aquí el problema del *tipaje*), que le acompaña con regularidad en sus apariciones visuales o sonoras, y que a veces termina designándole por sí sola, más o menos *reemplazándolo:* metonimia colocada primero como sintagma (= «tipo 4», más arriba), luego eventualmente como paradigma (= tipo 3), metonimia aún más pura por cuanto el trazo elegido está desprovisto de afinidad intrínseca con el protagonista, y entonces se vuelve «característico» por su sola constancia en escoltarlo (por supuesto, existen todos los casos intermedios). Tenemos el personaje que siempre silba las mismas notas (y finalmente su evocación se limitará a la cinta sonora sin que salga en imagen), el que se fuma un puro enorme (este accesorio, depositado en un cenicero, podrá avisarnos de su presencia, cercana pero fuera de campo), el jefe de *gang* con un pie contrahecho (y en tal caso primeros planos de zapatos: metonimia-sinécdoque), etc. Los *lugares* fílmicos pueden recibir esta clase de tratamiento: recordemos la función de los carteles con una K gigantesca en *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1940), de Orson Welles.

Asimismo el uso de las sombras, metonímicas por definición (ejemplo «impuro», no obstante, no sin paradoja, pues hay toda una tradición que los metaforiza de entrada); véase *Sombras,* de Arthur Robison,[49] el cine expresionista en general, las películas de terror, etc.

6. Figural y substitutivo

Algunas palabras ahora sobre otra dificultad, una más de las que engrosan este nudo de problemas, conectada esta vez con la idea de *substitución* (o exclusión, reemplazo, etc.). Es muy frecuente la pretensión de asimilarla a la metáfora,[50] mientras que la metonimia, concebida como un orden de copresencias, sería lo contrario. Se trata otra vez de una confusión entre el eje discursivo (paradigma/sintagma, en donde efectivamente se verifica la proposición) y el eje referencial, cuando dicha distribución no opera del mismo modo. Algunas formulaciones de Jakobson en su artículo de 1956 (sobre todo si lo leemos demasiado aprisa) han podido favorecer este *forcing* isomórfico, esta tentación de una alineación generalizada; en particular la presencia, dentro de este texto, de dos series antitéticas de términos, muy copiosa cada una, con el riesgo (inherente a esta disposición) de que el lector establezca una cuasisinonimia entre todos los términos de cada serie. Jakobson sitúa de un lado «selección», «substitución», «similaridad» y «alternación», y del otro «combinación», «contextura», «contigüidad» y «yuxtaposición»: la sugestión de una exclusión cobra mucha fuerza en el primer grupo, y en el segundo la indicación opuesta, la de un cúmulo. Como es el mismo texto el que establece la pareja metáfora-metonimia, existe la tendencia a modelarlo, de grado o por fuerza, en base a esta oposición sémica (= elección *versus* co-actualización), olvidando el pasaje[51] que distingue el nivel semántico (referencial) del nivel discursivo.

Por lo que respecta al segundo, es cierto que el hecho de la exclusión se hace co-extensible al paradigma y que estas dos nociones se engloban perfectamente. El paradigma, ya de entrada, se define como una clase substitutiva en donde uno solo de sus miembros, «reemplazando» provisionalmente

49. En colaboración con el pintor Albin Grau, según idea propia. Film alemán de 1923. Título original: *Schatten Eine nächtliche Halluzinatior.* (N. del e.).

50. Incluido en un párrafo de Lacan, *Écrits,* pág. 507: «*Una palabra por otra,* tal es la fórmula de la metáfora [...]». Ahora bien, esta es la definición de tropo en general, y entre otros del tropo metonímico (véase la continuación de este capítulo). La cosa ya ha merecido el comentario de Gérard Genette, en *Figures III,* n.° 4, pág. 32.

51. «Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasias», págs. 61 y 62.

a los demás, puede aparecer (solo) en un punto determinado de la cadena textual. Emplear el imperfecto supone renunciar al uso del futuro en el mismo sitio. Recurrir al montaje alterno equivale a privarse de un montaje lineal dentro de la misma secuencia. Paralelamente, la actividad sintagmática nunca consiste en substituir una cosa por otra, sino que descansa totalmente en la gestión inversa y se agota bajo un afán de *arreglar* (de disponer) elementos que estén todos presentes en el discurso y entre los que no haya que elegir. Para formar una frase atributiva, hay que «componer» un sujeto, una cópula y un predicado; bastaría que estas tres unidades se hubiesen concebido como concurrenciales, preguntándonos entonces cuál debe excluir a otra, para que de inmediato nos saliéramos del marco del sintagma atributivo, que quedaría destruido como tal. Se destruiría asimismo un montaje alterno de cine (otro tipo de sintagma) si aspiráramos a elegir entre las dos series de imágenes que lo constituyen, si se estableciera entre ellas una relación de selección.

No ocurre lo mismo con lo metafórico y lo metonímico, no *puede* ocurrir lo mismo, puesto que no se definen directamente con relación a la cadena del discurso sino con relación a un horizonte referencial real o imaginario. Dos «objetos» pueden agruparse, y serán el esbozo de una (posible) operación metafórica: pero no hay nada que nos diga si los significantes correspondientes van a figurar los dos en el anunciado, o si habrá uno que remplace al otro. Parecida situación del lado de la gestión metonímica, si estos dos objetos, sin ser semejantes, suelen hallarse apareados por la experiencia. Se ha dado en olvidar demasiado que la idea de exclusión (o su inverso y complementario, la yuxtaposición) son ajenas a las nociones de metáfora y de metonimia, y lo son sin remedio, ya desde su definición.

De modo que no carece de utilidad un breve repaso a la retórica antigua, aquí, menos por su valor histórico (yo echaría en falta, además, la competencia) que por su poder demostrativo todavía vigente. Los retóricos solían llamar «comparación» a una de las variantes de la operación metafórica en sentido moderno, aquella que precisamente se define (en contra de las actuales esperas) por la co-presencia en la frase del comparante y del comparado, es decir por su estructura no substitutiva («alegrársele las pajarillas»); es un poco el tipo 1 de mi clasificación cinematográfica («metáfora-sintagma»). Evidentemente (y ésta es sin duda una de las causas de la confusión), el mismo término de «metáfora», en retórica, solía estar reservado a otra forma de proceso metafórico, basada por el contrario en la exclusión del comparado por obra del comparante: metáfora-paradigma (en cine, casi viene a ser mi tipo 2): «Estos leones pelearon hasta el final», por «Estos valientes soldados pelearon hasta el final». Sin embargo, la existencia de estas dos po-

sibilidades en el interior de lo «metafórico» jakobsoniano debe hacernos recordar que éste no coincide con el orden de las substituciones, es decir, del paradigma.

Desfase muy similar el que se produce entre lo metonímico y el orden de las yuxtaposiciones (= del sintagma). La metonimia de los retóricos englobaba por igual figuras de la co-presencia («Mi espada, hierro vengador, lavará esta afrenta») y figuras del reemplazo («Mi hierro vengador lavará esta afrenta», *hierro* excluyendo a *espada* en la frase); había metonimias-sintagmas y metonimias-paradigmas, y la diferencia tiene su equivalente cinematográfico, que es la oposición del tipo 4 y del tipo 3. (Se trata, insisto, de una homología: descubrimos en el cine la misma separación, no las mismas figuras; buscar las mismas figuras, a través de un lenguaje tan diferente, es una empresa desesperada, al tiempo que un «placaje» artificial; aun así, persisten los principios subyacentes, pues su propio alcance ya es general de entrada, y tales principios son los que un día permitan que nos reconozcamos mejor en las figuraciones fílmicas).

Para un retórico, la labor de la metonimia hubiese quedado más «terminada» en el tipo 3 (paradigma) que en el tipo 4 (sintagma): justamente lo contrario de lo que se espera si se asimila la metonimia a la yuxtaposición. Sucede que con la metonimia substitutiva, y sólo con ella, el término metonimizador («hierro») ya ha absorbido bastante el sentido de lo metonimizado («espada») para ahorrarse a este último en el discurso. De igual manera, la labor de lo metafórico va más lejos en la metáfora propiamente dicha (substitutiva) que en la simple comparación. La retórica, en suma, convertía el *criterio paradigmático,* la posibilidad de exclusión discursiva, en la última fase y en algo así como la culminación de todo impulso simbólico, metafórico o metonímico, y no en el privilegio de las figuras de la similaridad. La substituibilidad de dos términos implica que la transferencia semántica de uno a otro, sea cual sea su naturaleza, se afirma hasta el punto de lograr más o menos una equivalencia de dichos términos: mientras permanezcan adicionados en el enunciado, no podemos estar seguros de que el simbolizador esté plenamente cargado del sentido de lo simbolizado, ni de que sea capaz de prescindir de él. (Todo esto casi encierra, flotando en el pensamiento retórico, como una relación de tipo padre-hijo). Así se entiende que la tradición retórica destaque a los *tropos* entre el más vasto conjunto de «figuras», concediéndoles esa importancia tan peculiar que ha ido en aumento con el correr de los siglos. Ya insistiré más ampliamente a propósito del problema de la palabra, unidad de la que carece el cine. El tropo retórico se define comúnmente como una figura que presenta dos caracteres: se basa en una unidad bien delimitada (casi siempre una palabra) y no en la ordenación

general de la frase; modifica incluso el mismo sentido de esta palabra (o le añade una nueva acepción) en lugar de influir únicamente sobre sus resonancias contextuales. Para fijar ideas, digamos que la *antítesis* es el tipo mismo de las «figuras no-tropos», con ausencia de los dos rasgos definitorios del tropo. Para la retórica, el tropo (metafórico o metonímico) es la figura perfecta, y en rigor la única «verdadera» (Dumarsais, Fontanier). No obstante, el tropo es substitutivo por definición: el significado ha transitado enteramente del significante 1 (simbolizado) al significante 2 (simbolizador), de modo que el significante 2 ha «cambiado de sentido» (ha adquirido un «sentido figurado», en lugar o en aumento de su sentido propio), y puede reemplazar al significante 1 en el discurso: será «hierro» sin «espada», o «fuego» sin «amor», triunfo tanto de lo metonímico como de lo metafórico.

Pues los encadenamientos por semejanza y los encadenamientos por contigüidad presentan el factor común de llevar consigo, desde que se perfilan, el esbozo de una futura exclusión siempre posible (aunque no siempre llevada a término), una especie de movimiento psíquico transitivo que «pasa» de uno a otro término, una fuerza tendencialmente substitutiva: tanto en la metáfora como en la metonimia, la cadena significante se desdobla, se abre un espacio de lenguaje, queda flotando un significante «detrás» de otro (Lacan).[52] Para ciertos retóricos ésta es la exacta definición de toda *figura:* separación abierta entre lo propio y lo figurado (Genette).[53] Y, en psicoanálisis, es un carácter común a la condensación y al desplazamiento: separación abierta entre lo manifiesto y lo latente. Sencillamente, este impulso substitutivo, cuando consideramos sus efectos en el discurso explícito (frase escrita, secuencia fílmica, etc.), puede llegar a sus últimas consecuencias y caer entonces en el paradigma (metafórico o metonímico), mientras que otras veces ambos términos, siempre virtualmente concurrentes, siguen yuxtaponiéndose dentro del texto y por lo tanto forman sintagma. No de otro modo procede el sueño: un determinado personaje representa a mi padre, permitiéndome evacuarlo del flujo onírico. Pero en otro sueño, lo veré al lado de mi padre. La figuración (desplazamiento o condensación, según los casos) será sin embargo la misma en ambos sueños: el Sr. X = mi padre. Aun así, el figurante puede reemplazar al figurado, o al contrario unírsele. Esta es la distinción del paradigma y del sintagma, y no coincide ni con metáfora/metonimia, ni con condensación/desplazamiento.

52. Véanse en especial, las dos fórmulas de la pág. 515 de los *Écrits,* para la metáfora y la metonimia, movilizando una y otra el significante S y el significante S´.

53. «La réthorique restreinte», *Figures III,* pág. 23, y sobre todo «La retórica y el espacio del lenguaje» (totalidad del artículo), de *Tel Quel,* n.° 19, París, otoño de 1964, págs. 44-54.

7. El problema de la palabra

Si comparamos el lenguaje cinematográfico y el lenguaje verbal en tanto que máquinas simbólicas (y por consiguiente, sobre todo, en su posición con relación a toda figura o figuración), no podemos evitar el tropezarnos a cada paso con el problema de la palabra (o con el del lexema: vienen a ser el mismo desde la perspectiva en que me sitúo; la palabra se reduce, según los casos, a un solo lexema o a varios «soldados» de una vez por todas). La lengua comporta palabras (y lexemas), el lenguaje cinematográfico no posee en sí ningún «plano» semiótico que les corresponda, es un lenguaje sin léxico (sin vocabulario), si entendemos por ello una lista no infinita de elementos fijos. Sin embargo, la expresión fílmica no está desprovista de toda *unidad* pre-constreñida (se confunden ambas cosas con excesiva frecuencia). Pero estas unidades, cuando aparecen, consisten en esquemas de reunión y no en elementos, preparados de antemano, como los que ofrece el diccionario. Es cierto que esta diferencia no debe interpretarse en términos de «esencias» metafísicas, ni autoriza las mitologías tan difundidas que oponen la «palabra» y la «imagen»: un esquema de reunión ya es de por sí una unidad fija (simplemente de nivel más elevado), mientras que la palabra, en cambio, no es más que una reunión (pero en el plano inferior: una reunión de fonemas, o de grafemas si se trata de la palabra escrita). No obstante, al nivel más técnico de una tipología comparada de los mecanismos semiológicos, la diferencia es de suma importancia.

La lengua, como bien aclara la formalización generativa transformacional, debe muchos de sus rasgos típicos al hecho de no ser «representable» (en sentido lógico) más que a través de un modelo que ya comporte de entrada *dos* listas y no una sola: una lista de combinaciones autorizadas entre elementos (la «gramática» propiamente dicha, para los generativistas, o el conjunto de «reglas»), y una lista de elementos autorizados que constituye dentro de la misma terminología el «alfabeto» o «vocabulario» (la segunda designación se acerca más al uso corriente): podríamos decir, con esta intención, que lo propio del lenguaje cinematográfico es ser representable por una sola lista y poseer hasta cierto punto una gramática, pero no un vocabulario.

La presencia de la palabra, o al contrario su ausencia, según los códigos, acarrea consecuencias estructurales muy copiosas sin que la investigación semiológica, de momento, las haya sabido medir, eso está claro, en toda su magnitud. Tal vez sólo una por una puedan «evaluarse» de verdad, como suele ocurrir con los fenómenos complejos y multiformes cuya profunda unidad, la raíz común, sólo se dilucida tardíamente, en un estado de conocimiento más avanzado que primero ha tenido que ir explorando todas sus diversas manifestaciones, provisionalmente dispersas. Sea como sea, quiero aprovechar ahora la ocasión que me ofrece (o que me impone) este estudio para examinar especialmente una de estas manifestaciones, la que atañe de manera un poco directa a la metáfora y la metonimia.

FIGURA/TROPO

En lo imaginario científico de hoy en día, metáfora y metonimia siguen tercamente aferradas, aunque no siempre sea de forma consciente, a la representación de esa unidad específica que es la palabra; de ahí suele proceder la dificultad (tan notoria) que hay en manejarlas con referencia a un «lenguaje sin palabras», como el cine. ¿A qué se debe esta presencia permanente de la palabra «detrás» del problema, presencia visible o invisible, y que falsea tantas discusiones?

He querido demostrar más arriba que la reunión del conjunto de figuras en una amplia pareja única metáfora/metonimia era obra de la lingüística estructural al menos tanto como de la retórica. Pero las figuras así reunidas, y la misma noción de figura, nos llegan de la tradición retórica. Estos dos arraigos, por diversas razones, coinciden en «embrollar» el problema de las figuraciones con el de la palabra, cuando en realidad son totalmente distintos.

No es difícil comprender la presión originada por el campo lingüístico, puesto que el objeto propio de esta disciplina es un lenguaje, justamente denominado «verbal», en donde la palabra (o el lexema) es una unidad de importancia capital.

La influencia que en igual sentido ejerce el peso del trasfondo retórico se explica de manera menos inmediata, pues los retóricos nunca han dicho, ni pensado, que las diversas figuras que ellos distinguían operaban exclusivamente a nivel de la palabra. Por el contrario, habitualmente han consagrado una parte notable de su trabajo a figuras que se despliegan sobre varias palabras, o dentro del marco de la proposición, facilitando así de antemano (al menos eso es lo que cabe esperar) las posteriores confrontaciones con la textualidad cinematográfica. La *perífrasis,* por definición, moviliza una serie de varias palabras; la *suspensión* una frase entera (= consiste en retrasar el final mediante una acumulación de incisos); la *aliteración* (= repetición fonemática, más especialmente consonántica) supone la aproximación de palabras diferentes en virtud de su pronunciación («Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?»); la elipse (= supresión de ciertos elementos sintácticos hasta un mínimo necesario para la inteligibilidad) ya resulta

de entrada una figura de frase; la *reticencia,* o *apasiopesis,* igual (= frase interrumpida, dejada en suspenso, para reflejar un brusco gesto afectivo, una emoción), y también el *anacoluto* (= ruptura de construcción, coexistencia en la misma frase de dos esquemas sintácticos inconciliables: —Tu amigo, le diré que...»). Un erudito alargaría fácilmente esta lista.

La idea de que no todas las figuras son figuras de palabras recorre de manera explícita de labor secular de la retórica. Lo que hoy llamamos «figuras», usando un término genérico que subsume todas las clasificaciones internas ulteriores, solía designarse, en los tratados de retórica, como «ornamentos», o «colores» *(colores rhetorici);* en el interior de tales ornamentos, una de las subdivisiones más permanentes (a través de múltiples variaciones históricas en la terminología y en el exacto trazado de la línea divisoria) era la que situaba a un lado los «colores» propiamente dependientes de una unidad de discurso estrictamente localizada (casi siempre la palabra), y al otro las que por su misma naturaleza suponen un marco de referencia sintagmática más amplio (grupo de palabras, proposición, frase): subdivisión que en general se expresaba por los términos *Tropos/Figuras,* en donde la «figura», en lugar de implicar la palabra, se define por el contrario en contra de ella; sin embargo, en otros casos, «figura» tiene sentido genérico (como hoy), y los tropos forman un subconjunto de figuras; pero el principio de clasificación sigue siendo casi el mismo (= criterio de la palabra). Parecería en suma que la tradición retórica tuviera que «prepararnos», en espíritu, para concebir las figuraciones como clases de movimientos giratorios susceptibles (una vez de cada dos, por así decir) de rebasar la barrera de la palabra: tuviera que enseñarnos a *disociar el figural del lexical.*

En una amplia medida, nada de eso ha sucedido. Podemos atribuirlo, me parece, a tres grandes tipos de razones. Primeramente, entre las «figuras no-tropos» de los retóricos, hay algunas que, aunque se desplieguen a través de diversas palabras, siguen supeditándose a la unidad-palabra por su definición (o, en otras ocasiones, por la gran mayoría de sus circunstancias comentadas). Sea la *antítesis:* hacer que coincidan un contraste semántico y un paralelismo sintáctico («El culpable obra así..., el inocente obra asá...», cuando *culpable* e *inocente* se hallan ambos en posición de sujeto gramatical). Como vemos, no hay nada que impida que la antítesis recaiga sobre proposiciones enteras (ése es al menos el principio); pero todos sabemos, aunque sólo sea por nuestros recuerdos de retórica escolar, que cuando se habla de ella se la limita sobre todo a dos palabras (y cuando «se extiende», existe la tendencia de dividirla en varias antítesis, una por cada par de palabras). Por otra parte, decir que la antítesis exige *dos* palabras ya que es una proposición ambigua, que revela que necesita de la frase para asentarse,

pero también que el punto vital de su operación se basa en la unidad-palabra. Esta ambigüedad, este estatuto que vacila entre el marco de la frase y el de la palabra, se muestran con mayor claridad en otras figuras no-tropos, entre las que hay dos que ya he comentado. El *zeugma* («vestido de cándida probidad y de blanco lino») integra la oscilación frase-palabra hasta en su definición: un mismo término («vestido») rige a otros dos («probidad» y «lino») que ocupan el mismo plano sintáctico (substantivos complementos del participio-adjetivo) pero que son incompatibles en otro eje (aquí, el de lo abstracto y lo concreto): por consiguiente, la figura actúa *dentro* de la frase, pero *sobre* la palabra (véase pág. 146). Parecida observación para el hipalaje (pág. 152): un término regido (un adjetivo a menudo) se basa gramaticalmente en una palabra de la frase, mientras que por su sentido «propio» se adaptaría mejor a otro. Etcétera.

En segundo lugar, no es indiferente que las dos «superfiguras» modernas, calcadas de la distribución lingüística del paradigma y el sintagma, hayan recibido el *nombre* de metáfora y metonimia antes que el de otras figuras retóricas que hoy confluyen bajo estos dos capítulos. Incluso cuando se decide adoptar la acepción jakobsoniana de las nociones, ¿cómo no sufrir con mayor o menor claridad, por una especie de condensación (o de *contaminatio* a la latina),[54] la influencia que se aferra al antiguo sentido de las palabras correspondientes? Todo ello repercute a la fuerza en la práctica de los conceptos, en su alcance real: es muy frecuente que «metáfora» y «metonimia» sean interpretadas como movimientos figurales que en general son los de la concepción binaria, y en los que sin embargo persiste una cierta alusión residual, voluntaria o no, a la antigua metáfora y a la antigua metonimia. Estas no obstante, al revés de otras figuras antiguas que retroactivamente se han vuelto variantes de la metáfora o de la metonimia actuales, eran tropos, de modo que el *privilegio de la palabra* tiende a perpetuarse subterráneamente hasta en la definición amplia del trayecto metafórico y del trayecto metonímico, donde particularmente no encuentra apenas su sitio: hablamos de la figura en general, pero, con frecuencia, pensamos ante todo en la figura de palabra. Conviene recordar que «metonimia», entre los retóricos, no designaba el conjunto de figuraciones simbólicas basadas en la contigüidad referencial, sino únicamente aquellas que lograban modificar el sentido de una palabra (= criterio tropológico); de lo contrario, el hipalaje, por ejemplo (véanse unas cuantas líneas atrás), hubiese estado muy cerca de

54. Procedimiento usual entre los autores cómicos latinos, sobre todo Terencio, y que consistía en inspirarse en dos comedias griegas (de Menandro, por ejemplo) para componer una sola obra latina.

la metonimia, puesto que consiste en una desviación de término a lo largo de la cadena referencial; pero la tradición retórica le conserva una existencia autónoma. En el caso de la metáfora tradicional, la indicación tropológica resulta aún más clara, pues es el criterio de la palabra quien distingue explícitamente «metáfora» de «comparación» (ya insistiré sobre este punto). En retórica, la «metáfora no-tropo» es un ser inconcebible; ahora bien, lo metafórico en cine (o la condensación freudiana) son la mayoría de las veces metáforas no-tropos: llegados a este punto, palpamos ya el sentido del «problema de la palabra», y su importancia para una reflexión moderna sobre la *textualidad generalizada.*

Conviene que sigamos reaccionando contra los prestigios reduccionistas de la unidad-palabra por cuanto aún se benefician de un tercer «refuerzo» histórico, particularmente bien definido por algunos análisis de Gérard Genette[55] y de Roland Barthes.[56] Rememoro (someramente) sus grandes rasgos: la teoría de las figuras de palabra no es más que una parte del estudio de los «ornamentos», y éste a su vez es únicamente una de las tablas (= la *elocutio* o trabajo del «estilo») del programa retórico en su definición inicial, por ejemplo, en Aristóteles o Quintiliano; el *trivium* retórico comportaba asimismo la *dispositio,* que es el arte de componer o de crear un «plano», y la *inventio* o selección de argumentos, aportando consideraciones que en nuestra opinión han de proceder del «fondo»; la *tejné rhetoriké* solía añadir otros dos paneles operatorios, la *actio* (gestos y dicción, arte de «pronunciar» un discurso) y la *memoria* (= dominio mnésico de los estereotipos reutilizables de uno a otro discurso).[57] Sin embargo, la *empresa* retórica, con el correr de los siglos, no ha cesado de ir encogiéndose, como una piel de zapa. Durante la Edad Media, se redujo progresivamente a la simple *elocutio.* En los siglos XVII y XVIII, se confina cada vez más en una tropología, mediante un doble movimiento convergente: desprecio por el estudio de las figuras

55. «La réthorique restreinte» (todo el comienzo del artículo).

56. «La ancienne réthorique», en *Communications* n.° 16: «Recherches réthoriques», 1970, págs. 172-229. (Trad. cast.: *Investigaciones retóricas.* Vol. I: *La antigua retórica ayuda a la memoria,* Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974).

57. Estas subdivisiones, como vemos, se refieren todas ellas a la *elocuencia,* al «género oratorio» bajo sus tres especies iniciales, deliberativa (= política), judicial y epidíctica (= de aparato). En efecto, la retórica englobaba originalmente todas las técnicas de la enunciación oral codificada, y sólo tenía como límite la «poética» (véase en Aristóteles la oposición de los dos tratados así titulados). La poética era la teoría de lo ficcional (con gran frecuencia *escrito*), y ya no de la intervención cívica en situación real. Durante el período del Clasicismo francés, desaparece esta barrera y la propia «poesía» se somete a la competencia retórica. Eso explica que la actual retórica de escuelas y facultades sea un ejercicio escrito tanto (y más) que oral.

que no sean tropos, con tendencia a no hablar más de ellas (Dumarsais), adopción más o menos explícita del criterio tropológico en el estudio de todas las figuras (Fontanier). La retórica, en suma, que era una teoría general del discurso, se ha vuelto *para nosotros* (bajo la forma que hereda nuestro siglo XX) un catálogo de las figuras de palabras, y casi un anejo de la lexicología y de la etimología.

LO RETÓRICO Y LO ICÓNICO

Esta predominancia de la palabra en detrimento de la frase, del movimiento vivo de la enunciación, es lo que dificulta mucho el estudio del discurso fílmico según las categorías de la retórica. No obstante, no se nos debe ocultar que estas distinciones tan precisas (mucho más ricas, en un sentido, que el actual binomio metáforo-metonímico) tienen la ventaja de incitarnos a afinar las clasificaciones cinematográficas y de volvernos más atentos a las diversidades reales de las circunstancias figurales en las películas. Así se explica el interés de las investigaciones dirigidas desde esta óptica.[58] Aun así, su mismo principio (= transferencia nocional de lo retórico a lo icónico) acaba tropezando con un aprieto que en el fondo siempre es

58. Sabemos, en efecto, que existe una cierta cantidad de estudios, sólidos e ilustrados con frecuencia, que analizan las figuras fílmicas —o más generalmente icónicas, centrándose sobre todo en las imágenes publicitarias— según las clasificaciones «finas» de la retórica tradicional (sin por ello excluir, en tal o cual caso, la concepción binaria de tipo jakobsoniano). No estoy enterado de todas, pero mencionaré las siguientes:

Ekkehard Kaemmerling, «Rhetorik als Montage», *Semiotik des Films,* Friedrich Knilli (comp.), Hanser Verlag, Munich, 1971, págs. 94-109.

Gui Bonsiepe, «Visuelle Rhetorik», *Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung-Ulm,* n.° 14-15-16, Alemania, 1965 o 1966, págs. 22-40. (versión italiana) «Retorica visivo-verbale» en *Marcatré,* n.° 19-22.

Alberto Farassino, «Ipotesi per una retorica della communicazione fotográfica», en *Annali della Scuola Superiore delle communicazioni sociali,* n.° 4, Milán, 1969, págs. 167-190.

J.-B. Fages, «Les Figures du conditionnement», en *Cinéthique,* n.° 5, París, septiembre-octubre de 1969, págs. 41-44.

Jacques Durand, «Rhétorique et image publicitaire», en *Communications* n.° 15: *L'Analyse des images,* 1970, págs. 70-95. (versión castellana: *Análisis de las imágenes,* Editorial Tiempo Contemporáneo, S.R.L., Buenos Aires, 1972).

