

entrevista

Christian Metz : El cine a la luz de la semiología y el psicoanálisis

**desiderio blanco
isaac león
ricardo bedoya
josé carlos huayhuaca
augusto tamayo san román**

Con el objeto de traducir en una entrevista las líneas principales de su propuesta teórica, la redacción de "Hablemos de Cine" dialogó extensamente con Christian Metz. Este, que últimamente trabaja en el análisis de la tira cómica, perfila en la entrevista los diversos factores que se han reunido en su metodología de aproximación al

cine: desde la semiótica hasta el psicoanálisis. Y lo hace con la claridad y rigor de las que ha dado prueba respectivamente.

El teórico francés nació en 1931 y en la actualidad es Director de Estudios de la Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales y Director delegado del Centre d'Etudes transdisciplinaires Sociologie, Anthropologie, Sémiologie en Paris. Además de numerosos ensayos científicos ha publicado los siguientes libros: "Essais sur la signification au cinema" ("Ensayos sobre significación en el cine" Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972); "Langage et Cinema" ("Lenguaje y Cine", Barcelona, Ed. Planeta, 1973); "Le signifiant imaginaire-Psychanalyse et Cinéma" ("Psicoanálisis y Cine-El signifiante imaginario", Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979); y "Essais semiotiques", 1977.



Podrías hacernos un bosquejo de la evolución de tu trabajo semiológico en relación con el cine.

Mi punto de partida en la primera fase de mi evolución personal fue una reacción de perplejidad, de reflexión frente a una idea recibida: la noción del lenguaje cinematográfico. Hoy, mucha gente cree que han sido los semiólogos los que inventaron la palabra "lenguaje cinematográfico". Eso no es verdad. Se trata de una expresión que todos emplean, los críticos, los estetas, los teóricos del cine. Mi primera reacción frente a esta noción fue la convicción de que ella no era evidente, pese a ser generalmente considerada como tal. En un primer nivel, esta expresión es una metáfora, se quiere decir con ella que el cine es un sistema de expresión, así como el lenguaje lo es. Cuando hay una relación metafórica entre dos objetos -en este caso, la lengua propiamente dicha y el cine- quiere decir que hay puntos que son comunes entre los objetos y otros que no lo son. Yo quise ver si esa metáfora era justificada. Me propuse estudiar las semejanzas de estructuras entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje propiamente dicho, es decir verbal. Señalar las semejanzas, pero también las diferencias. Quise interrogar la metáfora, porque pienso que cuando una metáfora está muy extendida socialmente, quiere decir algo. Puede ser que se trate de cosas mitad verdaderas y mitad falsas, pueden ser cosas que se dicen sin saberlo, pero el mero hecho de que una metáfora esté expandida en el mundo social de todas las gentes que se ocupan del cine, demuestra que tiene algo detrás.

Si dice algo, también oculta algo.

Como toda metáfora, expresa algo y esconde algo, pues es un modo de sugerir, y en esa relación dialéctica con lo expresado, se esconden muchas cosas.

¿Qué relación existe entre las muy difundidas gramáticas del cine -Spottiswoode- o los estudios sobre el lenguaje cinematográfico como los de Marcel Martín, con los estudios semiológicos posteriores?

Relación doble, en mi opinión. Esos estudios prefiguran la semiología, ya que contienen la idea de analizar muy precisamente al cine como lenguaje. El solo hecho de que estos estudios se denominen gramática del cine o sintaxis del cine, denotan el esfuerzo por explicitar la noción del lenguaje. Todos estos estudios son auténticamente pre-semiológicos. Pero para estudiar al cine como lenguaje es necesario recurrir a la semiología. La mayor parte de estudios sobre el lenguaje fílmico anteriores a la semiología, no se fundan en la ciencia lingüística moderna. Se fundan sobre la gramática normativa de lenguas particulares, es decir, las lenguas maternas de los au-

tores de tales estudios. Por ejemplo, existe en Francia un libro de Robert Bataille, donde el autor se pregunta cuál es el equivalente filmico del adjetivo epíteto o del pronombre demostrativo. Sucede que Bataille, que no es lingüista, ignora que en la mayoría de lenguas del mundo no existe el adjetivo epíteto.

