

Christian Metz y la mediatización¹

Christian Metz and mediatization

Oscar Traversa
 Universidad Nacional de las Artes / Universidad de Buenos Aires
 Buenos Aires, Argentina
 oscarcesartraversa@gmail.com

LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada
 Año IX, #18, Segundo semestre 2017
 Buenos Aires, ARG | Págs. 71 a 87
 ISSN 1851-8931 / eISSN 2545-658X

Recepción: 09/09/2017 – Aceptación: 13/11/2017

Resumen:

Hace unos pocos años se hicieron presentes en distintos ámbitos reflexiones acerca de la obra de Christian Metz: todas las opiniones coincidían, tanto acerca de sus relevantes cualidades personales como de la trascendencia de sus investigaciones. Al mismo tiempo, surgían vacilaciones en torno a cómo encadenar sus avances con los desarrollos y problemas actuales. El trabajo que presentamos se propone discutir un conjunto de aspectos de la obra de Metz que brinden apoyos e, incluso, instrumentos para examinar tanto los fenómenos actuales como sus enlaces históricos. Los esfuerzos taxonómicos, presentes en su obra, destinados a circunscribir la especificidad cinematográfica, constituyen un verdadero instrumento comparativo para establecer diferencias en cuanto a los procesos de circulación discursiva, no desvinculándolos de las condiciones, tanto somáticas como empíricas, que presentan las diferentes modalidades comunicacionales. Este requisito epistemológico es consistente con la indisoluble articulación entre *actores sociales individuales* (“sujetos”) y *actores sociales colectivos* (colectivos institucionales o no) que exige una perspectiva de la mediatización de carácter *semio-antropológico* (Verón 2014).

Palabras clave: *semiótica del cine, mediatización, enunciación, especificidad discursiva, fenomenología.*

1 El artículo fue publicado originalmente en inglés en ESSACHESS. *Journal for Communication Studies*, vol. 10, no. 1(19), 2017: 239-253.. Esta versión contiene mínimas modificaciones de redacción.

Abstract:

A few years ago, some reflections upon Christian Metz's work came up from different disciplinary fields. Not only did all the voices agree on his outstanding personal qualities but they also coincided on the transcendence of his enquiries. At the same time, there was some hesitation on how to link his progress with the latest developments and current issues at stake. This paper seeks to discuss a series of aspects concerning Metz's work which may help and even offer an array of tools in order to shed some light on both current phenomena and their historical significance. Throughout his work, his taxonomic endeavor, aimed at circumscribing cinematographic specificity, represents a substantial comparative tool to set the main differences referred to discursive circulation processes without setting them apart from the somatic and empirical conditions of a wide range of communicational modalities. This epistemological requirement concurs with the indissociable bond between individual social actors —or subjects— and collective social actors —either institutional or non-institutional— which calls for a semio-anthropologic (Verón 2014) approach to mediatization.

Keywords: *film semiotics, mediatization, enunciation, discursive specificity, phenomenology*

1. Metz en el año 2013

El año 2013 fue particularmente profuso —sobre todo en calidad— de textos referidos a Christian Metz. Dos en la *Revista 1895* (Revista de la Asociación Francesa sobre Historia del Cine), uno firmado por Dominique Chateau y Martin Lefebvre, “Christian Metz et la phénoménologie”, otro de Charlotte Bouchez y Omar Hachemi, reseña de un encuentro en la Universidad de Zürich titulado: “Le paradigme sémiologique et la pensée ‘cinématographique’ de Christian Metz”; un tercero, en el libro de Eliseo Verón *La Semiosis Social, 2*, que le dedica un extenso capítulo titulado “Mediatización y enunciación”. Los tres textos comparten dos propiedades y la primera de esas propiedades presenta dos atributos: por un lado, un gran respeto intelectual sumado a un fuerte aprecio personal²; mientras que la segunda da cuenta de una excitación acerca de los alcances de los trabajos de Metz. En cuanto a sus perspectivas futuras hay quienes lo consideran, sea un precursor —el haber definido un campo de trabajo— sea

2 Durante el coloquio se comenta esa doble condición pues no se trata de una situación corriente en esos eventos.

un ejemplo de rigor epistemológico, a partir de una búsqueda incansable de coherencia.

2. En cuanto al coloquio de Zürich

Pero esas atribuciones generales no desdibujan las diferencias, en cuanto a la sustancia argumentativa o bien las zonas en que se manifiestan las reservas. Respecto de lo que concierne al coloquio es limitado lo que se puede concluir ya se trata de un comentario general en el que surgen puntos de vista fragmentarios aunque precisos, pero signados por una mirada hacia el pasado, muchas veces sin presente y otras, también, sin futuro. Recurren los temas (también las nociones) que habían dado lugar a debates marginales ya presentes en los comienzos de las investigaciones de Metz; asuntos tales como la *cinefilia*, un curioso fenómeno de relación con los textos que lo condujo a particulares reflexiones —el estatuto de buen o mal objeto, de inspiración kleiniana, por caso— manifiesto en parte de la crítica cinematográfica o en cierto amateurismo, presente de una manera aguda. No surge, a todo lo largo de ese texto, que se consigne en esa reunión un núcleo crítico propio de los avances en el campo de la semiótica, derivadas de las cuestiones relacionadas con la enunciación, en las que innegablemente Metz problematizó de una manera singular en las partes finales de su trabajo. O, por otra parte, tampoco se hace presente la prosecución o no del circunstancial “núcleo duro” de sus avances teóricos —la articulación con el psicoanálisis— que constituye un aspecto particularmente notorio en su despliegue teórico.