Jacques Durand, «Les Figures de rhétorique dans l'image publicitaire: les figures disjonctives», en *Bulletin de Recherches-Publicis,* n.° 6, febrero de 1969, págs. 19-23.

Genivievè Dolle, «Rhétorique et supports de signification iconographiques», en *Le Cinéma en savoir,* número especial de la *Revue des Sciences Humaines,* n.° 159, Jacques Morin (comp.), Universidad de Lila-III, 1975, págs. 343-357.

el mismo: el texto fílmico (o fotográfico, etc.) no comporta unidades que correspondan a la palabra y las figuras retóricas, a tal o cual nivel, se definen casi todas con relación a la palabra: bien sea directamente (= tropos), o bien por la alianza de varias palabras, o bien negativamente (cuando la definición exige que la operación no se base en la palabra), etc. El resultado es que en muchos casos lo que se hurta al examen del analista, en el estudio de la película, es la misma posibilidad de *distinguir* entre dos figuras, cuya separación no presentaba dudas para la retórica, pero sólo para la retórica. La exactitud de las clasificaciones, que era una ventaja, puede convertirse entonces en inconveniente.

Elegiré un solo ejemplo de la cosa, aunque particularmente central y particularmente asombroso: ¿hay o no metáforas (en sentido retórico) en las películas? La retórica reservaba este término para aquellos casos suya «labor» simbólica de la semejanza referencial llegara a recogerse, a concentrarse (véase la noción freudo-lacaniana de condensación) dentro de los límites de una sola palabra aparente (efectivamente pronunciada o escrita), es decir, cuando lo único que se expresaba en la frase era el comparante, sin el comparado (= «ese cerdo» por «ese individuo repugnante»). Cuando el comparado coexistía sintagmáticamente con el comparante, era comparación y no metáfora. Se daba además toda una degradación de casos intermedios, como ha demostrado Gérard Genette de manera muy convincente,[59] y cada uno de esos procedimientos correspondía a una «figura» muy precisa, aunque los retóricos no llegaran a aislarlas ni a nombrarlas a todas como tales. En la comparación armada de pies a cabeza, el tránsito de la «similaridad» queda explicitado en todas sus etapas: el anunciado especifica el coparante, el comparado el «motivo» de la comparación (aspecto común a los dos *comparanda:* ¿en qué se asemejan?), y finalmente el «modalizador comparativo», la afirmación metalingüística del acto de comparación (= «como», «talmente», «parecido a», etc.). Ahora bien, todas estas operaciones consisten en palabras o en grupos de palabras, de modo que la presencia o la ausencia de cada una de ellas resulta claramente decisible, y que cada figura se distingue entonces de la vecina. En «Mi amor arde como una hoguera», tenemos el comparante (hoguera), el comparado (amor), el motivo (arde) y el modelizador (como). En «Mi amor se parece a una hoguera» (frase igualmente posible), se produce la deserción del motivo, pero de nadie más. En «Mi amor es una hoguera ardiente» (simplifico un poco el cuadro de Genette), reaparece el motivo («ardiente»), pero desaparece el modalizador. En «Mi amor es una hoguera», se produce la ausencia de ambos. A través de otras posibilidades, que aquí omito, llegamos finalmente a la metáfora («mi hoguera»), en donde ya sólo persiste el comparante. Así trabaja el retórico.

59. «La réthorique restreinte», *Figures III*, págs. 28-31.

¿Y el semiólogo de cine, en cambio, cuando se encuentre, por ejemplo, ante la célebre obertura de *Tiempos modernos* de Charlie Chaplin? Es, sin embargo, una de las secuencias, en toda la historia del cine, que permite que la teoría tradicional de la película perciba con mayor constancia una «metáfora fílmica». Nos presenta la imagen de un rebaño de borregos, luego la de una muchedumbre gregaria metiéndose por una entrada de metro. A ojos de un retórico, no supondría comparación alguna, puesto que está desprovista de modalizador. Tampoco sería una metáfora pues el comparado (la muchedumbre) aparece en la imagen. De modo que habría una cierta confusión a la hora de decidir si el motivo (el *tertium comparationis,* aquí la idea de aglutinación gregaria) se «expresa» o no: esta sugestión figura claramente en ambas imágenes, por tanto no está «ausente»; pero no figura de forma separada, sustentada por una palabra aislable de las demás (como «aglutinarse») y en tal caso no está «presente» como tal. Ahora el modalizador: ¿hasta qué punto podemos considerar la yuxtaposición fílmica de las dos imágenes (subrayada en otros ejemplos por un efecto óptico: fundido encadenado, etc.) como un equivalente de *como, talmente, parecerse a*)[60]

En buena retórica, esta figura resulta casi inclasificable, y siempre a causa de la deserción de la palabra. Por el contrario, la concepción binaria del figural —y ésta es una de las razones que me inducen a utilizarla de nuevo, aunque me haya propuesto *adecuarla* convenientemente— nos permite situar la obertura de *Tiempos modernos* según un referencial de trama más extensa aunque más real: más real en cine, pero también (quizás hubiera en ello una cierta retroacción posible) en los mismos textos escritos, desde el momento en que nos pusiéramos a buscarles los grandes tipos de trayectos simbólicos en lugar de agudas taxonomías de superficie, y que nos llevarían a definir cada circunstancia instalada en el cruce de algunas categorías «profundas», cuya suma sería forzosamente restringida: en efecto, a ese nivel, que es el de la significación como «impulso», la separación entre los «lenguajes sin palabras» y los «lenguajes con» se vuelve menos determinante. Si existe una clara combinación (no confusión) en la pareja metáforo-metonímica, con la oposición del paradigma y del sintagma, la fi-

60. Ya me preocupé un poco por esta clase de problemas al margen de los trabajos de Jean Mitry, en el capítulo X de «Problèmes actuels de théorie du cinéma», *Essais sur la signification au cinema*, t. II, 1967.

gura fílmica del rebaño de borregos puede caracterizarse, como ya lo he hecho (pág. 162) por su estatuto metafórico (similaridad referencial) y sintagmático (contigüedad discursiva). La concepción metáforo-metonímica presenta la ventaja además, ventaja que evidentemente la retórica es incapaz de ofrecer, de haberse elaborado ya inicialmente desde la perspectiva (simplemente virtual, pero que admite intentos de actualización) de una semiología general que desborda la lengua, capaz de englobar las imágenes, etc., y también de autorizar una articulación (aunque fuese menos directa de lo que a veces se cree) con la labor psicoanalítica y las nociones de condensación y desplazamiento: operación que aún resultaría más difícil (y sin duda imposible) si partiéramos de la retórica. Y, no obstante, hay que prestarle a esta última una atención considerable: no para *aplicarla* (nunca se aplica nada), sino porque ayuda a comprender mejor las cosas: durante veinticinco siglos, fue una de las empresas más importantes y más minuciosas del lenguaje sobre sí mismo que nos haya podido ofrecer la historia: una máquina simbólica formidable.

Las perspectivas de un «empalme» directo entre lo retórico y lo icónico tropiezan en su camino con una nueva complicación, inspirada a la vez por la ideología y por el estatuto del objeto-lengua. Para nuestra sensibilidad moderna, la dimensión retórica corresponde a las figuras «endurecidas», a las que forman una nomenclatura codificada (muy secundarizada), y en cambio las figuraciones nacientes son las que escapan a la retórica. Esta opinión, a decir verdad, goza aún de mayor poder afirmativo por cuanto sus partidarios muestran una ignorancia rotunda de lo que ha significado la empresa retórica, pero como hoy casi todo el mundo lo ignora ampliamente, el resultado es el mismo. En cierto sentido, los retóricos eran los primeros en conformarse (implícitamente) con ese punto de vista, puesto que sus clasificaciones afectaban a figuras que en su mayoría eran bastante estereotipadas, y les interesaban como tales. De hecho, el problema posee mayor amplitud: la retórica se elaboró en una época en que la misma noción de *originalidad* con su séquito creacionista (que hoy despierta pasiones, a veces muy ingenuas, muy opacas a sí mismas) carecía de existencia, de estatuto ideológico. Este problema de los grados de emergencia o de petrificación no hubiese tenido ningún sentido para un retórico, es decir, para una persona que pensase en términos de *tejné* (= conjunto de operaciones reguladas) y no de «arte». La creatividad (que no hay que confundir con las verdaderas innovaciones) es una invención del romanticismo; recordemos el grito de Verlaine: «Coge la elocuencia y retuércele el pescuezo». La cuestión es que lo retórico y lo codificado coinciden ampliamente, tanto para la humanidad actual como para la propia retórica.

En cambio, hay muchos lingüistas que creen que las figuras «usadas», repitiendo su misma expresión, ya han dejado de ser figuras y que ahora pertenecen a la lengua (lo he mencionado un poco en la pág 135), y, por consiguiente, que el *momento retórico,* el de la figura verdadera, es el del nacimiento, momento algo más «primario»: ¡curiosa alteración! Sobre este punto, Charles Bally resume de manera explícita[61] una idea que se halla muy extendida entre los lingüistas. Sólo hay figura cuando el efecto de desdoblamiento, el sentido propio y el sentido figurado (el significante 1 «bajo» el significante 2) son actualmente sensibles en su separación. Cuando no lo son (o dejaron de serlo), como en *tête*, ya evocado (pág. 137), nos enfrentamos con una figura falsa, o con el resultado no figural de una ex figura: de todos modos, con el *nombre* «ordinario» que, en la lengua, se supedita al objeto así designado. Los retóricos, además, amparándose en otro aspecto de su teoría y todavía no de su práctica, no hubiesen desmentido esta manera de ver. Consideraban que las figuras (petrificadas incluso, como las que ellos pensaban) sólo empezaban cuando se perfilaba una separación con relación a la manera «simple y común» de expresarse,[62] separación que, si llevamos el análisis a sus últimas consecuencias, viene a ser la misma que existe entre lo propio y lo figurado.

Todas estas divergencias aparentes, y también reales, dependen en realidad de que, en materia de lenguaje verbal, existan (al menos) tres grandes niveles de petrificación y no dos: el grado cero, estado verdaderamente naciente (que aún no constituye figura, en la medida en que a esta palabra se le asocia la idea de una mínima estabilización), la codificación propiamente retórica («hierro» por «espada», que se despliega ya en un catálogo de figuras más o menos fijas, aunque sentidas todavía como auténticamente figuradas (= el nombre más corriente de tizona, incluso en el siglo XVII, es «espada» y no «hierro»), y finalmente la codificación lingüística *(tête),* estado de lengua, cuando la figura deja de ser figura, cuando se ha convertido en nominación. La retórica, vasto cementerio a juicio de cierta modernidad postromántica, sigue siendo principio de mutación para los que mantienen la lengua en consideración.

En el campo cinematográfico, que no nos ofrece ningún nivel códico que equivalga exactamente a lo que representa la lengua para las cadenas habladas o escritas, desaparece esta distinción entre el plano lingüístico y el

61. Especialmente al final de su artículo «La pensée et la langue», *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris,* t. XXIII, 1922.

62. Gérard Genette, «La Rhétorique et l'espace du langage», págs. 47 y 48. Véase asimismo Roland Barthes, «L'Ancienne rhétorique», cit., pág 218.

plano retórico. Como ya he dicho en otro texto,[63] y como otros han dicho,[64] las codificaciones cinematográficas dependen indistintamente de una especie de gramática y de una especie de retórica; sucede que la misma posibilidad de distinguirlas sólo aparece con la existencia de la lengua como organización autónoma (el francés, el inglés, etc.). Conque, sencillamente, por cada una de las figuraciones que establezcamos, dispondremos de una completa (pero única) gama de grados de secundarización (véase la totalidad del cap. 1), desde la absoluta emergencia que, en mitad de una película algo libre, nos embarga tras el *insólito* impacto de dos imágenes, hasta la estereotipia canónica, hasta el cliché, similar al del calendario que pierde sus hojas para significar la huida del tiempo, metonimia hoy ya asentada pero que al principio fue una invención, como todas las trivialidades.

LA PALABRA COMO «AISLANTE»

El subrepticio privilegio de la palabra presenta otro inconveniente. Contribuye en mucho a oscurecer, a velar el hondo parentesco entre proceso metafórico y condensación, proceso metonímico y desplazamiento. Contribuye, desde luego, cuando se trata de imágenes, pero actúa igual con los textos escritos (procuraré demostrarlo en lo que atañe al segundo caso, mediante una especie de gestión *a fortiori*). Condensación y desplazamiento, en efecto, por su naturaleza de transferencias psíquicas de múltiples manifestaciones (incluidas las somáticas, como la histeria), son «movimientos», tipos de tránsitos que rebasan considerablemente el marco de la unidad-palabra, aun cuando en ciertos casos dicho marco encierre sus resultados más aparentes. Para Freud eran los trayectos característicos del inconsciente, es decir, de un aparato que sólo conoce las «representaciones de cosas» y no las «representaciones de palabras»[65] (entonces trata a éstas como si fueran aquéllas).[66] En este aspecto, la posición de Lacan difiere de la de Freud mucho menos de lo que pudiera creerse, y de lo que a veces se dice. Lacan considera que el mismo inconsciente obedece a procesos de tipo lingüístico (= la lengua), y eso es lo que más ha quedado de sus enseñanzas, no sin subestimar de manera

63. *Essais sur la signification au cinéma,* t. I, págs. 111-121 y t. II, págs. 75-86.

64. Especialmente Pier Paolo Pasolini, «Le cinéma de poésie», en *Cahiers du Cinéma,* n.° 171, París, octubre de 1965, págs. 55-64, y Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du Cinéma,* t. II, sobre todo en pág. 381 con la idea de la connotación que se reduce a la forma de la denotación (trad. cast.:).

65. Véase especialmente «L'inconscient», pág. 118, y «Le Moi et le Ça», pág. 187.

66. *L'interpretation des rêves,* págs. 257 y sigs., y «L'inconscient», págs. 114 y 155.

muy general el alcance de otras dos ideas, inseparables sin embargo de la primera: que los «mecanismos» pueden ser lingüísticos sin que cada vez deban serlo los materiales, y que la concepción lacaniana de las operaciones lingüísticas es amplia y compleja (mucho más que en Freud), no implicando de ningún modo la reducción del lenguaje a la secundaridad.[67] Cuando se le reprocha a Lacan que niegue lo primario, que lo secundarice a la fuerza haciendo del inconsciente un lenguaje, es que los mismos que reprochan tienen del lenguaje una imagen muy secundaria, que Lacan acierta precisamente a rebatir, y que además se desmorona si se presta un mínimo de atención a las encartaciones reales de la significación lingüística. La condensación y el desplazamiento de Lacan, igual que los de Freud, y a pesar de su proclamada índole lenguajera, se niegan a todo tipo de reclusión en el interior de las barreras de la unidad-palabra (y además, ¿quién ha dicho, qué lingüista ha llegado a decir que la lengua se reducía a la palabra?).

Cojamos uno de los ejemplos más conocidos que Lacan propone para la metáfora,[68] un verso de Victor Hugo en *Booz endormi,* «Su gavilla no era ni avara ni rencorosa». Jean-François Lyotard considera que se trata en cambio de una metonimia[69] y Gérard Genette lo aprueba:[70] la gavilla es por así decir el «emblema» de Booz (Lyotard), ha sido (en la ficción) realmente cosechada en su campo. La objeción se sostiene, sin duda alguna, pero sólo vale con relación a la palabra (aquí la palabra *gavilla*). Ahora bien, Lacan cita la frase entera; no hay nada en este fragmento que asevere que «gavilla» sea metafórica. Por mi parte, no veo que haya nada sorprendente, ni siquiera raro, en un movimiento metafórico que encierra en sí un momento metonímico. ¿Acaso debía concretarlo Lacan? Por supuesto. Pero no podemos pedirle a la gente que cambie su escritura, y los *Écrits* no aspiran a una claridad didáctica, al menos en el sentido común de dicha noción (pues yo les veo otro tipo de claridad, y profundamente didáctica a su manera: tan fehaciente que provoca rechazos y terquedades en no entenderla). Así pues, la gavilla es metonímica. Sin embargo, dentro de la frase se inscribe una especie de trayecto punteado que se me antoja típicamente metafórico: «su... avara... rencorosa»: el posesivo, que evoca al posesor, los dos adjetivos, que se ajustan

67. Ejemplo pág. 511 de los *Écrits:* «¿Qué es lo que distingue a estos dos mecanismos [= la condensación y el desplazamiento], que, en la labor del sueño, *Traumarbeit,* desempeñan una función privilegiada, de su homólogo función en el discurso? Nada, salvo una condición impuesta al material significante, etc.».

68. *Écrits,* pág. 506.

69. *Discours, Figure,* Klincksieck, París, 1971, pág. 256 (trad. cast.: *Discurso, Figura,* Barcelona, Gustavo Gili, 1979).

70. *Figures III,* n.° 4, pág. 32.

más a personas que a cosas. Este verso no es más que el resultado aparente (= contenido manifiesto) de dos trayectos representativos que acaban confluyendo en él, y que como tales se mantienen latentes (= nivel de la producción y ya no del producto): «Booz no era ni avaro ni rencoroso» (ése es el más consciente de los dos pensamientos), y «Booz tenía campos, cosechaba gavillas» (con diversas sobredeterminaciones fácilmente sensibles: hombre rico, patriarca, vida en contacto con la naturaleza, etc.). Ni siquiera es indispensable evocar la continuación de esta cadena asociativa, sus segmentos más inmersos, perceptibles no obstante para quien desee abandonarse a sus evoluciones: *gerbe,* en francés «gavilla», es casi el anagrama de *verge,* en francés, pues [b] y [v] son muy afines en las lenguas indoeuropeas (véase la pronunciación castellana), y el poema nos habla de una fecundidad inesperada, conquistada a pesar de la vejez y la muerte; avaricia y rencor pertenecen al instinto de muerto, pero no aparecen en el verso más que para sufrir repudio («no era»); *gerbe* evoca todo tipo de chorros, etc. Me limitaré, sin embargo, a las dos proposiciones latentes que ya he explicitado hace poco, y que difícilmente se me negarán. Cuando se entrecruzan, surge una semejanza (favorecida desde luego por la contigüedad) entre la *generosidad* de Booz, en todos los sentidos de la palabra, y la *fecundidad* de sus campos: cuando una tierra produce poco, ¿no dicen que es «ingrata»? Booz es como sus cosechas, es una cosecha: ¿qué más hugoliano? Configuración global profundamente, íntimamente metafórica. Se trataría aquí de una metáfora puesta en paradigma (puesto que «gavilla» ha reemplazado a «Booz» en el verso), estableciéndose de acuerdo con una metonimia puesta en sintagma (= su gavilla, en donde *gavilla* coexiste con *su,* que vale a su vez por Booz).

También constituye un buen ejemplo de condensación: distintas cadenas de pensamiento convergen en una especie de cortocircuito terminal, que es el verso atestiguado, pero sin que se explique su «combinación», precisamente por estar condensada (yo soy el que «descondensa» al explicar): han desaparecido los cánones intermedios, el resultado es un tanto ilógico (aunque plenamente lenguajero), y ha preservado en sí un poco de fuerza primeria: una gavilla no podría tener cualidades psicológicas, y si las tuviera, es que quiere decir otra cosa (ese ilógico es al mismo tiempo comprensible: eso es el lenguaje, y la intrincación de lo primario y de lo secundario). El verso de Victor Hugo posee la estructura de un lapsus: ya había una frase preparada de antemano, intencionalmente buscada. («Booz no era ni avaro ni rencoroso»), pero algo más intenso perfora de pronto su trama: la gavilla ha irrumpido en la frase, ha expulsado a Booz del emplazamiento correspondiente. Y también (como siempre) lo secundario ha «resistido», ha impuesto un compromiso: *su* ha permanecido en el verso, y con él una parte de

Booz: la frase sigue siendo inteligible, mientras que dentro del mismo contexto no encontraríamos ningún sentido si dijera «*La* gavilla no era ni avara ni rencorosa».

Está claro que un debate como este no tiene posibilidad alguna de llegar a nada (y dará fatalmente la impresión de que «todos tienen razón») mientras lo confinemos a la *palabra* «gavilla». El marco de la palabra es demasiado pequeño (la palabra no es el lenguaje) para que en su territorio aparezca el conjunto de trayectos que ahí se anudan, y para que aparezcan en toda su longitud, o al menos en un segmento capaz de ilustrar un poco la naturaleza de la operación simbólica que está en marcha. Y más aún, en este ejemplo (como en ciertas condensaciones oníricas analizadas por Freud),[71] tenemos una palabra —*gavilla,* de nuevo—, una palabra casi localizable donde culminan, aunque tarden muy poco en quedar «cortados» en su curso ascendente, algunos de los hilos de la operación (no todos, como hemos visto). El análisis limitado a la palabra permitiría que volviera a aflorar, a través de la metonimia, una parte, insuficiente pero real, de la labor de lo simbólico: aquí, un desplazamiento (de Booz a sus cosechas, a su «trigo»), es decir, uno de los desplazamientos cuyo conjunto forma la condensación (ya volveré sobre este punto en la pág. 247).

En efecto, lo propio de la lengua —otro aspecto del «problema de la palabra»— es la constante tendencia, sin resultados plenos, a encerrar en cada palabra una especie de «razonamiento» entero (aunque concentrado, recogido): tendencia, a su vez, intrínsecamente condensatoria. Una palabra tan anodina, como *lámpara,* ya constituye la encrucijada de varias «ideas» (y para el lingüista, de varios «semas»,[72] o «factores semánticos»,[73] o «rasgos componenciales»),[74] ideas que si desplegáramos una por una, si las descondensáramos, exigirían respectivamente una frase entera: «La lámpara es un objeto fabricado por el hombre», «La lámpara es un objeto destinado a alumbrar», etc. Este carácter de la lengua es el mismo que ha permitido que el movimiento condensatorio, en el verso de Hugo, se expresara parcialmente en el ámbito de una sola palabra. En la lengua, o en este verso, la palabra es como el punto límite, no alcanzado forzosamente cada vez, de una especie de amplio movimiento giratorio que le rebasa. Así se entiende

71. Por ejemplo, en el célebre «Sueño de la monografía botánica» (*L'interpretation des rêves,* págs. 245-247), por múltiples y diversas que sean las asociaciones, se expresan, no obstante, con gran exactitud a nivel de dos palabras, *monografía y botánica* (de ahí viene que Freud titulara así este sueño).

72. Terminología francesa.

73. Terminología soviética.

74. Terminología americana.

que el privilegio de la palabra no logre impedir del todo que presintamos los desplazamientos detrás de las metonimias o las condensaciones detrás de las metáforas.

En otros casos, lo impide de modo más radical. En los lenguajes sin palabras, evidentemente (pero no quiero concederme ventajas). Ocurre lo mismo, y en el seno del mismo lenguaje verbal, cada vez que un movimiento figural se ha endurecido en un tropo «detenido». La palabra, entonces, obstruye el horizonte, el producto hace olvidar la producción, la condensación y el desplazamiento (presentes únicamente a título póstumo) ya no aparecen como tales, aunque haya que suponerles, necesariamente, un momento de eficacia en algún pasado determinado. Cuando una persona se jubila, y sólo la hemos conocido en ese estado, no siempre acertamos a imaginarla «en activo» (y sin embargo lo estuvo): algo así sucede cuando el dominio abusivo del tropo nos lleva a perder de vista los nexos del figural con el inconsciente. El tropo, cuando es totalmente tal, no se comporta exactamente como el verso de Victor Hugo, o como la condensación tendencial inherente a todo léxico. Si digo de alguien «Es un tiburón» (metáfora por «ambicioso sin escrúpulos»), el proceso condensatorio, la confluencia de las dos representaciones (el animal temible en el agua y el arribista temible en la sociedad) está limitada más intrínsecamente al marco de la palabra, y eso es lo que la vuelve menos sensible en su «primariedad»: su área de acción manifiesta es más exigua, los diversos trayectos semánticos que pudieran prolongarla, que pudieran descubrir la condensación, no encuentran espacio para aflorar; al autonomizarse, la palabra ha cortado sus amarras, y facilita argumentos a quienes reducen el lenguaje a lo secundario. Los hilos del ovillo parecen dispersos, y lo que finalmente asoma a la consciencia es más bien el hecho mecánico y *mate* de una substitución, y hasta de una doble substitución: «tiburón» ha ocupado el lugar de «ambicioso sin escrúpulos» (esto, para los significantes), y en el empleo de la palabra «tiburón» la idea de arribismo ha ocupado el lugar de un animal feroz (= desfase correspondiente en los significados): estas dos clases de *saltos* son muy reales, y la lingüística positiva, específicamente interesada por el código, acierta al estudiarlos. Simplemente, la condensación ya no condensa, o condensa poco, favoreciendo así la tarea de quienes aspiran a olvidarla, bien sea porque no la quieren y se sienten hostiles a todo psicoanálisis (= positivismo), o bien porque la quieren demasiado y les repugna reconocerla en lugares prosaicos, únicamente aptos apenas para una cientificidad menesterosa (= anarquismo). Y si la condensación ya no condensa, se debe evidentemente a su misma codificación, muy favorecida a su vez por el marco institucional de la palabra.

Entre los normales mecanismos de defensa (susceptibles de neurotizarse), Freud destacaba uno, muy característico, llamándolo *aislación*.[75] Consiste en cortar los nexos entre las representaciones, en interceptar los caminos asociativos, en separar las cosas unas de otras. Esta tendencia pertenece al cuadro tipológico de la estructura (aunque no necesariamente de la neurosis) obsesional. Suele ocurrirle al obsesional que las representaciones deseables (anxiógenas), o al menos cierto substitutos muy afines, conservan un amplio acceso a la consciencia,[76] acceso que sin embargo se esfuma en su nexo con la ejecución de los síntomas reparadores (ritos) y con la producción de angustia. El rechazo, en suma, no se basa tanto en las mismas representaciones prohibidas como en su asociación con las conductas manifiestas. (De modo que hay algo que sigue siendo inconsciente; la aislación figura entre las defensas «distintas del rechazo», pero por ciertos aspectos es una variante del rechazo). La aislación también desempeña una función importante en la vida corriente, sobre todo en el tabú del tacto, o en el mecanismo necesario para la concentración intelectual sobre una tarea continua (que exige expulsar los «pensamientos importunos»).

Toda clasificación, toda empresa de intención taxonómica (véase la noción barthesiana de «artrología[77]») descansa sobre el deseo de separar las cosas unas de otras. Además, no se puede negar la necesidad de este acto, hasta cierto punto, en todas las gestiones de la vida (es uno de los componentes de la *claridad*). Los retóricos, y no por casualidad, sentían un verdadero frenesí de clasificación, y de clasificación fina: categorías «pequeñas» y en gran número, es decir, aislación desmultiplicada, galopante (el obsesional, como ya sabemos, es un *ordenador* nato). Y aquí se sitúa la unidad-palabra, privilegiada por la retórica por mucho que programe, pues la palabra (acabo de decirlo) tiene un notable poder aislante, aunque sólo sea porque está expuesta a que la aíslen fácilmente. La atención prestada a la figura de palabra siempre corre el riesgo de que se olviden sus nexos con la mayor amplitud del movimiento figural de la frase; incita a que nos detengamos demasiado en la cadena asociativa, a que ignoremos la acción de la condensación y del desplazamiento.

75. Véase especialmente *Inhibition, symptome et angoisse,* págs. 42-45.
76. «Le refoulement», pág. 63, *Inhibition, symptome et angoisse,* pág. 38.
77. «Eléments de sémiologie», en *Communications,* n.° 4: *Recherches sémiologiques,* 1964, pág. 114 (trad. cast.: *La Semiología,* Tiempo Contemporáneo, S.R.L., Buenos Aires, 1972; también como *Elementos de semiología,* Madrid, Alberto Corazón Editor, 1973).

8. La fuerza y el sentido

Lo que de buen principio más puede sorprender en la lectura lacaniana de Freud, y que por ejemplo explica la reacción de Jean-François Lyotard en la época de *Discours, Figure*,[78] es que dé la impresión de borrar el «foso» o la «barrera» que *separa* el inconsciente del consciente, el proceso primario del proceso secundario (y finalmente de borrar la censura). Pienso insistir además sobre estos términos (foso, barrera, separar), pues tanto ellos como lo que enojosamente sugieren —y también la idea que hay que tener de la censura— indican la posible manera de aclarar, quizás, al menos en algunos de sus aspectos, el fondo mismo de muchas discrepancias y malentendidos relativos a dichos problemas (muy discutidos en Francia desde hace unos años), así como las dificultades reales que han favorecido tales divergencias.

