

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
La sutura

Autor/es:
Oudart, Jean-Pierre

Citar como:
Oudart, J. (1997). La sutura. Banda aparte. (6):51-63.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42205>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



LA SUTURA

Jean-Pierre Oudart

De Bresson se puede decir que ha realizado el descubrimiento capital, presentado en *Pickpocket* y afirmado en *Procès de Jeanne d'Arc*, de un modo de articulación cinematográfica absolutamente irreductible a cualquier otro, que denominaremos la *sutura*.

Se puede decir que la *sutura* representa la clausura del enunciado cinematográfico conforme a la relación que mantiene con él su sujeto (sujeto fílmico, sujeto cinematográfico más bien), reconocido y puesto en su lugar: el espectador. Esto para situarla en relación con cualquier otro cine, cine llamado "subjetivo" pero sobre todo con el que existía sin que su norma fuese enunciada, porque los cineastas habían experimentado, intuitivamente primero, sólo sus efectos, no las causas que aún les eran ocultas al pensar la imagen en términos de subjetividad, pues el sujeto fílmico, para ellos, se confundía con el sujeto filmado.

Con Bresson el sujeto fílmico reconocido, el sujeto filmado, vuelve a ponerse en su lugar, no menos radicalmente que en Godard, de objeto signifiante. De todos modos, y es lo que separa a Bresson de todo el cine moderno, él le devuelve indirectamente más de lo que le dejó, situándolo en una estructura y en un lugar simbólico que son los del mismo cine, no ya a título de sujeto ficticio colocado en una relación existencial ilusoria con su entorno, sino en calidad de actor de una representación cuya dimensión simbólica se desvela en el proceso de lectura y de visión.

Para comprender lo que puede ser la *sutura*, se debe analizar primero qué se pone en juego en el proceso de lo que se llama "lectura" del filme. Las propiedades de la imagen que se manifiestan, que han sido reveladas de manera privilegiada por el cine "subjetivo", en la actualidad son puestas menos en cuestión que rechazadas, y por esto mismo son frecuentemente redescubiertas por las investigaciones de jóvenes cineastas (Pollet por ejemplo): reconocer que ellas son tales que es el cine mismo el que engendra el cinematógrafo, que es la imagen la que accede por sí misma al orden del signifiante, y que por y en este proceso se determinan las propiedades, las condiciones y los límites de su poder signifiante, no debería hacer olvidar que se sosegasen los problemas teóricos de la cinematografía y de la significación del cine.

Percibirlo exige una lectura de la imagen a la que el cine actual no nos tiene acostumbrados, pues el uso que hace de imágenes sin profundidad nos oculta lo que el cine con profundidad nos revelaba en todo momento: que en el trazado, por la cámara, de todo campo fílmico, que en el desvelamiento, en el sentido de la profundidad, de todo objeto (aunque fuese muchas veces por un plano fijo) hace eco otro campo, el cuarto lado, y la ausencia que de él emana.

Constatación banal, ciertamente, por la que, más acá de toda consideración de orden semántico, tenemos acceso a la *lógica* del cinematógrafo, por esta segunda lectura que revela el funcionamiento de sus imágenes.

En todo campo fílmico, pues, hace eco un campo ausente, lugar de un personaje proyectado por el imaginario del espectador, y al que llamaremos el Ausente. Y

t e x t o s

todos los objetos del campo fílmico, en un tiempo de la lectura, se colocan juntos como el significante de su ausencia.

En este momento clave, la imagen accede al orden del significante, y la indefinida cinta cinematográfica al reino de lo discontinuo, de lo "discreto". Reconocerlo es capital, pues hasta ahora, los cineastas pensaban, recurriendo a unidades cinematográficas tan "discretas" como fuese posible, volver a encontrar las reglas del discurso lingüístico, cuando es el mismo cine el que, designándose como cinematógrafo, tiende hacia la constitución de su enunciado en unidades "discretas".

