

Desiderio Blanco

Christian Metz: el sentido como energía*

*A la memoria de Christian Metz en los
cien años de cine*

La expansión del "campo freudiano" en los años setenta, tiñó de psicoanálisis a casi todas las disciplinas de las llamadas Ciencias Humanas. De esta forma, el *semanálisis* elaborado por Julia Kristeva,¹ cuya culminación se expresa en *La Révolution du langage poétique*, se extiende a la Literatura; los *dispositivos*

* Este trabajo ha sido elaborado con textos literales de Ch. Metz. Mi aporte personal ha consistido en articularlos en un nuevo texto, tratando de conservar el hilo del discurso original.

1. Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*. Ed. du Seuil, Paris, 1974.

pulsionales, de Jean-François Lyotard,² pasan al campo del arte; los *representantes generales*, propuestos por Jean-Joseph Goux,³ alcanzan a la economía. No es la primera vez que se intenta aplicar los resultados obtenidos por el psicoanálisis a la literatura y al arte. El mismo Freud lo hizo con bastante éxito.⁴

La novedad de la extrapolación moderna consiste en que no se pretende ya (por inútil e inoportuno) analizar a los personajes del mundo representado ni mucho menos a los autores de las obras en cuestión. De lo que se trata ahora es de *psicoanalizarlos* textos mismos, considerando el sentido como *energía libidinal*. El acento se pone en las operaciones de producción del sentido, en el *trabajo* del texto, siguiendo las pautas del trabajo del sueño. En tal sentido, se llegó a hablar de *semiótica psicoanalítica*.

También Christian Metz⁵ se sube a la cresta de la ola como gran conocedor de la teoría y práctica psicoanalítica, para aplicar al cine los aportes de la disciplina. En la orientación ya señalada, lo que a Metz le interesa es analizar los elementos psicoanalíticos del *significante-cine*, de la *institución cinematográfica*. Se centra para ello en tres nódulos fundamentales de la institución: la *maquinaria productora* de películas, el *espectador* de cine con su maquinaria psíquica y social y la maquinaria del *texto filmico*, limitándose para ello a las películas de ficción, en las que los dispositivos psicoanalíticos se perciben con mayor claridad.

2. Lyotard, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Ed. Klincksieck, 1971. (Traducción española en Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979).

3. Goux, Jean-Joseph. *Économie et symbolique*. Paris: Ed. du Seuil, 1973.

4. Freud, Sigmund. «El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen»; «El *Moisés* de Miguel Angel». En: *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, 1970, p. 224.

5. Metz, Christian. *Le signifiant imaginaire*. Paris: Union Générale d'Éditions, 10/18, 1977. (Traducción española: *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili 1979).

De la maquinaria productora destacan cuatro *dispositivos* fundamentales: la *identificación especular* que el significantecine propicia por su misma constitución; la pasión de percibir o *pulsión escópica* que la misma maquinaria promueve, con su secuela natural; el *voyerismo*, y finalmente el *fetichismo*, inscrito igualmente en el significantecine.

Parte Metz de una constatación inmediata: el significantecine es *perceptivo* (visual y auditivo), mucho más perceptivo que otras instituciones de la representación. La pantalla, en la que se desarrolla la ficción, en la que tiene lugar la *diégesis* del mundo representado, constituye algo así como la "otra escena", funciona como un *espejo* a través del cual el espectador ingresa al mundo imaginario y sobre el cual puede proyectar sus impulsos de *identificación*. Sin embargo, el espejo de la pantalla difiere del espejo primordial en un punto esencial: hay una sola cosa que nunca refleja la pantalla: el cuerpo del espectador. El niño, ante el espejo, percibe los objetos familiares de la casa y también el objeto por excelencia: su madre, que lo tiene en brazos ante el espejo. De esta situación nacen los rasgos mayores de la identificación primaria, con la que se inicia la formación del Yo. El niño se ve como ser ajeno, junto a otro ser ajeno. Este otro ser ajeno le garantiza que el primer ser es él, mediante su autoridad en el registro de lo simbólico y mediante la semejanza de su imagen especular a la del niño. De esta suerte, el Yo del niño se forma por identificación con su semejante y a través de él, el niño se identifica a sí mismo como objeto. Si en la pantalla no aparece el reflejo del propio cuerpo, ¿con qué se identifica el espectador? Porque de todas maneras tiene que identificarse. Lo que sucede es que la identificación primera ha dejado de ser una necesidad actual, ha superado el estadio del espejo con toda normalidad en la gran

mayoría de los casos. Pero continúa, en el cine como en la vida diaria, dependiendo de un juego de identificaciones permanentes, sin el cual no habría vida social. En el cine, pues, el espectador se identifica evidentemente con los *personajes* de la ficción. Pero esta identificación no es suficiente para entender la película y para gozar de ella. Esta es una identificación secundaria. Existe otra identificación más radical, primaria en el orden del *significante-cine*, que es la identificación con la cámara. Esta identificación construye el *lugar del Yo espectadorial*. Ubicado en este lugar privilegiado, el espectador se hace *omnipercibiente* y *ubicuo*. Mira a todos lados, se acerca, se aleja, espía, acompaña a los personajes sin que ellos se enteren. Con esta identificación, exclusiva de la institución cinematográfica, el espectador se hace omnividente y se coloca en los lugares más insospechados, incluso insólitos. En consecuencia, el dispositivo de la cámara funciona como un dispositivo psicoanalítico, que permite al espectador identificarse con su propia mirada. Existen muchos elementos del *significante-cine*, códigos, subcódigos, que potencian el dispositivo de las identificaciones: imágenes subjetivas (del enunciador y de los personajes), encuadres insólitos, ángulos extraños, las miradas entre personajes, las miradas subjetivas asignadas a los mismos, los acercamientos cautelosos de la cámara, el gran primer plano que nos introduce en un mundo inescrutable, etc.