Lacan nos dice que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, relaciona la condensación y el desplazamiento con la metáfora y la metonimia (lingüísticas). No obstante, hay que admitir, so pena de rechazar el problema en lugar de afrontarlo, que Freud pudiera considerar condensación y desplazamiento a primera vista como unas operaciones «ilógicas» de cariz hondamente no-discursivo (= «La labor del sueño no piensa»),[79] propias del inconsciente y de él solo: como unos *impulsos* ciegos y meramente instintuales (= noción de «Ello»), que se descargan a tope, usando de todos los medios, sin respetar ningún encadenamiento plausible (= «energía libre»), sin abarcar un itinerario noético regulado (= «desconexión»), preocupados por establecer la «identidad» de percepción» (= alucinación, sueño) y no la «identidad de pensamiento»[80] (= reflexión racional, gestiones ordinarias de la vida despierta), incapaces de hilvanar un discurso (= todos los «discursos» del sueño pertenecen en realidad a su material anterior),[81] únicamente capaces de *hacer presión* (típica característica del inconsciente, y definición de la pulsión) y, por consiguiente, de deformar, de alterar, de volver irreconocible: *Entstellung* del sueño, proceso que consiste en desfigurar, como

78. Klincksieck, París, 1971, págs. 239-270. Le travail du rêve ne pense pas. Este párrafo se había publicado por separado en 1968 (con el mismo título), en la *Revue d'Esthétique*, X XI 1, págs. 26-61 (Trad. cast.: *Discurso, Figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979).

79. Véase la nota precedente. Esta fórmula canalizada por Lyotard, ya aparece en Freud, pág. 432 de *L'interpretation des rêves:* «La labor del sueño ni piensa ni calcula; de manera más general, tampoco juzga; se limita a transformar».

80. Véase especialmente pág. 512 de *L'interpretation des rêves.*

81. Esta es la idea desarrollada a lo largo de todo el cap. 6 de *L'interpretation des rêves:* «Ejemplos de figuraciones. Cálculos y discursos en el sueño».

observa Lyotard,[82] recordando que tal es el sentido de la palabra en alemán corriente, lo cual es cierto.

En suma, la condensación y el desplazamiento, al igual que las operaciones primarias en conjunto, muy ajenas a constituir el fundamento de un simbólico cualquiera, serían los contrarios de todo pensamiento: verdaderas operaciones de antipensamiento. Y como el lenguaje, en el polo opuesto, suele pasar por la manifestación más típica, casi definitoria a ojos de muchos (Freud entre ellos), de las asociaciones lógicas propias del pensamiento consciente-preconsciente, como Freud estimaba que las representaciones de palabras se hallaban «domiciliadas» en el sistema Pcs-Cs* (y ausentes del Ics**),[83] ¿no va a chocar acaso una concepción lenguajera, incluso lingüística, del inconsciente con una de las divisiones más centrales y más permanentes del dispositivo freudiano, la separación entre lo primario y lo secundario, entre lo «conectado» y lo «no conectado»?

En la medida en que dicha oposición se entiende como un principio de incompatibilidad, de no penetración, de estanqueidad intensa entre dos grandes tipos de funcionamientos mentales —el orden del Discurso y el de la Figura, en Lyotard, que pueden violentarse mutuamente, brutalizarse, combatirse, retorcerse recíprocamente, «abollarse» podríamos decir, pero no unirse—, sucede que ya de entrada se produce un rechazo de la posibilidad misma de articulación entre el psicoanálisis y la semiología. Por el contrario, la posición lacaniana, notoriamente inspirada por la influencia de la lingüística y de la antropología estructurales, así como por su retroacción a la lectura de Freud, propone que se desarrollen diversas gestiones de tipo discursivo dentro de los movimientos del inconsciente, y a la inversa que se recupere la marca del inconsciente en todos los discursos conscientes. «La experiencia psicoanalítica no es más que establecer que el inconsciente no excluya de su área ninguna de nuestras acciones».[84] Esta actitud, en rigor, lleva a «semiologizar» el cuerpo íntegro del pensamiento freudiano (a redibujarlo como organismo) y, de rechazo, coloca al semiólogo ante la exigencia de retrazar los espacios de su propio campo según la extensión de la sombra de este proyecto. Centrada en todo esto, una gran pregunta: ¿cómo representarse exactamente las relaciones del proceso primario y del proceso secundario? Es decir, en resumen: ¿cómo comprender la censura? Si fuera

82. *Discours, Figure*, págs. 241-243.

* Pcs-Cs = percepción consciente.

** Ics = inconsciente.

83. Véase especialmente «L'incosncient», págs. 118 y 119, y «Le Moi et le Ça», págs. 187-89.

84. *Écrits*, [illegible]

lisa y llanamente «barrera» (= concepción no-dialéctica), lo secundario y lo primario estarían desunidos, *separados,* y siguiendo la misma partición, igual ocurriría con la semiología y el psicoanálisis, el texto de la película y sus movimientos «profundos» de figuración.

Pues el caso particular del cine ya se inscribe inicialmente en el corazón de este cúmulo de dificultades y elecciones. La película, ya a partir de su índole más manifiesta (y en ello difiere de las demás artes), combina consigo elementos de discurso y de imagen (de lo *imágico,* mejor dicho), «representaciones de palabras» y «representaciones de cosas», materias directamente perceptivas y disposiciones relacionales: podemos suponer de antemano que se va a introducir de manera compleja y central, similar a una cuña de penetración múltiple, en lo más vivo de los «nudos» de lo primario y lo secundario, arriesgándose así a plantearnos el problema mismo, o al menos uno de los principales, de toda semiología. Eso explica que el envite rebase en mucho las solas complejidades, ya espesas de por sí, que se adhieren a las nociones de condensación-desplazamiento y de metáfora-metonimia. Éstas, no obstante, nos trasladan muy directamente a ese amplio trasfondo, que podré alcanzar, si (por hoy) sigo esta línea.

Por una parte, tales incertidumbres dependen de la forma de pensamiento y escritura del propio Freud. Rara vez encontramos en sus textos, por lo que atañe a las principales nociones que creó, definiciones verdaderas, y más rara vez aún una definición única (definición definitiva, si se me permite). Freud tenía escasa tendencia a esta clase de enunciados que recogen en una proposición explícita y separada la completa enumeración de los rasgos pertinentes de la noción: lo que los lingüistas (semantianos) llaman una «circunstancia definicional». Se fijaba más en los fenómenos que en las denominaciones, y la constitución de su aparato doctrinal es un frecuente incremento de desvíos progresivos (= condensaciones y desplazamientos), prescindiendo de esa gestión de «ceñimiento» inicialmente intelectual, considerada habitualmente como la única forma posible de «rigor» intelectual. Varias fueron las ocasiones, además, en que admitió esta libertad, reivindicándola como un derecho.[85] No siempre «plantea» con exactitud algunas de sus nociones, cuando aparecen reiteradamente en un mismo libro o de una a otra obra, sino

85. Entre otros, págs. 84 y 85 de «Pour introduire le narcissisme» (El psicoanálisis no es una disciplina especulativa, se funda en la interpretación de hechos observados; de modo que las nociones no constituyen los cimientos del edificio, sino más bien su «tejado»: podemos modificarlo sin que se derrumbe el bloque; las investigaciones de este género pueden proseguirse con nociones que juzgadas según criterios puramente conceptuales, darían una impresión a veces de «nebulosas, evanescentes, apenas "representables"», etc.).

que éstas van abriéndose paso, tanteando el terreno, como un río por su cauce, a base de expansiones e inmersiones alternas, plagadas de comentarios que, cada vez que afloran, son bastante parecidas, aunque no siempre idénticos, separados entre sí (y a la vez conectados) por un pequeño trajín de aditivos, de correctivos, de variantes, o al menos por desplazamientos de acento en lo que respecta al punto central de insistencia, y a veces Freud desdeña el uso de empalmes retroactivos entre esas apariciones sucesivas y semi-superponibles. Una «noción freudiana», a menudo (como ya veremos con la condensación y el desplazamiento), es, más que un concepto, una línea de demarcación, de puesta en evidencia, una especie de «sector» que nos *muestra* el autor, un trazado, un gesto semántico, obstinado y al mismo tiempo variable: algo con contornos, en lugar de una fórmula armada de pies a cabeza, que libera y recluye por igual. También podríamos decir: que posee elementos de definición, pero no forzosamente una definición.

Sería preferible que reflexionáramos además sobre la manera que tenía Freud de reflexionar, y cogerla como objeto de estudio: que yo sepa, es un ejemplo único (en todo caso, llevado a este punto), por la singular combinación que delata entre la terquedad iterativa, y por un lado el espíritu sistematizador, y por el otro su frecuente despreocupación por formalizar, que casi es el exacto polo opuesto: curioso régimen de escritura: obsesional y desenvuelto, meticuloso e implícito, altanero y tolerante.

Entre estas fluctuaciones, una de las más permanentes es precisamente la que afecta a nuestro actual problema. La obra entera de Freud, como texto, se caracteriza por un doble lenguaje y por la resonancia en cierto modo cromática (no diatónica) que se establece entre dos linajes de vocabulario. Contiene la gama de una energética —fisicalista, mecánica, «ciega»—, con sus impulsos, sus presiones, sus adiciones de fuerzas, sus resultantes, sus luchas entre fuerzas contrarias, sus energías de inversión, sus descargas (véase en particular las nociones de «dinámica» y de «economía»), y contiene, para designar las mismas cosas, todos los elementos de una verdadera gama de lo simbólico (proseguida luego por Lacan): no sólo por las abundantes alusiones explícitas a problemas lingüísticos, sino sobre todo por las palabras (= las figuras) de «censura», «texto del sueño», «desciframiento», «traducción», «procedimientos de figuración», y muchos más aún. Este segundo léxico cobra apariencias muy estructurales con las nociones de «aparato», de «sistema», y más habitualmente ante la exigencia «tópica» planteada como tal (como una de las tres, junto a la dinámica y la económica, que exigen las atenciones de la empresa metapsicológica).[86]

86. Véase especialmente págs. 77 y 89 de «L'inconscient».

Así pues, Freud no unificó su registro de terminología, y esto explica que haya unas diferencias tan considerables de vocabulario, entre Freud y Lacan. El vocabulario de un autor es su parte más visible, hasta el punto de que para ciertos lectores oculte lo demás en lugar de expresarlo. Lacan ya nos advierte que en Freud la *referencia lingüística* se echa a faltar por evidentes razones de época: «Ginebra 1910, Petrogrado 1920»[87] (o sea, simplificando bastante, Saussure y Jakobson). Cuando Freud escribe, el lenguaje de referencia universal, o al menos dominante, es el de la física mecanicista. Ya conocemos la persistente influencia que tuvo Fechner sobre Freud (no sólo en el *Proyecto* de 1895, sino posteriormente de forma muy duradera, en todas las consideraciones dinámicas (= sucesivas teorías de las pulsiones), o también en la tendencia a la vez vacilante y obstinada a reducir la calidad del afecto a fenómenos cuantitativos de carga y descarga.[88]

No obstante, las relaciones energéticas, en Freud (y eso es lo que habrá que explotar en el resto de este estudio), incluso cuando las enuncia en términos de un materialismo mecanicista —*a fortiori* cuando están «habladas» en el registro de lo simbólico—, también corresponden a recorridos significacionales, a trayectos de «pensamiento» según expresión de Freud. El autor menciona muy a menudo los itinerarios de descarga, primarios o diversamente secundarizados, y esta etiqueta nos evoca la irrupción afectiva o motriz (el «empujón»). Pero la descarga, noción en Freud muy general, también supone un trayecto noético que se abre paso (otra expresión freudiana), la «cadena de representaciones», invocada con tanta frecuencia. (¿Debemos repetir, además, que el acto de pensar, de simbolizar, requiere energía?).

Freud nunca dejó de considerar que el pensamiento, aun secundario, no era más que una forma distinta, más o menos «conectada» según los casos, de la satisfacción alucinatoria de deseo.[89] Y a la inversa, uno de los puntos

87. *Écrits,* pág. 799.

88. Véase, por ejemplo, «Au déla du principe de plaisir», pág. 8 y 80; «Le Moi et le Ça», pág. 190, o, «Le problème économique du masochisme» 1924, pág. 288 (versión francesa de *Névrose, psychose et perversion,* ed. de J. La Planche, P.U.F., París, 1973). Buena parte de este problema ha merecido el estudio de André Green en su libro titulado *Le Discours vivant (La Conception psychanalytique de l'affect),* París, P.U.F., 1973.

89. *L'interpretation des rêves,* pág. 512 («El pensamiento no es más que un camino desviado, etc.»), y pág. 482 («El pensamiento no es más que un substituto del deseo alucinatorio»). «Complément méapsychologique à la theorie du rêve», págs. 139 y 140, y «Le Moi et le Ça», pág. 188: la evocación de los recuerdos, la meditación, etc., también se basan en un proceso regrediente, la diferencia con el sueño está en la falta de culminación alucinatoria *Proyecto* de 1895: el pensamiento como forma conectada del «desplazamiento de energía». «El inconsciente», pág. 119, y *L'interpretation des rêves,* pág. 462: «La actividad de pensamiento, de puesta en relaciones, ya es de por sí inconsciente, etc.».

sobre los que con mayor voluntad insistió y que primero planteó,[90] es que el «proceso del pensamiento» (del pensamiento ordinario, vigilia) es un ejemplo particularmente típico de lo que debemos entender por «energía conectada»: insisto sobre «energía» (= el pensamiento *es* energía), a fin de que se capte esta especie de englobamiento, tan activo en toda la obra freudiana, entre la dimensión de la *fuerza* y la de la *significación:* superposición algo incierta en las palabras, permanente y resuelta en el gesto. Podemos considerarlo como uno de los grandes méritos de Freud: algo como una postulación materialista, «salvaje» (mejor sería decir: feroz) y a la vez profundamente lúcida hasta en sus drásticas simplificaciones. Lo dinámico y lo simbólico, el impulso y el sentido distan mucho de excluirse, son (en el fondo) idénticos.

9. Condensación

Comencemos por detenernos un poco ante la condensación. Es artificial (ya lo comentaré) separarla del desplazamiento, pero será una separación provisional.

Destacaremos fácilmente, en los textos de Freud, diversos elementos de definición de la condensación que a primera vista parecen muy ajenos a la naturaleza de la metáfora (y más ampliamente a la de toda construcción lenguajera), y que presentan esta operación primaria bajo una luz por así decir «a-semántica», como una confluencia física, un transporte de fuerzas convergentes que en ningún caso supieran contribuir a crear, a formar la significación del sueño, sino únicamente a *deformarla* (a combarla) mediante la irrupción de principios que se mantienen sin equivalencia en el discurso del velar. Para comprender el sueño, ¿acaso no hay que *descondensarlo:* desanudar lo que ha anudado la condensación, «deshacerlo» todo?

En *La interpretación de los sueños,* la primera vez que se introduce la condensación como noción-clave, a comienzos del capítulo que se le dedica y que lleva su título,[91] aparece bajo los rasgos de una diferencia de dimensión, de extensión[92] —casi de «sitio», comenta Lyotard[93] entre el «conteni-

90. Véase n.° 2, (pág. 252).

91. Cap. VI. 1 («Le travail de condensation»).

92. Véase especialmente pág. 242: «El sueño es breve, pobre y lacónico, comparado con la amplitud y la riqueza de los pensamientos del sueño. Si lo escribimos, el sueño apenas ocupa media página; su análisis, donde se indican los pensamientos, será seis, ocho, doce veces más extenso».

93. *Discours, Figure,* págs. 243, 244, 285 y 259.

do del sueño» (manifiesto) y los «pensamientos del sueño» (latentes), siendo el primero en cierto modo más breve, más exiguo: como si el lugar donde soñamos fuera «más estrecho que aquel otro donde pensamos»,[94] como si se tratara de alguna reacción psico-química que ocasionara una pérdida de volumen[95] (ver la palabra alemana *Verdichtung:* concentración, contracción, densificación, en las ciencias experimentales), como si la «otra escena» difiriera de la primera más por sus mensuraciones que por su significación.

Aun así, esta virtud de retractilidad, que no podemos negarle a la condensación, no le priva en absoluto de dos poderes semánticos: al contrario, los explica y los define. La condensación, además, al igual que el resto de gestiones primarias, fue localizada por Freud, de buenas a primeras, en un esfuerzo por *interpretar* los sueños (= sentido alemán de «Deutung»), o sea en una búsqueda que apuntaba deliberadamente al sentido. La condensación figura entre aquellos mecanismos-pasarelas —*Entstellung,* esta vez en el sentido lacaniano de «transposición»:[96] alemán *stellen* = poner— que aseguran el paso de uno a otro «texto» (= término freudiano), de lo latente a lo manifiesto: que, por supuesto, deforman al primero, pero para fabricar (formar) entonces el segundo. La circulación del sentido es una práctica: aquí, una densificación física, una confluencia energética. A la inversa, el mismo sentido es una mecánica que tiene sus leyes (o, mejor dicho, precisamente, sus *figuras*).

Pues, en la condensación, el mismo hecho de la reducción de superficie deberá incluir, bien sea causa o consecuencia, vías asociativas específicas y por consiguiente toda una lógica particular, una lógica *corta* que ciña y que anude (= «punto nodal» de Lacan) lo que despliega el pensamiento vigilia, lo que explica y dispone en fila (de ahí el aumento de volumen). El sueño no tiene nada de absurdo, suele recordar Freud, ni es para nada testigo de un psiquismo provisionalmente endeble o desintegrado, sino que manifiesta una forma distinta de pensamiento, la propia de toda persona que duerme. La energética primaria de la condensación también es una matriz simbólica: para decir las cosas más aprisa, hay que decirlas de otro modo, recurriendo a otros trayectos ideativos (= itinerarios de descarga).

94. *Discours, Figure,* pág. 259.
95. *Discours, Figure,* pág. 243.
96. *Écrits,* pág. 511.

La condensación en el sistema de la lengua

Podemos enunciar la misma constatación desde el otro extremo, partiendo del velar y no del soñar. Ciertas operaciones plenamente discursivas y secundarizadas ponen en juego un principio casi mecánico que no es ajeno al de la condensación. Sea el *resumen,* significativamente rebautizado «contradicción de texto» (¿no parece un término de Freud?) en ciertos ejercicios escolares instituidos recientemente: el resumen, sin que nadie quiera suponerlo onírico, consiste en una transposición global del significante, que produce un texto breve a partir de un texto largo según ciertos procedimientos que un autor como Greimas ha podido describir técnicamente en términos lingüísticos.[97] No obstante, no hay más definición, en último análisis, que el *criterio de extensión,* la reducción física de «longitud» con relación a lo que se ha resumido, y así las especificidades semánticas de la operación (= recurso a las «palabras-tema» y a las «palabras-clave», selección de «clasemas» en detrimento de los «semas nucleares», etc.) derivan de ahí todas ellas. La exigencia física no excluye el alcance simbólico, sino que lo inventa.

Nada diré aquí de la metáfora poética, otro tipo de resumen y ejemplo lacaniano de condensación, palabra única de resonancias múltiples, punto de afloramiento de la sobredeterminación al ser encrucijada de varias «cadenas de pensamientos» distintos. Freud asociaba estrechamente condensación y sobredeterminación:[98] el elemento condensado (manifiesto) ya queda de entrada sobredeterminado, y si lo califican de condensado sólo se debe a que por sí mismo «lleve» varias representaciones latentes. (A la inversa, cuando se barajan varias cadenas latentes, y en el punto donde se barajan, la condensación tiene más posibilidades de operar, y de «impulsar» en el sueño manifiesto una representación sobredeterminada). Con toda evidencia, la metáfora poética actúa de modo muy semejante. Pero este caso, no sin cierta paradoja, resulta-

97. *Sémantique structurale,* pág. 72 y sigs. (trad. cast: *Semántica estructural. Investigaciones metodológicas,* Madrid, Gredos, 1973). Lo que Greimas, significativamente, denomina «condensación» es el paso a la «expansión» en lingüística (ejemplo: pasar de una palabra a su definición completa) y a su opuesto; el punto culminante de la condensación es el paso a la «expansión» en lingüística (ejemplo: pasar de una palabra es la *denominación* [pág. 74], que resume en una sola palabra un conjunto de propiedades [véase aquí pág. 191]).

98. *L'interpretation des rêves,* pág. 247 y sigs. La sobredeterminación no es únicamente una de las grandes formas de la condensación (al lado de la omisión pura y simple, y de las formaciones compuestas o de compromiso), de hecho va unida a la condensación en todos los casos.

ría un poco externo a mis actuales propósitos, en la medida en que suele admitirse incluso entre aquellos que desconfían de una concepción simbólica del inconsciente, que el lenguaje poético, el lenguaje «profundo», se relaciona con el proceso primario. (No obstante, lo que entonces nos cuesta pensar es la unidad del lenguaje, el contacto sin embargo necesario del lenguaje poético con el «otro», el mismo hecho de que la poesía pueda caber en palabras).

La negativa frecuente de posesión de raíces primarias alude en realidad al lenguaje propiamente dicho (o reputado como tal) y sobre todo al sistema de la lengua. Y pese a ello, la lingüística positiva, incluida la más estrictamente denotativa, comunicacional, la más indiferente a los destellos creadores del arte avanzado, considera la *polisemia de la palabra* como un régimen normal y permanente en los más diversos idiomas. Hay muchas palabras —todas, de hecho— que poseen sentidos múltiples y tendencialmente divergentes; a partir de un cierto grado de importancia y de estabilización en esta divergencia, podemos detallar las *acepciones,* pero las palabras «de acepción única» ya presentan un significado no homogéneo, sujeto a distintas coloraciones. La misma noción de polisemia, como sabemos, es algo corriente y central en la investigación lingüística; por otra parte, dicho término se debe a los lingüistas.

Es cierto que en cada frase particular —salvo en los chistes, que afectan a los lingüistas tanto como a Freud— el contexto (= «isotopía» de Greimas) se encarga de seleccionar una acepción de la palabra en detrimento de las demás (= «univocidad»), mientras que lo propio de la condensación psicoanalítica consiste por el contrario en mantener todos los semantismos co-presentes: si el elemento condensado prolongara una sola cadena asociativa, dejaría de estar condensado. Pero esto no es más, pese a las apariencias, que una diferencia de grado: el *grado de sobredeterminación* es probablemente uno de los verdaderos criterios de una secundarización más o menos avanzada. En efecto, la condensación onírica actualiza en torno a un elemento manifiesto varias «valencias» distintas, que sin embargo no se hallan igualmente presentes en la consciencia: el analista se apoya en aquellas cuya presencia es total, y se encamina hacia las otras, exhumables únicamente mediante un esfuerzo: si todas se hallaran presentes, a plena luz, desde el sueño manifiesto, ya no se trataría de una condensación, sino de una explicación. Resulta no obstante que la polisemia de la palabra, en lingüística, viene a comportarse un poco del mismo modo: las acepciones teóricamente eliminadas por el contexto acaban coloreando y modificando, sin embargo, a la que ha salido seleccionada (aunque son menos conscientes que ella): si digo que me dispongo a «afrontar» una tarea, significa simplemente que voy a hacerla (= acepción retenida, gracias al contexto «tarea»), y elimino en principio la acepción agresiva de la palabra (= «afrontar a un enemigo»); pero esta última, «rechazada» de forma incompleta, persiste en connotar mi enunciado (= toda palabra es una condensación), y no he dicho exactamente lo mismo que si hubiese afirmado mi intención de «hacer» esa tarea, pues además he sugerido que sin duda sería una tarea pesada, rebelde, etc. (una de las consecuencias, entre otras muchas, de la polisemia de la palabra es la exclusión de los sinónimos perfectos: cada uno de los dos para-sinónimos, como «afrontar» y «hacer», se ha ido apartando del otro por la atracción de sus restantes acepciones). Este conjunto de fenómenos justifica las abundantes investigaciones de los lingüistas sobre la connotación, el «matiz afectivo» de una palabra añadido a su «sentido propiamente dicho», etc.: el «foso», como vemos, la «barrera» dejan de ser absolutos con relación a la creación poética o a la trama onírica. La diferencia depende sobre todo de si las acepciones eliminadas (que nunca se eliminan: definición de la sobredeterminación) residen en una zona más próxima del inconsciente cuando se trata del sueño, más próxima del preconsciente en el caso de polisemias comunes, o en zona intermedia cuando proceden de resonancias poéticas: pero el grado exacto de esta proximidad es muy variable en el mismo interior de cada uno de los tres registros, de una a otra circunstancia, y también, en cada uno de los tres, se requerirá un esfuerzo suficiente que permita progresar en dirección de las representaciones rechazadas conectadas con la misma pulsión. Lo notable no radica en el hecho de la sobredeterminación, sino en la ausencia de su ausencia: ésta actúa en todas partes, variando únicamente por sus niveles de intervención y por sus modalidades.

Para Freud, que en esto parece anticipar el eco a los lingüistas, la palabra —la de los diccionarios, cualquiera— era «el punto nodal de numerosas representaciones», «predestinado en cierto modo a los sentidos múltiples».[99] Así ocurre que la «representación de palabra», que Freud situaba sin embargo en el sistema Pcs y en el proceso secundario,[100] guarda consigo, antes de toda sobredeterminación innovadora, desde el nivel del idioma, un principio de condensación que por su parte es primario. Cada palabra de la lengua constituye una encrucijada de diversas condensaciones antiguas, ahora ya conectadas y «extinguidas», pero capaces de reavivarse y reactivarse por obra del más insignificante de nuestros sueños: veamos, por ejemplo, en la *Traumdeutung,* el célebre sueño de la «Narrenturm».[101] Por su parte, los lin-

99. *L'interpretation des rêves,* pág. 293.

100. Véase nota 83.

101. Págs. 249 y 295. Se trata del sueño de una amiga de Freud, que se había enamorado de un músico cuya carrera se había visto interrumpida por una enfermedad mental. La mujer,

güistas atribuyen el principio de la polisemia al hecho de que existan más pensamientos posibles que palabras disponibles: ¿acaso no equivale a definir el mismo léxico como el producto de una amplia condensación (repartida entre miles de condensaciones localizadas), y no se podría afirmar que en cierto modo hay *menos sitio* en el lugar donde hablamos (y no sólo en aquel donde soñamos) que en ese otro donde pensamos? «La palabra», según Lacan,[102] «no es signo sino nudo de significación. Y si digo la palabra "cortina" por ejemplo, no supone únicamente la convención de designar el uso de un objeto que puede diversificarse de mil maneras según sean las intenciones de quienes lo han percibido, el obrero, el tendero [...]. Por metáfora puede tratarse de una cortina de árboles; por retruécano, una corte pequeña, y mi amigo Leiris domina mejor que yo estos juegos glosolálicos. Por decreto es el límite de mis dominios y ocasionalmente la pantalla de mi meditación en la habitación que comparto [...]. Finalmente, es una imagen del sentido en tanto que sentido, que para descubrirse debe desvelarse».