En un segundo momento, el significante de ausencia, letra fijada, se ofrece como una Suma significativa, tendiendo el todo de la imagen a constituir una unidad autónoma de significación absoluta: significación esencialmente pobre, como la de un discurso que se deletrease: antes un esquema significativo que una verdadera palabra. Es en este tiempo de la lectura cuando el significante, abstraído del campo fílmico, no se ha anclado todavía en él. Se constituye en una Suma significativa flotante, de la que ciertas imágenes, en las que su carácter simbólico confiere una real autonomía semántica (como se ve en Lang por ejemplo), testimonian la tendencia a abstraerse de la cadena del enunciado, o más bien a no integrarse.

Advertencia somera: se perciben así las dificultades de un discurso cinematográfico que, como el de la mayor parte de los cineastas, articula simplemente los planos entre ellos. Pues si dos imágenes, sucediéndose, no tienden a articularse, pero funcionan como células autónomas (creemos lo contrario, pues somos víctimas de costumbres lingüísticas), su articulación sólo puede hacerse por un elemento extracineamatográfico (un enunciado lingüístico precisamente) o gracias a la presencia en cada una de ellas de elementos significantes comunes. En uno y otro caso, la constitución del sintagma necesita una redundancia del significado (que desde ahora conviene no confundir con el redoblamiento del significante sin el que, como ya veremos, no hay lectura posible en el cine), y acarrea, por otra parte, de modo inevitable, una pérdida notable de "información" y un verdadero desgarramiento entre los elementos que forman la cadena del discurso y los que, no articulados, acaban por constituir una suerte de magma cuya inercia paraliza el filme.

En una obra como **La Chinoise**, Godard ha exasperado muy poéticamente este desgarramiento entre lo que se podría llamar la cosa de la imagen y sus signos, frágiles y preciosos; entre su discurso, reificado, y el fondo de opacidad sobre el que se destaca, al que el color da una densidad casi pictórica.

A esta cinematografía, conviene oponer aquella de la que **Procès de Jeanne d'Arc** ha expuesto los principios, siendo el más importante aquel al que el cine "subjetivo" nos ha acostumbrado: que las imágenes no se articulan primero entre ellas, sino que el campo fílmico se articula con el campo ausente, el campo imaginario del filme.

Tocamos aquí el problema de la sutura. Y para desvelar el equívoco presente en la obra siguiente de Bresson, diremos que la sutura, anteriormente a todo "cambio" semántico entre dos imágenes (las imágenes, declara el cineasta, sólo deben tener un "valor de cambio"), consiste en que, en el cuadro de un enunciado cinematográfico articulado en campo-contracampo, en la aparición de la falta bajo la forma de Alguien (el Ausente) sucede su abolición por alguien (o algo) situado en su campo (todo esto en el cuadro del mismo plano, o mejor del lugar fílmico trazado por la misma toma). Está aquí el hecho fundamental del que se derivan estos efectos: el campo de la Ausencia deviene el campo del Imaginario del lugar fílmico constituido por los dos

campos, el ausente y el presente; el significante, que vuelve a encontrar un eco en este campo, se ancla retroactivamente en el campo fílmico; y entre los dos campos tiene lugar este "cambio" del que habla Bresson, gracias al cual el *significado*, verdaderamente, aparece.

Se constata, pues, que la sutura (la abolición del Ausente y su resurrección en Alguien) tiene un doble efecto: esencialmente retroactivo sobre el plano del significado, puesto que rige un cambio semántico entre un campo presente y un campo imaginario que representa al que el primero ha sucedido (en el cuadro, más o menos rígido, del campo-contracampo); por otra parte, de anticipación sobre el plano del significante: pues a la vez que el segmento fílmico presente se ha hallado constituido en unidad significativa por el Ausente, este algo, o alguien, que toma su lugar, anticipa el carácter necesariamente "discreto" de la unidad de la que anuncia la aparición.