Ubicado así en el *lugar espectadorial*, el espectador se encuentra en condiciones privilegiadas para desligar su pulsión escópica, la *pasión de percibir*. Las pasiones perceptivas son las únicas que posibilitan el ejercicio del cine: el deseo de ver. La pulsión percibiente, contrariamente a otras pulsiones sexuales, figura concretamente la ausencia de su objeto por la distancia que mantiene y que participa de su misma definición: la distancia de la mirada. Lo que define el *régimen escópico* del cine no es sólo la distancia de la mirada, común con otras artes

y con otras formas de espectáculo (teatro, por ejemplo), sino más bien la *ausencia* 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. 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). Otro de los dispositivos de la institución cinematográfica que contribuye a liberar la pulsión de ver es la soledad en que se encuentra el espectador de cine. La asistencia a una proyección cinematográfica no crea, como en el teatro, un "público" verdadero. El público de cine es una suma de individuos que, pese a las apariencias, más bien se asemeja al desperdigado conjunto de lectores de una novela. Un tercer factor participa, asimismo, en liberar la pulsión escópica del espectador: la *segregación de los espacios*, característica de la sesión de cine: "escena" y sala han dejado de ser dos elementos polares de un espacio único; el espacio de la película, figurado por la pantalla, es hondamente heterogéneo, ya no comunica con el de la sala. El uno es real; el otro, perspectivo. 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 lo ignora y lo 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 edípico.

Y esto nos lleva al otro dispositivo del significante que consiste en promover el *voyerismo*. Los mismos códigos que hemos mencionado líneas arriba favorecen esta promoción. La misma identificación con la cámara, y por su intermedio, con su propia mirada, estimula la condición de *voyeur* que afecta profundamente al espectador de cine. El *voyeur* procura mantener una abertura, un espacio vacío entre el objeto y el ojo,

entre el objeto y el propio cuerpo. Freud observa que el *voyerismo* siempre establece una separación entre el *objeto* (en el cine, el objeto mirado) y la *fuentes* pulsional, es decir, el órgano generador (aquí, el ojo). El *voyeur* no se mira el ojo. El deseo *voyerista* es el único, con el sadismo en algunas de sus formas que, por su principio de distancia, procede a una *evocación* simbólica y espacial de ese desgarrón fundamental producido por la distancia entre objeto y ojo. Es esa evocación la que promueve el significante cinematográfico por su misma constitución material. En la sala oscura, el *voyeur* está solo de verdad (o junto a otros *voyeurs*, lo que es peor), privado de su otra mitad, que es el exhibicionista. *Voyeur*, no obstante, puesto que hay algo que ver, algo llamado película, algo que *se deja ver* sin *darse a ver*, algo que ya ha abandonado la sala dejando allí su huella, lo único visible.

Privado así del acuerdo rehabilitador, del consenso real o supuesto con el otro, el *voyerismo* cinematográfico, *no autorizado*, se establece desde el principio con más fuerza que el del teatro, por ejemplo, en el hilván de la escena primitiva. Ciertos rasgos precisos de la institución cinematográfica contribuyen a esta finalidad: la oscuridad que envuelve al mirón, el tragaluz de la pantalla con su inevitable efecto de agujero de la cerradura, la misma soledad del espectador, ya señalada. El cine conserva en sí parte de aquella prohibición que pesa sobre la visión de la escena primitiva; 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 legitimación y en la generalización del ejercicio prohibido.

El cuarto de los dispositivos de la maquinaria productora, analizado por Metz, es el *fetichismo*. El psicoanálisis relaciona estrechamente fetiche y fetichismo con la castración y con el temor que inspira. El niño que percibe el cuerpo de su madre se siente apremiado por el testimonio de los sentidos para ad-

mitir que existen seres humanos desprovistos de pene. Y tardará mucho en interpretar esta inevitable constatación en términos de diferencia anatómica entre los sexos (pene/vagina). Cree que todos los seres humanos poseen inicialmente un pene y, en consecuencia, entiende lo que ha visto como el efecto de una mutilación, que redobla en él el miedo a sufrir una suerte similar. El guión de la castración, en sus líneas generales, no se altera porque entendamos, como Lacan, que se trata de un drama esencialmente simbólico, en donde la castración toma 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, pérdida del seno materno, expulsión del excremento, etc.), o porque al contrario tengamos la tendencia, como Freud, a tomarnos el guión un poco más al pie de la letra.

Ante esa *revelación de una carencia*, el niño, para no caer en una angustia demasiado intensa, tendrá que desdoblar su creencia y mantener desde ese momento dos opiniones contrarias permanentemente: "todos los seres humanos están provistos de un pene" (creencia original) y "ciertos seres humanos no tienen 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.

El niño, aterrorizado por lo que ha visto o entrevisto, habrá intentado, con mayor o menor éxito, según los casos, *deter*ner su mirada, y para toda la vida, sobre lo que más tarde se convertirá en *fetich*e: sobre una prenda de vestir, por ejemplo, que oculte el espantoso descubrimiento, o que al menos permita desviar la mirada (ropa interior, medias, zapatos, etc.); sobre otra parte del cuerpo que permita aliviar la naciente angustia (piernas, orejas, cabello, etc.). La fijación sobre alguno de estos elementos *justo antes* del fatal descubrimiento, consti-

tuye otra forma de *repudio* ante lo percibido. El accesorio fetiche se convertirá en la condición del goce. El fetichismo suele considerarse como la *perversión* por excelencia. El fetiche siempre representa al pene, siempre es un sustituto tanto si se produce por metáfora (disimula su ausencia), como por metonimia (está contiguo a su sitio vacío).

El fetiche "llena" el lugar de una carencia, pero de este modo afirma también esta carencia.

La maquinaria del cine, igual que el fetiche, es un *accesorio*, objeto parcial que vuelve amable y deseable el objeto entero, punto de partida de prácticas especializadas, y ya sabemos que el deseo, en sus diversas modalidades, cuanto más "técnico" más perverso es. El instrumental técnico del cine, en relación con el cine en su totalidad, se encuentra en la misma posición que el fetiche con el objeto de deseo. Fetiche, el cine como perfeccionamiento técnico, como proeza, como *hazaña* que subraya y denuncia la carencia que da origen a todo dispositivo: la ausencia del 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 cinematográfica. 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.