Los trabajos de los semantianos, como he dicho, nos enseñan que el sentido «propio» de las palabras del léxico, reputado como primero, no figurado, es en muchos casos el resultado segundo de una antigua metáfora que se ha vuelto menos sensible: «metáfora usada», catacresis, etc. (véase, más arriba, cap. 1). De este modo la palabra aparece como un depósito secundarizado —es el *momento del código*— «situado» constantemente entre dos atracciones primarias, la que le precedió en la historia de la lengua y esa otra (la misma, en estado resurgente) que puede «repetirlo» a cada instante, en poesía, en sueños, en una animada conversación, proporcionándole nuevas vibraciones. Hay tantos hechos (y tantos otros que olvido), hechos corrientes, a veces perdidos de vista en virtud de su misma trivialidad, que nos invitan a concebir las relaciones de lo primario y lo secundario de acuerdo con una compleja y constante interacción (= dinamismo dialéctico), y no de una ruptura con efectos de exterioridad. Pues la censura, en cierto modo, deja paso a todo, y sin embargo el peaje que interpone, la *tor-*

en su sueño, ve una gran orquesta en plena actuación. En medio de la orquesta, una elevada *torre* coronada por una plataforma rodeada de una verja metálica. En la plataforma se agita el director de orquesta que corre en todas direcciones como un *loco,* un loco *encerrado* por la verja. El director de orquesta representa al músico amado por la mujer que sueña (= ésta hubiese deseado que el pudiera dirigir, producirse en público). Estima que supera a los demás músicos «como lo alto de una torre». Al mismo tiempo, la plataforma y sobre todo la verja aluden a su infortunio verdadero. El nexo entre estas diversas asociaciones viene suministrado por la antigua palabra alemana *Narrenturm,* que designaba al asilo, aunque literalmente significa «torre de los locos».

102. *Écrits,* págs. 166 y 167.

sión secundaria, es algo muy real y universal. Hemos podido presentir la existencia de una «censura» únicamente porque había algo, a causa de ella, detenido y desviado, pero asimismo porque esa detención y esa desviación no son totales: la censura, en tal caso, resultaría insospechable por la misma perfección de sus efectos, nadie podría saber que actúa, y entonces no existiría el psicoanálisis.

CORTOCIRCUITO, CIRCUITO CORTO

Entre las diversas características que la *Traumdeutung* atribuye a la condensación, hay otra que, igual que la reducción de volumen, desprende en principio ciertas resonancias meramente energéticas y muy poco «semánticas». En el psiquismo del hombre dormido, nos dice Freud,[103] hay algunos pensamientos que por sí solos no poseerían un asentamiento suficiente para acceder a la consciencia, y sólo cuando varios de ellos suman sus intensidades respectivas en una misma representación-encrucijada (= idea además muy lacaniana), habrá posibilidad de que esta última logre volverse consciente y se incorpore al contenido del sueño. De manera que esto nos lleva a considerar la suma de fuerzas (como si se tratara de la teoría del traumatismo con su posible efecto de «conminación»), en un universo de «resultantes» donde el proceso primario cobra un aire más alquímico que discursivo: podríamos creer (equivocadamente) que los diversos «pensamientos» en causa no se ven afectados, ni en el fondo concernidos, por el movimiento condensatorio, que no tendría más vocación que la de manipular los correspondiente capitales de «carga» (véase la noción de «quantum de afecto»). Dentro de tal concepción, para colmo, la condensación queda conectada desde un principio al estado de dormir, lo cual parece limitar sensiblemente su campo de acción, y acreditar la impresión de una gran separación entre lo primero (nocturno) y lo secundario (vigilia).

Pero en otros párrafos, numerosos y concordantes (accesibles a la simple lectura, sin erudición psicoanalítica), Freud amplió de forma notable, sobre el punto considerado, el alcance que concede al proceso de la condensación. La tendencia general a la debilitación de los asentimientos, propia del dormir, sigue siendo un factor suplementario de invocación a los reagrupamientos condensatorios, pero no es su condición indispensable. Freud descubre de nuevo la actuación condensatoria en los lapsus y los actos fallidos de la vida despierta *(Psicopatología),* en el chiste, en los síntomas, sobre

103. Especialmente págs. 432 y 506 de *L'interpretation des rêves.*

todo los de la histeria,[104] que a menudo consisten en fragmentos de una antigua situación patógena que atraen sobre sí, pasando por múltiples eslabones, como una estrella convergente y crispada, la energía y el sentido de la situación de conjunto.

En todos los casos de índole similar, o sea, en muchas conductas diurnas, ordinarias o más o menos neurotizadas, la condensación guarda su carácter de confluencia económica, pero en un sentido más general y que, para los elementos que confluyen, no supone ningún grado especial de debilidad intrínseca que les obligue a aunar sus fuerzas. La condensación es lo que implanta alrededor de un punto nodal varias cadenas asociativas que por lo demás son distintas: varias líneas de fuerza, pero también varios trayectos simbólicos. (A la inversa, el movimiento de un semantismo que intenta «expresarse» nunca se limita a meras representaciones, comporta un impulso, un aspecto «sténico» sin el cual no tiene lugar; lo comprobamos al escribir, y hasta un texto en donde lo esencial actúa durante el paso del preconsciente al consciente, a buena distancia de las raíces: hay que encontrar la palabra que, como decimos, refleja exactamente el pensamiento; entendámonos: que prolonga los diversos matices de este pensamiento, sus direcciones diversas; en suma, la palabra sólo es «exacta» cuando dice varias cosas por sí sola. Todo esto requiere energía y por eso escribir cansa).

Así pues, el proceso de la condensación, en su esbozo más común, es una especie de figura y de movimiento a la vez —figura en su resultado final, sin dejar nunca de alcanzarlo, movimiento, siempre, en su principio productivo— que suele destacar a través de campos semiológicos de gran variedad. Podemos comprenderlo como una *matriz de confluencia semántica* capaz de lograr que «surja» en la consciencia (en el texto manifiesto), donde se intercalan varios trayectos cuyas diferencias respectivas se evidencian si los reseguimos lo bastante, una especie de segmento-significante susceptible de agruparlo todo: palabra, frase, imagen fílmica, imagen onírica, figura de retórica, etc. Fenómeno energético por obra de ese surgimiento (de la «adición»), la condensación también es un gran principio simbólico: cortocircuito (chispa), pero asimismo *circuito corto* (siempre «primario» por tal causa, hasta en sus manifestaciones secundarizadas), puesto que en su interior nunca se explica ni se despliega la superposición: y así, encorvadura específica del recorrido significante. Cúmulo de intensidades, para quien se interese por la dinámica del psiquismo; configuración significante, a ojos de una semiología que vigile el sentido como operación.

104. «Le refoulement», págs. 60 y 61; «L'inconscient», pág. 95; *Inhibition, symptôme et angoisse,* págs. 31 y 32, etc.

LA CONDENSACIÓN-METONIMIA

Lacan nunca ha dicho que toda condensación «fuera» una metáfora (ni siquiera en el sentido de Jakobson), o que toda metáfora fuera una condensación.[105] Dada la diversidad de circunstancias textuales, está claro que encon-

105. A tal fin, a veces se ha advertido una discordancia entre Lacan y Jakobson («Deux aspectes du langage et deux types d'aphasies», págs. 65 y 66). Coinciden en relacionar el desplazamiento con la metonimia. Pero, para Jakobson, la condensación se hallará (igual que el desplazamiento) del lado de las figuras de la contigüidad: si no una metonimia propiamente dicha, al menos una sinécdoque, mientras que para Lacan es metafórica.

Creo que no hay que sobrestimar el alcance de este desacuerdo. En Jakobson se trata de una observación incidental, sin llegar a desarrollarla y sin que podamos asegurar que la corroborase: preguntado por su traductor, Nicolas Ruwet (n.° 1 pág. 66), en lo que atañe al desfase con respecto a las posiciones lacanianas. Jakobson se limitó a constatar que «condensación», en los textos freudianos, era una noción muy imprecisa, que englobaba simultáneamente casos de metáforas y casos de sinécdoques.

Aun así, es cierto que el proceso de la condensación, mediante uno de sus aspectos, coloca la «parte» en el lugar del «todo»: un elemento manifiesto representa un conjunto latente o inconsciente de mayor amplitud, es una forma de sobredeterminación (véase más arriba, págs. 201 y n.° 98), que además reaparece en la condensación histérica (págs. 204 y 205). La condensación tiene sin duda algo de sinecdóquico. Pero no veo cómo por tal causa podrían excluirse sus aspectos metafóricos. No sólo porque sea un complejo ovillo donde caben muchos hilos, sino también por una razón más particular: el hecho de que la condensación sirva para que la «parte» de un «todo» acceda a la consciencia sigue sin aportar ningún dato que permita averiguar cuál es la naturaleza de la relación que une esta parte con las demás partes de un mismo todo: podría ser la semejanza (tenemos entonces una metáfora-sinécdoque), como sucede clásicamente en psicoanálisis, cuando un sujeto reactiva inconscientemente imágenes de parentesco a propósito de una persona que haya entrado en su vida actual y que se preste a ello por su aspecto, por su carácter, por su edad, por su función, etc.; este personaje se convierte en la metáfora-sinécdoque de todo un «linaje» parental más difuso.

Jakobson sugiere igualmente, en el mismo párrafo, que las fianzas psicoanalíticas de la metáfora y de las figuras de la similaridad podrían ser la «identificación» y el «simbolismo» en el sentido freudiano (y no la condensación invocada por Lacan). No obstante, hay que recordar que Freud veía en la identificación una forma de condensación (*L'interpretation des rêves*, págs. 276 y 277): por consiguiente, Jakobson coincide con Lacan más de lo que parece. En cuanto a la alusión al simbolismo, dada su brevedad, es difícil de interpretar.

Simbolismo, en Freud, se presenta en el sentido ordinario de la palabra, que es muy general (véase más arriba, la nota 5, pág. 146); el autor no la asocia propiamente ni a la condensación ni al desplazamiento. Cuando Freud coge la palabra en un sentido más técnico, como en el capítulo X de la *Introducción al psicoanálisis,* lleva intenciones muy distintas: Freud reserva entonces el nombre de «símbolos» para aquellos significantes oníricos que poseen un sentido cultural y fijo, común a un gran número de soñadores; lo opone a los significantes individuales, cuyo alcance sólo puede presentirse a través de «asociaciones libres» que implican la singularidad del sujeto que ha soñado. Vemos que en tal caso tan ajena es la función de la condensación como la del desplazamiento; al parecer, no es este el párrafo de

traremos, por ejemplo, movimientos de confluencia semántica cuando el punto de contacto (el nudo) actúe sobre las contigüidades que hay entre las representaciones inscritas, tanto o más que sobre sus similaridades. Se producirán entonces condensaciones-metonimias, circunstancia no infrecuente en cine: por ejemplo en *La balada del soldado* (1959), película soviética de Grigory Naumovitch Chukhrai, esta insistente sobreimpresión[106] que nos presenta al joven protagonista subido al tren que cruz un triste paisaje invernal, y «por encima», simultáneamente un poco al lado, al borde de la pantalla, el rostro de la chica, abandonada por él inevitablemente. La relación entre los temas es, por una parte, metafórica: contraste entre la desolación presente y la pasada admiración de unos pocos instantes de felicidad. Pero es ante todo metonímica: sólo se «basa» en una aproximación de intriga, y si ésta faltara la imagen resultaría ininteligible. Predominancia metonímica que se adapta perfectamente si consideramos las operaciones textuales y ya no los «temas», mediante un impulso condensador, igualmente sensible durante esta escena aunque no llegue a consumarse: la imagen mantiene un cierto desdoblamiento, podemos ver dos imágenes, pero dos imágenes que tienden a «fundirse», a englobarse más totalmente; el soldado recuerda a una ausente, persigue la «identidad de pensamiento» (y nosotros con él), pero esta ausente se halla presente en la pantalla, sugiriéndonos así la «identidad de percepción» y la satisfacción alucinatoria del deseo: el amor suprime las distancias, igual que la condensación, y los amantes tienden a una «unión» substancial. La imagen consciente, tal como figura en la película, se sitúa en algún punto de ese camino, donde «ella» y «él», la felicidad y la desgracia, el pasado y el presente podrían obtener una expresión común e indivisa. En algún punto de ese camino aunque, a tenor de este ejemplo, no al final. En otras películas, sería precisamente el «fundido», calificativo acertado, quien aún nos acercase más, como en esta verdadera *formación compuesta,* o «persona colectiva», en el sentido freudiano del capítulo sobre la condensación,[107] constituida por ese proceso cinematográfico, de hecho bastante trivial, que superpone enteramente el rostro del amante y el de la amada, confundiéndose los rasgos de uno por *(en)* los del otro: condensación-metonimia, una vez más, bajo forma distinta.

Freud al que aludía Jakobson. Pero como Jakobson no da más precisiones, no podemos seguir adelante.

106. Fue algo que me asombró, en 1971, cuando me daba vueltas por la cabeza (vagamente) la idea de una semiología psicoanalítica. Yo ya había comenzado a examinar esta secuencia de la película de G. N. Chukhrai en el tomo II de mis *Essais sur la signification au cinéma,* págs. 182, 183, 185-187 (trad. cast. cit.).

107. *L'interpretation des rêves,* págs. 254 y sigs.

En los ejemplos de este género, y en muchos más, la condensación no «es» una metáfora, o no lo es exclusivamente. Cada segmento de un texto combina a su manera las grandes matrices productivas (aquí: condensación + metonimia + sintagma). La labor del analista consiste en destacar *lo que,* en el fragmento terminal, procede de cada una de ellas. La escena citada de *La balada del soldado* es metonímica por lo que respecta a los dos temas, y condensatoria por lo que respecta al movimiento de su superposición tendencial, por lo que respecta a una especie de *verticalidad del sentido* (opuesta a la horizontalidad del desplazamiento), por lo que respecta a esta «estructura de sombreimposición de los significantes que sirve de campo para la metáfora»:[108] fórmula que, en Lacan, se vincula a la condensación, y que nos descubre que el parentesco con la metáfora no consiste en una identidad circunstancial (ni la requiere), sino en una «toma de campo»: el movimiento condensatorio, hasta en aquellos casos en que recurre a senderos metonímicos, guarda en sí algo fundamentalmente metafórico: una tendencia a saltar la censura, a hacer que «salgan» las cosas, a forzar un pasaje mediante la convergencia de varios ataques, una disposición centrípeta (muy distinta de la persecución infinita y lateral que acosa al desplazamiento de substituto en substituto), una *figura* en fin (= un rostro) que tiene más de metáfora que de metonimia, sin duda porque la primera, como ya he procurado demostrar más arriba, moviliza semejanzas o contrastes que no están tan inscritos en los desvíos «naturales» de objeto a objeto, ni en las vecindades preexistentes que ofrece la experiencia perceptiva, semejanzas o contrastes que exigen una mayor *observación,* que tienden más a un acto mental de superposición, de poner delante (confrontación), de englobamiento. El desplazamiento puro, al igual que la metonimia pura ya designada en el capítulo 5, nos sume indefinidamente en la opacidad de las conexiones aparentes. Cuando hay varios desplazamientos que convergen y se sobredeterminan, es decir, cuando se perfila la condensación, las cosas empiezan a encaramarse y a inventarse nuevas relaciones, algo así como en la labor de lo metafórico. Ello explica que el proceso condensatorio suela culminar con metáforas, en el sentido jakobsoniano, pero también explica que no necesita de dicha culminación para llevar ya consigo su propia metaforicidad.

108. *Écrits,* pág. 511.

10. De la «labor del sueño» al «proceso primario»

Las leves variaciones que encierra el curso de la obra de Freud no sólo obedecen a los elementos particulares de definición de la condensación y del desplazamiento, sino también al mismo estatuto que poseen estos últimos, circunstancia que origina algunas de las dificultades de la reflexión semiológica (o simbólica) contemporánea. En el capítulo VI de la *Traumdeutung,* condensación y desplazamiento no aparecen esencialmente como manifestaciones del proceso primario, sino por su oposición (de momento explicitada de forma incompleta) a la elaboración secundaria. Se muestran ante todo como aspectos de la *labor del sueño,* noción que justifica el título del capítulo. La situación queda más modificada de lo que parece. «Labor del sueño» y «proceso primario», en efecto, no son sinónimos, y su separación (voy a intentar demostrarla) no se reduce a dos diferencias de extensión, casi «materiales», perceptibles ya de entrada: la labor del sueño comporta, entre otras, la elaboración secundaria, que por definición escapa al proceso primario; la labor del sueño supone las condiciones económicas del dormir, mientras que el proceso primario mantiene una permanente actividad, incluso durante el día.

Habrá que esperar al capítulo VII (en donde se plantean problemas generales de teoría metapsicológica que de hecho ya rebasan el mero estudio del sueño) para que condensación y desplazamiento reciban una expresión más clara[109] como factores constitutivos, junto a las demás operaciones, del proceso primario. Bajo este calificativo aparecerán luego en los sucesivos textos de Freud, y sobre todo en el capítulo V del *Inconsciente,* que merece el significativo título de «Las propiedades particulares del sistema Ics*».[110]

Por lo que respecta a los trabajos de Reud anteriores a la *Traumdeutung,* éstos ya concedían una gran importancia a la oposición de lo primario y lo secundario (particularmente en el *Proyecto* de 1895), pero no aislaban todavía las nociones de condensación y desplazamiento. (Se alude ya a una función del desplazamiento, aunque sea sobre todo dentro de una comprensión

109. En particular, págs. 500-517, en el cap. VII. 5 titulado «Le precessus primaire et le processus secondaire. Le refoulement».

* Ics = inconsciente.

110. Págs. 97 y 98, estas propiedades se reagrupan bajo cuatro títulos. Además de la indiferencia por el principio de no-contradicción, la indiferencia por el tiempo y la indiferencia por la realidad, disponemos de la gran movilidad de las intensidades de asentamiento (= energía libre), presentada como sinónimo de «proceso primario» y cuyas dos formas invocadas son la condensación y el desplazamiento: «He propuesto que se consideren estos dos procesos como signos característicos de lo que solemos llamar el *proceso* psíquico *primario*» (pág. 97).

muy general, función designadora de toda forma de *circulación:* neurónica, por ejemplo, en las formulaciones del *Proyecto*).[111]

Por lo tanto, podemos situar en Freud una especie de progresión en tres etapas (aquí algo simplificadas): en 1895, ya se plantea la existencia del proceso primario, aunque sin referencia a la condensación ni al desplazamiento en tanto que figuraciones un poco particulares y localizables. En el capítulo VI de la *Traumdeutung,* sucede al revés: condensación y desplazamiento se introducen como tales (y los dos juntos), pero sin referencia predominante al proceso primario. Por fin, en el capítulo VII y en la continuación de la obra, se opera la unión: condensación y desplazamiento, a partir de ahora, irán asociados regularmente al proceso primario; serán (entre otras figuraciones, pero ocupando un primer plano) sus manifestaciones-tipo invocadas con mayor frecuencia.

Desde el punto de vista de la génesis del pensamiento freudiano, me parece muy comprensible este cambio de posiciones: lo que Freud, de entrada, reconoció principalmente en el sueño, y bajo el nombre por así decir demasiado particular de labor del sueño, es un fenómeno de mayor magnitud, la «presencia» misma —la *acción,* mejor dicho— del inconsciente detrás y en todo contenido consciente, los itinerarios específicos de esta presencia siempre ausente, de ese basamento psíquico que nunca aparece directamente, salvo por sus efectos. Ahí radica propiamente el proceso primario, «figura» del inconsciente, imprimiéndose por lo tanto, a diversos grados, en las gestiones conscientes.

Según sea la interpretación que reciban la condensación y el desplazamiento en su relación tan estrecha con la labor del sueño y sólo con ella, su área verdadera —y su estatuto semiológico, por lo que me afecta— corren el riesgo de merecer una apreciación muy restrictiva. No es una casualidad que las corrientes de pensamiento surrealizantes, o anarquizantes, hostiles a una concepción «lingüística» del inconsciente y partidarias de disociarlo del consciente, prefieren basarse antes en la consideración onírica que en la del proceso primario, dada la globalidad de este último y sus modos de intervención permanentes y muy diversos.

En efecto, la labor del sueño podría dar la impresión inicial, como suele recordarlo Freud, de no ser creadora de sentido. O más exactamente, entre las operaciones que la componen, la única que aporta al contenido terminal una contribución «positiva», la única que le *añade* algo, en la elaboración secundaria,[112] por definición al margen de mis propósitos. Sus demás ele-

111. Véase págs. 184 y 185.

112. Véase, en particular, pág. 417 de *L'interpretation des rêves.*

mentos, y por consiguiente la condensación y el desplazamiento, tienen mucho más aspecto de principios deformadores que de principios formadores: son como torsiones que poseen la función esencial de burlar la censura, que participan débilmente en la construcción interna de la verdadera significación onírica (= contenido latente), que por el contrario se dedican a mutilarla, a alterarla, a volverla irreconocible, y que de este modo son los responsables principales de la misma necesidad de interpretar.[113] En este aspecto, creo que hay diversas formulaciones freudianas que siguen la dirección indicada por Jean-François Lyotard, empezando por el capítulo entero de la *Traumdeutung* (VI.6), en donde todo lo que, en el sueño manifiesto, pueda parecer de orden noético (= razonamientos, juicios, cálculos y cifras, etc.) se ve atribuido a los pensamientos latentes previos, al material anterior que es base de operaciones para la labor del sueño, sin que ésta (Freud insiste mucho en ello) llegue jamás a confundirse con él. Su intervención, aquí, consistirá precisamente en lograr que estos elementos «intelectuales» se aparten de su sentido para que se vuelvan figuraciones fantasistas e ilógicas.

De manera más general, podemos decir que el conjunto del capítulo VI de la *Traumdeutung* contiene, como si flotara, la posibilidad de una interpretación «a-simbólica» de la condensación y del desplazamiento. Creo que finalmente lleva a un atolladero, pero no podemos omitirla. Al contrario, voy a explicitarla un poco más que el propio Freud, sin temor a endurecerla levemente (pero sin caricatura). Más o menos obtendríamos lo siguiente: una vez descifrado el sueño, su «verdadera» significación consiste en una suma de pensamientos (focalizados alrededor de un deseo) cuyas articulaciones internas no poseen elementos extraños ni irracionales, y pueden resumirse (como demuestra el libro recurriendo al ejemplo, a muchos ejemplos) en una serie de frases de tipo totalmente secundario, sometido a las leyes vigilias del preconsciente. En suma, el contenido del sueño no tiene nada de onírico. El coeficiente propiamente onírico es la labor del sueño. No llega a crear significante, sino a destruirlo o a estropearlo. En el sueño, el papel de la censura es negativo ante todo (como bien sugiere la palabra): lo confunde todo para que no pueda reconocerse nada. Una determinada secuencia del sueño manifiesto resultará absurda porque se deriva de una condensación,[114] pero cuando la interpretación la haya descompuesto suficientemente en sus constituyentes (= descondensación), no habrá dificultades ni dudas para

113. Véase en particular, págs. 241, 242, 431 y 432 de *L'interpretation des rêves.*

114. Es el tema de la condensación como «responsable principal de la impresión de extrañeza que produce el sueño» (véase, especialmente, pág. 506 de *L'interpretation des rêves*).

comprender cada una de las cadenas de pensamiento, ni para reintegrarla a la biografía del soñador: la carga de incoherencia y de absurdo corresponde únicamente al hecho de su colisión (y en resumen al mismo principio de condensación). En definitiva, si quisiéramos parodiar la noción semiológica de «principio de inteligibilidad», podríamos pretender que la condensación y el desplazamiento son *principios de ininteligibilidad.* Y si lo son, es porque proceden de la acción de la censura, que «quiere» que así ocurra.

Semejante interpretación de la labor del sueño, implícitamente bastante extendida, e incluso dominante, me parece que entra en contradicción con varios aspectos constantes del pensamiento freudiano. Para empezar, no podrá aplicarse, si vamos con cuidado, al contenido latente global. La «significación» de un sueño, una vez establecida por el análisis, se reparte en dos zonas que tienden a mezclarse en el sueño, pero que conservan sus diferencias: por una parte los restos diurnos en su sentido más amplio (= todo el material preconsciente que «regresa» de noche), por la otra el o los deseos inconscientes: esta es la famosa distinción, atentamente mantenida por Freud, entre el «empresario» del sueño (que puede ser preconsciente) y su «capitalista» (siempre inconsciente),[115] o bien entre los deseos en el sueño y el deseo del sueño.[116] Si es cierto que la misma eficacia de la producción onírica ya implica su unión en un momento dado (momento que Freud designará más tarde como el «deseo preconsciente del sueño»),[117] la necesidad de este encuentro, y las múltiples ocasiones que no la favorecerán, reflejan la dualidad de las aportaciones.

En la medida en que el contenido del sueño remite a los pensamientos preconscientes, la labor del sueño puede aparecer evidentemente como una fuerza ciega de alteración, puesto que entonces nos enfrentamos con gestiones que inicialmente son más o menos «razonables», y que al final del recorrido han dejado de serlo. Por lo demás, Freud se muestra explícito sobre este punto:[118] si los restos diurnos sufren esta distorsión, es porque no se propagan directamente desde el Pcs* (lugar de su origen provisional) hasta la consciencia (lugar terminal del sueño), sino que, antes de llegar a ésta, han operado un rodeo regrediente a través del sistema Ics,** bajo la influencia atractiva del deseo del sueño. En otros términos, entre los elementos del sue-

115. *L'interpretation des rêves,* pág. 477.

116. «Complement métapsychologique à la théorie du rêve», pág. 132.

117. Misma obra, misma página.

118. Sobre todo, págs. 133-135 del «Complement métapsychologique à la théorie du rêve».

* Pcs = Percepción.

** Ics = Inconsciente.

ño hay algunas representaciones que han permanecido de punta a punta dentro del sistema Pcs-Cs*** (o más exactamente, que sólo lo han abandonado para volver a él de inmediato), y cuya principal modificación habrá consistido finalmente en una pérdida de sentido: con relación a tales materiales, la condensación y el desplazamiento manifiestan sobre todo su virtud deformadora, «desfigurante» (que además en nada agota su naturaleza): surge entonces la censura en su estado bruto, principio de supresión, de mutilación, de tachadura.

Sin embargo, también interviene en el sueño (intervención primordial[119]) el deseo inconsciente: infantil, rechazado. Que antes del sueño, antes de todo sueño, era inconsciente, para que algo como el sueño fuera posible. Semantismo, ahora, de muy distinta índole, y del que no podríamos afirmar exactamente que haya sufrido la censura del sueño, pues su misma existencia, y sus particularidades internas, sus configuraciones, proceden de una censura más antigua y más permanente, de una censura que la censura del sueño sólo podrá reactualizar, y aún bajo una forma endeble: censura que, progresivamente y a través de los «rechazos posteriores», remite en último análisis al rechazo original. Podemos considerar, tal como Freud parece a veces hacer, que la labor del sueño tiene la función (la única función) de burlar la censura —lo cual, ya entonces, *situaría lo primario como una de las condiciones del consciente*—, no obstante mantener esta interpretación presenta mayores dificultades por lo que atañe a aquellos constituyentes oníricos que durante su curso superior ya han pasado por la prueba de esta misma censura. Mediante la atracción que ejercen en el momento de la elaboración onírica (= *transferencia* del sueño),[120] someten los restos diurnos a un laminado primario que *para ellos* supone una vicisitud nueva y violenta, irrupción extraña, des-semantización. Sin embargo el deseo del sueño, por lo que a él respecta, en lo que tiene de inconsciente, no queda modificado por la condensación y el desplazamiento, ni menos aún mutilado por ellos; consiste en un conjunto de afectos y de representaciones condensadas y desplazadas, no está obligado a volverse primario, lo suyo es ya haberlo sido siempre. Para él, las condensaciones y los desplazamientos no son accidentes tardíos o laterales, factores de desviación, sino itinerarios inmanentes y definitorios: no deformaciones, sino *formaciones* (de ahí viene la noción freudiana de «formación del inconsciente»).

*** Pcs-Cs = Percepción consciente.

119. Véase, especialmente, pág. 477 de *L'interpretation des rêves,* que insiste mucho sobre este punto.

120. *L'interpretation des rêves,* pág. 505 (La energía propia del deseo inconsciente se «transfiere» a ciertos elementos preconscientes; estos últimos se sienten por así decir «atraídos al interior del inconsciente».)

Vemos ahora hasta qué punto «proceso primario» y «labor del sueño» son dos conceptos divergentes (y con más profundidad que la que ya les proporcionan sus simples separaciones de extensión, recordadas en la pág. 226), aunque Freud, en una de las fases de su descubrimiento, haya reconocido su intercalación, lo primario en el sueño. La labor del sueño, si prescindimos de la elaboración secundaria, es por así decir un *proceso de primarización* (con relación a la vida despierta, nos coloca más cerca de nosotros mismos): por consiguiente, su incidencia no es «mutilante» salvo en lo que afecta a la parte del material que, antes del sueño, estaba más o menos secundarizada; por lo que se refiere a la otra parte, que evidentemente es la principal, la labor del sueño no ejerce ninguna modificación verdaderamente específica; las modificaciones del inconsciente, sus perpetuos meandros, se producen por igual fuera del sueño; éste no es más que una dinámica reactivación, entre muchas otras que también experimentan encartaciones, condensaciones y desplazamientos que ya eran propios de este imperio y que lo constituían como tal.