La crónica culmina de un modo curioso pues da una respuesta que no deja de despertar *sorpresa*. A la pregunta: “¿Qué resta de Metz hoy?” se responde de un modo que el lector podía sospechar por la manera de organización del relato: “asordinado, a todo lo largo del coloquio, esta pregunta obtiene en definitiva su respuesta en el cruzamiento de las múltiples intervenciones ¿ella se plantea hoy diferente que en 1989, luego de un primer coloquio en Cerisy?” (Bouchez y Hachemi, 2013: 175). La respuesta se centra en la importancia que puede adquirir la revelación del contenido de su archivo, la que podría situarla de manera prevalente más como un objeto histórico, que como un modelo teórico. La sorpresa a la que aludimos se refiere a que no existe una contradicción entre la característica de *histórico* y la de *teórico*; no se trata de términos excluyentes, salvo que se entienda la categoría de histórico como pasado, en cuanto a su vigencia. De ser así merecería una justificación de mayor peso que dichos “asordinados”, tal cual se señala en el artículo.

Adelantamos una hipótesis y es que no es injusto considerar a la crónica del coloquio de Zúrich como los apuntes apresurados de dos participantes atentos pero distraídos, al mismo tiempo, frente a la diversidad. La empresa que Metz se propuso nunca recibió la justa atribución de la dificultad que entrañaba (y aun entraña): circunscribir la complejidad de un objeto discursivo que no contaba con un antecedente antropológico de una magnitud equivalente a la del cine. Objeto textual que ingurgita a buena parte del conjunto de los procedimientos discursivos desarrollados por el *Homo sapiens* hasta ese momento, y que en consecuencia obliga a hacerse cargo —al menos por diferencia— de la producción discursiva por él realizada. Esos componentes, a su vez, no contaban (en cierta medida subsiste la escasez) con procedimientos metodológicos que los abarcaran, ni siquiera con modelos descriptivos de mediana fortaleza. A esto se suma que el fenómeno discursivo como tal, no devino en un componente marginal del funcionamiento social, sino todo lo contrario: en un tiempo brevísimo se tornó en un hábito colectivo universal, lo que prueba un ajuste cultural que no puede disociarse de una raigambre asentada en propiedades que hacen al desarrollo de la especie (el término “antropológico” que hemos empleado no es ocioso entonces).

En este escenario es en el que participa el acto fundacional de Metz que, si es “histórico”, lo es en esta dirección: lo que implica la concurrencia de actores individuales e institucionales ligados, en forma diversa, a esta contingencia. Creo que si avanzamos en los otros dos episodios del año 2013, es posible que nos ayuden a situar el aporte de Metz.

3. El texto de Chateau y Lefebvre

La propuesta de estos autores es del mayor interés pues se proponen discutir la participación de ciertos saberes epocales, en especial la particular dinámica entre la fenomenología y la semiología en el curso de su obra, desde sus primeros trabajos hasta el titulado *El significante imaginario* (1975a), sin dejar de lado referirse a trabajos, aún en lectura, propios del fondo *Christian Metz* de la Cinemateca Francesa. Para ello se valen de ordenar la propuesta en tres momentos: el primero signado por Mikel Dufrenne y por el heterogéneo conjunto de las aproximaciones al cine de tradición francesa; el segundo, lo que denominan el giro “pan-semiológico”, en el que asignan un papel importante a Umberto Eco y en el que se abre a la semiología; finalmente el tercero, en que procura articular la semiología con el psicoanálisis freudiano, según la lectura de Lacan³. En

3 En el momento en que Metz escribe los trabajos psicoanalíticos, Lacan se encontraba en uno de notoriedad creciente, no es correcto que se adjudique el empleo de este

cada uno de esos momentos los autores tratan de establecer los modos en que Metz establece las relaciones epistemológicas entre fenomenología y semiología, pues la óptica que da lugar a la configuración del cine como un objeto discursivo dotado de cierta autonomía es semiológica y no fenomenológica.

Acuerdo con Chateau y Lefebvre que sólo proclamarlo no resuelve la cuestión, es necesario desentrañar sus relaciones. Pero no creo estar de acuerdo con el camino que eligieron en tanto pienso que, en realidad, pone en pie —de allí el gran mérito de Metz— un intrincado problema para la *Semiótica*⁴, al menos. Mi acercamiento a Chateau y Lefebvre se produce en aspectos del último párrafo de su texto, allí cuando notan el desgarramiento metziano frente a dos formas del idealismo: por un lado, el de la fenomenología, patentizado por Husserl (privilegio del sujeto y la intencionalidad); por otro, el de la expulsión del sujeto a través de las configuraciones estructurales que, “invisibles”, deben ser reconstruibles por la razón. Se unen a esos comentarios para dar fuerza a la duda, una remisión a la autoridad. Es adjudicada a la voluntad de Merleau-Ponty de aproximación, manifiesta en sus papeles póstumos, a otras epistemologías: Wittgenstein y Peirce, por casos, pero de las que no había aun manifestaciones en los estudios cinematográficos.