Es evidente que donde más claramente se perfila esta actitud es en el "entendido", en el cinéfilo; pero también interviene como 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, pero también para *apreciar*, como tal, la maquinaria que los arrastra. Dirán precisamente cuando hayan sido arrastrados, que la película era "buena", que estaba "bien hecha". El fetiche tiene

la función de restaurar el "buen objeto" amenazado en su bondad por el terrible descubrimiento de la carencia. Gracias al fetiche, 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 *necesita* la carencia para despojarse de ella, sólo la afirma en la medida en que se logra hacerla olvidar y, finalmente, exige asimismo que no lo olviden (al instrumental) por miedo a que simultáneamente olviden que él es quien logró hacerla olvidar (a la carencia). El fetiche es el cine en su estado *físico*.

El fetichismo del cine no sólo interviene en la constitución del significante-cine en su totalidad, sino también, y específicamente, en algunas de sus configuraciones particulares. Pensemos solamente en el *encuadre* y en los *movimientos de cámara*. El cine de tema erótico utiliza deliberadamente los límites del cuadro y sus progresivas extensiones cuando la cámara se mueve. Tanto bajo la forma estática (encuadre) como bajo la forma 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, arreglándose para que pueda variar constantemente el exacto emplazamiento de la *frontera* que frena la mirada, que pone fin a lo "visto", que la dirige con el más tenebroso picado o contrapicado hacia lo no-visto, hacia *lo adivinado*. Al margen de las secuencias eróticas, el encuadre y sus desplazamientos poseen una fuerte afinidad interna con la mecánica del deseo, con la mecánica de sus dilaciones y de sus nuevos ímpetus.

II

El otro eje de exploración que Metz selecciona para estudiar los dispositivos psicoanalíticos del cine como institución significativa total, es el espectador con su maquinaria psíquica y social. Algunos de esos dispositivos ya han sido descritos al estudiar los mecanismos de producción de filmes. Ahora se interesa, sobre todo, por el estado particular del espectador durante la proyección cinematográfica y por su semejanza y diferencia con los estados del sueño, de la alucinación y del fantasma.

Resulta interesante comparar los estados en que se encuentran el soñador, el que sueña de verdad mientras duerme, y el espectador de cine en cuanto espectador de cine. Ante todo, constata Metz, el soñador no sabe que está soñando; el espectador de la película sabe que está en el cine. No obstante, hay veces en que la diferencia entre ambos estados tiende a reducirse. En el cine, la participación afectiva puede llegar a ser particularmente viva, según la ficción de la película y según la personalidad del espectador; y entonces aumenta notablemente la *transferencia perceptiva* durante breves instantes de fugaz intensidad. La conciencia que el sujeto tiene de la situación filmica como tal, comienza a enturbiarse un poco, a estremecerse sobre sí misma, sin que llegue a desaparecer del todo. Y no se trata solamente de esos espectadores, niños casi siempre, adultos a veces, que se alzan del asiento, gesticulan, animan a voces al héroe positivo de la historia, insultan al "malo". El sujeto que se entrega a una irrupción motriz para participar en la diégesis, sólo ha podido sentirse incitado inicialmente por un inicio de confusión entre la ficción de la película y la realidad en ella representada. Si consideramos sus condiciones de posibilidad económica (en el sentido freudiano del término), la actitud del "buen público", del público exuberante, presenta en estado atenuado

ciertos rasgos comunes con el sonambulismo. Se requieren otras condiciones menos espectaculares que las de la asistencia vociferante, para que la *transferencia perceptiva*, la confusión onírica y adormilada entre película y realidad, tienda 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, no goza de ningún resguardo si la película le afecta profundamente, ante esos breves instantes de oscilación mental, que lo impulsan a dar un paso en dirección de la verdadera ilusión, acercándolo a una clase *fuerte* de creencia en la diégesis. Cuando finaliza el breve vahído psíquico, el sujeto tiene la sensación de "despertarse": el estado de dormir y soñar lo había absorbido furtivamente.

En tal estado, el espectador habrá soñado un trocito de película; no porque faltara dicho trozo y él se lo haya imaginado simple y llanamente: 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 lo prescribe nuestra cultura, no tiene oportunidad de "sacudir" su sueño naciente, 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. Podemos suponer, sin embargo, que se trata del mismo *quantum* de energía, que en un caso sirve para alimentar los actos y en el otro para superinvertir la percepción hasta convertirla en esbozo de una *alucinación paradójica*: alucinación por la tendencia a confundir distintos niveles de realidad, y paradójica 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 tales casos, el espectador de la película de ficción ignora totalmente que se encuentra en el

cine. Y, al revés, también puede ocurrir que el soñador sepa hasta cierto punto que está soñando: tal cosa sucede 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 del dormir y, de forma más general, todas aquellas veces que asoman a la mente pensamientos del estilo de "estoy soñando" o "esto no es más que un sueño". Este entrecruzamiento de situaciones psíquicas es el que permite que el estado filmico y el estado onírico tiendan a coincidir: del lado onírico, la transferencia de percepción queda como ya iniciada; del lado filmico, la misma transferencia propone su límite con algo más de insistencia que en el resto de la película.

Por lo demás, el espectador casi siempre sabe que está en el cine; el soñador casi nunca que está soñando. El estado filmico y el estado onírico tienden a coincidir cuando el espectador comienza a dormirse, o cuando el soñador empieza a despertarse. La situación dominante, sin embargo, es aquella en donde película y sueño no se confunden, ya que el espectador de la película es una persona despierta, mientras que el soñador es una persona que duerme.

La alusión a la *alucinación* en líneas anteriores nos permite introducir el análisis de Metz entre la percepción filmica y la alucinación. En la teoría freudiana, el sueño, junto con la alucinación propiamente dicha, pertenece a un particular conjunto de situaciones económicas: las "psicosis alucinatorias del deseo". Se reagrupan bajo esta expresión las condiciones diversas y precisas que permiten la alucinación de un objeto si se desea su presencia con fuerza suficiente. Esto implica su incapacidad de disgustar, al menos al principio. En cambio, la película diegética pertenece al *orden de la realidad*. Con relación al deseo, puede "caer" mal o menos bien, no es su cómplice en el fondo; puede gustar o disgustar igual que lo real y porque forma parte de lo real.