Si Freud presentó primero como alteraciones lo que luego concebirá, cada vez con mayor nitidez, como los trayectos semánticos fundamentales de todo trabajo psíquico, es en parte porque el capítulo VI de la *Traumdeutung,* piedra tan angular sin embargo del edificio psicoanalítico, ocupa, en un sentido distinto, y sin que de inmediato se note, una posición muy particular y un poco desplazada con relación a la empresa de exploración freudiana considerada en su globalidad. En efecto, el objetivo de Freud, como ya indican los capítulos precedentes del libro (aunque no el capítulo VII ni los textos siguientes), consiste por una parte en interpretar los sueños en *términos de significado.* Empeñado en refutar las opiniones corrientes sobre el absurdo del sueño, no tiene más remedio que ser demostrativo (y cuando se adopta esta actitud, rara es la vez que no se adopte en exceso); se ve más o menos obligado a articular explícitamente, en su enfoque de los diversos sueños que toma como ejemplo, un «sentido» casi claro y convincente que cobra de forma irresistible un aire definitivo, «último». Hay muchos párrafos,[121] además, que certifican el escepticismo del autor con respecto a esa reclusión provisional del significado: la interpretación de un sueño siempre puede darse más adelante, la sobredeterminación nunca se detiene, las exigencias de la cura impiden examinar cada sueño como sería conveniente, etc.

No obstante, el afán dialéctico, el deseo de imponer una nueva ciencia, toda una estrategia, minuciosa y profunda, de gestión del discurso publicado

121. Por ejemplo, *L'interprétation des rêves,* págs. 242 y 243.

—motivaciones que rara vez se ausentan del detalle de las formulaciones freudianas— le impulsan a suministrar, en la interpretación de esos diversos sueños, y hasta cuando ésta se «restaura» de uno a otro pasaje, una especie de *versión detenida* (o varias sucesivas...), en una gestión algo similar a la de un traductor que, sensible a la infinidad de matices, no tiene más remedio de todos modos que acabar entregando un manuscrito a la imprenta. Y además, hay algo más, hay el autoanálisis de Freud. Los sueños que figuran en la *Traumdeutung* suelen ser los suyos, y esta circunstancia favorece en mucho las detenciones sobre el significado. Es algo que incita por dos vías contrarias y sin embargo convergentes: porque cada uno de nosotros, cuando se trata de él, se interesa por el contenido al menos tanto como por las figuraciones (aunque profesara lo contrario en sus estudios teóricos), y también porque Freud, cuya prudencia es notoria, ya había decidido claramente lo que pensaba decir o no decir de sí mismo, de modo que necesitaba un significado onírico publicable, que se detuviera en algún momento, que fuera *terminable.*

No obstante, si la condensación y el desplazamiento se manifiestan en tanto que alteraciones, lo hacen sobre todo con relación a estas «interpretaciones» forzosamente algo estáticas. Para apuntar en el papel (o mentalmente) una versión *x* (edulcorada hasta un punto *y*) de la significación onírica, hay que «fijar» asimismo el movimiento exacto del proceso primario, hay que cogerlo como al revés de la actuación de su naturaleza (el significado opera entonces en contra de la significación), hay que aprehenderlo a través de uno u otro de sus resultados, que como tal no es precisamente más primario: en suma, hay que trabajar *contra* él, incluso en los esfuerzos que requiere su designación. Es algo que le ocurre a todo el mundo: a mí, por ejemplo, en este momento, escribiendo este texto.

En la medida en que pretendemos explicar un significado, debemos «destorcer» lo primario (= alisarlo): esto explica que sólo nos lo encontremos, lo experimentemos, como un principio de torsión. Importante error de perspectiva: adquiere una apariencia que le viene conferida en parte por su enemigo (su analista). Resumiendo, que si aparece como una deformación y si corremos el riesgo de perder de vista su carácter formador, es porque el intérprete (denominación muy acertada en todos los casos) le opone una *deformación contraria* al intentar traducirlo, cuando en realidad, principio de producción de todo traducible ulterior, es de por sí lo único que no se podría traducir. Es, en cierto modo, lo secundario que deforma lo primario y no al revés: la censura también se halla *del otro lado* (ya insistiré sobre ello), y el Yo es sin duda ese lugar de imaginario (de asimbolia), y de desconocimiento designado por Lacan.

11. La «censura»: ¿barrera o separación?

Desde el momento en que advertimos la importancia de los problemas de *traducción* suscitados en el capítulo anterior, comprenderemos que la misma noción de «censura», y su estatuto exacto, ocupan el centro de la empresa semiológica. Si, como a veces imaginamos, la censura entre el inconsciente y el preconsciente fuera una especie de obstáculo estanco y materialmente interpuesto (dique, foso, barrera, tapiz, zanja, etc.), el proceso primario y el proceso secundario, a ambos lados de este telón de acero, quedarían privados de toda interacción concebible, y cada uno de ellos reinaría como dueño y señor (único) de un reino separado. Tendríamos un tópico sin dinámica, una línea de *censura,* que sin embargo no procedería de dos impulsos contrarios que la comban a cada instante dado que son los únicos en creerla; tendríamos de un lado el feudo de lo primario, especialmente con la condensación y el desplazamiento, y del otro el feudo de lo secundario, con las diversas lógicas formalizadas, las matemáticas, las lenguas, y por consiguiente entre otras cosas la metáfora y la metonimia, con la sola excepción de sus circunstancias particularmente «poéticas» (aunque ya vemos que esta reserva, tan comúnmente admitida, supone que hay algunas grietas en la tapia).

La gestión semiológica debería enfrentarse entonces a una elección: o bien, como ha venido haciéndolo casi siempre hasta ahora (sin enterarse del todo), creerse una ciencia de lo secundario (y en tal caso nada podría aportarle el discurso freudiano que de verdad la afectara) y reivindicar esta situación; o bien subdividirse en dos semiologías que no tuvieran más cosa en común que el nombre, una «semiología de lo secundario» de inspiración lingüística y una «semiología de lo primario» de inspiración psicoanalítica. Además, hay que observar que estas alternativas —por superficiales y absurdas que sean si nos fijamos un poco, o entonces precisamente por ser tales— constituyen el atolladero de la semiología, forzado (imaginariamente, votivamente, teatralmente) por quienes no han entendido lo que está en juego, o que al contrario lo han entrevisto lo suficiente como para asustarse.

Elección cuya necesidad es mítica: la concepción de la censura, la única que pudiera imponérnosla, no admite ninguna posibilidad de defensa. Lo propio de la censura, y una de sus características más notables —sin la cual se nos escaparía definitivamente su existencia—, es verse superada a cada momento, sufrir un constante «volteo», y es que de hecho la censura no es más que un amplio conjunto de *volteos,* de remolinos: «barra» todavía, pero igual que en la desembocadura de ciertos ríos, por donde pasa el agua bien o mal.

MARCAS DE CENSURA NO CENSURADAS

Voy a permitirme la repetición, para desarrollarla a mi manera, de una de las comparaciones más familiares de Freud en materia de censura, el cotejo con la censura de prensa. (En la *palabra* «censura» en su sentido analítico, esta comparación se ha vuelto metáfora, y finalmente denominación propia). Si la censura de prensa, en un régimen político (y tenemos ejemplos de distinto tenor) fuera absoluta de verdad, nadie sabría de su existencia. No permitiría que subsistiera, por supuesto, la mención «Censurado» (que es una mención no censurada) impresa sobre la columna en blanco del periódico. Más aún, ni siquiera toleraría este espacio en blanco: como espacio determinado, es asimismo una marca no censurada de censura. Se las arreglaría para juntar las líneas y párrafos eliminados, hasta colmar el vacío y saturar la página. Y todavía más, procuraría que estas «junturas», este estiramiento convergente, no originara un texto absurdo, pues el párrafo manifiestamente incoherente, mal ajustado, volvería a designar el área de una censura *presente,* o sea no censurada.

Ahora bien, en las producciones conscientes de las personas, que aquí equivalen a la página del periódico, lo que comprobamos cada día es muy distinto de esta situación extrema de hermetismo, de no saber absoluto, y precisamente por eso podemos reconocer la censura. La censura es el nombre que damos a la «instancia», al conjunto de fuerzas psíquicas que *querrían* establecer esta estanqueidad, que inducen a ello: ejemplo de esto es el contra-asentamiento activo y permanente que mantiene los rechazos una vez realizados;[122] en el último tópico (y la «segunda teoría de la angustia») será la parte inconsciente del Yo como reserva de angustia y canal de infiltración del Super yo (véase *Inhibición, síntoma y angustia*). Pero ya instalada en los puntos concretos del frente que le permiten alcanzar su objetivo, ni siquiera la reconoce, la ve, el mismo psicoanalista. De la censura, sólo sabemos sus fracasos. Sin embargo, lo opuesto es igual de verdadero y acaso importe más: los fracasos de la censura establecen el saber que tenemos de ella, de modo que (después del descubrimiento freudiano) algo sabemos a fin de cuentas.

Decía hace poco que el censor no imprime en el periódico la mención «Censurado»: eso nos habrá recordado la idea, constante en la obra de

122. «Le refoulement», págs. 48 y 49 (= «rechazo propiamente dicho», o «rechazo posterior») y pág. 53 (el rechazo como «derroche persistente de fuerza»); «L'inconscient», págs. 88 y 89 (= contra-asentamiento); *Inhibition, symptôme et angoisse,* págs. 85 y sigs. (relaciones entre resistencia, censura y contra-asentamiento), etc.

Freud,[123] de que la instancia de rechazo ya es de por sí inconsciente (es la parte inconsciente del Yo y del Super yo). No obstante, estas mismas fuerzas, consideradas en otros períodos de su acción permanente y multiforme, son asimismo la fuente lejana de las auto-represiones y de las renuncias más o menos conscientes y deliberadas: esta vez, se trata del espacio en blanco cruzado por la mención «Censurado».

El censor no deja un vacío aparente en la página: igual obra el psiquismo, puesto que suele proceder, al filo de las horas y los días, de gestión consciente en gestión consciente (siguiendo un «empleo del tiempo», por ejemplo, o simplemente un tiempo empleado). El consciente no está acostumbrado a sentir agujeros en su propia textura. Sin embargo, hay ocasiones en que entrevé soluciones de continuidad, pequeños abismos, y de repente comienza a no entender nada de lo que le sucede:[124] sentimiento muy corriente, que ya significa un saber que existe la censura (o sea, su fracaso localizado), una consciencia del inconsciente:

«No hay pena peor
Que no saber el motivo
De que sin amor ni rencor
Esté mi corazón afligido».

(Verlaine, *Romances sans paroles*)

El censor de prensa procura empalmar entre sí los párrafos no censurados para proporcionarles un aspecto de coherencia lógica: igual definición para la elaboración secundaria en el sueño,[125] y más comúnmente para todas las *racionalizaciones.* Sin embargo, lo notable de estas dos gestiones es que más fracasan cuanto más se esfuerzan, y con la misma regularidad, la misma obstinación. La elaboración secundaria no impide que el texto onírico exhiba muy a menudo una incoherencia inmediatamente visible. La racionalización (como cuando buscamos los motivos de nuestra angustia, para tranquilizarnos) también prueba fortuna a todo momento, aunque rara vez

123. «L'inconscient», págs. 65 y 105; «Le Moi et le Ça», págs. 184, 222 y 223 (a propósito de la «reacción terapéutica negativa»); *Inhibition, symptôme et angoisse,* especialmente págs. 87-89, etc.

124. Viene a ser, con más detalle, esa impresión de estar «*vividos* por fuerzas desconocidas, que escapan a nuestro dominio», observada al vuelo por Freud («El Yo y el Ello», pág. 192), sin detenerse en su fenomenología concreta ni en su frecuencia, y dejando la notación a cuenta de Groddeck (*El libro del Ello,* Buenos Aires, Sudamericana, 1974).

125. *L'interpretation des rêves,* pág. 418.

logra realizar su función plenamente: de lo contrario, no la sentiríamos con tanta frecuencia como lo que es (y por consiguiente no la desenmascararíamos con tanta frecuencia), como una racionalización (o sea, como irracional), ni dejaría tras de sí, similar a un surco originado por sus desvelos, ese irredentismo de insatisfacción por el que todos pasan, esa impresión tenaz de una no convicción, ese resurgir de la angustia, la misma que había que borrar. Ya no se trataría de racionalización, sino de racionalidad (o entonces de psicosis). A fin de cuentas, pese a los esfuerzos del censor, la página del periódico no presenta un aspecto muy coherente:[126] fracaso de la censura, *aparición* del censor.

PASAJE, NO PASAJE: LA «SEPARACIÓN» DEL CONSCIENTE Y DEL INCONSCIENTE

La censura es a la vez, e indistintamente, el lugar de un no pasaje (que es sobre todo lo que solemos ver) y el de un pasaje (aun así, el lugar es el mismo). No vamos a afirmar que un elemento psíquico es inconsciente porque no aparezca de ningún modo (pues entonces sería algo que existe), sino al contrario porque aparece *de un cierto modo:* bajo una forma alterada y como si se hallara junto a sí mismo (= «desplazamiento» en un sentido muy general). Evidentemente podemos suponer, por vía de inferencia indirecta (y en Freud, por ejemplo, es la «construcción»),[127] que hay algo sin duda que, por su parte, no ha pasado en absoluto: el inconsciente en su estado primitivo, no alterado (postulación mítica, o más bien asintótica, cuyos sucesivos progresos de análisis nos la van acercando, aunque a la vez debamos retroceder por igual, como quien pisa su sombra): la cepa, en cierto modo, si usamos este término para designar lo que se opone al «vástago»; en lontananza, lo rechazado original y el mismo representante de la pulsión. Pero cuando la labor de asociación (perlaboración) consigue iluminar mínimamente la zona de un *inicio* fabuloso (necesario sin embargo, como un tope que fuera móvil de por sí), éste, desde la rendija que nos permite percibirlo,

126. De donde se deriva el estatuto del inconsciente como *«hipótesis necesaria»* (véase por ejemplo, «L'inconscient», pág. 66), pues no habría otra manera de entender las dimensiones del consciente.

127. Técnica analítica más indirecta y más «interpolante» que la interpretación propiamente dicha (cercana a lo material); Freud creía que no hay que desdeñar la oportunidad de utilizarla, en aquellos puntos en donde el análisis queda demasiado corto de su objetivo ideal, que sigue siendo la anamnesis más amplia posible (véase «Las construcciones en análisis», 1937).

termina resolviéndose más o menos en un conjunto de formaciones psíquicas análogas a las que no han dejado de mantenerse conscientes: son imágenes cargadas de deseo, recuerdos habitados por el miedo, acoplamientos infalibles de dos visiones que no cesan de llamarse, etc.; en suma: como la vida misma (sólo difieren los encadenamientos); por eso el psicoanálisis (paradójicamente) afirma la unidad del psiquismo[128] (el inconsciente *es* «psíquico»: no lo es menos de lo que todo el mundo admite como tal).

En el otro extremo de la operación productiva, si pasamos de las salidas a las llegadas, la formación inconsciente siempre obtiene algún resultado consciente (por ejemplo, el regreso de lo rechazado): de modo que podemos decir que «se vuelve consciente» (en sus consecuencias desviadas, torcidas): algo de ella ha pasado. Pero no ha pasado, puesto que hizo falta este desvío: uno de sus fragmentos, uno de sus aspectos quedó atrás, sufrió una avería. Por consiguiente, la censura no es lineal: no es una barrera que, como la de los pasos a nivel, detuviera ciertos móviles y se abriera a otros (una instancia que comportase dos posiciones distintas y muy tajantes, como los conmutadores eléctricos): no hay ningún trayecto asociativo que escape del todo a su acción, pero tampoco hay ninguno que acabe totalmente aniquilado por culpa de esa acción.

El inconsciente es lo que debemos suponer entre dos conscientes. Las conductas manifiestas, con el sentido que se atribuyen, siempre exigen una lectura más o menos sintomal por sus incoherencias, sus patinazos, su frecuente infidelidad a los mismos principios que ostenta: bien sea discreción, error o mentira, la *apuesta* siempre se da en otra área.[129] Y por el otro lado, lo que pueda suponer o presentir el análisis para informar de estos enigmas cotidianos, se lo representará como un conjunto distinto de imágenes, de ideas, de recuerdos y de afectos.[130]

128. Véase, por ejemplo, «L'inconscient», págs. 68 y 69: no sirve de nada suponer que el material latente es de índole somática, no-psíquica, pues los actuales datos de la fisiología no permiten estudiarlo en absoluto, cuando en realidad se presta tan bien (o tan mal) como el material consciente a que lo describan en términos de «representaciones, tendencias, decisiones y otras del mismo género» (añado que esto sigue siendo cierto si concebimos lo psíquico *por entero* como una vicisitud de lo somático, posición que se acerca un poco a la de Freud, sobre todo a partir de 1920). Véase también «Le Moi et le Ça», pág. 182 (Lo latente no tiene que ver con lo «psicoide», sino plenamente con lo psíquico).

129. Como dice Lacan, «el error de buena fe es entre todos el más imperdonable» *Écrits,* pág. 859.

130. Véase nota 128 anterior. Sabemos que la noción de *pulsión* en psicoanálisis es «un concepto límite entre el psiquismo y lo somático». No hay aproximación a la pulsión más que a través de sus «representantes»: representante-presentación y representante-afecto. Representación, afecto: o sea, formaciones psíquicas análogas a las que existen en el consciente.

La censura no es lineal, repito, no es ningún trazado que divida el territorio en dos extensiones especialmente externas entre sí. Se inscribe en una topología distinta, la de las *refracciones:* es separación, es modificación. La modificación no consiste en su obra, ni en su resultado (como si además ya la conociéramos), consiste en todo lo que de ella sabemos. Si examinamos la conducta manifiesta, llamaremos censura a lo que la diferencia del (y la une al) trasfondo que hay que restablecer para entenderla: la censura, entonces, será el hecho de que este tras, este detrás, sea un detrás, y que haya que *dar la vuelta* para descifrarlo. Si, por el contrario, pensamos en este detrás tal como lo reconstituye la labor analítica, la censura —desviación, siempre, y la misma, pero vista ahora en sentido inverso—, significará la necesidad de que este latente no se vuelva consciente *dentro de lo idéntico,* que este detrás no se presente como detrás, que de entrada sólo se presienta como un punto de ruptura en la cadena manifiesta, una fisura en la fachada, o sea que siga siendo una fachada.

El inconsciente sólo aparece a través de sus resultados conscientes, mientras que el consciente sólo es inteligible por sus interpolaciones inconscientes, coherente por sus incoherencias. En ningún momento encontramos dos provincias juntas, ni una frontera. Cada una está «en» la otra y, dentro de ella, su otra: la otra de la otra. Lo que las une viene a ser lo mismo que lo que las separa (igual que en el principio del paradigma, que no guarda ningún parentesco con la metáfora): es la censura, y en el fondo —según su índole disyuntiva y copulativa a la vez— es una traducción, expresión ésta muy usada por Freud. Una traducción *posible* (= principio de unión), pero también una traducción *necesaria* (= principio de separación). Traducción, además, que posee la singularidad de operar en ambas direcciones al mismo tiempo (recordemos el Jano bifronte de los romanos, o un texto traducido que deba retraducirse a su lengua original): existe por supuesto la «interpretación», que va de lo consciente a lo inconsciente, pero toda interpretación también es una reconstrucción, que procura «enseñarnos» el pasaje del inconsciente a lo consciente. Topología verdaderamente distinta, al subvertir las relaciones de un curso ascendente y de un curso descendente (preservando no obstante ambos términos): río que sólo podemos remontar a base de imaginar su bajada, y cuya subida depende de esta imaginación (= análisis), posibilitando a la vez otras bajadas (= «curación»).

Los diversos procesos que voltean la censura, sobre todo la condensación y el desplazamiento, son las únicas huellas de su existencia, de modo que no hay más censura que la censura superada. La voltean, y por ende la afirman. Certifican a la vez, con el mismo gesto (= el «volteo»), su relativa eficacia, puesto que ha necesitado de esta encorvadura, y su relativa ineficacia, puesto que la encorvadura es un recorrido efectivo.

Dialéctica de dos operaciones confundidas y contrarias, aunque no siempre se produzca entre ambas la misma relación de fuerzas: el coeficiente de *superación,* de tránsito fructífero, reviste mayor importancia en la condensación que en el desplazamiento, gracias a la fuerza de penetración que impera en la confluencia energética (véanse págs. 221-223). El coeficiente de *circunvalación,* de huida *in situ,* de no travesía es más sensible con el desplazamiento que con la condensación, pues el desplazamiento carece de concentración sobredeterminante cuando no es más que desplazamiento (desplazamiento no atado a condensación). Sabemos que para Lacan la metáfora se inclina poco más del lado de lo simbólico, y la metonimia un poco más del lado de lo imaginario,[131] aunque ambas sean esencialmente simbólicas. La metáfora es más revelación, la metonimia más disfraz,[132] aunque una y otra sólo puedan revelar disfrazando y disfrazar revelando. Siguiendo una línea muy afín, Freud atribuía al desplazamiento la función más específica de voltear la censura,[133] admitiendo, además, sin que (con razón) viera en ello contradicción alguna, que esta función era propia de la labor del sueño en conjunto, y por lo tanto de la condensación, entre otras.[134] Dificultades que proceden de la misma noción de *volteo* cuando hablamos de «voltear la censura». Voltearla supone conseguir una cierta victoria a sus expensas, victoria que también es derrota (podemos voltear, pero hay que voltear): para quien considere la operación global, la relativa importancia de estos dos movimientos, su dosificación, varían sensiblemente según los casos.

La censura no es la frontera entre el consciente y el inconsciente, pues entonces haría falta que ambos preexistieran y que pudiéramos preocuparnos, en una segunda fase, de descubrir el trazo que los delimita. La censura es el nombre que recibe el hecho de su dualidad, así como de su perpetua imbricación: el nombre que recibe el índice de desviación, marca de un tránsito y de un no tránsito, que señala la continuidad y la discontinuidad en base a lo cual se define su singular relación: unidad de lo «*psíquico*» y división del «*sujeto*». En los escritos de Freud, encontramos al menos un párrafo (y quizás más, que se me escapan) en donde queda muy explícita esta concepción de la censura como índice de refracción: «Todo aquello que pueda volverse objeto de percepción interna es *virtual* [subrayado por el autor], algo así como la imagen producida por el paso de los rayos en un catalejo. Pode-

131. *Écrits,* especialmente págs. 70 (metonimia) y 708 (metáfora).
132. Véase nota 45.
133. *L'interpretation des rêves,* págs. 266, 425 (dos veces en la misma página) y pág. 432.
134. Véase, por ejemplo, pág. 277 de *L'interpretation des rêves,* el párrafo que termina por «Así, mediante la condensación, ha satisfecho las exigencias de la censura».

mos comparar nuestros sistemas, que no son nada psíquicos por sí solos y que resultan inalcanzables para nuestra percepción psíquica, son los lentes que proyectan la imagen. La censura entre los dos sistemas correspondería a la refracción cuando los rayos penetran en un nuevo campo» (cap. VII de la *Traumdeutung,* págs. 518 de la versión francesa).[135]

PRIMARIO/SECUNDARIO: LA REFRACCIÓN

Tampoco el proceso primario y el proceso secundario son dos principios que rijan respectivamente cada uno de los «lados» de la frontera. No están *situados* como si ocupasen parte y parte de la censura: al contrario, su dualidad (su separación, una vez más) es la que crea censura, es la censura. Si nos situamos desde el punto de vista del consciente (actitud que por supuesto es la más frecuente), el proceso primario no es lo que habría que ir a buscar detrás del dique, sino que es el mismo dique, o al menos lo que asume sus funciones: si nos sentimos «censurados», se debe al esfuerzo que nos cuesta explorar conscientemente los trayectos primarios. Y cuando nos situamos desde el punto de vista del inconsciente, como ocurre en determinados trabajos psicoanalíticos, el dique (siempre tan poco dique), la censura se confunde con el propio proceso secundario (y no con cualquier tipo de línea que nos lo aleje): si los elementos inconscientes siguieran organizados de modo primario, hasta su devenir consciente, está claro que ya no habría censura; y si hay una (si hay algo que merece este nombre), quiere decir que

135. Podríamos pensar igualmente, aunque corresponda menos estrechamente a lo que aquí intento decir, en un párrafo de la *Introducción al psicoanálisis,* en donde Freud compara la distancia del inconsciente al consciente con la de un negativo fotográfico a su positivo (pág. 276 de la versión francesa al cuidado de Jankélévitch publicada por Payot). Convendría destacar más sistemáticamente las circunstancias freudianas de la *metáfora óptica* para representar el aparato psíquico. Jean-Louis Baudry ya empezó a hacerlo, y ha sabido plantear muy bien este mismo problema («Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de rálité», en *Communications,* n.º 23; «Psychoanalyse et cinéma» 1975, págs. 56-72.

Un oyente de mi seminario, Patricie Rollet, que conoce bien la teoría psicoanalítica y cuyas diversas intervenciones han sido de particular utilidad, me hace notar con razón, aquí, que se suscita un verdadero problema de *topología,* y no sólo metafórico: un problema, más bien, de «modelo» (la topología es una parte de las matemáticas): ¿en qué tipo de espacio lógico se pueden representar las relaciones tan singulares del inconsciente y del consciente, de lo primario y de lo secundario? No todo se limita a las alusiones de Freud sobre la óptica (o también, es hora de recordarlo, su misma noción de «tópico»); siguiendo la misma línea, llegaremos a entender el constante interés manifestado por Lacan con respecto a la topología propiamente dicha y la abundancia de figuraciones espaciales en sus trabajos, especialmente con su privilegiada referencia al anillo de Moebius.

nuestros impulsos iniciales no acceden a la consciencia más que por medio de su consentimiento en adoptar un mínimo de apariencia lógica: en transitar por un medio secundario: de este modo, para ellos, la censura es lo secundario, mientras que para el analista, la censura es lo primario: según sea la dirección de donde se proceda, sentimos la censura a través de una u otra cara de la separación que, con todo, la define.

Pues hay que procurar que las operaciones llamadas primarias no puedan describirse como tales, y ni siquiera puedan recibir una definición (cualquiera), *salvo* en la medida en que sea el pensamiento llamado secundario quien las analice y las desmonte. Cuando la reflexión consciente se obstina en dar indicaciones sobre la condensación y el desplazamiento, está prosiguiendo una tarea que en rigor es imposible, puesto que lo primario es por naturaleza lo que se le escapa, y porque su alteridad reside precisamente en estos procesos *(y en el fondo sólo en ellos),* de manera que lo secundario es incapaz, más que cualquier otra cosa, de *mencionarlo.* La reflexión deliberada debe limitarse únicamente a gestos en dirección de su «otro» radical (al menos puede hacerlos: es *su* otro, y por lo tanto no radicalmente otro): esforzarse en señalarlo con el dedo, como cuando apuntamos una dirección en el espacio (vaga y sin embargo precisa). A cada nueva palabra que propone, para describirlo, lo va destruyendo. A medida que circunscribe su objeto, lo va disolviendo (pero también lo inverso es cierto: de igual modo lo va circunscribiendo).