Se hace notorio, a través de ese final, el señalamiento de un cierto malestar en cuanto a la prosecución (eventual profundización) de esa línea de trabajo. Entiendo que esa duda ha sido una constante en el curso del trabajo de Metz: las aclaraciones, las especificación de límites y alcances, sea para el público académico y mucho más para el ligado con la producción y la crítica, no dejaron nunca de ser motivo de preocupación, de él y de muchos de sus lectores favorables. Entiendo que el texto de Chateau y Lefebvre, entre sus efectos, puede computar la reflexión acerca de la pertinencia de ese asunto.

4. Aproximaciones a la semiología y la fenomenología

Es imposible acceder a la singularidad de los procesos que Christian Metz desarrolló para dar lugar a su obra; a lo que podemos acceder es a un “Christian Metz de papel”; no son los episodios de una vida, sino los

autor —lo que se ha hecho— simplemente a la moda, se trata en cambio de un empleo singular tanto de Lacan como de Freud, del que no se registra precedente en el campo de la estética y la crítica cinematográfica.

4 Empleamos el término por el que se conoce en este momento la disciplina, *semiología*, distinto al que se empleó en los primeros momentos, especialmente en Francia. Pretendemos señalar que la problemática en cuestión no tiene fronteras.

episodios textuales insertos en un mundo de textos los que orientan esa particular trayectoria sobre rutas de papel que, en su caso, no son fáciles de recorrer. La causa es necesario buscarla entonces en sus particulares trayectos. Quizá porque ellos no son otra cosa que una “puesta en escena” de las dificultades concernientes a la llamada “construcción de un objeto de ciencia” o, al menos, a circunscribir la singularidad de un fenómeno con pocos y ningún precedente en qué sustentar esa empresa. Ese escenario se patentiza en “Le cinéma: langue ou langage?”⁵. ¿Quiénes son los actores convocados en ese texto?: sin duda gentes de oficios diversos, honorables o geniales todos, pero ninguno de ellos con una preocupación ni siquiera cercana a la de Metz. Enfatizamos esto último: quizá él mismo no advertía (al menos el de papel) que estaba frente a un fenómeno inédito para la experiencia de la especie humana (el señalarlo de modo explícito ocurre años después).

Podría reformularse la pregunta de Chateau y Lefebvre conservando su espíritu pero modificando el punto de vista del modo siguiente: ¿a qué *semiología* y a qué *fenomenología* alude Metz? o mejor, ¿a qué *semiología* o *fenomenología* aluden sus lectores? Para que estas preguntas adquieran sentido productivo es necesario considerar que algo (o mucho) puede ocurrir entre la producción y el reconocimiento de los textos. Es muy posible que la fenomenología de Metz fuera epocal (la que estaba instalada en el mundo académico como una cierta *doxa*), aunque no tenemos elementos suficientes para indicar de manera precisa un espacio definido. La proximidad con Mikel Dufrenne, eminente especialista de estética, se situaba en el polo distante de la semiología. Más aun el propio Metz colocaba en posiciones opuestas a esas disciplinas (ver conferencia de 1971)⁶, respecto de la estética.

A la inversa, su aproximación a la semiología es explícita, pero redefinida en cierto modo o mejor, adecuada; la aproximación a Umberto Eco —atribuida por Chateau y Lefebvre— es incluso problemática, pues es necesario tener en cuenta diferentes momentos y relaciones; en los años 60 este autor adjudicaba al cine el poseer una triple articulación en lugar de doble articulación, como se adjudicaba a la lengua. Metz se situaba, a ese respecto, en una posición contraria en su empresa de mostrar la distancia con esa noción para exponer, de raíz, su distancia con la lingüística. El

5 Este texto, al que regresaremos, es central en el trabajo de Metz y en la Semiótica en general, su lectura plantea una discusión clave para enfocar el tratamiento de los discursos complejos.

6 Texto recuperado en el archivo de Metz por Martin Lefebvre. Se trata de una conferencia pronunciada en 1971, donde sostiene el carácter opositivo entre la semiología y la estética: la primera apunta a los estudios configuracionales —el desmontaje de los códigos, según su concepción de la época— mientras que la estética propende a la configuración del gusto para formarlo o mutilarlo.

cine, dada su diversidad de componentes, podía ser múltiplemente articulado; mientras que el argumento de Eco correspondía a un acercamiento breve a la lingüística estructural, que luego morigeró.

Quizá sea necesario señalar que las denominaciones adjudicadas a las disciplinas científicas (de cualquier campo) suelen producir un efecto ocultador de la naturaleza de una práctica, una suerte de mecanismo de defensa institucional donde la vida académica suele exigir la adscripción a un lugar. Esas adscripciones suelen contradecir las prácticas de investigación y ser insuficientes para enfrentar la diversidad o complejidad de los objetos. Metz, a ese respecto, en un pasaje de “Le signifiant imaginaire” (1975a: 37) trató esa cuestión precisamente referida a la fenomenología y uno de sus aspectos concierne al momento de la *teoría clásica francesa*⁷ del cine, pues ésta se adscribía a esa tendencia. Señalaba, con distancia, la posible pertinencia de un enfoque filosófico totalizante, pero marcaba también la necesidad de comenzar por una “fenomenología” (a mi entender, la suya) del objeto, por la descripción “receptiva” de sus apariencias y solamente después sería posible comenzar con la *crítica*.