De hecho, se habría de denominar de manera distinta a campo-contracampo las figuras cinematográficas esenciales de **Procès de Jeanne d'Arc**, pues no tienen nada que ver con las del cine "subjetivo" que, por otra parte, se ha dado cuenta muy pronto de que no las podría utilizar, bajo pena de denunciar su ficción, sino de soslayo: de hecho, uno de los únicos "verdaderos" campo-contracampo de la historia del cine es el de **Die Nibelungen II**, aberrante, en el que los protagonistas se ven impregnados de irrealidad por el rechazo absoluto de Lang de todo desfase de la posición de la cámara en relación a la mirada. En **Jeanne d'Arc**, la oblicuidad de la cámara al fin francamente declarada y erigida en sistema (nos gustaría que la curiosa idea bressoniana del único punto de vista según el cual el objeto exige ser filmado no explica sino la necesidad de encontrar el buen ángulo, el buen margen de oblicuidad de la cámara) nos revela por y para qué se establece la operación de la sutura: el sujeto fílmico, el espectador, y un lugar que, por quedar vacío cuando se ausenta para desvanecerse en el campo fílmico, sólo exige que se le reserve a lo largo del filme, bajo pena de que se abstenga de realizar su papel de sujeto imaginario del discurso cinematográfico, puesto que sólo puede realizar un papel desde un lugar desplazado en relación al campo del imaginario, en relación al lugar del Ausente, puesto que él no es el Ausente.

Se puede decir que el espectador, en el cine, está doblemente descentrado. Primero porque lo que, inicialmente, se enuncia, no es su discurso y no es el de nadie: es de este modo como proyecta el objeto significativo como significativo de la ausencia de nadie. Por otra parte, porque el lugar irreal de la enunciación que tiende a cubrir, por el cuasi desvanecimiento del sujeto que exige la entrada en su propio campo, la relación de eclipse alternativo del sujeto con su propio discurso en una especie de *continuum* hipnótico donde se abole toda posibilidad de discurso, exige ser *representada* en el proceso de la lectura del filme que ella desdobra.

De la relación del sujeto con el mismo campo fílmico no se puede decir nada, pues nada se dice en su proceso, aunque este goce sincopado (que anula la lectura), cortada por exclusiones del campo por la percepción del encuadre, no pueda evocarse si no es en términos eróticos, o al menos si no ha suscitado un comentario erótico del cine por sí mismo. Decimos que es el soporte fenoménico gracias al cual el espectador puede organizar, con los materiales de los márgenes, es decir con el mismo cine, el lugar y el desarrollo de la representación de su relación de sujeto con la cadena de su discurso.

Pues el proceso complejo de la lectura del filme, de la que siempre se ha oído que



Foto: Pilar Záforas

era una lectura retardada y redoblada, no es nada más que el de esta representación que se juega entre los dos campos que constituyen la célula elemental del Lugar cinematográfico.

De golpe se explicitan las metáforas teatrales a propósito del cine, y la relación profunda que une el cine al teatro: lugar de una representación metafórica, a la vez espacial y dramática, de las relaciones del sujeto con el significante.

Lo que llamamos aquí la sutura es la representación de lo que bajo este término designa hoy "la relación del sujeto con la cadena de su discurso" (ver **Cahiers pour l'analyse**, nº 1): representación que se hace bajo el rasgo de esta Suma Significante aquejada de una falta que es falta de alguien, y de un Ausente que se abole para que alguien que representa el anillo siguiente de la cadena (y anticipa el próximo segmento fílmico) pueda advenir.

Así, si la clave del proceso de toda lectura cinematográfica se nos da por el sujeto que ignora, efectuándola, que es su función la que opera y la que se representa, Bresson es sin duda el primer cineasta que no sólo ha puesto en práctica, sino que ha planteado, el principio de un cinematógrafo que permite operar a esta función de manera distinta que a contratiempo o que a vacío.

Se puede decir que **Procès de Jeanne d'Arc** es el primer filme que, en la representación necesaria en el cine de la relación del sujeto con su discurso, ha sometido su sintaxis.

La lástima es que Bresson, despreciando su descubrimiento, lo enmascare a sus propios ojos por el recurso casi furioso, en **Balthazar**, a trucos sintácticos como "mostrar el efecto antes que la causa", que le son gratos (pero casi siempre empobre-

cedores cuando no se utilizan deliberadamente con fines terroristas, como en Lang: no es por azar, remarquémoslo, que todos los grandes creadores de la cinematografía hayan recurrido más o menos a ellos. Recurriendo sistemáticamente a efectos de significación retroactivos, era el juego del significante lo que experimentaban sin saberlo), que muestran, ay, que marca cada vez más "el cambio" entre dos imágenes (de donde el abandono irritante, en **Balthazar**, de toda profundidad de campo), cuando, como nosotros hemos visto, este cambio, en tanto efecto de la sutura, tiene lugar primero entre el campo fílmico y el campo imaginario que le hace eco.