Sea el desplazamiento, bajo su forma primaria. Suele definirse por el hecho de que la carga psíquica se traslada enteramente de una a otra representación. Pero la definición —y no podría ser de otro modo— ya se basa desde buen principio en una insuperable contradicción interna. Hace ver que cree (y a veces cree, lo que es más grave) que, entre estas dos representaciones, debe de haber un punto donde exista una relación «verdadera», auténtica, que consiste precisamente en este hecho de ser dos. Así corre el riesgo de presentar el desplazamiento como una manipulación sobreañadida e incongruente, como algo chusco, una forma de ilusión óptica que «ve» un solo objeto (o al menos una cierta transitividad radical, substancial, entre objetos) donde en realidad hay dos claramente diferenciados. Pero, *¿dónde* hay dos claramente diferenciados, si no en el pensamiento secundario, conductor de todo este razonamiento hacia el área donde es juez y parte? Lo propio del desplazamiento es que a sus ojos (pues los tiene, o mejor dicho los *es*) «uno» y «dos» no son contradictorios: si mi sueño desplaza sobre la persona de una amiga la suma de mis imágenes maternas (y a su vez la figura de la madre se halla más o menos rechazada, o hasta desplazada, en un punto distinto del sueño), la «censura» es lo que me ha *obligado* a este cambio de persona, y al mismo tiempo

es lo que me lo ha *permitido:* no hay por qué preguntarse si la amiga y la madre son o no son distintas, el desplazamiento actúa sobre la no pertinencia de esta pregunta, sobre la virtud específica de la figura de la amiga (punto final de este desplazamiento), virtud que consiste en ser *y* no ser mi madre: al faltar esta aptitud, no hay desplazamiento, al menos sobre la amiga.

Imaginémonos por un instante (absurdamente) que confiamos al proceso primario los cuidados de establecer una definición del pensamiento consciente y de sus operaciones características (entre otras, por consiguiente, el no-desplazamiento). El proceso primario consideraría (curiosa palabra...) que el no-desplazamiento es una operación algo extraña consistente en fabricar dos objetos, la amiga y la madre, donde sólo hay uno, o más exactamente donde reina un modo de dualidad perfectamente compatible con la unicidad: el primario podría asombrarse (?) de encontrar ante sí un «ambiente» dado a complicar a capricho las cosas más sencillas. En suma, si lo que la investigación analítica *aísla* es la condensación, el desplazamiento y las demás figuras primarias, es porque, en esta como en cualquier otra investigación, el habla pertenece principalmente al proceso secundario. Si invirtiéramos esta situación, las operaciones que hubiera que nombrar y describir serían la ausencia de condensación, la ausencia de desplazamiento, etc. Utópica alteración, desde luego (al menos bajo una forma total), ya que el ambiente ordinario del hombre, su *hábitat,* es el consciente o el preconsciente, con el inconsciente como brecha (y no al revés). No obstante, me he limitado a comentarlo aquí, para demostrar que todas las definiciones que podamos dar del proceso primario son en realidad *definiciones de la diferencia entre el proceso primario y el proceso secundario:* nos hallamos metidos en un caso singular, acaso único, en donde resulta imposible no definir algo más de lo que queríamos definir, y en donde esta segunda difinición es la única forma que pueda revestir la primera. Así como no hay manera exacta de captar el inconsciente, pues que sólo lo captamos haciéndolo consciente, tampoco habrá quien pueda «sostener» el proceso primario, dado que entonces habría que reducirlo enteramente a formulaciones secundarias. Esto explica que su *designación* (más que su *definición*) se produzca a base de frases esencialmente deícticas, en términos negativos y relacionales, como una especie de *secundario des-secundarizado.* Se le caracteriza, por ejemplo, mediante la «ausencia del principio de no contradicción» (Freud), pero para advertir esta ausencia, hay que tener antes una idea de lo que supondría su presencia, y en un mundo donde se hallara de verdad ausente (justamente como el proceso primario) la indicación explícita de esta ausencia sería a la vez absurda e imposible (dos adjetivos ya de por sí contradictorios...).

El horizonte de lo «primario» no es más que la otra dialéctica de la secundarización: su límite, su punto de desvanecimiento, y al mismo tiempo su obra, su creación. Lo primario es el nombre que la secundarización da a sus grietas.

CONFLICTO, COMPROMISO-GRADOS

Así pues, finalmente, no hay que extrañarse si lo primario y lo secundario mantienen permanentemente estas relaciones tan curiosas y tan corrientes, que cada día vemos y que cada día nos asombran, sin que acertemos a decir qué es lo más notable de su curiosidad o de su trivialidad. Lo primario, ciertamente, sigue siendo lo contrario de lo secundario, lleva consigo una fuerza de disrupción y de locura (= desconexión en Freud) capaz de acabar con cualquier encadenamiento lógico. Pero al mismo tiempo, y de forma contradictoria, nuestras más razonables operaciones de pensamiento se nutren constantemente de una fuente primaria más o menos lejana. Lo primario y lo secundario no existen en estado puro; sólo son entidades tendenciales que extrapolamos a partir del *compromiso,* lo único observable y régimen casi universal de las gestiones psíquicas. La perpetua constatación del conflicto psíquico, tan asombrosa, lleva a hipostasiar bajo los términos de «primario» y «secundario» la figura mítica y a la vez real de los dos combatientes. No hay nada primario, no hay nada secundario, sólo hay secundarizaciones, con sus grados y sus modalidades.

Pequeña puesta en escena de la condensación: me pongo a soñar con el Sr. X (uno de mis conocidos) y veo un rinoceronte. Ni por un momento dudo que se trate del Sr. X, y tampoco dudo de que sea un rinoceronte: dos certezas que subsistirán cuando despierte. Pero mi sueño poseía aún otra certeza: se trataba de un solo y mismo ser; la evidente unicidad de la figura onírica no se veía amenazada en modo alguno por la dualidad del Sr. X y del rinoceronte, dualidad a su vez claramente establecida durante el sueño. Esta es la circunstancia que, precisamente, ya no podré concebir al día siguiente: el hecho de que no haya tenido que elegir entre estas dos soluciones: es el núcleo más primario de la cosa. Sin embargo, en la medida en que mi sueño, a su manera (su manera condensadora) «distinguía» dos ideas (el Sr. X y el rinoceronte), ya demostraba una cierta secundarización. Y al revés, mi sueño no suprime ningún nexo entre el Sr. X y el rinoceronte: me sorprende su colusión, de modo que no se me escapa esta colusión. Subsiste la relación, pero a un nivel «superior» de secundarización: he de dirigir, para mi propio uso, una especie de explicación algo laboriosa que en substancia se enuncia:

«Había en mi sueño una silueta *única,* aunque recuerdo que era *a la vez* el Sr. X y el rinoceronte». Las palabras que acabo de subrayar son como las huellas visibles de la torsión de lo primario y lo secundario el uno por el otro: al considerar asombroso (violando el principio de no contradicción) lo que en el sueño no lo era, revelan que el «yo» parlante ha trashumado ahora al horizonte de lo secundario; pero de todos modos al expresarlo, aunque sea en función del asombro, atestiguan algo así como una *inteligibilidad conservada:* conservada en oblicuo, desviada, enajenada: pasaje, no-pasaje. Entre la noche y la mañana, la censura ha adquirido un grado más de consolidación, lo secundario ha ganado terreno: mi sueño ya no puede pasar de ahí. Pero aún pasa, lo suficiente para sorprenderme.

Y además, la «escala» de las secundarizaciones no se limita a los dos escalones que intervenían en mi ejemplo A lo largo del día, también puedo «impresionarme» —es la *Einfall* de Freud— por una determinada semejanza entre el Sr. X (el verdadero) y un rinoceronte. Esta vez ya no se trata de un sueño, ni de ese semisueño constituido por un recuerdo de sueño (sobre todo un recuerdo matutino): ando por la calle, fijándome bien en lo que hago. Vuelve a modificarse entonces la relación de fuerzas, primario/secundario (aunque, como veremos, *sólo será la relación la modificada*). Prevalece, ahora, la evidencia básica e indiscutida de que el Sr. X no es un rinoceronte, de que ningún rinoceronte podía ser el Sr. X. Exigencia lógica, no obstante, menos absoluta de lo que pueda parecer. Por muy «conectado» que esté mi pensamiento, no lo está tanto como para obstruirme el camino que une el Sr. X al rinoceronte (camino, en cuanto a él, de tipo primario, y el mismo de mi sueño). Me adentro por dicho camino: es lo que recibe el familiar calificativo (tan acertado, en el fondo) de asociación de ideas: ¿pues no resulta que el Sr. X *se parece* a un rinoceronte? No se me había ocurrido, y, sin embargo, es algo que me asombra (hoy). También podría decirme (en francés): «El Sr. X *tiene algo* de un rinoceronte» (= formulación ligeramente más primaria). De todos modos, no paso de hacer comparaciones. No resulta muy lógico (Comparación no es razón). Y cuando lo parece, se debe a la fuerza de la costumbre (= codificación). En toda comparación asoma la sospecha de una fuerza transitiva, de un «salto» de la atención que recurre forzosamente al inconsciente —hay demasiadas semejanzas perceptivas (virtuales): ¿por qué haber elegido ésta?—, de un impulso tendencialmente asimilador que conserva algo de la condensación. El acto de comparación ya es de por sí un compromiso: certifico la aproximación entre el Sr. X y el rinoceronte, la admito en mi consciencia, aunque atenúo su alcance (ya no estoy soñando), me interesa concretar —*¿a quién* si no a mí, puesto que no hay nadie que me diga lo contrario?— que todo esto no es más que una «aproximación», y esta palabra expresa (en mi lugar, dado que ese es su sentido en mi lengua) la doble idea de una separación substancial y de un gesto secundario de aproximación: me encuentro sujeto en todas direcciones, protegido desde cualquier ángulo. Comparación: enuncio una asociación, pero la mantengo a distancia; dejo que pase, una vez más, e impido que pase. Los modalizadores explícitos («como», «tal que», «parecerse a», etc.) quedan especialmente afectados a esta función defensiva, aunque en otros casos pueda bastar para ello un contexto más difuso: si casi está claro que se trata de una «manera de hablar» —¡como si todo discurso no fuera una manera de hablar!—, puedo bajar mi guardia en una pulgada. El Sr. X se me sigue paseando por la mente (señal de que no me cae muy simpático); decididamente, ya me está fastidiando, *este rinoceronte:* metáfora.

12. Desplazamiento

El «desplazamiento» de los psicoanalistas, ya aludido en las págs 142 y 143, es una noción más amplia de lo que a veces hayamos retenido. Existe una especie de desvío localizado, un recorrido de uno a otro punto (que así ocurre), como máximo un «procedimiento» que podríamos hacer coincidir exactamente, sin desbordamiento ni residuo, con algunos segmentos precisos de los textos (textos literarios, fílmicos, oníricos, etc.): en tal sueño, nos dicen, esa imagen «es» un desplazamiento (y esa otra «es» una condensación): concepción restrictiva y «realista», que reduce la misma cosa a uno de sus resultados, más inmediatamente observable, o a una de las etapas del viaje.

No obstante, el desplazamiento, en su primer sentido, es el principio más general de toda gestión psíquica, la expresión de la hipótesis energética y económica que se halla en el centro del pensamiento analítico.[136] Es la aptitud de *transitar* (= «desplazar energía», como dice Freud), de pasar de una a otra idea, de una a otra imagen, de uno a otro acto. Es asimismo, y con mayor claridad que la condensación, la misma censura. En ello insisten Freud[137] y Lacan.[138] Si los impulsos iniciales se propagaran en línea recta hasta la plena consciencia (en lugar de proceder por desplazamientos sucesivos, en zigzags, de substituto en substituto), significa que no existiría censura alguna. Los «destinos de pulsiones» estudiados por Freud (invocados en

136. Véanse notas 2 y 4.
137. Véase nota 134.
138. Véase nota 45.

lo contrario, regreso a la propia personalidad, etc.) son desplazamientos todos ellos, como ya indica su nombre, y Freud los define además como aspectos de la defensa,[139] defensas diferentes del rechazo pero que conservan algo de él, en la medida en que el elemento inicial del desplazamiento siempre se encuentra oscurecido, o englobado por el mismo desplazamiento.

A raíz de su primera aparición titulada en la *Traumdeutung,*[140] el desplazamiento no se define como un desvío de sentido entre dos elementos oníricos determinados, sino como un desfase global de acento, de centraje,[141] de distribución de las intensidades,[142] muy característica del «pasaje» entre los pensamientos latentes y el contenido manifiesto: el sueño, según Freud, posee «un centraje muy distinto»[143] del que tiene su material productor. Por otra parte, las representaciones no son las únicas que admiten un desplazamiento, sino también los afectos.[144] Y además, el pasaje —siempre el pasaje— que va de las palabras abstractas a las palabras concretas correspondientes, que precede y favorece la puesta en escena audiovisual del sueño (= «toma en consideración de la figurabilidad»), ya nos viene dado por una forma diferente de desplazamiento.[145]

En los textos posteriores a la *Traumdeutung,*[146] Freud suele caracterizar en varias ocasiones el mecanismo general que preside la formación del substituto fóbico como un desplazamiento del «peligro interno» hacia el «peligro externo». O asimismo, considera el «desplazamiento hacia lo indiferente» como uno de los rasgos más sorprendentes de la neurosis obsesional,[147] incrementado por sus rituales y sus ridículas manías.

139. «Pulsiones y destinos de pulsiones», pág. 25 («Si tenemos en cuenta los motivos cuya acción se opone a que las pulsaciones sigan su camino de manera directa, también podemos representar los destinos pulsionales como modos de *defensa* contra las pulsiones»).

140. Cap. VI.2.

141. «[...] Hemos observado que los elementos que nos parecían esenciales para el contenido [del sueño] sólo cumplían una función muy borrosa en los pensamientos del sueño. A la inversa, lo que visiblemente constituye lo esencial de los pensamientos del sueño no se halla representado a veces en éste» (*L'interpretation des rêves,* pág. 263).

142. *L'interpretation des rêves,* pág. 266 (= transferencia y desplazamiento de las intensidades psíquicas de los diversos elementos»), pág. 291 (= desplazamiento de intensidad entre elementos»), pág. 432 (= desplazamiento de las intensidades psíquicas que puede llegar hasta una "transvaluación de todos los valores"»), etc.

143. *L'interpretation des rêves,* pág. 253.

144. *L'interpretation des rêves,* págs. 394 y 395: el afecto es disociable de la representación, puede «trasladarse a otra zona del sueño [...]. Este desplazamiento se efectúa a menudo, etc.». Véase también nota 17.

145. *L'interpretation des rêves,* pág. 292 («Hay otra clase de desplazamiento al que todavía no hemos aludido para nada [...], consiste en un *intercambio de expresiones verbales* entre los pensamientos [...], una expresión abstracta y descolorida de los pensamientos del sueño deja paso a una expresión figurativa y concreta.»).

146. Sobre todo en *Inhibition, symptôme et angoisse:* ya en «Le refoulement», pág. 59, «L'inconscient», págs. 90 y sigs., etc.

En el *Proyecto* de 1895, el proceso primario y el proceso secundario se conciben uno y otro como desplazamiento de la energía (energía neurónica, en este texto), lo cual no es ajeno a su mismo nombre de proceso. La diferencia está en que el proceso secundario desplaza únicamente cantidades de carga restringidas y controladas (necesarias sin embargo para pasar de una idea a la siguiente en todo discurso), mientras que el proceso primario, al menos tendencialmente, desplaza en cada uno de sus pasos la totalidad de energía disponible, explicándose de este modo la plena transitividad de los desplazamientos primarios, la equivalencia asintomática absoluta que establecen entre los términos, y la propensión del «primero» de dichos términos a convertirse en menos consciente (= mecanismo del substituto y de la defensa, nuevamente).

EL SENTIDO COMO TRÁNSITO, EL SENTIDO COMO ENCUENTRO

Podríamos prolongar esta lista recordativa, pero ya basta, me parece, para restituirle al desplazamiento su verdadera amplitud, perdida de vista a veces en provecho de los itinerarios localizados del sueño. Amplitud que especialmente explica una de las singularidades de la relación entre condensación y desplazamiento. Ya la ha señalado el propio Freud, y también ciertos comentaristas [148] (y yo mismo de paso, en págs. 158, 186 y 187, 222, 241-242), aunque no siempre con la suficiente insistencia y la claridad debida.

Cuando, con propósitos demostrativos, como el autor de *La interpretación de los sueños,* pretendemos dar ejemplos palpables de condensación y de desplazamiento, mostramos una tendencia manifiesta a evitar aquellos casos en donde se entremezclan estas dos operaciones de forma particularmente compleja. Preferimos producir una serie de ejemplos en donde sólo se note la presencia intensa de la condensación, y otra serie que sirva para que el desplazamiento se aproveche de la misma ventaja didáctica. (Esta es una de las *desventuras intrínsecas del discurso,* de hecho muy frecuentes, que, si se advirtieran más comúnmente, evitarían ciertas polémicas: el afán de

147. Véase, por ejemplo, «Le refoulement», pág. 62.

148. Véase, por ejemplo, la excelente fórmula de Guy Rodolato (en «L'oscillation métaphoro-métonymique», cit., en nota 41): «la organización metafórica que se apoya en la de la metonimia y que se le opone» (pág. 75).

aclarar un punto suele llevar al oscurecimiento de otro). Los capítulos VI.1 y VI.2 de la *Traumdeutung,* que tratan respectivamente de la condensación y del desplazamiento, producen un inevitable efecto de díptico, y el lector impaciente puede guardar la impresión de que se trata de dos conjuntos simétricos que mantienen relaciones de exterioridad (algo así como el verbo y el nombre en gramática), dos conjuntos que se reparten materialmente el campo de coyunturas.

Por el contrario, hay una virtud muy notable del desplazamiento que consiste en favorecer la condensación y en, incluso (fundamentalmente), *permitirla.*[149] Estas dos figuras no van juntas, aunque sí vayan juntos a veces sus productos provisionales. Están «situadas», si cabe la una en la otra. La una en la otra, pero no la otra en la una. Relación de dirección única: toda condensación implica desplazamiento, sin que eso mismo sea cierto al revés. El desplazamiento es una operación más general, más permanente, que tiene a la condensación, según se mire, como un caso particular (que a veces *desvía* contra la censura el trayecto más trivial que pueda emprender). La condensación siempre exige desplazamientos (al menos dos), no a título de incrementos segundos o de variantes facultativas, sino desde que se forma, o sea para nacer: pretende que haya una representación que se instale en la confluencia de otras varias, y por lo tanto que éstas, de una manera determinada, se «desplacen» todas en la dirección de aquélla.[149] De hecho, la condensación *es* un desplazamiento (un bloque orientado de desplazamientos). No obstante, acertamos al llamarla condensación cada vez que se trata de resaltar uno de los aspectos del proceso global, la convergencia de los desplazamientos (en su configuración nodal, su diseño de encrucijada), antes que los mismos desplazamientos. Paralelamente, tendemos a decir «desplazamiento» cuando dicho desplazamiento no incluye, o poco, o no de inmediato, un reagrupamiento condensador, o cuando provisionalmente es único, o cuando su convergencia con otros no responde a lo que se quiere decir, etc.

Relación de dirección única, como acabo de decir. ¿Puedo asegurarlo? O más exactamente, ¿no existirá acaso otra dirección, también única, pero contraria, que traiga consigo la aparición de una virtualidad condensadora «detrás de» (en) todo desplazamiento? No se trata de un ida y vuelta, de una reciprocidad, pues la vuelta no pasa por el mismo sitio que la ida. Singular

149. Sobre este punto, un párrafo particularmente claro: «Los desplazamientos que hemos observado parecían substituciones de una cierta representación por otra que le estaba estrechamente asociada; apoyaban la condensación del sueño, dado que de este modo, en lugar de dos elementos, sólo uno entraba en el sueño, sólo uno y con rasgos afines a los dos» *L'interpretation des rêves,* págs. 291 y 292).

relación: doble, aunque irreversible en cada una de sus partes: en suma, una *doble dirección única.*

El desplazamiento substituye un objeto por otro: así, los desune, pero tiende asimismo a asimilarlos, a *identificarlos,* a valorarlos el uno por el otro, más completo cuanta mayor es su primariedad (= se transporta entonces la carga total). Para Freud, la identificación era una especie de condensación.[150] Por supuesto, el desplazamiento rechaza esta identificación incluso cuando la esboza (o la designa): rechazo —huida— que le pone en marcha, que le induce a avanzar, que lo convierte en desplazamiento (mientras que, en cambio, la condensación acepta e instaura la identificación). El desplazamiento nos mantiene a buena distancia de la verdad del inconsciente, procede a base de substitutos.

¿No serán acaso, «condensación» y «desplazamiento», los nombres que reciben las dos caras de un mismo y amplio movimiento (el *destapar-tapar*), dispuesto a utilizar una u otra palabra según si la circunstancia analizada bascula más o menos hacia una u otra de sus caras? En los casos en que se habla de desplazamiento, la virtualidad condensatoria que subsiste es la tendencia (rechazada) a la identificación, y la aparición del desplazamiento se produce propiamente en el hecho del transporte (del rechazo). Cuando invocamos la condensación, se debe a que la confluencia identificadora de los trayectos importa más que estos trayectos.

Condensación-«presencia», en el sueño o en el texto, de [illegible]adenas de pensamiento ascendiendo por un solo elemento manif[illegible]mpre hay un sentido oculto detrás del sentido, *todo discurso es un [illegible] reforzado*[151] (sin lo cual no podría pronunciarse), no hay frase [illegible] capaz de decir todo lo que se dice en ella, no hay nada que se [illegible] ocurrir sin que esté suscitado desde varios lados a la vez [illegible]ble sujeción» de síntomas neuróticos), toda enunciación [illegible] a una chispa, pues no tendría lugar si, durante un breve [illegible]cho es el único productivo, no hubiesen colisionado de [illegible]versas impresiones distintas. Condensación, en suma: [illegible]to de desplazamientos.

No podemos invertir esta evocación. Subsiste la dis[illegible]o condensador del desplazamiento se limita a su carácter de [illegible]vés. La condensación es algo *más* que el desplazamiento [illegible] requiera varios desplazamientos).

150. *L'interpretation des rêves,* págs. 276 y 277.

151. Véanse los casos de «cooperación» práctica entre una frase [illegible]ción inconsciente, que Freud denominaba *tendencias reforzadas* («L'[illegible]

A decir verdad, el desplazamiento y la condensación no son «caracteres», y menos aún «procedimientos», de la significación. Son la misma significación («significancia» en Kristeva). El desplazamiento es el sentido como tránsito (como huida ante el sentido) la condensación, el sentido como encuentro (como sentido encontrado por un instante). Horizontalidad y verticalidad del sentido. ¿Y cómo no pensar (de nuevo) en las dos fórmulas de Jacques Lacan?[152] Condensación: «estructura de sobreimposición de los significantes donde se establece la metáfora». Desplazamiento: «giro de significación demostrado por la metonimia».

EL DESPLAZAMIENTO-METÁFORA

A propósito de la condensación, ya he observado (en las págs. 223-225) que lleva su metaforicidad consigo y que de ello se derivan dos consecuencias contrarias, una muy notoria, la otra apenas indicada: la condensación suele cristalizar en metáforas (en el sentido jakobsoniano), pero conserva ciertos visos metafóricos cuando cristaliza un metonimias; de ahí viene la noción de «condensación-metonimia», propuesta en el mismo párrafo.

Situación algo comparable: el desplazamiento y su metonimismo intrínseco. El desplazamiento se observa en la metonimia (véanse mis «tipos» 3 y 4 en las págs. 173 y 174), pero también sigue los caminos de la metáfora. Estos desniveles no son (en el fondo) nada asombrosos, puesto que metáfora y metonimia se definen únicamente en un plano consciente (manifiesto), y más por la relación «lógica» de dos términos (relación estática) que por el movimiento que los une.

Así pues, hablemos un poco del *desplazamiento-metáfora.* Podemos distinguir su acción, en cine, cada vez que el texto fílmico, en su transcurso, procede netamente a un acto de «pasaje», encadenando (desplazando) un tema *sobre* otro, en un movimiento que depende más de la traslación que de la convergencia o del «encuentro» potencial, y cada vez, no obstante, que los dos temas se invocan por semejanza o por contraste, bien sea que no mantengan ninguna «contigüidad» referencial plausible, bien que ésta se reduzca a una ocasión inicial. Tenemos entonces un «híbrido» interesante, metáfora por el tipo de relación entre los términos y desplazamiento por el tipo de *tránsito* que lleva de uno a otro.

Las antiguas tablas de montaje de la tradición cinematográfica gustaban de utilizar títulos como «montaje por semejanza», «por analogía», «por contraste», etc., en resumen, por metáfora, en el sentido moderno, metáfora más o menos «pura» según su fuerza en rechazar el pretexto de alguna vecindad de intriga. Añadiré que el montaje propiamente dicho (*collage*) no es aquí, a mi juicio, más que una de las modalidades de realización de desplazamiento, con igual derecho que los movimientos de aparato o que algunos procedimientos ópticos como el fundido, la persiana, etc.

152. *Écrits*, pág. 511.

Es cierto que las asociaciones metafóricas de esta índole pueden venir originadas por una operación condensatoria, en la medida en que una superposición en profundidad favorece la emergencia de un impulso más o menos inconsciente. Hay una secuencia de *Ciudadano Kane,* la película de Orson Welles, en la que el ex mayordomo de Kane se dispone a contarle al investigador la marcha repentina de la segunda mujer del protagonista, Susan. No hace más que decir: «Sí, pero sabía cómo tratarle. Como el día que su mujer le dejó, por ejemplo». Un fundido ultrarrápido suscita el primer plano de una cacatúa que lanza un chillido estridente (pequeño traumatismo textual: no hay nada que lo haya preparado) y que en seguida sale volando de la baranda, descubriendo a Susan que la cruza precipitadamente para irse de Xanadú (vemos que el pretexto metonímico es muy endeble). Previamente, la película ha evocado la metáfora de un vuelo —también el de Susan, como cuando decimos que «el pájaro voló del nido»—, de un despegue repentino, cacofónico, compulsivo, compensador además porque sugiere un «arrebato» (= gesto del pájaro) propio de los años de molicie y aceptación, que la película ha evocado antes: verdadero frenazo sintagmático, tanto para el espectador como para el marido, a quien no tardaremos en ver, tras un instante de titubeante consternación, sumiéndose en un acceso de furor impotente y destrozando la habitación de la fugitiva. Y para colmo, la cacatúa, pese a su necia expresión (también igual que Susan), parece que quiera provocar a Kane y mofarse de él a través de la hosca violencia de su chillido; de hecho, ese vuelo supone en parte una pérdida del poder del protagonista, una pérdida de su capacidad de dominio: discreto asomo de las resonancias fálicas que nuestra cultura relaciona con el tema del pájaro. Mediante esta multiplicidad de asociaciones superpuestas (y aquí no señalo más que unas pocas), la metáfora opera un cierto trabajo de condensación.

Pero en muchos otros casos, se contenta con designar una semejanza consciente, que procede del manifiesto al manifiesto, sin particulares prolongaciones. En *À propos de Nice* de Jean Vigo,[153] una célebre metáfora ilustra claramente este tipo de encadenamiento que por lo demás es muy ha-

153. En colaboración con Boris Kaufman en la fotografía; Francia, 1929-1930 (mediometraje).

bitual. El rostro de una anciana ridícula deja paso de inmediato, en la pantalla, al plano de un avestruz cuyos gestos de cabeza y cuello evocan la dignidad grotesca y ajada de la decrépita circunspecta. Desplazamiento elemental, cuya unívoca horizontalidad tiene algo de intrínsecamente metonímico, y que, no obstante, en su literalidad textual, se encauza por un itinerario metafórico. (Hay incluso, en este ejemplo, una metáfora particularmente «pura», por ser extra-diegética).

Evidentemente podríamos sentir la tentación, por «salvar» la correspondencia del desplazamiento y de la metonimia en el ámbito de las circunstancias, de ponernos a demostrar que tales metáforas son en realidad interpretables como metonimias. Táctica que a veces se ha esbozado,[154] pero me parece (como ya he dicho) que las correspondencias de superficie no son indispensables para una homología profunda y, sobre todo, que ésta ya quedaría de por sí singularmente debilitada si forjáramos una noción de «metonimia» adecuada a las exactas medidas del desplazamiento psicoanalítico (= gestión tautológica), y en contradicción con los datos de la retórica, tanto la tradicional como la jakobsoniana, para la que (aunque su definición de la metonimia haya variado mucho a través de la historia) hay imágenes como la del avestruz que nunca serán metonímicas, y que siempre se inscribirán en alguna zona de la amplia provincia de las «similaridades».