Si comparamos el cine con el lenguaje verbal no podemos compararlo con una lengua determinada, sino que es necesario ver sus semejanzas y diferencias con los rasgos estructurales que son comunes a todas las lenguas. O renunciamos a hablar de lenguaje cinematográfico, para pasar a denominarlo expresión fílmica o un término parecido, o bien estudiamos hasta qué punto el cine merece o no el nombre de lenguaje. Yo he querido explotar la metáfora y ver qué es lo que nos ha querido decir después de que ha sido criticada y al mismo tiempo adoptada, pues se trata de un movimiento doble.

¿El primer texto que escribes sobre el tema es, "El Cine: Lengua o Lenguaje"?

Sí, es el primero.

¿Existen muchos otros investigadores que hayan seguido este punto de vista inicial tuyo?

Ha habido otros autores que se han interesado por esta línea de investigación, sobre todo en Italia. Tuve muchas discusiones con Pasolini, Eco y Garroni sobre estas investigaciones. En Francia, ha habido algunos estudiantes que luego se han convertido en mis discípulos.

¿Por qué viniendo de la lingüística te interesas por el cine y no por otro lenguaje, la música por ejemplo?

Comencé mi itinerario personal como cinéfilo y militante de la Federación Francesa de Cineclubes durante la época de la Liberación. Proyectábamos en pequeñas salas las películas que habían estado prohibidas durante la ocupación como *El Acorazado Potemkin* y otros. Pero mi formación académica no se orientó hacia el cine, sino que hice estudios clásicos: latín, griego, alemán. Estudié el humanismo clásico, y ello me predispuso al aprendizaje de la lingüística. En relación con el cine yo soy un "amateur".

¿En qué momento interviene la problemática psicoanalítica en tus investigaciones?

La problemática psicoanalítica comienza a aparecer en el segundo tomo de los "Ensayos sobre la significación en el cine", por ejemplo en el capítulo

sobre el trucaje, sobre la percepción. En mi opinión, el estudio del cine no tiene muchas puertas de entrada. Por su naturaleza social, al cine se puede acceder por 3 puertas: la lingüística, el psicoanálisis y la puerta política, social-económica, ideológica. Los estudios estéticos sobre el cine son muy importantes, porque durante mucho tiempo los únicos estudios serios fueron hechos por estetas del cine. Hoy en día la estética no es una disciplina, no es sistemática, existe, es cierto, un hecho estético, pero la estética sólo es un aspecto de la sociología, se da como hecho social, como experiencia. Pienso que la crítica de cine por ejemplo tiene una importante función militante, poniendo en guardia al público acerca de determinados films que es necesario apoyar. El crítico tiene una función importante de intervención.

¿Crees que los estudios semiológicos han tenido influencia en la crítica de cine?

Creo que sí, pero sin transformarla. Por otra parte, no creo que sea necesario transformarla. La crítica tiene una función social específica, una tarea diversa. Por supuesto que ciertas nociones básicas de semiología tienen una importancia para todos, pero no porque sean semiológicas, sino porque son fundamentales. El no confundir el significante con el significado no es un problema semiológico, es un problema de la vida, como puede serlo el no confundir un cigarro con un encendedor. Ciertas nociones básicas de la semiología comienzan a penetrar progresivamente la crítica. Hay entre nosotros, los semiólogos, algunos fanáticos que quisieran que toda la crítica se convirtiera a la semiología. No estoy de acuerdo con esa posición. Sin embargo, la semiología ha generado verdaderos odios irracionales por parte de la crítica. Yo he sido a menudo agredido verbalmente o por escrito, pero esta incompreensión no es un problema científico sino ideológico. En Francia, la semiología ha tenido éxito entre los más jóvenes. Y ha habido entre ciertos críticos y teóricos un miedo a perder su situación, un temor a ser desacreditados. Todo lo nuevo causa miedo. Además, la semiología tiene una apariencia difícil, un aire complicado. Existen, por lo tanto resistencias ideológicas a la semiología por parte de los que cultivan una cinefilia idealista y desideologizante, de aquellos que conciben al cine sólo como obra de grandes autores y para los que la semiología es una verdadera agresión. Y es porque demuestra que el cine está formado por códigos sociales, que se rige por mecanismos objetivos. La semiología desmonta, desmitifica. Es necesario aclarar que la semiología no es explícitamente política, pues no estudia directamente el contenido de los films sino que lo hace con los mecanismos de significación. Estudia el aspecto político y económico en el significante, en la materia misma, en el discurso. Hay dos grandes formas de entender la sociedad: estudiando a los agentes, o estudiando el discurso social. La sociedad se expresa también en los mecanismos de significación, en las instituciones. Por ejemplo, la semiología