5. El texto de Verón: lingüística y semiótica

Los comentarios de Verón no parten del ámbito del cine, ni tampoco de la estética fenomenológica o cualquier otra, lo hacen desde la *semiótica*; el cambio lexical no es indiferente y en el caso de este autor, se manifiesta una marcada distancia con la lingüística estructural de raíz saussureana, en especial lo que compete a la configuración del signo y sus consecuencias, incluso como teoría del conocimiento. Ese camino divergente lo conduce a formularle a Metz, en su texto póstumo *La Semiosis Social*, 2 (también del 2013), reproches que podríamos reunir en tres grupos: 1. concernientes al modo de empleo de la lingüística para singularizar al cine; 2. lo referente a la enunciación; 3. en torno al estatuto del observador y del lugar del “consumidor”. Esta reducción excesiva desluce las argumentaciones originales de uno y de otro; sirva, entonces, a modo de invitación a la lectura de los textos originales.

El empleo que hace Metz de la lingüística de raíz saussureana opera por descarte: ninguna de las propiedades adjudicables a la lengua son aplicables al cine, en consecuencia esa disciplina sirve para indicar lo que el cine no es. La semiología que será translingüística permitirá brindar un instrumento analítico y dejará de lado, asimismo, a la lingüística, lo que pone de manifiesto un alejamiento difícilmente reparable con la inclusión

7 Metz se refiere, en los casos de acercarse a ese heterogéneo conjunto, a Bazin.

de la noción de código, tratado *in extenso* en *Langage et cinéma* (1971), como organizador sistemático de los componentes fílmicos. En tanto que tal noción carga con la fragilidad propia de las convenciones sociales, más allá de los horizontes altamente convencionalizados (zonas de los léxicos, jergas de oficios, señalizaciones de orden público, etc.).

Respecto de la lingüística, Verón, en un pasaje de su crítica y signado por el afecto personal hacia Metz, desenvuelve una interpretación audaz: “buena parte de su obra podría ser vista como un exquisito *double-bind* dirigido a los lingüistas: ‘qué maravillosos son vuestros conceptos, y qué agradecidos estamos de poder usarlos para comprender nuestros objetos, aunque a decir verdad... no funcionan’” (2013: 97).

Lo referente a la enunciación entraña cuestiones que corresponden a una noción fuertemente arraigada en el terreno de la lingüística de la época que subsiste en nuestros días y es la que concierne a la concepción déictica de ese fenómeno, propia de Émile Benveniste. El centramiento antropomórfico que conlleva esa noción es absolutamente no pertinente para el discurso cinematográfico; el lugar del otro, en este caso, es ocupado por una máquina y no por un agente individual, algo que se hace manifiesto de manera notoria en la conversación. Por ejemplo, si me dicen: “ahora mismo te entregaré el dinero”, espero naturalmente que mi interlocutor eche su mano al bolsillo; el enunciado indica al mismo tiempo el momento de la acción a cumplir y quién debe cumplirla. Es entonces la organización del enunciado la que organiza el vínculo, la que da lugar a relacionarlo o no con el exterior del texto. En general la *deixis* lo hace pues asocia la singularidad de una señal con el despliegue de quien la produce (su cuerpo, su historia particular, etc.).

Si bien esa concepción es insuficiente, incluso para explicar los fenómenos que corresponden a la conversación, ha alimentado las ilusiones propias del análisis inmanente. Metz, a pesar de criticar los intentos de extender el modelo de “enunciación antropoide”, la que supone que, en general, la localización del sentido se encuentra centrada en una fuente personal, revierte de un modo particular esa posición para el caso del cine. La crítica de Verón se centra en observar ese cambio, una suerte de camino de ida, criticando el modelo propio de Benveniste explicitado de manera insistente en la última etapa de su trabajo —promueve un modelo *impersonal de la enunciación*— pero que, sin embargo, retorna sobre sus pasos y restaura un cierto inmanentismo del discurso cinematográfico. Tal discurso para Metz sería cerrado, ningún contexto lo incluye más allá de su propio texto. Esta posición conduce a Verón hacia el tercer grupo de reproches. Señala que, en efecto en la mediatización (el cine forma parte

de ella) no todo reposa sobre las máquinas —Metz insistía en la sustitución persona/máquina—, pues si bien pueden ser protagonistas, del otro lado hay múltiples agentes individuales, entre ellos los analistas, los que hacen algo diferente de los que no lo son (el público). Si los analistas pueden notar en el texto otras “diferencias” de las que percibe el público, las de ellos son tan heterogéneas como las del resto.

Esas distinciones de asignación de cualidades tienen estatuto teórico no contemplado por Metz: las diferencias entre *producción* y *reconocimiento*, las que aluden a posiciones asimétricas de público y productores es constitutiva de los procesos comunicacionales y dejan de lado cualquier inmanentismo. Ese intento analítico no sería otra cosa que el borramiento de los trayectos singulares propios de cada lectura (de cada procesamiento de un texto). Las posiciones singulares de los críticos o los analistas (lugares de observación cada uno de ellos) provienen de recorridos experienciales, asimismo singulares. Es imposible entonces que a un texto, cualquiera sea, pueda atribuirse un sentido inmanente, el sentido es siempre un resultado del reconocimiento (del crítico o del público).