154. Por ejemplo, en un artículo muy rico de Guy Rosolato, ya mencionado más arriba (nota 41): «L'oscillation métaphoro-métonymique». Me refiero aquí al párrafo inicial, de donde saco las siguientes frases: «Por consiguiente, lo que domina en esta definición [= de la metonimia], es la identificación patente de la relación y, por supuesto, la existencia de ésta; una cadena inconsciente no necesita de ningún recurso, dado que el nexo con los términos que faltan es evidente y la descodificación fácil [...]. Vemos que esta concepción de la metonimia engloba todas las figuras posibles, a condición de dejar en evidencia su mecanismo relacional unívoco» (págs. 76 y 77). O algo después (págs. 81 y 82): «Pues la metáfora que se reduce a un solo circuito cumple entonces función de metonimia, o desaparece relativamente en tanto que "figura"».

Semejante tratamiento de los datos plantea muy directamente el problema del mismo gesto lacaniano, es decir, de la homología designada entre las operaciones del inconsciente y las de la retórica. Esta correspondencia sólo adquiere toda su fuerza si se establece entre instancias que se mantengan verdaderamente autónomas; no podemos modificar las definiciones retóricas para alinearlas de acuerdo con la distinción freudiana entre condensación y desplazamiento.

13. Entrecruzarse y tejerse en la película

EJEMPLO DE UNA FIGURACIÓN: EL FUNDIDO ENCADENADO

Una «figura» fílmica, la que sea, ¿qué supone *de entrada*? Supone la aproximación de dos temas que aparecen en el plano 43, o la ruptura tajante e inesperada entre los planos 13 y 14, o la sobreimpresión que ocupa la pantalla en un momento determinado y acaso, también ella, «minutada»: supone un *fragmento de texto*. Por supuesto, hay figuras más complejas y más difusas, como la de las arpas y los mencheviques en *Octubre* de Eisenstein, que ya he comentado en las págs. 174-177 refiriéndome a Marie-Claire Ropars, pero siguen siendo fragmentos de texto. La diferencia es que son varios, y también que cada uno de ellos no implica necesariamente la totalidad del material fílmico que aparece en el mismo momento. Aunque el arpa, el instrumentalista, y no el decorado de la habitación, se ofrezcan simultáneamente a nuestra vista, serán externos a la figura. (Esta reserva, no obstante, afecta igualmente a muchas figuras no discontinuas: lo que en una sobreimpresión es propiamente figura, es el hecho de la superposición de imágenes y no el contenido de las imágenes superpuestas).

De todos modos, fragmentos localizables que destacan en la película como desarrollo manifiesto. Ahora bien, un fragmento textual —tanto si es breve o largo, centrado o cuarteado, coincidente o no con una unidad global como el plano: sea cual sea, en una palabra, el principio de «fragmentación» que haya dictado su *aislación* en manos del analista—, es una especie de bloque perceptivo, visual y/o auditivo, que ya ha sufrido el efecto de esta aislación y que se halla *detenido* en una extensión material determinada.

Por el contrario, las matrices simbólicas, las grandes categorías de la significación (como el principio del paradigma, el de la condensación, la tendencia a la secundarización, etc.), son todas ellas movimientos y *no «unidades»*, movimientos que desbordan a las mismas unidades en que se inscriben de paso.

Toda figura relativamente circunscrita en el seno del flujo fílmico y relativamente recurrente a través de varias películas (es decir, que se encuentra codificada dentro de un género y una época) puede entenderse como el resultado temporalmente solidificado de trayectos semánticos más amplios, que la han precedido y provocado, que la disolverán, creando otras más tarde. Al margen mismo de tales casos, que se prestan más que otros a ser «catalogados», no hay motivo para suponer, de manera general (y contraria-

mente a una espera implícita hoy muy propagada, sin duda porque permitiría clasificaciones más fáciles y más rápidas), que un elemento fílmico materialmente único, una imagen, un sonido, el encadenamiento de una imagen y un sonido, una colisión de dos temas, un procedimiento óptico, etc., deba corresponder a un solo principio de figuración, ni que pueda «ser» una metonimia, un desplazamiento, una metáfora.

Para establecer correspondencias bi-unívocas (de aquellas que valen con excesiva frecuencia para desenredar el problema de las figuras cinematográficas), hay que disponer, en cualquier terreno, de dos instancias que sean parecidas por su estructura interna (= isomorfas), y separadas en su realidad substancial, dado que estos paralelismos término a término resultan de una especie de proyección (de ahí les viene el nombre de «biyectivos»).

Las palabras corrientes que expresan la cosa, como «correspondencia» o «paralelismo», ya contienen en sí estas dos ideas a la vez. No obstante, notamos la ausencia de ambas condiciones en nuestro problema, en donde las instancias estudiadas son la producción y el producto, la figuración y la figura, fundamentalmente disímiles como tales en su estructura y hondamente conectadas dentro del proceso del «engendramiento» textual.

Me parece que cabría la posibilidad (hoy) de un avance real si nos esforzáramos en situar cada figura fílmica con relación a cuatro ejes independientes entre sí: está más o menos secundarizada; es más bien metafórica, más bien metonímica, o decididamente mixta, manifiesta sobre todo la condensación, sobre todo el desplazamiento, o combina íntimamente las dos operaciones; supone una puesta en sintagma o una puesta en paradigma.

Muchas y muy complejas son las posiciones en cada eje, con profusión de casos intermediarios; se trata de ejes bipolares (con la excepción de paradigma/sintagma en donde ambos términos se excluyen y no conocen «dosificación» alguna). Las formas que tienen de entrecruzarse varios de estos ejes poseen aún mayor variedad, y nos acercan así (sin que podamos confiar en agotarlos) a las singularidades textuales.

También debemos recordar que una posición «mixta» o «intermedia» (en realidad estas palabras son muy inexactas) no constituye una posición imprecisa. Siempre cabe la posibilidad de explorar *la parte que,* de la figura global, manifiesta a uno de los polos y la parte que manifiesta al otro. En esta mixtura, cada uno de los dos aspectos es no-mixto. Voy a intentar demostrarlo.

Sea el fundido encadenado. Hoy me interesa por más de un motivo: por su ventaja («táctica») de ser relativamente fácil de circunscribir; también, porque es corriente en las películas de una época determinada, o sea característico de estas películas; y luego, sobre todo, porque consiste en una

«transición» y me sitúa entonces en el corazón del problema; apurando un poco la cosa, diré que en el momento del fundido encadenado la película sólo exhibe su avance textual, su operación en un estado casi puro.

¿Condensación o desplazamiento? Lo que primero distinguimos es el desplazamiento. El fundido encadenado nos presenta, con más plenitud y más duración que la que ofrecen las imágenes (o al contrario, el corte tajante), el movimiento preciso para que la película pase de la imagen 1 a la imagen 2: el momento del trayecto se supedita a una instancia dilatante que ya tiene valor de comentario metalingüístico. Además, al *dudar* un poco en el umbral de una bifurcación textual, la película exige que nos fijemos en su propia actividad tejedora, en sus recargas del instante.

Sin embargo, no por ello hay ausencia del proceso condensatorio; éste se produce sencillamente *en otro lugar,* manteniéndose no obstante «dentro» de la figura todavía. Reside en la copresencia (breve, huidiza) de las dos imágenes en pantalla, durante la exigua pausa en que éstas llegan a ser indiscernibles una de otra (véanse las «personas colectivas» de Freud, a propósito de la condensación[155]). Esbozo de condensación, con la singularidad de que dicho esbozo es más bien un residuo, y un residuo que jamás hubiese sido residuo. Se habla de figuras «nacientes», pero el fundido encadenado en su aspecto condensatorio es una figura moribunda, moribunda ya de entrada (ahí radica su diferencia con la sobreimpresión estable y duradera): dos imágenes corren a encontrarse mutuamente, pero lo hacen a base de retrocesos, dándose la espalda. Si hay esbozo de condensación, se debe a su progresiva extinción. A medida que la imagen 2 se va volviendo más clara y va «llegando», la imagen 1 sufre un proceso opuesto, se va «alejando». Es como dos bolas de billar, que sólo pueden encontrarse a base de rechazarse: *desencontrarse.* Pero, con todo, hay un momento en que se «tocan» de verdad. Condensación que no cesa de deshacerse.

El fundido encadenado ¿es primario o secundario? De entrada posee algo muy secundario: es un recorrido que se inscribe entre dos límites manifiestos, la imagen 1 y la imagen 2 cogidas respectivamente en su momento de no-confusión y de unicidad ilegible (= momento inicial del fundido para la imagen 1 y final para la imagen 2). Otro aspecto secundario es que el fundido suele hallarse muy codificado, sobre todo en la «puntuación fílmica»,[156] y el código impone arbitrariamente a la atención del espectador un significado fijo, rela-

155. *L'interpretation des rêves,* pág. 254 (= «reunir en una sola imagen de sueño los rasgos de dos o varias personas»).

156. Véase mi estudio titulado «Poncutuations et démarcations dans le film de diégèse», *Essais sur la signification au cinéma,* t. II, págs. III-137).

ción de causa-efecto, de antes a después con un «momento saltado», etc.: reducción operada sobre la significación global que siempre es más compleja.

Lado primario: no sólo actúan los límites del trayecto, sino también el mismo trayecto. Dos párrafos sucesivos de un libro pueden conectarse (y separarse, a la vez: hasta aquí, nada de eso ocurre con el fundido) mediante una palabra como *por otra parte* o *al día siguiente*, etc., o también por un espacio en blanco (llamado punto y aparte), un espacio en blanco que no deja de ser un segmento, como cualquier palabra: ¿podemos imaginar en cambio que el final del párrafo 1 y el comienzo del párrafo 2 se impriman en una misma línea de la página, y que los caracteres de imprenta se entremezclen y se intercalen? Esto es sin embargo lo que hace todo fundido encadenado. No se contenta con balizar una cierta relación de significado entre dos segmentos, sino que mezcla físicamente sus significantes, exactamente igual que en la definición freudiana de los «procedimientos de figuración» propuestos para el sueño[157] (= figuración: esta palabra ya nos descubre que el propio Freud pensaba en una especie de retórica primaria). Nos sugiere así un tipo de relación (sea cual sea su versión oficial: causalidad, etc.) que depende de la fusión substancial, de la transmutación mágica, de la eficacia mística (= omnipotencia del pensamiento). Las imágenes pueden ser ordinarias, no así el camino que las une. O mejor dicho, hay dos caminos, el ordinario, asumido por el código, y el otro, o los otros. En suma, sólo a título de desplazamiento, el fundido ya combina en sí unos movimientos de secundarización desigual. Puede haber dos ciudades conectadas por una carretera señalada a base de paneles con flechas, sin que por ello se vuelvan impracticables los senderos y atajos que también las conectan: es un poco lo que ocurre en las asociaciones insertas durante el relato de un sueño, durante la cura.[158]

157. Cap. VI.3 de *L'interpretation des rêves,* que lleva este título. Freud se pregunta de qué manera el sueño expresa diversos nexos lógicos, sucesión, causalidad, oposición, etc. Ahora bien, precisamente no los marca de modo explícito y separado, al revés de la lengua que posee sus «cuando» y sus «pese a que» (pág. 269). Los «expresa» (o al menos el analista puede restablecerlos) de forma distinta: mediante la disposición (eventualmente la colisión) de la misma masa de elementos, no mediante un marcador lógico que se les agregue para conectarlos: el sueño «prescinde entonces de todas esas conjunciones y sólo trabaja de acuerdo con contenido efectivo de los pensamientos del sueño (pág. 269). Ejemplo (pág. 272): el nexo causal entre dos elementos queda figurado por la «transformación inmediata de una imagen en otra»: es casi un fundido encadenado. La semejanza cobra figura gracias a la identificación o la formación compuesta, que son formas de condensación (págs. 276 y sigs.), etc.

158. *L'interpretation des rêves,* págs. 451 y 452 (Entre dos elementos dados, puede haber varios nexos asociativos; el primero que se le ocurra a quien cuenta un sueño, suele perderse a veces, hasta resultar improbable, más o menos incongruente pues ya está anunciado a otros, cuya censura demora el acceso a la consciencia).

Quien invoque la reglamentación del fundido y su excesiva gran claridad (irrefutables) para negarle su parte primaria o subestimarla, no hace más que pronunciar el discurso de la defensa, de la resistencia: lo propio de los encadenamientos primarios es usar de su sobredeterminación para conferir mucha fuerza y consistencia a asociaciones cuyo aspecto secundario ha de aparecer por sí solo, de modo que lo primario se manifieste a menudo por un cierto vigor de lo secundario (que explica el uso prolongado y frecuente del fundido). Al argüir con exceso sobre la claridad de este procedimiento, se confirma sin querer, tanto por la vivacidad de la reacción como por la repugnancia en tener miras más avanzadas, la misma realidad de esta transitividad mágica que opera respaldada por la racionalidad.

¿Sintagmático, paradigmático? El fundido encadenado es un marcador sintagmático, y únicamente para la ocasión, sin «mixtura». Fabrica sintagma (para eso está), y hasta lo fabrica simultáneamente por partida doble, un sintagma simultáneo, en el espacio (es una variante de la sobreimpresión), y un sintagma consecutivo, en el tiempo, pues la sobreimpresión no se mantiene, termina resolviéndose en una sucesión, la imagen 2 viene «después de» la imagen 1 (de ahí mis números). La definición del fundido —procedimiento entre otros para conectar dos imágenes presentes en la película— excluye la dimensión paradigmática. El fundido entra en paradigma con otras «transiciones» (corte tajante, etc.), pero su operación en sí no es paradigmática.

¿Metáfora, metonimia, las dos? Todo depende, aquí, de la relación entre la imagen inicial y la imagen final. En la medida en que se asocian por razones de intriga, o de acuerdo con una vecindad estable igualmente conocida por el cineasta y por el espectador, el avance es metonímico; si actúa en función de una semejanza o de un contraste, es metafórica. Suele ser doble, y no por casualidad: hay objetos que pueden ser vecinos y al mismo tiempo asemejarse; los dos criterios no son exclusivos, no designan dos clases complementarias, sino en intersección bastante amplia (son, no obstante, distintos, como en teoría de conjuntos). Me remito aquí a mis capítulos 4 y 5.

Lo que ahora hay que añadir es que el fundido encadenado, a falta de una naturaleza puramente metonímica, manifiesta un notable *poder metonimizante.* Tiende, si se me permite esta expresión, a fabricar posteriormente una relación pre-existente. (De hecho lo que actúa «debajo del» fundido es más bien la obra del desplazamiento, aunque el resultado es el mismo). La metonimia asocia dos objetos que se hallan en conexión de contigüidad referencial; ahora bien, la fuerza de transitividad propia del fundido, así como la contigüidad textual operada por él realmente (subrayándola por su lentitud [illegible] progresividad) privan al espectador, hasta cierto punto, de una li-

bertad de *creer* que los dos elementos así asociados podrían no ser contiguos en algún referente. Quizás por eso se suele confundir montaje y metonimia (véase la pág. 167). El fundido sería capaz de dar un aspecto metonímico a las metáforas más puras. Viene a presentarnos como un espejo que aumenta lo que opera en la metonimia lingüística (págs. 141-143): ésta selecciona una contigüidad entre otras posibles, igualmente «referenciales», pero con la fuerza del acto metonímico, hay una propensión a juzgar esta contigüidad más contigua que las otras, más notable o más importante en la misma realidad. El fundido actúa de manera similar. Y en mayores dimensiones: porque incluye la exhibición del itinerario (= diferencia con la metonimia lingüística), y también porque las contigüidades posibles, en cine, abundan más, de modo que aún resulta más arbitrario elegir entre ellas.

El fundido encadenado es un procedimiento trivial. Hay otras figuraciones fílmicas, más inéditas, que acaso ofrezcan una red de operaciones de superior complejidad. He querido proceder *a fortiori.* También conviene señalar lo primario, la parte de originalidad, lo productivo, tanto cuando no se ven como cuando destacan. Y además, el código no perdona: si lo subestimamos, se escabulle como rechazado y, en plena originalidad, la cosa resulta más trivial de lo que creemos.

El ejemplo del fundido encadenado demuestra que todo fragmento del tejido fílmico, por pequeño y simple que sea, exige varios movimientos a la hora de tejerlo. La tentación que debemos evitar, es la pretensión de encerrar al instante el fundido en una casilla y en una sola (= ilusión taxonómica). Por el contrario, se presenta como una buena muestra de lo que los psicoanalistas llamarían una *formación benéfica,* las únicas que pueden durar algo, porque «responden» con gesto exclusivo a múltiples motivaciones: sujeción varias veces asegurada, nudo que «aguanta» un buen rato. Si queremos «clasificar» el fundido, o sencillamente tener una idea más concreta de su mecanismo, sólo lo conseguiremos con relación a varios registros simultáneos y a su capacidad de entrecruzarse.

14. Condensación y desplazamientos del significante

A veces existe una tendencia a representarse, tras las intervenciones de Lacan simplificadas con mucha frecuencia por quienes las interpretan, las relaciones de condensación y metáfora, de desplazamiento y metonimia, según un modelo que yo llamaré la *identidad circunstancial,* dado que toda condensación es una metáfora, y al revés toda metonimia un desplazamiento. Si en este estudio he insistido tanto acerca del entrecruzamiento, el no en-

globamiento de categorías llegadas de diversos horizontes (lingüística, retórica, psicoanálisis), si me he entretenido un poco en algunos «híbridos» reveladores como la condensación-metonimia o el desplazamiento-metáfora, lo he hecho con la intención de situar en un plano distinto la homología de los dos movimientos primarios y de las dos figuras de la retórica moderna: en el ámbito de las *afinidades de operación,* de los parentescos en el trabajo del sentido. Por su principio, por su trayecto, la condensación tiene algo de metafórico, el desplazamiento de metonímico, por eso y no porque respectivamente culminen en un número particular de metáforas y metonimias caracterizadas. La condensación y el desplazamiento, como ya he dicho, mantienen con la metáfora y la metonimia unas relaciones «prototípicas», igual que cuando Freud consideraba el luto como el prototipo de la melancolía, y el afecto como el de la histeria, pese a que no todo afecto es histérico ni todo luto es melancólico.

Esto equivale a decir que la coincidencia literal en los ejemplos manifiestos, o al menos en todos, no es una condición necesaria para sacar la conclusión de un parentesco más hondo, parentesco ya directamente inferible del estudio teórico de los mecanismos.

Sin embargo hay un punto, del que nada he dicho todavía, en donde tales afinidades encuentran su límite de por sí, que viene a ser una *zona de desbordamiento,* mediante la cual la condensación y el desplazamiento poseen una acción que no cabría atribuir a la metáfora ni a la metonimia según ciertas definiciones que hayan podido recibir, ni siquiera aquellas tan extensivas como la concepción binaria contemporánea. Me refiero al conjunto de casos en que la condensación y el desplazamiento intervienen directamente en el significante y lo afectan en su materialidad.

Afirmación que quizás cause extrañezas (si se lee demasiado aprisa): Jacques Lacan, el autor que más ha hecho por imponer la homología de los dos trayectos primarios y de las dos «super-figuras», ¿acaso no cesa de repetir que condensación y desplazamiento, metáfora y metonimia, son ante todo zafarranchos del significante, como ocurre con esos juegos de palabras cuya imposición él mismo acepta? ¿No se interesaba Freud, constantemente, por los chistes, interés que hasta rebasó la obra que en especial les dedicara? ¿No fijó una orientación para esta particular forma de condensación que se basa en la calidad fonética de las palabras (= «representaciones de palabras» tratadas como «representaciones de cosas»[159])? ¿No constató, a propósito de las asociaciones intercaladas en el relato de un sueño, durante su curación, que el nexo entre dos elementos suele acceder a la consciencia, al

159. *L'interpretation des rêves,* págs. 257 y sigs.; «L'inconscient», págs. 114 y 115, etc.

menos en una primera fase, a través de una aproximación meramente física (= pronunciación, grafía) entre las formaciones verbales correspondientes?[160] ¿Condensación y desplazamiento, en suma, metáfora y metonimia, no *seguirán siendo* figuras del significante?

SOBRE LA NOCIÓN DE «OPERACIÓN DEL SIGNIFICANTE»

A decir verdad, sucede que, por esa noción tantas veces invocada de operación del significante, podemos entender (al menos) dos cosas muy diferentes, a veces mal distinguidas, una de ellas de alcance genérico, propia de todo movimiento significacional, la otra sensiblemente más específica y menos difundida.

Los trayectos semánticos siempre son operaciones del significante, y esto de dos maneras (que por otra parte constituyen una sola, vista bajo sus dos aspectos complementarios). Primero, como ya ha señalado Lacan en algunos comentarios decisivos, porque el significado nunca viene dado, porque simplemente nos lo indican como pueda indicarlo un gesto que apunte a una dirección general del espacio (la significación siempre es una *deixis*), porque el significante, en los tránsitos y detenciones provisionales del sentido, es la única instancia que en cierto modo tenemos «presente», advirtiendo que su forma y disposición deben ser hasta cierto punto irrefutables (responsables, al menos, de tal o cual prueba verídica). La lingüística moderna siempre ha considerado que una de las mayores diferencias entre el orden del significante y el orden del significado dependía de la naturaleza «concreta» y perceptiva del primero, opuesta a la evanescente inmaterialidad del segundo: de las dos «caras» del signo saussuriano, la cara significada ya es de entrada la que hay que restablecer o ir en su búsqueda, la que participa de lo *oculto,* la que escapa con todo derecho al registro de lo manifiesto.[161] Resulta notable que los lingüistas, en general escasamente preocupados por el in-

160. *L'interpretation des rêves,* págs. 450 y 451, especialmente con esta frase, subrayada por el autor: «Cada vez que hay un elemento psíquico conectado a otro por una asociación chocante o superficial [«chiste», juego de palabras», «asonancia», se decía un poco más arriba], se establece entre ambos un nexo natural y profundo sometido a la resistencia de la censura».

161. Véanse, al respecto, ciertas formulaciones particularmente explícitas en un artículo de Luis Prieto, «De una asimetría entre el plano de la expresión y el plano del contenido de la lengua» en *Bulletín de la Société de Linguistique de Paris,* t. LIII, 1957-1958. La «asimetría» anunciada por el título es precisamente la que estoy comentando yo, y el artículo se propone explorar ciertas consecuencias en el trabajo técnico del lingüista. El significante es

consciente, hayan podido emplear palabras semejantes, mostrarse sensibles a su manera a esta «huida» del significado, a su dimensión fundamental de ausencia, incluso cuando lo que así presencian sea en lo esencial la latencia del preconsciente. Toda figura de sentido es ante todo una figura del significante porque el significante y sus disposiciones son la única materialidad que recibimos.

Al revés, los impulsos semánticos (aunque nos situemos, para mirarlos, en los márgenes del significado) siempre se traducen por bullicios, o al contrario por fijaciones temporales, comprometiendo a un cierto número de significantes. Si cambio de idea, también cambio de palabras, y si procuro fijar mis ideas (expresión tan común y tan acertada), lo hago asimismo a través del esfuerzo de *frenar* mis palabras. La sinécdoque percibe o fabrica una cierta equivalencia entre la vela y la nave: la constitución física de la cadena significante, fónica o gráfica, queda afectada de inmediato, y «vela» ocupa el lugar de «nave». Eisenstein puede comparar los discursos desmovilizadores de los mencheviques con una música sedante: el texto de la película, en su dimensión visual, se enriquece al pronto con imágenes que exhiben arpas y balalaikas. Así, la menor proposición relativa al significado nos sitúa indefectiblemente ante particularidades al significado. Fenómeno muy bien captado por la lingüística, también aquí, dado que pretende plantearse la «forma» como única garantía del carácter lingüístico de un fenómeno:[162] en aquellos idiomas, por ejemplo, que sólo poseen un tiempo de pasado para los verbos, no hay motivo de suponer una separación semántica permanente entre el pasado de duración y el pasado «puntual»; y si podemos aventurarlo para lenguas como el francés, se debe a que su significante comporta dos formaciones distintas, reconocibles al oído o a la vista, el imperfecto y el pretérito simple. En tal medida, podemos decir que todo rasgo de significación es un rasgo del significante, pues en efecto ocasiona diferencias en el significante (por supuesto, en realidad ocurre lo contrario: vemos primero la presencia de estas últimas y deducimos algo por lo que atañe al sentido).

En cambio, existe un fenómeno que no tiene nada de permanente ni de coextensivo a las operaciones del sentido, y es la presencia de un trayecto

«manifiesto», insiste el autor, el significado «no manifiesto», meramente «psíquico», y además tema constante en toda la tradición lingüística de Saussure y Hjelmslev.

162. Así titula André Martinet uno de sus desarrollos: «La forma, garantía del carácter lingüístico», *Eléments de linguistique générale,* Armand Colin, París, 1963[3], caps. 2-8, págs. 41-43 (trad. cast.: *Elementos de lingüística general,* Madrid, Gredos, 1974). Antoine Meillet es uno de los que explicitan más claramente esta idea, familiar a todos los lingüistas.

semántico que *altere,* ni que sea en un punto limitado y circunscrito, una unidad de significante ya constituida y estable. Que altere o que empiece a hacerlo (a amenazarlo), y ya no simplemente a modificar la disposición de la cadena significante respetando la forma interna de sus segmentos de base, como por ejemplo las palabras.

Esto es lo que hacen en ciertos casos la condensación y el desplazamiento, y podemos considerar, entonces, que afectan «directamente» al significante (más directamente, y de modo distinto, de lo que les es habitual). Por lo que atañe a la condensación, recordamos, entre otros cien, un ejemplo divertido y notorio que da Freud.[163] Un hombre se ofrece a una mujer para acompañarla a casa (gesto de cortesía, aunque de hecho la desea). Se dirige a ella, y un lapsus le lleva a decir *begleidigen.* Es una palabra alemana que no existe, un pequeño monstruo del significante, donde puede leerse la condensación de una frase consciente (acompañar, *begleiten*) y de un deseo menos claramente asumido, *beleidigen,* verbo alemán que quiere «ultrajar», no sin connotación sexual según el caso. En ocasiones de este tipo, abundantes y corrientes en la literatura psicoanalítica, la condensación ya no se contenta con actuar sobre el significante de un enunciado, como en el «pastor-promontorio» de Hugo, ni con modificar en diacronía el reparto de los significantes léxicos, como cuando un objeto cambia de nombre por una metáfora luego trivializada; tampoco se contenta con *poner en movimiento* el significante, atropellándolo un poco si hace falta, con hacerlo funcionar en un discurso particular o en la evolución del mismo código: la condensación, ahora, lo embiste, se dedica a desencajar sus concreciones familiares, a insinuarse penetrando en su intimidad física para disgregarla. Proceso netamente más primario (aunque haya muchos casos intermedios, como es probable, que deban aparecerse a quien se encargue de investigarlos). Por eso el resultado manifiesto de las formaciones de este tipo posee un promedio de mayor ininteligibilidad (salvo análisis por dato) que en otras formas de condensación: En el célebre sueño del *Autodidasker,*[164] el lector (alemán) que no está enterado de las explicaciones de Freud se tropieza simplemente con un vocablo incongruente, cuyo cariz manifiestamente híbrido —pues esto al menos resulta inmediatamente sensible, prueba además, de que no se ha destruido totalmente el orden del significante— no basta para designarle algo que esté muy claro.