ha demostrado que el cine de ficción como institución es potencialmente conservador.

¿Crees entonces que las preocupaciones del materialismo histórico, expresadas en las objeciones políticas a la semiología, han impedido apreciar las investigaciones materialistas-dialécticas sobre el significativo fílmico que realiza la semiología?

Exactamente, ese es un modo de expresar cierto tipo de objeciones a la semiología.

Una crítica que es posible formular a la semiología se fundamenta en el escaso interés que han tenido sus principales estudiosos en analizar el aspecto específico y material de las puestas en escena en concreto. Eso ha provocado que toda una tendencia teórica y crítica actual, especialmente anglosajona, en el caso de Víctor Perkins o de Robin Wood, o el de ciertos franceses como J.F. Tarnowski se orienten al estudio del funcionamiento de los problemas más concretos de la puesta en escena fílmica, como el análisis de los elementos significantes del encuadre: iluminación, disposición de los actores, decorados, etc., pero sin transitar por las vías de la investigación semiológica. Te parece que hay actualmente un reflujo de los estudios semiológicos y un auge de aquel tipo de aproximaciones teóricas al cine?

La semiología del cine no consiste en el análisis de films particulares. Hay un movimiento muy ligado a la semiología y que llamamos el análisis textual, que se ocupa de los fenómenos de la puesta en escena, de la composición, de todo lo que se denomina sistema textual. En Francia, al igual que Italia y Estados Unidos, el movimiento del análisis textual se está desarrollando con rapidez. Están allí los trabajos de Raymond Bellour, de Michel Marie, de Thierry Kunzel, de Mariè-Claire Ropars de Noel Burch. Es necesario no confundir la semiología del cine con el trabajo de Christian Metz. En ese dominio, y gracias a esa confusión yo juego el rol mítico de "Padre". Hoy día hay muchos otros semiólogos del cine, y la semiología rebasa mi persona y mis escritos. En lo que a mí respecta, jamás he hecho ni haré análisis textual, ya que no es mi temperamento. Tengo una relación muy fuerte, una relación casi erótica con la teoría. Es un asunto de especialización personal, me gusta el discurso conceptual como me gusta el jugo de tomate.

Quisiéramos retomar un punto planteado al inicio de la entrevista y es el de la introducción del psicoanálisis en la semiología.

La vinculación de la semiología y el psicoanálisis no es un fenómeno propio de mi trabajo, sino de la cultura francesa contemporánea. Las tres cuartas partes de los semiólogos franceses están cercanos al psicoanálisis. Comenzó como sistema, el psicoanálisis, pero luego se expandió muy rápidamente. Pienso que la semiología y el psicoanálisis son las dos únicas disciplinas que tienen como objeto el estudio de la significación como tal, el análisis del hecho simbólico en cuanto tal. Por supuesto, todas las ciencias sociales estudian la significación, ya que ésta es sinónima de la sociedad. Pero ciencias como la sociología, la psicología, la demografía estudian el contenido de la significación, el significado. Pero hay sólo dos ciencias que estudian el mecanismo, el proceso de la significación, y ellas son la lingüística cuando se trata de significaciones racionales, socializadas y el psicoanálisis cuando se trata de significaciones emotivas, afectivas, ilógicas. Creo que la lingüística y el psicoanálisis tienen algo profundamente común, y la pregunta no es cómo es que tienen una ligazón, sino más bien cómo han tardado tanto en ligarse.