Así, frente al sueño, que se halla más atrapado por el principio del placer, el estado fílmico se basa más en el principio de realidad. Dentro de un régimen normal, el proceso alucinador sólo puede establecerse en las condiciones económicas del sueño (dormir). En situación de vela 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.

En esta vía, las impulsiones tienen su fuente primera en el mundo exterior (ambiente cotidiano o cinta fílmica), alcanzan el aparato psíquico por su extremidad perceptiva y finalmente acaban inscribiéndose, bajo forma de rastros mnésicos, en un sistema psíquico menos periférico, que a ratos es el preconscious y a ratos, el inconsciente.

Al dormir y al soñar se invierte el recorrido. La "vía regrediente" tiene como punto de partida el inconsciente y el preconscious, y como punto de llegada, la ilusión de percepción. Para llegar a esta aprehensión en su singular poder de ilusión, se requiere que los rastros mnésicos portadores del deseo hayan sido sobreinvertidos hasta la alucinación, es decir, hasta un punto de vivacidad que lo lleve a confundirse con percepciones. De este modo, el recorrido regrediente tiene como punto de llegada la percepción, y su característica particular consiste en investirla desde el interior, mientras que, por lo común, la percepción suele estar investida desde el exterior, siendo este rasgo el que la constituye como percepción verdadera. No hay posibilidad de una regrencia completa, en regla general, salvo en estado de dormir. Por tal motivo, el espectador de una película, persona que no está durmiendo, es incapaz de una verdadera alucinación, incluso cuando la ficción tiende por naturaleza a reactivar intensamente sus deseos. Sin embargo, el estado fílmico, pese a la vigilancia y al contraflujo de las impulsiones progredientes, deja lugar a esbozos de

regrediencia y está marcado por impulsos psíquicos, más o menos consistentes, en dirección de la transferencia perceptiva y de la alucinación paradójica. Es precisamente la *impresión de realidad* que emana de las figuras de la pantalla, la que permite un inicio de regrediencia, que conduce a percibir como verdaderos y como externos los acontecimientos y los personajes de la ficción, y no ya las imágenes y los sonidos de la instancia pantálica, que sin embargo constituyen la única realidad. De este modo, el estado filmico, a escala endeble, se encuentra sometido a ciertas condiciones económicas del sueño (dormir).

Entre el sueño y el filme existe un tercer producto, que es el *fantasma*, lo que llamamos habitualmente en español *ensueño* o sueño despierto. Christian Metz puntualiza acertadamente que resulta notable que el grado y el modo de coherencia lógica de la película de ficción sean casi idénticos a los de la "novela corta", la *story* constituida por el *fantasma consciente*, según términos de Freud, es decir que la relación de fuerzas entre la elaboración secundaria y las diversas operaciones primarias es sensiblemente la misma en ambos casos.

Si la película es una construcción lógica, aun en el caso de la más ilógica de las películas, se debe a que es el producto de personas despiertas, tanto cineastas como espectadores, cuyas operaciones mentales son las del consciente y del preconscious. Por consiguiente, estas últimas constituyen la instancia psíquica 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, donde actúan los mecanismos primarios relativamente al descubierto, 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 preconscious* tiene por lo tanto un sentido que no es absoluto y que hay que precisar: esto significa que entre las fuerzas inconscientes y el proceso manifiesto que alcanzan (discurso, acto, etc.) el relevo de transformación que se intercala, es decir, las operaciones preconsciouses 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 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 arraiga en el inconsciente de manera más directa y siguiendo un circuito más corto. Se halla más inserto en el sistema del inconsciente, incluso cuando sus manifestaciones acceden a la conciencia: así se origina su turbadora seducción. Este parentesco con las fuentes pulsionales entra en la misma definición del flujo fantasmático, hasta el punto de que podríamos considerarlo como una producción del inconsciente. Lo es seguramente, pero se distingue no obstante de las demás producciones del inconsciente (el sueño, el síntoma) por su lógica interna, que denota la marca fundamental del preconscious y del proceso secundario: el *fantasma* ya está de entrada organizado en una historia 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. 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. El acto de ensueño como tal consistirá a menudo en prolongar artificialmente la emergencia del fantasma durante unos instantes más, gracias a una *amplificación* retórica y narrativa, que por su parte es plenamente de-

seada 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 filmico resulta más explícito que el del ensueño y más aún que el del fantasma consciente. No puede ser de otro modo, puesto que la película 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 y no en el grado de secundaridad; diferencia en todo caso mucho menor que entre la película y el sueño.

No es frecuente que la gestión narrativa global, en una película de ficción, haga pensar de verdad en un sueño; lo frecuente 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.

Tanto en el estado filmico como en el ensueño, la transferencia perceptiva se detiene antes de su término; se echa de menos 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, y en la película, representación de un mundo ficticio a través de las percepciones reales. Por todo ello, el *estado filmico* y el *fantasma consciente* con su derivado directo, el *ensueño*, pertenecen claramente al estado de vela.

III

Los efectos de los dispositivos psicoanalíticos de la maquinaria productora se inscriben todos en el *texto fílmico*, y los dispositivos psicoanalíticos del texto fílmico determinan los procesos y estados del espectador. De los diversos dispositivos del texto fílmico Metz estudia, con una profundidad y con un rigor asombrosos, especialmente dos: las operaciones metafóricas y metonímicas de la cadena textual del filme, consideradas como "procedimientos de figuración", así como su lugar exacto entre el proceso primario y el proceso secundario. Y en consecuencia, también el modo de intervención de las condensaciones y de los desplazamientos en el engendramiento textual del filme.