También el desplazamiento es susceptible de revestir este aspecto. Me acuerdo de un sueño que tuve hace poco, en un momento en que me bailaban por la mente las ideas expuestas en este capítulo. Sueño de deseo, ya por el hecho de necesitar ejemplos oníricos de lo que me disponía a decir, y que en efecto logré soñar deliberadamente (no hay mejor ayuda que la de uno mismo). Por lo demás, ya he olvidado muchos elementos de este sueño, pero he retenido, y no por casualidad, la escena durante la que se realiza dicho deseo: estaba yo reflexionando sobre la *Traumdeutung,* y en mi sueño se titulaba la *Zusammen* (adverbio alemán que significa «conjuntamente»); yo no tenía ninguna duda acerca del uso de esta palabra para designar la obra de Freud y estaba seguro de que en todas partes se conocía como tal; no me producía ninguna extrañeza; asimismo, había perdido completamente la memoria del verdadero sentido de *zusammen* en alemán. Sólo al despertar, los significantes *Traumdeutung* y *Zusammen* recuperaron su sitio respectivo en la objetividad del engranaje lingüístico, y la substitución del primero por el segundo me sorprendió como ejemplo de desplazamiento típico, y muy primario (que además tardé en analizar; *zusammen,* me parece, aludía a un episodio amoroso que salía en el mismo sueño y que no retuve con certeza; creo suponer que el sueño, si lo considero globalmente, cumplía la función de «hablarme», esta vez por condensación, de mi postura frente a mi trabajo, de lo que yo ya tenía enfocado).

El desplazamiento hacia *Zusammen* no altera la materialidad perceptiva del significante; la palabra salía «correctamente» pronunciada en mi sueño. Afecta sin embargo, circunstancia igualmente importante (igualmente *comprometedora,* en sentido propio), a asociaciones muy estables, codificadas desde tiempo atrás, entre unidades del significante y unidades del significado. Por supuesto, cabría decir simplemente que «modifica el sentido» de la palabra *Zusammen,* aunque no de la misma manera que la sinécdoque modificadora del sentido de la palabra «vela» hasta convertirla en «nave». Con «vela», la innovación no es más que una ampliación, una extensión limitada, una porción de terreno ganado; por eso, no es difícil comprender el nuevo sentido, ni requiere excesiva explicación. Se produce un cambio, sin duda, pero el estado del código previo a este cambio, aunque nunca permita preverlo con certeza, hasta cierto punto lo autoriza: entre los diversos objetos que componen la nave, la vela (con el *casco,* por ejemplo) es uno de los que llaman más la atención, uno de los que la gente suele ver como muy característico de la nave entera. La sinécdoque puede originar *vela* (o *casco,* como hoy sucede entre los domingueros), pero no se acertaría a entender que originara *chumacera* por ejemplo (que sin embargo también es otra parte de la embarcación). El desplazamiento de *Traumdeutung* a *Zusammen* resulta aún más inesperado, más primario, pues los dos términos que une (y que separa) tienen una relación lógica mucho más suelta (hasta el punto que

163. *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901), S. Jankélévith (comp.), París, Payot, 1961, pág. 77.

164. *L'interpretation des rêves,* págs. 259-261.

en la práctica podemos considerarla nula) que «chumacera» y «barco». No hay ninguna evolución diacrónica razonablemente imaginable que obtenga de *Zusammen* el valor de «interpretación» o «sueño», o las dos cosas; no se puede concebir ninguna frase alemana (en estado de velar) que, al substituir *Traumdeutung* por *Zusammen,* resulte inteligible a quienquiera que no esté al corriente de mi sueño.

Así, cuando la relación entre las unidades del significante y las unidades del significado queda modificada a partir de un cierto punto, el código ya no puede asimilar el cambio, sino que incapaz de seguir evolucionando, ve subvertida una parcela de su empresa. En tal caso, el desplazamiento ya no es motor de la lengua, o del discurso, como en los ejemplos que me han retenido en el capítulo 1, sino agente potencial de disgregación del significante, aun suponiendo que éste no se vea físicamente afectado.

CONDENSACIÓN/METÁFORA, DESPLAZAMIENTO/METONIMIA: EL DESBORDAMIENTO

Estas formas particularmente «intensas» de desplazamiento y de condensación, que no agotan el fenómeno en su totalidad, son las que con mayor nitidez se orientarían hacia la postura de Jean-François Lyotard en *Discours, Figure,* postura que consiste en manejar la separación, la incompatibilidad, una especie de estanqueidad entre lo primario y lo secundario, el inconsciente y el lenguaje. Postura que no comparto, por razones más generales que ya he indicado a lo largo de esta obra. No obstante, la aceptaré parcialmente en un punto, y bastante importante: cuando la condensación y el desplazamiento aluden directamente al significante, comienzan a diferir de la metáfora y de la metonimia en su principio mismo, y ya no únicamente por esos desniveles circunstanciales que no me parecen capaces de comprometer la homología.

Si sigue siendo cierto, incluso en esas manifestaciones especialmente primarias, que el fenómeno de colisión que aparece en la condensación *(begleidigen)* se relaciona con la confluencia semántica que determina a la metáfora, y que la traslación operada por el desplazamiento *(Zusammen)* evoca los «giros» característicos de la metonimia, la *operación conjunta* de la condensación y del desplazamiento, conservando así, e incluso entonces, algo que es metáforo-metonímico, empieza a distanciarse de la de las dos grandes figuras retóricas aprovechando un aspecto distinto, la alteración directa del significante, ajena al trabajo de la metáfora y de la metonimia.

Lo primario y lo secundario se oponen como dos nociones polares, admitiendo todos los casos intermedios de dosificación económica y de relación de fuerzas; es el problema tan importante de los grados de secundarización. Condensación y desplazamiento son formaciones ante todo primarias (localizadas en el sueño, no en el discurso), pero susceptibles de secundarizarse más o menos; metáfora y metonimia de formaciones en principio secundarias (localizadas en textos manifiestos, no en el inconsciente), pero que más o menos admiten prolongamientos y sobredeterminaciones primarias. Estas cuatro operaciones acaban encontrándose entre sí, por parejas, a condición de que unas se secundaricen y otras se «primaricen» (es lo que he pretendido demostrar hasta aquí). Pero, por el contrario, a medida que la condensación y el desplazamiento van revistiendo formas más primarias, se separan por igual de la metáfora y de la metonimia, mediante el movimiento inverso y simétrico que he comentado en el capítulo 1, a propósito de las figuras particularmente secundarizadas en donde la condensación no ha cesado de condensar, ni el desplazamiento de desplazar, mostrándose ambos ya únicamente en estado póstumo, por su residuo inerte.

En efecto, debo recordar que la metáfora y la metonimia, aunque sigan haciendo «vibrar» al significante, son operaciones referenciales (véase cap. 4). Interesado ante todo por su movimiento, por su estatuto de trayectos típicos, desde luego tan asombroso, Jacques Lacan ha concedido escasa importancia a la naturaleza de los términos que marcan la línea de estos tránsitos. No obstante, también es cosa que importe. La retórica se ha pasado siglos discutiendo hasta el infinito acerca de cuál era la extensión que convenía otorgar a un nexo como la semejanza (= ¿engloba o no engloba el contraste? Etc.), o bien la contigüidad (= ¿hay que añadir la inclusión unilateral que define la sinécdoque?). No obstante, estos mismos nexos siempre han sido pensados como si se instalaran entre aspectos de los referentes movilizados por la figura, no entre aspectos de sus significantes. Este punto de teoría, que no ha variado (y que reaparece en Jakobson con la noción de las similaridades y contigüidades «semánticas»), pertenece junto a otros a la definición de la metáfora y de la metonimia, confundidas todas las vicisitudes históricas. Apenas existe concepción de metáfora o de metonimia en donde tales figuras conciernan a la dimensión fónica o gráfica de las palabras. Pasamos de *nave* a *vela,* igual que de *amor* a *fuego,* en virtud de consideraciones que (por ilusoria y sobredeterminada que sea para la evidencia su versión oficial metalingüísticamente detenida) todavía conciernen, aunque sea en lo imaginario, al objeto-nave y al objeto-vela, al «objeto»-amor y al objeto-fuego, no a los dos fonemas de *vela* ni a los dos de *nave,* ni al sitio de la/o en la grafía de *fuego* comparada con el que ocupa en *amor*...

Bien es verdad que la retórica tradicional había definido varias figuras que comprometían directamente al significante. Por ejemplo, la *aliteración,* ya mencionada en la pág. 195, repetición fonemática, más especialmente consonántica, de intervalos aproximados sobre un segmento corto; o la *apofonía:* definición similar, aunque en función de unos timbres (= «Il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville»). Aun así, estos ejemplos nos permiten ver que las figuras de esta índole son precisamente las más difíciles de relacionar con la metáfora o la metonimia; los partidarios de la concepción binaria, hoy en día, tampoco han intentado relacionarlas, se han limitado a omitirlas. Y en efecto, era imposible relacionarlas, no por culpa de algún apuro secundario o tardío, sino porque dichas figuras se muestran de entrada diferentes al referente, mientras que metáfora y metonimia se definen con relación a él. Por igual motivo, aunque actuando en dirección opuesta, metáfora y metonimia se desmarcan tanto más de la condensación y del desplazamiento en cuanto que éstos ya no intervienen directamente en el significante.

Se *desmarcan,* insisto. Ni más, ni menos. Pues no cabe decir que, incluso en estas manifestaciones que subvierten la intimidad del significante, la condensación y el desplazamiento no sigan implicando *igualmente* representaciones, afectos y significados. En el ejemplo de *Begleidigen,* tenemos una colisión fonemática pero también tenemos inseparable de la primera, la colisión de dos intenciones y de dos deseos, y en cierto modo por consiguiente de dos referentes: la intención cortés, en el autor del lapsus, de acompañar a casa a aquella a quien se dirige, y el deseo menos confesable de imponerle algún ultraje vagamente entrevisto. Convergencia entre dos «cadenas de pensamiento», que en tal aspecto guarda un valor metafórico. Pero se añade aquí otra operación, ajena a la metáfora, un impulso específico que acaba instalando en el mismo centro del significante el punto de este encuentro y de esta superposición. Cuando tenemos en cuenta casos de esta índole (sin olvidarnos de los demás), la relación entre condensación y metáfora se presenta bajo una forma disimétrica y por así decir unilateral: la condensación es *más* que la metáfora, sin que lo mismo al revés sea cierto; la condensación posee, en todas sus formas, algo que depende del proceso metafórico, pero hay algo en algunas de ellas que lo *desborda.* Podríamos decir lo mismo si nos refiriéramos a las relaciones entre desplazamiento y metonimia.

DESBORDAMIENTOS ICÓNICOS

La expresión cinematográfica, o más generalmente icónica, también comporta unos movimientos de condensación o de desplazamiento que extienden su acción hasta el interior de las unidades codificadas. El cine experimental podría ofrecer abundantes ejemplos,[165] y por una parte esto es lo que se propone, éste es su programa: subvertir y enriquecer la percepción, hacer que comunique más ampliamente con el inconsciente, «descensurarla» al máximo.

Al examinar un cierto número de metáforas y metonimias fílmicas, me he ido enfrentando hasta aquí con configuraciones en donde una imagen ocupa el sitio de otra, o por el contrario se combina con ella, en base o pretexto de algún nexo figural entre los objetos correspondientes. Pero en todos estos ejemplos, el objeto (el objeto icónico, el objeto reconocible, la unidad pertinente del significante icónico en el código de la analogía), permanecía inatacado, inmediatamente nombrable (el código de las identificaciones perceptivas es inseparable de las designaciones lingüísticas[166]). El rebaño de corderos en *Tiempos modernos* de Charlie Chaplin[167] puede mantener, con la imagen de la muchedumbre en la entrada del metro, unas relaciones que hay que precisar y que se oponen a otros casos originados por sus propios contra-ejemplos, ello no excluye que el plano 1 represente claramente (y únicamente) un rebaño de corderos y el plano 2 una multitud urbana.

Sin embargo, ya he tenido ocasión de destacar[168] (especialmente con el fundido encadenado, incluso el clásico, que mezcla físicamente dos imágenes) ciertas figuraciones fílmicas en donde el trabajo del sentido llega a confundir la dimensión interna del significante. He observado su aspecto primario, su asombrosa semejanza con algunos «procedimientos de figu-

165. Uno de ellos, *Appétit d'oiseau* (1965), dibujo animado de Peter Foldès (13 mn), ha sido estudiado de cerca, y desde un punto de vista semio-psicoanalítico, por Thierry Kuntzel, en un artículo de gran interés: «Le Défilement», en *Cinéma: Théorie, Lectures,* número especial de la *Revue d'Esthétique;* Dominique Noguez (comp.) Klincksieck, París, 1973, n.° 2-3-4. No puedo hacer más que remitirme a este texto, que demuestra acertadamente la acción de las condensaciones y desplazamientos sobre la misma identidad de los «objetos» representados, y cómo se vuelven discutibles los reconocimientos y las nominaciones.

166. Véase, al respecto, la totalidad de mi estudio titulado «Le perçu et le nommé», págs. 345 a 377 de *Pour une esthétique sans entrave-Mélanges Mikel Dufrenne,* homenaje colectivo, Union Générale d'Éditions, «10/18», París, 1975, incluido en mis *Essais sémiotiques,* París, Klincksieck, 1977.

167. Véanse, más arriba, págs. 173, 201 y 202.

168. Véase, 203-236.

ración» oníricos, en el sentido de Freud, que consisten en expresar un nexo asociativo entre dos elementos mediante la misma disposición, y eventualmente la mezcla o la deformación de los significantes correspondientes: es lo que sucede con la «transformación inmediata de una imagen en otra»[169] como alusión a algún nexo causal (real o mágico) entre los referentes: es evidente el parentesco con el mecanismo del fundido encadenado, pero hay otras figuraciones fílmicas (y otras figuraciones oníricas) que acentúan aún más la disgregación de las unidades icónicas codificadas. Pues en este ejemplo de Freud, aunque la repentina evicción de una imagen por otra tenga algo de milagro (= desplazamiento), las mismas imágenes siguen siendo identificables sin sufrir alteración alguna; y en el fundido encadenado, que las confunde un poco hacia la mitad de su desarrollo, hay una cierta claridad unívoca que queda preservada al principio y al final, cuando cada una de las dos imágenes ya no (o todavía no) se halla contaminada por la otra.

Más lejos puede llegar aún la perturbación del significante icónico a través de los trayectos primarios. Elegiré aquí un ejemplo que desde luego no es el más extraño ni el más inquietante que podamos encontrar (en efecto, al final veremos que guarda suficiente «cordura»), pero que posee la ventaja, para mi exposición, de haber sufrido un detallado análisis, y desde una perspectiva retórico-semiológica, a cargo del «grupo M» de la Universidad de Lieja,[170] cuya importante *Rhétorique Générale*[171] ya conocemos. Se trata de un cartel diseñado por Julian Key, difundido por una marca belga de café, el «Chat Noir». El diseño representa un objeto insólito y netamente híbrido, estilizado sin embargo, de contornos claros, rápidamente identificable como la combinación de un gato y una cafetera. El equivalente lingüístico, sugieren los autores (con acierto, me parece), sería una palabra por el estilo de *gatofetera* (no estamos muy lejos de *Begleidigen* y de *Autodidasker*). Lo insólito reside en la mezcla, o más exactamente, según insisten los autores, en la simultánea persistencia de esta mezcla y de otra evidencia: se trata de un objeto y de uno sólo (en este cartel, contribuye a ello la técnica del diseño).

169. *L'interpretation des rêves,* pág. 272. En otro párrafo (págs. 506 y 507), Freud observa que estas figuraciones primarias, en donde el pensamiento actúa sobre el aspecto sensible del significante, ya se encuentran en algunos procedimientos corrientes (secundarizados), como el que exige imprimir en cursiva o en negrita las palabras de un texto que se consideren importantes.

170. Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg y Philippe Minguet. «La *chafetière* est sur la table...», en *Communication et Langage,* París, 1.er trimestre de 1976, nº 29, págs. 36-49.

171. Larousse, París, 1970. Los mismos autores, más Francis Pire y Hadelin Trinon.

Precisamente aquí (aunque el artículo no recurra a las nociones psicoanalíticas), se nota una labor de condensación: en esta coexistencia posible entre unicidad y dualidad, que ya he comentado con anterioridad[172] y que pertenece a la definición freudiana de las *formaciones compuestas,*[173] y en esta violación (algo bonachona e inofensiva si nos atenemos a este ejemplo) del principio de no-contradicción.

El artículo se dedica a concretar lo que relaciona tal imagen con el proceso metafórico y lo que la aleja de él. Entre los rasgos usuales de identificación icónica del objeto-gato en las representaciones corrientes, hay algunos que figuran en el cartel (orejas enhiestas), y otros no (bigotes); igual sucede con las características que permiten reconocer en general una cafetera. Este diseño lleva al pie, como en la metáfora, los rasgos comunes a los dos objetos (fundamentos de la «semejanza»); en términos lógicos, la zona de intersección entre ambos conjuntos: así, el mismo contorno gráfico, en el cartel, puede aludir a la cola de un gato o al tubo de la cafetera por donde sale el café (de igual modo, el ardor es lo común al amor y al fuego). Por el contrario, hay otros grafismos que eluden este doble empleo; los ojos del gato no corresponden para nada a la cafetera; ésta es la zona de no intersección, el equivalente de los rasgos semánticos que pertenecen al amor y no al fuego (como la inmaterialidad), al fuego y no al amor; en las formaciones compuestas del sueño, éstas serían las diversas particularidades gracias a las cuales persiste, en el mismo centro de la condensación, la impresión más o menos consciente de una dualidad.[174]

Por consiguiente, la *gatofetera* es metafórica en la medida en que resulta justificable del esquema de dos conjuntos en intersección es decir en que se basa en un encuentro por semejanza). Pero en la metáfora, prosigue el artículo (pág. 45), esta intersección sólo actúa entre rasgos del significado (sacados del referente real o imaginario, añado yo), mientras que aquí afecta, como acabamos de decir, a dos «formas perceptibles» (misma página) que pertenecen al significante en su aspecto físico. Semejante operación es exterior a la metáfora (págs. 44-47). Por ejemplo, algunos de los rasgos que se hallan en relación de exclusión (= no comunes a los dos objetos, ajenos a la semejanza, como los ojos del gato) *coexisten* no obstante con los demás en la figura global (págs. 46 y 47).

172. Pág. 340 y sigs., a propósito de mi «rinoceronte» (!).

173. *L'interpretation des rêves,* 276 y sigs. Freud observa justamente que la formación compuesta, contrariamente a la identificación que suele referirse a las personas, se basa más bien en las cosas.

174. *L'interpretation des rêves,* pág. 276.

Para mí, el interés de este estudio, aparte de su precisión, es que sin haberla buscado descubre la idea de que la condensación, en algunas de sus formas, actuando directamente sobre el significante, desborda la labor de la metáfora al tiempo que algo guarda de ella.

15. Paradigma/sintagma en el texto de la cura

Este estudio, que ya está tocando a su fin, se habrá desplazado por entero entre cuatro *nudos:* metáfora-metonimia, primario-secundario, paradigma-sintagma y condensación-desplazamiento. Advierto que no todos poseen la misma relación en el campo psicoanalítico; las desigualdades de distancia resultan sorprendentes: «paradigma/sintagma» desempeña un papel mínimo en las reflexiones de los analistas, y hasta en las de aquellos que han integrado la herencia de la lingüística estructural; raro es que ambos términos aparezcan en sus escritos. Por el contrario, «metáfora/metonimia» ocupa un lugar importante, al menos después de Lacan y en los trabajos que inspira: retóricas al principio, dichas nociones tienden a volverse psicoanalíticas. Por lo que atañe a «condensación/desplazamiento» y a «primario/secundario», siempre han destacado, puesto que su origen viene inspirado precisamente por la disciplina freudiana en la persona del fundador.

Me parece que la *ausencia* de «paradigma/sintagma» (el único de los cuatro ejes) en el cuerpo de la teoría analítica, no resulta en modo alguno accidental y merece que la indaguemos. El psicoanálisis propiamente dicho (= práctica y teoría de la cura) perfila un horizonte en donde «paradigma/sintagma» *se desvanece,* de manera comprensible, *detrás de* «metáfora-metonimia». ¿Por qué?

El estudio semio-psicoanalítico de la literatura, del cine, de las producciones culturales en general, siempre se enfrenta con textos materializados, que se han convertido en objetos del mundo exterior. Esto explica que su gestión jamás llegue a superponerse exactamente (ni que deba pretenderlo) a aquella otra que inspira las verdaderas investigaciones psicoanalíticas, cuyo objeto fundamental es un conjunto de funcionamientos mentales: nunca lo olvidan los analistas, incluso cuando hablan de otra cosa (de las «artes», por ejemplo); nunca están lejos de la cura, de la que ellos hacen profesión.

Entre el paradigma y la metáfora por un lado, y el sintagma y la metonimia por el otro, si impera una distinción aún en activo se debe a la dualidad y a los desniveles de la dimensión discursiva y de la dimensión referencial (véase el conjunto del cap. 4). Esta dualidad, no obstante, exige a su vez que el discurso se *cierre* y se *inscriba* en algún lugar físico (página del libro,

pantalla). Cuando el interés apunta a las mismas operaciones psíquicas, y no a las «obras», metáfora y paradigma, metonimia y sintagma tienden a juntarse por parejas. La causa de su aproximación, el movimiento de la «similaridad» o el de la contigüidad, comienza a interferirse en la causa de su separación.

Dos elementos fílmicos, como ya he dicho, pueden estar unidos, o más bien unidos-separados (o sea, que hasta aquí todo ocurre como en psicoanálisis) por un impulso virtualmente substitutivo, sin que esta tendencia deba llegar necesariamente a término en un momento determinado de la película que analicemos: uno de los temas «quiere» expulsar al otro del texto, pero nos guardamos la posibilidad de precisar si no lo ha conseguido todavía, de modo que los temas siguen siendo co-presentes en la película donde forman sintagma, o si decididamente lo ha arrinconado a base de «hincharse» gracias a él, creando entonces un paradigma.

Las palabras de un analizante forman un discurso muy distinto, que no tiene límite, que se corrige y se anula sin cesar, un discurso *que no sabemos dónde está* (de ahí su fuerza), y que, además, ponemos en perpetua y mudable relación con los actuales meandros de un inconsciente. No hay ningún texto plenamente detenido, pero menos que cualquier otro es el del analizante: la «cura» no sólo consiste en que el analizante comente lo que le está ocurriendo, sino asimismo en lo que le está ocurriendo de nuevo (ésta es la diferencia, en Freud, entre rememoración y reproducción[175]). Si, de dos significantes en transferencia, uno es inconsciente (demasiado cercano a la pulsión en una determinada fase de la cura), su substituto consciente mantiene con él unas relaciones que son a la vez paradigmáticas, puesto que le rechaza, y sintagmáticas, puesto que coexisten en el aparato psíquico (ver la barra horizontal en las fórmulas lacanianas sobradamente conocidas[176]). ¿Y qué decir de los diversos «vástagos» (cuya reactivación constituye la cura) que no cesan de excluirse entre sí, pero para *anunciarse* mejor, y terminar apareciendo uno junto a otro? Lo que perdura, dado que ya no hay *cerco* en

175. El analizante no consigue, o todavía no, delimitar conscientemente tal o cual recuerdo infantil (es lo que hubiese preferido el analista), pero lo revive en el presente, «con una fidelidad a menudo indeseada», sin experimentarlo como una reproducción, bajo forma de modificaciones biográficas o afectivas provocadas por el proceso transferencial de la propia cura. En tal medida, ésta, no contenta con analizar material, aporta nuevo material (véase «Au-déla du principe de plaisir», págs. 21 y 22, *Inhibition, symptôme et angoisse,* págs. 88 y 89, etc.).

176. *Écrits,* págs. 497 y 515. Sobre este punto, véase Jean Laplanche y Serge Leclaire, «L'inconscient, une étude psychanalytique», en *Les Temps Modernes,* n.° 183, París, julio de 1961, págs. 81-129, especialmente págs. 113 y 114.

torno al texto, dado que el dentro y el fuera se confunden con mayor intimidad que en cualquier otro caso, y dado que este discurso no es más que su propia e infinita restauración, lo que perdura es el movimiento de sobreimposiciones y traslaciones, en su principio metáforo-metonímico: incremento de la dificultad en hallar un «segmento» que no se agite demasiado, y con relación al cual sólo queda decidir si las representaciones están o no co-presentes, crean sintagma o crean paradigma.

En las págs. 159 y 167, he observado que, en muchos casos, las discusiones actuales ocultaban la distinción del paradigma y del sintagma, y hasta la olvidaban rotundamente, en favor de la de la metáfora y de la metonimia. Situación enojosa para la claridad de los análisis, que sin embargo depende de la naturaleza de los hechos. No debemos considerarlo como simple atolondramiento (al revés: hace falta mucha atención para restablecer todas las separaciones).

Comprobamos entonces que la raíz de este «olvido» frecuente es doble de por sí: tenemos la homología estructural de las dos parejas nocionales, muy real y regularmente compleja, circunstancia que me ha llevado a dedicarle mis capítulos 3 y 4, y causa de que la confusión resulte tan tentadora que no siempre acertemos a evitarla. Pero también tenemos una presión implícita procedente del campo psicoanalítico, en donde la misma existencia de una diferencia entre paradigma y sintagma es inesencial y de las más inciertas. En este aspecto, es francamente notable, hasta el punto de que me extraña no haberlo leído en ningún sitio (aunque tampoco me lo he leído todo), el hecho de que analistas como Lacan y sus discípulos, tan atentos a la teoría lingüista, apenas mencionen el paradigma y el sintagma y no los consideren como instrumentos que les puedan ser de utilidad.

Sin embargo, según como se mire, la diferencia entre la cura y los textos propiamente dichos sólo es gradual. En retórica y en lingüística (véanse págs. 161, 162, 152 y 192), también hemos encontrado, por ejemplo, una especie de «fuerza» que parte de la comparación (sintagmática) y del impulso a transformarse en metáfora (paradigmática). No obstante, el semiólogo dispone de unos «corpus» —o sea, que la diferencia irreductible depende del tipo de inscripción del texto—, y por lo tanto se encuentra en mejor posición para decidir acerca de la fase exacta (provisional, pero algo menos) alcanzada por este proceso tendencial en un determinado punto de la cadena.

El inconsciente es un texto sin fronteras y sin *depósito exterior,* mientras que la película está «grabada» (en la cinta) y el libro «impreso» (en papel): estas palabras ya hablan por sí solas. Los rastros amnésicos también son *inscripciones,* tal como le gustaba decir a Freud, aunque inaccesibles a los órganos de los sentidos. Y, además, (aunque sea lo mismo), el libro no invierte sus páginas cuando lo estudia el semiólogo, ni la película altera el orden de sus bobinas mientras su analista lo observa.

En suma, cuando pasamos del texto de la obra al texto del analizante, se origina la relación de fuerzas, o de importancias, entre la dimensión discursiva (= paradigma/sintagma) y la dimensión referencial (= metáfora/metonimia), relación que se modifica sensiblemente en favor de la segunda, aun suponiendo que ésta, a su vez, esté concebida en términos simbólicos (Lacan); *sobre todo* en tal caso, pese a la aparente paradoja, puesto que el referente, ya de por sí esbozado como un discurso, podrá informar del conjunto de hechos de discurso.

Así pues, doble movimiento: la separación del sintagma y del paradigma mengua en su fuerza, la noción apenas reviste utilidad; pero por otra parte, todo aquello que, capaz de una pertinencia discursiva, logre subsistir en las palabras del analizante, obtendrá una expresión, a través de la teoría, mediante las nociones inicialmente referenciales, que a su vez se han visto «aupadas» hacia el discurso.

De este modo, la metáfora asume la herencia global de la «similaridad» y absorbe el paradigma ya demasiado endeble. La metonimia digiere el sintagma y se encarga nuevamente de todas las contigüidades.

No hay que dejarse engañar: la gestión analizante es necesariamente «referencial» (aunque hoy esta palabra no goce de buena prensa): existe un paciente que solicita modificación, es mucha la apuesta, no se habla de cualquier cosa. Pero precisamente todo el discurso, con sus *posiciones,* apunta a este horizonte: el paradigma y el sintagma están menos ausentes de lo que parecen. La relación analizante esboza quizás el único territorio conocido en donde el referente se halle totalmente *transferido* al discurso (hablar es todo lo que hacemos), pero en donde, por un movimiento converso, el propio discurso constituye el único referente verdadero (hablar *de eso* es todo lo que hacemos), y sin embargo lo constituye de una manera que no opera en el hueco (la cura no es el texto de vanguardia: cosa que se olvida porque ambos están de moda): en suma, y en todas las acepciones de la palabra, que lo constituye *plenamente.*