Metz, al reconocer el doble vacío, el de la producción y el reconocimiento, jugaba sobre el tablero del imposible, desdeñando su propio trabajo; Verón recuerda un artículo de 1968, referido a lo verosímil, “Le dire et le dit au cinéma...”, “donde construye un modelo enteramente apoyado en los posibles históricos que marcan la evolución del cine de ficción” (2013: 107).

6. Metz a pesar de todo

Sin duda son aprovechables las observaciones de Verón para una evaluación de la obra de Metz en nuestros días, pues surgen de un espacio de consistencia científica diferente de otros, quienes tanto en el pasado como en el presente, las formularán desde ópticas cercanas quizá a los estudios propios del análisis de films o genéricamente también de los que lo hacen desde la historia de la cinematografía —como hemos visto en este escrito—. De todas maneras, estos últimos ponen en claro una pregunta insoslayable: ¿cuáles son los fines y alcances de una teoría científica, en especial si se pretende que ésta hace referencia a una práctica que se incluye en el campo del arte?

Regresaremos sobre Metz y Verón tratando de no perder de vista el carácter de esa pregunta aunque no creemos que tenga, sin embargo, una sola respuesta. Pero ninguna respuesta puede legitimarse si deja de lado las cualidades de práctica productora de sentido y, más aun, su carácter

diferencial respecto de otros procedimientos, de otros próximos o lejanos, de la literatura al teatro por casos, y no sólo esos; lo que se designa como *especificidad*, cuestión que se extiende a todo lo largo de la obra de Metz, cuestión crucial, es una guía para las prácticas analíticas.

La estrategia epistemológica de Metz consistió, a nuestro entender, en satisfacer esa primera condición para luego cumplir con lo que aún suele designarse como “*teoría del cine*”. Es posible leer esa estrategia en el entrecruzamiento de trayectos en que despliega su trabajo, en especial en el período que va de los ‘60 a los ‘70. Es necesario no olvidar que “Le cinéma: langue ou langage?” forma parte del número 4 de la revista *Communications*⁸ donde Barthes publica “Elementos de semiología”, texto, este último, si se quiere liminar de la semiología europea donde se sostiene —con gestos de ejemplar cautela— la postura de Ferdinand de Saussure. Metz, en esa misma publicación, toma distancia del modelo lingüístico para circunscribir la especificidad del discurso cinematográfico; lo hace a partir de la disolución del isomorfismo entre las cualidades de la lengua y las del cine, lo que a su criterio no implica una rotura con las oposiciones básicas que dan cuerpo a la naciente semiología (en vista de Saussure), cuyo centro (Barthes lo sostiene) será, tolérese la brevedad, una suerte de *sistémica binaria*.

Las nociones de código, paradigma, sintagma, forma, materia y sustancia, estas tres últimas según Hjelmslev⁹, se tornarán en *Lenguaje y cine*, las nociones centrales para la circunscripción de la especificidad cinematográfica y la lectura se corrobora con un examen del detallado “Índice notional” (1971: 220). La publicación de este libro ocurre en 1971, poco después de la presentación de su tesis doctoral; la publicación del número 23 de la revista *Communications* dedicada a “Cine y Psicoanálisis” es de 1975, un intervalo breve en que se produce una verdadera reformulación de la misma cuestión central de *Lenguaje y cine*: la especificidad de la producción de sentido, pero ahora desde la óptica del psicoanálisis.

En las primeras páginas de su trabajo *El significante imaginario*, Metz elabora la justificación de la articulación entre cine y psicoanálisis; un señalamiento clave se refiere a la fuente del conocimiento, es decir el lugar en que se manifiestan los fenómenos. Al igual, señala por caso, a la que corresponde a la antropología donde la sola fuente es el indígena y en la cura psicoanalítica la sola posible es el *analizando*, en el intento de articu-

8 Ese Número reúne a Bremond, Todorov, Barthes y Metz; estos autores abrirán un camino de trabajo que se extiende hasta el presente. La presentación, escrita por Barthes, es un verdadero manifiesto que muestra las trazas de su tiempo y fundamentalmente un proyecto trascendente.

9 Lo señalamos pues Metz (1971: 159) realiza una lectura de ese autor que conlleva diferencias respecto de otros en cuanto a las nociones de materia, forma y sustancia.

lar cine y psicoanálisis la fuente es el individuo.

Quizá la analogía elegida por Metz para fijar la fuente del conocimiento no sea la mejor; la antropología al estudiar al indígena estudia una particularidad bien definida, localizada, al menos, en lo espacial. El intento que se sugiere es otro, se trata de una relación genérica válida para la especie, la que tampoco está en pie de igualdad con la que se supone para el ejercicio psicoanalítico. Es, en este aspecto, donde se hace necesario recordar el reproche de Verón (2013: 102), ¿es suficiente que se trate de psicoanálisis y del ejercicio experto para resolver un fenómeno de tal amplitud? La dificultad no se resuelve si se parte de un cierto saber, el psicoanálisis, en lugar de recurrirse al modo de instalación social de la discursividad en cuestión.