Entre los procesos primarios que concurren a la formación del sueño, la figurabilidad es *el más interesante*, según Freud: "Consiste en la transformación de las ideas en imágenes visuales".⁶ Lo mismo sucede con la producción del discurso y, por tanto, del texto fílmico. Roman Jakobson reformuló los "procedimientos de figuración" de la retórica clásica, reduciéndolos en última instancia a la *metáfora* y a la *metonimia*. Y en un gesto eminentemente lingüístico, correlacionó ambas figuras primarias con estructuras de lenguaje tales como *paradigma* y *sintagma*. Jakobson no plantea ninguna identidad entre metáfora y paradigma, ni entre metonimia y sintagma. Sin embargo, la confusión no ha tardado en producirse, y no es raro que hoy oigamos designar bajo el nombre de metáfora una

6. Freud, S. *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, 82, 1967, 3, 7, p. 188.

confusa mezcla de metáfora y paradigma, y bajo el nombre de metonimia una hipotética mixtura de metonimia y de sintagma.

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 (internos). La contigüidad posicional es el hecho sintagmático en cuanto tal, es la copresencia de múltiples componentes, tan característica de todo enunciado en todo *lenguaje*: contigüidad temporal, en la cadena hablada; contigüidad espacial, en la pintura; o ambas a la vez, como en el cine. La cadena fílmica, igual que las demás, es contigüidad (antes que cualquier metonimia eventual); no es nada más que una larga serie de contigüidades. 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) cobra sentido por su relación con otras que hubiesen podido aparecer en el mismo lugar dentro del mismo discurso (por eso es posicional). Este principio permanente no tiene en sí nada de metafórico.

En cambio, la metáfora y la metonimia 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*. La similaridad referencial puede culminar en una similaridad discursiva, pero no se confunde con ella. En cine, la metáfora no es el paradigma, aunque a veces lo produzca. La tradicional imagen de un oleaje desencadenado o de un voraz incendio, para sugerir la pasión amorosa, cuando aparece en algún mo-

mento de la película, ha debido ser elegida entre otras posibles: *acto paradigmático*. Pero además, su sentido se basa en una asociación de distinto orden: entre el deseo y el fuego como fenómenos, no como encuadres: *acto metafórico*.

Por parte de la contigüidad, es decir, de la metonimia y el sintagma, observamos posibilidades parecidas de intrincación entre el orden de lo *posicional* y el de lo *semántico* (referencial). El montaje descriptivo ordinario es a la vez sintagmático y metonímico: varias vistas parciales de un mismo espacio, colocadas una detrás de la otra: contigüidad posicional, discursiva (= *sintagma*); los subespacios representados pasan por ser vecinos *semánticamente* (en el referente de la diégesis o en la "realidad" verdadera).

Esta contigüidad "real" se halla en el origen de las sucesiones en la pantalla: *acto metonímico*. La interacción de lo posicional y lo semántico actúa en sentido inverso: es la contigüidad filmica la que crea la impresión retroactiva de una contigüidad preexistente: de aquí surge la famosa *ilusión referencial*, fundamento de toda *impresión de la realidad*: el espectador considera que las diversas imágenes proceden de un grande y único bloque de realidad dotado de cierta existencia anterior; pero esta sensación sólo depende de las aproximaciones operadas por el significante filmico. La metonimia supone contigüidad, pero no toda contigüidad es metonímica. 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 de cosas, y en el orden del discurso, el hecho sintagmático. La metáfora pura, sin intrincación metonímica, es la imagen o el sonido extradiegéticos.

Sin embargo, hay muchas metáforas filmicas que se apoyan más o menos directamente en una metonimia. Gracias al

juego del montaje y de la composición, un elemento de la película se convierte hasta cierto punto en el símbolo de otro o de un conjunto fílmico más amplio (= *metonimia*), y tales elementos pertenecen todos al horizonte referencial de la película: a su diégesis o, en su ausencia, a algún campo "periférico" de experiencia. 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, suscitan en el espectador la representación del propio médico: (= *metonimia*). Los quevedos connotan la aristocracia: (= *metáfora*). La impresión de semejanza y la impresión de proximidad, consideradas en su más amplia extensión, son las grandes ocasiones de toda transferencia psíquica que va de una a otra representación. "Detrás" de la metáfora y de la metonimia, se anuncia el problema de la condensación y del desplazamiento.

En *La interpretación de los sueños*, la primera vez que se introduce la *condensación* como noción clave, aparece bajo los rasgos de una diferencia de dimensión, de extensión —casi de "sitio" comenta Lyotard—, entre el "contenido del sueño" (manifiesto) y los "pensamientos del sueño" (latentes), siendo el primero en cierto modo más breve: como si el lugar donde soñamos fuera más estrecho que aquel donde pensamos, como si se tratara de alguna reacción psico-química que ocasionara una pérdida de volumen, como si la *otra escena* difiriera de la primera más por sus dimensiones que por su significación. Esta virtud de retractibilidad no priva en absoluto a la condensación de sus poderes semánticos; al contrario, los explica y los define. La condensación fue localizada por Freud en un esfuerzo por *interpretar* los sueños, o sea en una búsqueda que apuntaba deliberadamente al *sentido*. La condensación figura entre aquellos mecanismos-pasarelas que aseguran el paso de uno a otro *texto* (término freudiano), de lo latente a lo manifiesto que, por supuesto, deforman el primero, pero para fabricar

(formar) el segundo. La circulación del sentido es una práctica: aquí, una densificación física, una confluencia energética. A la inversa, el sentido mismo es una mecánica que tiene sus leyes, o mejor dicho, sus *figuras*. La energética primaria de la condensación es una matriz simbólica; para decir las cosas más aprisa, hay que decirlas de otro modo, recurriendo a otros trayectos ideativos (= itinerarios de descarga).

Así, pues, el proceso de la condensación es una especie de figura y de movimiento a la vez: *figura* en su resultado final; *movimiento* siempre, en su principio productivo. Podemos comprenderla como una *matriz de confluencia semántica*, capaz de lograr que "surja" en el texto manifiesto una especie de segmento-significante susceptible de agruparlo todo: palabra, imagen fílmica, imagen onírica, figura retórica. La condensación también es un gran principio simbólico: cortocircuito (= chispa), pero asimismo circuito corto.

Cúmulo de intensidades, para quien se interese por la dinámica del psiquismo; configuración significativa, a ojos de una semiótica que vigile el *sentido como operación*.