Y lo que es grave en **Balthazar**, es que el significado (que sólo aparece al final de la representación), hace, si se puede decir, el gasto de una representación que no se puede romper porque la sutura no es posible, porque el campo imaginario queda siempre como el de una ausencia: aunque del sentido no se percibe sino la letra, muerta, la sintaxis.

Así pues, la cadena ideal de un discurso suturado, articulado en figuras que ya no conviene llamar campo-contracampo, pero que marcan la exigencia para que esta cadena funcione, de una articulación del espacio tal que una misma porción de espacio sea representada al menos dos veces, en el campo fílmico y en el campo imaginario (con todas las modulaciones de ángulo de toma de vista que la oblicuidad por relación al lugar del sujeto permita), se da, en su progresión, como una representación que la desdobra, y que exige que cada uno de los términos que componen su lugar y en que figuran sus actores, sean desdoblados y redoblados, leídos o evocados dos veces, en un movimiento de vaivén que se habría de describir con precisión, acompasado por la percepción del encuadre que juega un papel principal, pues toda evocación del campo imaginario se sostiene en él campo fílmico y cuarto lado; campo de la Ausencia y campo del Imaginario; significante de la Ausencia y Suma significante; Ausente y personaje que viene a su lugar...

Que sea solamente en el desenlace de este acto donde el significado (salido no de la mera suma, paralizada de tal modo que es el significante de la Ausencia lo que la hace una, sino también de la relación entre los elementos de los dos campos que su desvanecimiento autoriza) pueda aparecer verdaderamente, muestra de manera clara la significación simbólica de esta representación; pues a la vez que "el significado-del-sujeto" aparece como "un efecto de significación regido por la repetición del significante", ella misma, correlativa del desvanecimiento del sujeto y de su paso como falta, el significado, en el cine, sólo aparece al término de un juego de eclipses, al término de una oscilación del significante, alternativamente representante de la Ausencia y Suma significante facticia, de la que el efecto subversivo sobre el espectador (con el que Lang ha sabido jugar tan bien), correlativo del desvanecimiento pasajero del Ausente, es rápidamente anulado por el reemplazamiento del Ausente por alguien.

Si, aún, se considera que la estructura del sujeto aparece articulada en "redoble en eclipse, tal movimiento que abre y cierra el número, libera la falta bajo la forma del I para abolirla en el sucesor" (comparación del sujeto con el cero, alternativamente falta y número, "que tiene lugar suturante de la Ausencia que se vehicula bajo la cadena (de los números) según el movimiento alternativo de una representación y de una exclusión"), se ve mejor qué papel juega el Ausente en este proceso en el que, alternativamente, surge como índice que designa globalmente los objetos de la imagen igual que un significante (exigiendo así el *découpage* del continuo fílmico en unida-

des tan discretas como sea posible), se designa a sí mismo como falta, es decir, para retomar la definición del sujeto dado por el artículo, como "posibilidad de un significante más" que anuncia el anillo siguiente de la cadena (anticipando el *découpage* del enunciado que ha de venir), y al fin se desvanece al hacer aparición este último.

El Ausente, esa producción fija del imaginario del espectador, aparece así como lo que manifiesta directamente la exigencia del significante de poder ser representado en un enunciado sometido a su orden, y como lo que asegura, por su eclipse, la función suturante del sujeto del discurso.

Sólo hemos hecho que evocar a grandes rasgos el esquema funcional de un tipo ideal de enunciado cinematográfico cuya originalidad absoluta es ser proferido desde un Lugar que es al mismo tiempo el de una representación de las relaciones del sujeto-espectador con la cadena de su discurso, representada con los propios elementos de este enunciado que pone a la luz la ambigüedad fundamental de toda cinematografía, que tiende a esa propiedad que tiene el cine de engendrar esa representación necesaria, que no puede representarse con sus elementos, que condiciona su "lectura", sin la que, al fin, ninguna lectura es posible, y que hace una palabra desdoblada, en la que algo se dice que acompasa, que articula, es decir que eclipsa lo que se dice entre tiempo, la sujeta a su Lugar, al curso de su proceso.