Valdría, por un momento al menos, invertir el problema y partir de las condiciones de implantación del cine, en cuanto fenómeno discursivo —con plurales consecuencias económicas y sociales— incluso el vértigo de su instalación planetaria, pues en veinte años cubría de salas casi todo el mundo. Tal éxito, se produjo en condiciones difíciles, tanto técnicas como de alcance y variedad textual, lo que hace suponer el ligamen de esa discursividad con condiciones asociadas a cualidades altamente generales propias del *Homo sapiens*. Pensado en esa dirección una búsqueda a partir de supuestos estructurales de la conducta, propios de la epigénesis de la especie justifican la empresa de Metz y, es necesario reconocerlo, al menos, en dos dimensiones.

Veamos.

7. Metz y la singularidad del espectador de cine

En el número 23 de *Communications* otro artículo de Metz, “El film de ficción y su espectador (Estudio metapsicológico)” (1975b: 109) presenta un conjunto de observaciones que muestran una perspectiva diferente, al menos si la evaluamos a partir del tipo de hipótesis que permite construir, referidas al encuentro del cine con un “otro”, sus espectadores, y sus particulares circunstancias: sean las correspondientes a la edad, las costumbres sociales o los espacios culturales. En este trabajo reúne el conjunto de dimensiones que caracterizan el funcionamiento del cine en cuanto actividad colectiva y lo señala de modo explícito; sus descripciones se ajustan al cine de consumo corriente con los rasgos textuales que constituyen la mayoría de sus producciones. Avanzará, entonces, hacia la determinación de los rasgos que singularizan al espectador, a partir del modo de vínculo que se establece frente a la pantalla. El cúmulo de las circunstancias propias de ese decurso serán articuladas a partir de la con-

cepción más general del desempeño mental, según Freud, los estados que, por su generalidad, designará como metapsicológicos: el sueño, la vigilia y la ensoñación. El esfuerzo de Metz consistirá en circunscribir las características que hacen a la singularidad de la situación correspondiente a la del espectador incluido en esa nueva experiencia antropológica: el cine, consistente en visualizar el movimiento en ausencia de los objetos que lo ejecutan. Ese tránsito, entonces, Metz lo estudiará en cuanto a sus modos de producción de sentido, el camino que ya evocamos entre 1971 y 75, el que consistió en articular los observables diferenciales correspondientes al cine en un cuerpo de teoría, la psicoanalítica.

En lo que sigue realizaremos un ejercicio consistente en reseñar esos observables y colocar entre paréntesis a la teoría. El propósito es destacar la fuerza descriptiva y los alcances taxonómicos de las características elegidas para ese análisis, propósito que es consistente con los señalamientos que Metz (1975b: 134-135) realiza en los comentarios finales de su trabajo, cuando precisa sus alcances y afirma las limitaciones que el edificio teórico freudiano presentaría en otros horizontes culturales; eventualmente no ocurriría lo mismo para los observables diferenciales de otros procedimientos, o para cierto grupo de ellos y, en consecuencia, para las potenciales observaciones clasificatorias de otros dispositivos de producción de sentido (TV, video, instalaciones, modos de funcionamiento de las redes informáticas de materia significativa múltiple).

El esfuerzo de Metz por situar al espectador en relación con las tres grandes figuras del funcionamiento consciente —las ya mencionadas vigilia, sueño y ensoñación— le exige operar tres grandes pasos: 1. Describir las condiciones del cine en general por diferencia de otras prácticas productoras de sentido, 2. Situar el tipo de organización del estímulo de referencia (film de ficción), 3. Establecer las proximidades y distancias que a partir de las condiciones definidas en “1” y en “2” se manifiestan respecto de las tres posiciones metapsicológicas.

Los dos primeros pasos refieren al universo fenoménico del cine y el tercero corresponde al interpretativo —instrumentos psicoanalíticos mediante—; a estos últimos los pondremos entre paréntesis, operación, esta última, no reñida con el trayecto final de la obra de Metz, basta recorrer *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film* (1991). Para notarlo, una visión de conjunto se evidencia leyendo la bibliografía del final, donde la psicoanalítica está prácticamente ausente (Metz, 1991: 217).

“Le film de fiction et son spectateur” (Metz, 1975b), por su parte, es la culminación de un largo trabajo, una suerte de síntesis breve de los criterios diferenciales empleados para circunscribir una situación emer-

gente. Debe notarse que desde “Le cinéma langue o langage? (1964) hasta “Quatre pas dans les nuages” (1991) se puede leer un recorrido por el conjunto de lo dicho de manera más o menos pertinente acerca del cine, con detenciones en cada uno de esos aportes, sumando discusiones y modificaciones a criterios carentes de sustento o simplemente erróneos. Ese bagaje es el que pondrá en obra en los pasos 1 y 2 de “Le film de fiction et son spectateur”.