No toda condensación es metáfora, como tampoco toda metáfora es condensación. Encontraremos 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 similitudes. Se producirán entonces *condensaciones-metoniímicas*, circunstancia no infrecuente en el cine: por ejemplo, en *La balada del soldado*, de Grigory Chukhrai, la insistente sobreimpresión que nos presenta al joven protagonista subido al tren que cruza un triste paisaje invernal, y "por encima" simultáneamente, un poco al lado, al borde de la pantalla, el rostro de la chica. La relación entre los motivos es, por una parte, metafórica: contraste entre la desolación presente y la pasada situación de unos momentos de felicidad. Pero es ante todo una metonimia: se basa en

una situación de intriga, y si ésta faltara, la imagen resultaría ininteligible. Predominancia metonímica que se produce mediante un impulso condensador.

En los ejemplos de este género la condensación no "es" una metáfora, o no lo es exclusivamente. Cada segmento de texto combina a su manera las grandes matrices productoras (aquí: condensación + metonimia + sintagma). La escena de *La balada del soldado* es metonímica por lo que respecta a los dos motivos, y condensatoria por lo que respecta a una especie de *verticalidad* del sentido (opuesta a la *horizontalidad* del desplazamiento). El movimiento condensatorio, hasta en aquellos casos en que recurre a senderos metonímicos guarda en sí, no obstante, algo fundamentalmente metafórico.

El *desplazamiento* 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. Es la aptitud de *transitar* (= "desplazar energía", como dice Freud), de pasar de una idea a otra, de una imagen a otra, de un acto a otro.

Pero, además, el desplazamiento tiende a favorecer la condensación, o cuando menos a permitirla. Estas dos figuras 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, el desplazamiento no requiere la condensación. El desplazamiento es una operación más general, más permanente, de la que la condensación es, en cierto sentido, un caso particular. De hecho, la condensación es un desplazamiento, un bloque orientado de desplazamientos. El desplazamiento sustituye un objeto por otro, con lo cual nos mantiene a una distancia de la verdad del inconsciente. 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 identificatoria de los trayectos importa más que los trayectos mismos.

Condensación: "presencia", en el sueño o en el texto, de varias cadenas de pensamiento ascendiendo por un solo elemento manifiesto: *siempre hay sentido detrás del sentido*. No hay frase ni imagen capaz de decir todo lo que se dice en ella. Toda enunciación se parece un poco a una chispa, pues no tendría lugar si durante un breve instante (que de hecho es el único productivo), no hubiesen colisionado diversas impresiones distintas. Condensación, en suma: un extenso conjunto de desplazamientos.

A decir verdad, el desplazamiento y la condensación no son "caracteres", y menos aún "procedimientos" de la significación. Son la significación misma. El desplazamiento es el sentido como *tránsito*; la condensación, el sentido como *encuentro* (como sentido encontrado por un instante). Horizontalidad y verticalidad del sentido. Dicho con palabras de Lacan: Condensación: "estructura de sobreimposición de los significantes donde se establece la *metáfora*". Desplazamiento: "giro de significación que la *metonimia* demuestra".⁷

La condensación, pues, lleva su metaforicidad consigo y de ello se derivan dos consecuencias contrarias: la condensación suele cristalizar en metáforas (en el sentido jakobsiano), pero conserva ciertos visos metafóricos cuando cristaliza en metonimias. Situación algo comparable: el desplazamiento y su metonimismo intrínseco. El desplazamiento se observa en la metonimia, pero también sigue los caminos de la metáfora. Esto es así porque metáfora y metonimia se definen únicamen-

7. Lacan, Jacques. *Ecrits*. París: Editions du Seuil, 1966, p. 511. (Traducción española en Siglo XXI, México 1974, 1975).

te en un plano consciente (manifiesto), y más por la relación "lógica" de los términos que por el movimiento que los une.

En el cine podemos distinguir la acción del *desplazamiento-metáfora* cada vez que el texto filmico, en su transcurso, procede claramente a un acto de "pasaje", encadenando (= desplazando) un motivo *sobre* otro, en un movimiento que depende más de la traslación que de la convergencia o del "encuentro" potencial, y cada vez que los dos motivos se reclaman por semejanza o por contraste. Tenemos entonces un "híbrido" interesante: metáfora, por el tipo de *relación* entre los términos (semejanza/contraste); desplazamiento, por el tipo de *tránsito* que lleva de uno a otro.

Las asociaciones metafóricas pueden proceder de 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* (O. Welles, 1941), en la que el mayordomo se dispone a contarle al periodista la marcha repentina de Susan. No hace más que decir: "Sí, pero sabía cómo tratarlo. Como el día en que su mujer lo dejó..." 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 enseguida sale volando de la galería, descubriendo a Susan que la cruza precipitadamente para irse de Xanadú. El pretexto metonímico es muy endeble. Es la metáfora de un vuelo —también el de Susan, como se observa cuando decimos que "el pájaro voló del nido"—, de un impulso repentino, cacofónico, compulsivo, compensador además, porque sugiere un "arrebato" (gesto del pájaro) frente a los años de molicie y aceptación que la película ha evocado antes. Verdadero frenazo sintagmático, tanto para el espectador como para el marido. Mediante esta multiplicidad de asociaciones superpuestas, la metáfora opera un cierto trabajo de condensación.

Pero en muchos otros casos, se contenta con designar una semejanza consciente, que procede de lo manifiesto a lo manifiesto, sin particulares prolongaciones. En *A propósito de Niza* (Jean Vigo, 1930), una célebre metáfora ilustra claramente este tipo de encadenamiento, que por lo demás es muy habitual.

El rostro de una anciana ridícula deja paso de inmediato, en la pantalla, al plano de una avestruz cuyos gestos de cabeza y cuello evocan la dignidad grotesca y ajada de la decrepita 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.