Se trataba de sacar a la luz ese juego verdaderamente escénico del significante cinematográfico del que convendrá analizar con mayor extensión los efectos de significación.

* * *

Hay, en **El maquinista de La General**, una escena, un fragmento de escena inscrito en un solo plano, donde se desvelan, como al ralentí, las propiedades de la imagen: cuando los dos ejércitos se encuentran a la orilla de un río, cerca de un puente incendiado.

Un grupo de soldados atraviesa el río, tomado por una cámara en posición de picado, muy distante de su objeto (y nos adelantamos al decirlo, pues el espectador no percibe aún ni el encuadre, ni la distancia, ni la posición de la cámara: la imagen es todavía para él una fotografía que se mueve, una fotografía animada).

Bruscamente surgen, por la parte inferior de la imagen, desmesuradamente más grandes, los soldados del ejército enemigo. El espectador tarda un instante en advertir, como el personaje de Poe que ve una mariposa grande como un navío, que han tomado una altura que domina el río que la posición de la cámara escondía. Es entonces cuando con júbilo y vértigo, aprehende el espacio irreal que separa los dos grupos. Es él mismo fluído, elástico, en expansión: está en el cine.

El instante de después, se bate en retirada: ha descubierto el encuadre. De golpe surge en él la intuición del espacio que no se ve, que la cámara le oculta, y la cuestión retrospectiva del porqué de este encuadre, que queda sin respuesta, pero que va a transformar radicalmente su modo de participación: este espacio irreal que era hace un momento el campo de su gozo ha pasado a ser la distancia que separa la cámara de los personajes que ya no están allí, que ya no disponen del estar allí inocente de hace poco, sino de estar allí para. ¿Para qué?

Para representar un ausente, para significar la ausencia de ese personaje que la imaginación del espectador pone en el lugar de la cámara.

Al mismo tiempo, o mejor en el entretiem po, el campo fílmico, dilatado por el



Foto: Pilar Záforas

ensueño del espectador, se ha estrechado de algún modo. Sus objetos (los dos grupos, la pendiente, el río) se han constituido en una suma significativa cerrada sobre ella misma como la significación no posible de descomponer de una especie de suceso absoluto.

Queda por tanto la presencia obsesiva del otro campo y del ausente.

1

Describamos más sistemáticamente esta metamorfosis de la imagen. En el ejemplo precedente, era cuestión de una etapa que en lo sucesivo ignoraremos: aquella donde la imagen no era aprehendida como un campo fílmico, sino, decimos, como una fotografía animada. Esto, de este lado del cine, no nos enseña nada sobre sus propiedades, pero hace sobresalir esta evidencia sólo en el límite, en el único espacio fílmico, en la única profundidad de campo donde hace eco otro campo, el lado de la cámara.

Es en el trayecto de este eco recíproco donde se efectúa el paso del cine al cinematógrafo, y viceversa.

Pensemos en un tiempo, puramente mítico, donde reina el cine solo, donde el espectador goza en una relación diádica. El espacio es aquí todavía una pura extensión de gozo, los objetos se ofrecen a él sin que ninguna presencia haga pantalla entre ello e impida su captura.

Pero la prohibición surge bajo la forma de pantalla: es su presencia lo que pone un límite a la fascinación del espectador, a su captura por lo irreal. Su percepción representa el punto límite donde la imagen se abole, donde se denuncia como no real antes de renacer metamorfoseada por la percepción de sus límites (pero es una simplifica-

ción decir que el espectador percibe una imagen encuadrada, limitada: pues no percibe simultáneamente el encuadre, el espacio y el objeto filmado. La percepción del encuadre eclipsa siempre la visión del objeto al mismo tiempo que pone un límite al gozo del espacio).

Lo que reaparece es una imagen vacilante en la que los elementos (espacio, encuadre, objeto) se eclipsan recíprocamente, desorden de donde surgen el cuarto lado y el fantasma que la imaginación del espectador proyecta: el ausente.