La aproximación psicoanalítica al cine permite replantear sobre bases más rítmicas y científicas lo que es el acercamiento al espectáculo fílmico, los elementos pulsionales, eróticos, de placer o de gusto que se ponen en juego. Pero esta aproximación ligada al instrumental semiológico, busca desmontar el funcionamiento de los mecanismos del film, en el sentido de que estos son engañosos, ocultadores o que tienen un soporte ideológico que debe ser revelado. Se presentaría aquí una aparente contradicción: por un lado la reivindicación de elementos pulsionales de placer, de goce, y por otro lado, el desmontaje de los fundamentos de esta "jouissance".

Creo que se presenta una contradicción real. Los mecanismos psicoanalíticos están condicionados históricamente. Por ejemplo, el psicoanálisis analiza una situación que no es posible más que por la dominación del sexo masculino, y ha nacido en una sociedad machista. Al ser el mejor instrumento para analizar esa sociedad machista, el psicoanálisis mantiene una relación dialéctica con ella. La contradicción es real, pues todos los espectadores están condicionados por cierto tipo de condicionamiento psicoanalítico basado sobre la identificación y el imaginario, la diegetización, y que en la sociedad occidental tecnológica se liga con el placer del cine. Esos mecanismos suponen una alienación, y cuando se desmontan se presenta un problema de transferencia interior. La solución sería desplazar el placer cinematográfico hacia un placer del análisis, del desmontaje. Reemplazar el placer escópico por un placer casi sádico, dicho esto sin ninguna connotación moral. —La teoría es siempre una agresión contra su objeto.

Pero a nivel del espectador, el estímulo pulsional no sólo está condicionado socialmente; sino que es un elemento natural, biológico, cuya existen-

cia es inevitable, inmodificable. Este hecho demuestra el error de cierto cine militante que trata de destruir todos los elementos placenteros, llegando a extremos insostenibles.

Esto es un gran problema. Ciertos grupos militantes en Francia están replanteando el problema del placer. Se han publicado algunos textos redactados por estos grupos en los cuales replantean su actividad teniendo en consideración que sus films son vistos por muy pequeñas cantidades de gente.

¿Cómo ves la polémica sobre el dispositivo cinematográfico, sobre la neutralidad de su carácter ideológico?

Para mí el cine como dispositivo es ideológico. Si nos preguntamos para qué sirven los aviones, descubrimos que para mantenerse en el aire. Si logran hacerlo es porque las leyes en que se fundan son científicas, no ideológicas. Pero sobreviene el problema de "para qué se usan". El mismo mecanismo científico de la aviación se usa para transportar soldados y armamentos o para llevar medicamentos a una zona en desgracia. El cine utiliza mecanismos no ideológicos: la luz, el nitrato de plata, el efecto estroboscópico, pero hay que preguntarse para qué se usan estos mecanismos. La mayor parte de las veces para contar historias, para reproducir la "impresión de realidad", para reencontrar la gran tradición novelesca del siglo XIX, ya que el cine, sociológicamente, ha reemplazado a la novela, pues surgió al terminar la edad de oro de la novela.

De la novela y la pintura figurativa ...

Sí, claro.

¿La deconstrucción (la puesta en evidencia de los mecanismos industriales y expresivos de un film), sirve para desideologizar la impresión naturalista de la realidad?

Sirve para hacer tomar conciencia de esos mecanismos, pues ellos son imposibles de erradicar totalmente, ya que tienen raíces biológicas. Esto nos lleva a la polémica Eisenstein-Vertov. El cine se convierte en un arte, tal como lo quería Eisenstein, o en un no arte como planteaba Vertov.

Creas que estos movimientos que postulan la deconstrucción están materialmente vinculados a la emergencia de una nueva clase, a la emergencia del proletariado?

No. Tienen que ver con la emergencia de la burguesía, son movimientos pe-

queño burgueses. El movimiento de deconstrucción no implica a las masas. Cuando la revista "Cinetique" hizo un llamado a los campesinos cinefilos, todos se rieron, ya que estos no existen en Francia. En el campo no hay cine. Todos esos movimientos se relacionan con la toma del poder político y cultural por la pequeña burguesía, sobre todo en las sociedades ricas. ■