Toda *figura* filmica supone la aproximación de dos motivos, o la ruptura tajante e inesperada entre dos planos, o la sobreimpresión que ocupa la pantalla en un momento determinado: supone un *fragmento de texto*. Ahora bien, un fragmento textual es un bloque perceptivo, visual y/o auditivo, que ha sufrido el efecto de un aislamiento 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, 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 filmico, 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. Cabría la posibilidad de situar cada figura filmica con relación a tres ejes independientes entre sí: 1) la figura está más o menos secundarizada; es más bien metafórica, es más bien metonímica, es decididamente mixta. 2) Manifiesta sobre todo la condensación; manifiesta sobre todo el desplazamiento; combina ínti-

mamente las dos operaciones. 3) Supone una puesta en sintagma; supone una puesta en paradigma. Las formas que tienen de entrecruzarse estos ejes son muy variadas, y nos acercan así a las singularidades textuales.

Sea el *fundido-encadenado*. Consiste en una "transición" y nos sitúa en el corazón del problema. Podríamos decir que en el momento del fundido-encadenado, la película sólo exhibe su avance textual, su *operación* en un estado casi puro. Lo que primero distinguimos en esta figura filmica es el desplazamiento.

El fundido-encadenado nos presenta, con más plenitud y más duración que la que ofrecen las imágenes, 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 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.

No por ello hay ausencia del proceso condensatorio. Este se produce *en otro lugar*. Reside en la copresencia breve, huidiza, de las dos imágenes en pantalla, durante el corto instante en que éstas llegan a ser indiscernibles una de otra. Esbozo de condensación, debido 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". Pero, con todo, hay un momento en que se "tocan" de verdad. Condensación que no cesa de deshacerse.

El fundido-encadenado, por otra parte, posee algo de muy secundario: es un recorrido que se inscribe entre dos límites manifiestos del texto filmico; la imagen 1 y la imagen 2, cogidas respectivamente en su momento de no-confusión y de unicidad legible (= momento inicial del fundido para la imagen 1 y final para la imagen 2). Otro aspecto de secundaridad:

el fundido-encadenado suele hallarse muy codificado, sobre todo en la *puntuación* filmica, y el código impone arbitrariamente a la atención del espectador un significado fijo (relación de causa a efecto, de antes a después, con un "momento saltado"). Lado primario: no sólo actúan los límites del trayecto, sino también el trayecto mismo. El 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 los *procedimientos de figuración*, propuestos por Freud para el sueño. Nos sugiere así un tipo de relación que depende de la fusión sustancial, 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-encadenado ya combina en sí unos movimientos de secundarización desigual.

El fundido-encadenado es un marcador sintagmático, y únicamente para la ocasión, sin "mixtura". Fabrica sintagma, y lo fabrica por partida doble: un sintagma simultáneo, en el espacio, ya que es una variante de la sobreimpresión; y un sintagma consecutivo en el tiempo. La definición del fundido-encadenado excluye la dimensión paradigmática en cuanto elemento textual. Entra ciertamente en paradigma con otras *transiciones*, pero su operación en sí no es paradigmática.

En cuanto a la metáfora-metonymia, 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 en base a una vecindad estable igualmente conocida por el cineasta y por el espectador, el avance es metonímico; si actúan en función de una semejanza o de un contraste, es metafórico. 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. El fundido-encadenado, a falta de una naturaleza puramente metonímica, manifiesta un notable *poder metonimizante*. Tiende a fabricar posteriormente una relación supuestamente pre-existente. De hecho, lo que actúa "debajo" del fundido-encadenado es más bien la obra del desplazamiento. La metonimia asocia dos objetos que se hallan en relación de contigüidad referencial. La fuerza de transitividad propia del fundido-encadenado, así como la contigüidad textual operada por él realmente (subrayándola con su lentitud y su progresividad), privan al espectador, hasta cierto punto, de la libertad de creer que los dos elementos así asociados podrían no ser contiguos en algún referente.

El fundido-encadenado sería capaz de dar un aspecto metonímico a las metáforas más puras.

Jacques Lacan no ha cesado de repetir que condensación y desplazamiento, metáfora y metonimia, son ante todo trastornos del significante. Freud mismo constató que el nexo entre dos elementos suele acceder a la conciencia, al menos en una primera fase, a través de una aproximación meramente física (= pronunciación, grafía) entre las formaciones verbales correspondientes. Condensación y desplazamiento, metáfora y metonimia, siguen siendo *figuras del significante*.

Los trayectos semánticos son siempre resultado de las operaciones del significante, y esto de dos maneras: primero, porque el significado nunca viene dado, ya que simplemente nos lo indican; segundo, porque el significante es la única instancia que en cierto modo tenemos presente. De las dos caras del signo saussuriano, la cara significada es, de entrada, la que hay que restablecer o ir en su busca, la que participa de *lo oculto*, la que escapa con todo derecho al registro de lo manifiesto. Toda figura de sentido es ante todo una figura del significante, por la sencilla razón de que el significante y sus disposiciones son la única

materialidad que recibimos. Al revés, los impulsos semánticos se traducen siempre por *trastornos* que comprometen a un cierto número de significantes. La menor proposición relativa al significado nos sitúa indefectiblemente ante particularidades del significante. En tal medida, podemos decir que todo rasgo de significación es un rasgo del significante, pues, en efecto, ocasiona diferencias en el significante.

Cuando la condensación y el desplazamiento actúan directamente sobre el significante, comienzan a diferir de la metáfora y de la metonimia en su principio mismo. La alteración directa del significante es ajena al trabajo de la metáfora y de la metonimia, que operan sobre el referente. Condensación y desplazamiento son formaciones ante todo *primarias*, pero susceptibles de secundarizarse más o menos; metáfora y metonimia son formaciones en principio *secundarias*, pero que admiten prolongaciones y sobredeterminaciones primarias. Estas cuatro operaciones acaban encontrándose entre sí, por parejas, a condición de que unas se "secundaricen" y otras se "primaricen".

No quiere decir, sin embargo, que en aquellas manifestaciones que subvierten la intimidad del significante, la condensación y el desplazamiento no sigan produciendo igualmente representaciones, afectos y significados de algún tipo, si no conceptuales, al menos connotativos.