Es precisamente en ese último artículo donde debe trabajar en dos espacios, epistémicamente alejados en ciertas zonas de las llamadas humanidades: la creencia, en el sentido más llano (sea la del sueño o la fantasía) y los trayectos y estados del cuerpo, pues el cine es una cuestión de cuerpo y arquitectura (espacio). Es en este estudio donde Metz se ve enfrentado a las creencias pueriles e inelegantes que se suscitan en la función cinematográfica: llorar frente a una historia de dudoso gusto o cubrirse los ojos con las manos aterrados por las luces y sombras de la pantalla que muestran unos trazados que se les atribuye el carácter de monstruosos, fruto de lo que se designa como *impresión de realidad*. Teniendo sólo en cuenta este par de fenómenos, bastaría para justificar el intento de apelar, en cuanto circunscripción de especificidad, a una teoría de la conducta pero, ya lo hemos señalado (lo señaló Metz también) estos aspectos corresponden a lo que podríamos denominar como *plasticidad del reconocimiento* (tanto de los actores sociales individuales como de los colectivos, tiempo y espacio incluidos. Esto será materia de otro trabajo referido a Metz).

Tanto la vigilia como el sueño y la ensoñación tienen *topos*, sino exclusivos, privilegiados; el cine también, en especial el de ficción, dio lugar a una arquitectura particular, acorde con la extensión numérica del público, con la técnica y el óptimo emocional. La sala de cine conjuga esas propiedades, derivadas de la *escena a la italiana*, copiada en las salas de los primeros tiempos (usadas también para el teatro), que en unos pocos decenios se delinearón con rasgos propios de la arquitectura modernista. Las nuevas salas abandonaban los viejos hábitos jerárquicos del barroco, se “rectificaron” y pusieron en obra la *no jerarquía* de la distancia de la pantalla mientras Metz, en cambio, se ocupó de señalar quiénes gustan de las primeras filas y quiénes de las últimas, con instrumentos psicoanalíticos para el caso.

Ese espacio garantiza la fruición individual en un ámbito colectivo, donde se producirá el complemento necesario de la novedad antropológica: la disposición corporal; ésta consiste en que, fuera de cualquier experiencia de la vida cotidiana, el espectador de cine permanece observando

en una sola dirección un largo tiempo, sin movimiento de la cervical, siendo estimulado por un flujo constante de imágenes y sonidos. Estas características distancian a esta actividad de toda otra manifestación discursiva, cercana a la de las artes dramáticas, pero radicalmente distintas por la naturaleza del estímulo, con cuerpos presentes versus ausentes. De manera sucinta estas consideraciones consisten en el paso “1”, aludido más arriba, mientras el “2” hará referencia a la sustancia textual. La caracterización será breve pero no deja de lado los aspectos problemáticos: ¿cuáles son los límites de la ficción?, ¿el cine puede no serlo? ¿qué cualidades pueden impulsar el gustar o no de un film? La existencia del gusto no es un asunto secundario; en buena medida, la resolución de esa oposición es el campo donde el cine, desde siempre, ha jugado su existencia, al igual que otras prácticas que aspiran a ser incluidas en el territorio del arte o, al menos, las capaces de generar un hábito discursivo a partir de cualidades formales.

Esta síntesis —extrema casi— nos acerca a una singularidad analítica a la que se vio impulsado Metz desde el principio de sus investigaciones sobre cine —recordemos, en 1964— dado que se trata, en ese caso, de una superficie textual que posee operaciones tanto de producción como de consumo que escapan (o trastocan o suman) al empleo corriente (nos referimos al despliegue de la vida cotidiana) de las facultades del cuerpo, tanto en lo postural como en lo atencional. Lo que se suma a que tanto en la producción como en el consumo convoca (requiere de) artefactos complejos que solicitan la participación de colectivos, sea de conjuntos técnicos en la producción como de diversidad social en el consumo, absolutamente indisoluble de las exigencias productivas (de fabricación, queremos decir) del cine.

Esta disolución factual del centramiento sobre la singularidad de los actores será una de las brújulas que orientarán su recorrido hacia la posibilidad de pensar la enunciación cinematográfica como *impersonal*. Sin duda que llegar a este punto implica un conjunto de consideraciones que recaen en cuestiones centrales, tanto de la lingüística como de la semiótica —tema central de Verón en sus observaciones sobre Metz— que, al igual que al psicoanálisis podemos, por un momento, colocar entre paréntesis y detenernos, con mayor atención en el aporte del propio Metz. Basta con notar, para hacerlo, el modo y componentes que articula para dar cuenta de los modos de producción de sentido del cine. Entiéndase bien: llamamos *producción de sentido* a los procesos propios de los fenómenos discursivos que se encadenan a partir del vínculo experiencial con los textos, sean estos gestuales, dialogales, escriturales, figurales, etc., inmediatos o

mediatos a la situación de contacto.

Un modo de ordenar los señalados componentes es agruparlos en dos conjuntos: el primero constituido por los recursos propios del “estímulo”, los films (para el caso Metz se detuvo en los ficcionales); el segundo, por el conjunto de componentes que dan lugar al vínculo entre la sustancia textual (imágenes más sonidos) y el público, que incluye los modos particulares de la sala cinematográfica y los funcionamientos propios de la proyección. Es innecesario decir que, seguramente, el mismo texto no será idéntico en sus prosecuciones discursivas si es consumido en el living frente a un televisor o en un parque a través de un teléfono móvil; muchas pueden ser las similitudes y muchas las diferencias, muchos y diversos los reconocimientos de esos distintos públicos. El esfuerzo de Metz nos ofrece la posibilidad de, al menos, interrogarnos sobre esos problemas de nuestros días y formular hipótesis acerca de sus cambios y consecuencias.