La expresión cinematográfica comporta también movimientos de condensación y desplazamiento que extienden su acción hasta el interior de las unidades codificadas. Lo hemos visto ya al analizar los procedimientos del fundido-encadenado. Pero aun en este caso, si bien es cierto que las operaciones que intervienen, confunden un poco las imágenes a la mitad del proceso, hay una cierta claridad unívoca que queda preservada al principio y al final, cuando cada una de las dos imágenes no se halla contaminada con la otra.

Más lejos aún puede llegar la perturbación del significante icónico a través de los trayectos primarios. El Grupo μ ha hecho un detallado análisis retórico-semiótico de un cartel para la marca belga de café *Chat Noir*. El diseño representa un objeto insólito y netamente híbrido, estilizado, de contornos claros, rápidamente identificable como la combinación de un gato y una cafetera. El equivalente lingüístico, sugieren los autores, sería una palabra como *gatofetera*. Lo insólito reside en la mezcla, en la simultánea persistencia de esta mezcla y de otra evidencia: se trata de un objeto y de uno solo. Precisamente aquí se nota una labor de condensación: en esta co-existencia posible entre unicidad y dualidad, y en esta violación del principio de no-contradicción. Por consiguiente, *la gatofetera* es metafórica en la medida en que resulta justificable a partir del esquema de dos conjuntos en intersección, es decir, en la medida en que se basa en un encuentro por semejanza. Pero en la metáfora, esta intersección sólo actúa entre los rasgos del significado, mientras que aquí afecta a dos *formas perceptibles*, que pertenecen al significante en su aspecto físico. Semejante operación es exterior a la metáfora, y revela la presencia del proceso primario, mucho más radical. La condensación *desborda* el trabajo y los límites de la metáfora.

Lacan nos dice que el inconsciente está estructurado como un lenguaje,⁸ y en tal sentido, relaciona la condensación y el desplazamiento con la metáfora y la metonimia (lingüísticas).

No obstante, hay que admitir que Freud considera la condensación y el desplazamiento, a primera vista, como operaciones *ilógicas*, de cariz hondamente *no-discursivo* ("El tra-

8. Lacan, J. "Fonction et champ de la parole et du langage en Psychanalyse". En: *Ecrits*, o.c., passim.

- "L'instance de la lettre dans l'inconscient". En: *Ecrits*, o.c., passim.

bajo del sueño no piensa"),⁹ propias del inconsciente y de él solo: como impulsos ciegos y meramente instintuales (= noción del *Ello*), que se descargan del todo, usando todos los medios, sin asumir un itinerario noético regulado, preocupados por establecer la "*identidad de percepción*" (= alucinación, sueño) y no la "*identidad del pensamiento*", incapaces de hilvanar un discurso; únicamente capaces de hacer presión y, por consiguiente, de deformar, de alterar, de volver irreconocible. En suma, la condensación y el desplazamiento, muy ajenas a constituir el fundamento de un *pensamiento simbólico* cualquiera, serían contrarios a todo pensamiento.

En la medida en que dicha oposición –como pretende Lyotard¹⁰– se entienda como un principio de incompatibilidad, de no penetración, de estanqueidad intensa entre dos grandes tipos de funcionamientos mentales, se produce, de entrada, un rechazo de la posibilidad misma de articular el psicoanálisis con la semiótica. Por el contrario, la posición lacaniana sugiere que se desarrollan diversas gestiones de tipo discursivo dentro de los movimientos del inconsciente, y a la inversa, que es posible recuperar las marcas del inconsciente en todos los discursos conscientes. "La experiencia psicoanalítica nos permite establecer que el inconsciente no excluye de su área ninguna de nuestras acciones".¹¹ Esta actitud, en rigor, lleva a "semiotizar" el cuerpo íntegro del pensamiento freudiano.

Sin embargo, la obra entera de Freud, como texto, se caracteriza por un doble lenguaje: contiene, por un lado, la gama

9. Freud, S. *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza Editorial, El libro de Bolsillo, 34, 35, 36, 1966. La cita en: III, 8, c) p. 90.

10. Lyotard, J-F. *Discours, figure*, o.c. passim; en especial: "El trabajo del sueño no piensa", pp. 239-270.

11. Lacan, J. *Écrits*, o.c., p. 514.

de una energética –fiscalista, mecánica, “ciega”– con sus impulsos, sus presiones, sus resultantes, sus luchas entre fuerzas contrarias, sus energías de inversión, sus descargas; y contiene, para designar las mismas cosas, todos los elementos de una verdadera gama de lo *simbólico*: no sólo por las abundantes alusiones explícitas a problemas lingüísticos, sino sobre todo por las palabras (= figuras) de “*censura*”, “*texto del sueño*”, “*desciframiento*”, “*traducción*”, “*procedimiento de figuración*” y muchas más. Este segundo léxico adquiere apariencias muy estructurales con las nociones de “*aparato*” y de “*sistema*”.

No obstante, las relaciones energéticas, en Freud, incluso cuando las enuncia en términos de un materialismo mecanicista –con más razón cuando están *habladas* en el registro de lo simbólico–, también corresponden a recorridos significacionales, a trayectos de *pensamiento*.

Incluso la *descarga*, que sigue itinerarios primarios o diversamente secundarizados, supone un trayecto noético que se abre paso, “la cadena de representaciones”, invocada con tanta frecuencia por Freud.

Freud nunca dejó de considerar que el pensamiento, aún secundario, no era más que una forma distinta, más o menos *conectada*, según los casos, de la satisfacción alucinatoria del deseo.¹² Y a la inversa, uno de los puntos sobre los que con mayor voluntad insistió, es que el “proceso del pensamiento” (del pensamiento ordinario, de vigilia) es un ejemplo particularmente típico de lo que debemos entender por *energía conectada*. Es preciso insistir sobre “*energía*” para que se capte esa especie de englobamiento, tan activo en toda la obra de Freud, entre la dimensión de la *fuerza* y la de la *significación*:

12. Freud, S. *La interpretación de los sueños*, o.c.: “El acto de pensar no es otra cosa que la sustitución del deseo alucinatorio”, III, 10, c), p. 191.

superposición algo incierta en las palabras, aunque permanente y resuelta en el gesto. Podemos considerarlo como uno de los grandes méritos de Freud: algo como una postulación materialista, "salvaje", 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.