8. Inferencias

I. Con el surgimiento de la semiótica o, digamos, con mayor apertura, con el advenimiento a la escena académica de discursividades clásicamente dejadas de lado (los medios de comunicación en general, el cine, la música de consumo masivo, las costumbres ciudadanas, etc.), lo que tocó a Metz, aunque no sólo a él, resultó ser una tarea difícil. La semiótica europea —especialmente francesa e italiana— jugó un papel importante en ese cambio haciendo un empleo prevalente, sobre todo en los decenios del 60 y el 70, de la lingüística estructural inspirada en Ferdinand de Saussure, quien en su momento había previsto el desarrollo de una disciplina general que abarcara al conjunto de los sistemas de signos, la *semiología*, en sus palabras; disciplina de no fácil inserción en las actividades universitarias. Por otro lado, las dificultades no fueron menores en sus relaciones con el mundo del cine; fueron numerosas tanto las incomprensiones como los rechazos; los exámenes sistemáticos, para muchos, rompían con cierta infabilidad propia de las artes y, para una práctica que pugnaba por ser incluida en ese dominio, ponerla en duda los constituía en un verdadero enemigo. Estas resistencias hicieron que Metz, como principal exponente, multiplicara sus esfuerzos de especificidad y pertinencia.

II. La mirada, entonces, sobre Metz y particularmente la atención sobre el alcance de su trabajo se particularizó a su objeto y se dejaron de lado sus esfuerzos de índole más global —el caso que comentamos de Verón es la excepción más notoria en lo referente a tratar los alcances generales de las investigaciones de Metz—; se pensó, por parte de los menos

avisados, que sus conclusiones revestían un carácter definitivo y ayudó a esa situación un escrito, “Le signifiant imaginaire”, en el que algunos pasajes propician un seguramente no querido efecto de clausura (algo así como: “*esto es lo único y último que se puede decir*”). Se fijó a la obra en el tiempo, en su tiempo, no se atendió por caso, lo que comentamos respecto del camino de exploración de la especificidad discursiva a partir de trabajar las cuestiones enunciativas, en tanto que conjunto articulado de las condiciones de funcionamiento de una discursividad, es decir, las dimensiones que integran una *pragmática vincular*. Sin explicitarlo ni formalizarlo, Metz puso en obra la noción de *dispositivo*¹⁰.

III. Visto esto último, el camino abierto por Metz, muy especialmente en lo que concierne a la participación del cuerpo en los procesos de producción de sentido, lo coloca frente a cuestiones de actualidad. La *mediatización*¹¹ como tal, pensada en términos de larga duración, de manera ininterrumpida convoca al cuerpo y sus facultades perceptivas como un partícipe imposible a dejar de lado para la explicación de los cambios. Más aun, como en el presente, la dimensión tecnológica de la producción y circulación discursiva adquieren un gigantesco protagonismo, asociado con una alta tasa de imprevisibilidad, la que compromete al cuerpo en múltiples dimensiones: desde el universo del trabajo al de la salud. Es precisamente en ese punto donde los instrumentos de indagación capaces de incluir el conjunto de las dimensiones que concurren al creciente aumento de la complejidad se hacen indispensables. Metz se encuentra entre quienes pueden ayudarnos a pensarla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Chateau, D. y Lefebvre, M. (2013). Christian Metz et la phénoménologie. *1895 Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 70, 82-119.
- Bouchez, C. y Hachemi, O. (2013). Colloque international “Le paradigme sémiologique et la pensée ‘cinématographique’ de Christian Metz” (Université de Zürich, 12-14 juin 2013). *1895 Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 70, 172-175.

10 Ver “Aproximaciones a la noción de dispositivo” (Traversa, 2001). En ese texto se señala cómo ciertos autores, entre ellos Metz, han hecho un uso no explícito y no orgánico de esa noción con resultados del mayor interés. En ese texto se intenta un principio de sistematización.

11 Fue Eliseo Verón quien insistió de manera más particularizada en pensar la *mediatización* en términos de larga duración pues ella ha sido responsable de la coevolución convergente entre los procesos semióticos y los biológicos en la especie *Homo sapiens*.

- Lefebvre, M. y Metz, C. (2013). Existe-t-il une approche sémiologique de l'esthétique? *1895 Mille huit cent quatre vingt-quinze*, 70, 154-167.
- Metz, C. (1964). Le cinéma: langue ou langage? *Communications*, 4, 52-80.
- (1968). Le dire et le dit au cinéma: vers le déclin d'un vraisemblable? *Communications*, 11, 27-33.
- (1971). *Langage et cinéma*. Paris: Larousse.
- (1975a). Le signifiant imaginaire. *Communications*, 23, 3-55.
- (1975b). Le film de fiction et son spectateur. *Communications*, 23, 108-135.
- (1991). *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y Seña*, 12, 231-248.
- Verón, E. (2013). *La semiosis social, 2: ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.
- (2014). Mediatization theory: a semio-anthropological perspective. *Mediatization of Communication*, 21, 163.