La revelación de esta ausencia es el momento clave del destino de la imagen, pues introduce la imagen en el orden del significante, y el cine en el orden del discurso: asimismo, en esta metamorfosis, el campo fílmico, extendido de gozo, deviene el espacio que separa la cámara de los objetos filmados (espacio al que hace entonces eco el imaginario del cuarto lado), los objetos de la imagen, a un tiempo, se sitúan como representantes del ausente, como significante de su ausencia.

Del cuerpo indefinido de la imagen ya no subsiste entonces sino una letra, un significante de insignificancia.

Pero es de esta reducción de donde la imagen renace bajo forma de suma significativa hecha de la unificación de sus rasgos semánticos que se hallan de algún modo conminados a significar algo juntos. Suma significativa a la que hace siempre eco una falta (la ausencia) que amenaza con anular reduciéndola a ser solamente su significante.

2

De estas etapas, que son más bien las de una exposición trazada a grandes rasgos que las de un proceso del que este análisis sólo rinde cuenta muy aproximativamente, se puede deducir el carácter trágico y vacilante de la imagen, totalidad imperceptible en la sincronía, hecha de elementos estructuralmente opuestos, y eclipsándose recíprocamente. En la medida en que el espacio abole siempre el objeto, en que la profundidad de campo hace desvanecerse los cuerpos que se inscriben (en Preminger, en Mizoguchi), se puede decir que hay, en el cine, antinomia de la lectura y del gozo, que no es posible que con ocasión de un eclipse de significación (y viceversa) a favor de la cual el ensueño del espectador se ampara de rasgos de expresividad de la imagen: el movimiento imprevisto de un cuerpo, o de la cámara, la brusca dilatación del espacio...

Oscilación del espacio fílmico, alternativamente campo y signo, por el que la imagen no se introduce en el orden del significante si no es al precio de su reducción. Oscilación del objeto, que es el término que más se desvanece de la imagen, puesto que amenaza siempre de disolución en el espacio, sombra de él mismo cuando tiempo de reducción literal de la imagen, escondida tras su significación cuando renace suma significativa.

La oscilación del mismo significante, alternativamente signo y letra, fijada en su literalidad de evocar sólo la ausencia de nadie, hace del cine una palabra singular, una palabra que se habla y que a veces sólo habla de sí misma, y cuyo destino está entre las manos del ausente: pues el ausente, cuyo carácter es el de desvanecerse al ser nombrado, se eclipsa cuando alguien, o incluso algo, toma lugar en su campo.

Esta introducción, por sí sola, colma la falta, borra la ausencia del campo vacío, y sutura el discurso cinematográfico al envolverlo en una dimensión nueva, el imaginario: pues el cuarto lado, de puro campo de la ausencia, deviene el campo imagina-

rio del filme y el campo de su imaginario. Se ha dicho que en el cine no había horizonte: hay uno, imaginario, del otro lado. Ambigüedad y dualidad del campo, a la vez presente y ausente, irreal e imaginaria, que se puede llamar cinematográfica porque es por su dualidad que la cinematografía se engendra a sí misma. El efecto suturante de toda presencia en el campo imaginario muestra cómo, en el cine, el espacio y el significante conjugan sus efectos eclipsándose: pues, como lo muestra un filme como **Procès de Jeanne d'Arc**, sólo la articulación del espacio sostiene el cambio semántico que tiene lugar de un plano a otro, y sólo la relación de los objetos de la imagen con un campo imaginario donde les hacen eco otros objetos obstaculiza la fijación de la suma significativa, la fijación de sentido que amenaza la palabra del cine a manifestarse siempre, en un tiempo en que el espectador está subvertido, fuera del campo fílmico de donde ella emana, antes de repercutir en el campo del imaginario donde encuentra su eco.

Pues filmar es siempre trazar un campo que evoca otro de donde surge el índice que designa (al sustraerlos) sus objetos como el significante de su insignificancia antes de hacerlos renacer (y morir) suma significativa.

Esta suma significativa, a la que hace eco la ausencia que la ha hecho nacer, antes que sugerir una plenitud de sentido a la que el cine no puede llegar en el instante, aquejado como está de una falta que siempre ha de colmar, representa un efecto particular del significante cinematográfico —verdadero terrorismo del signo— que corresponde al momento, opuesto al de la reducción literal, donde la significación atraviesa al espectador como una palabra soberana, solitaria y sin eco.

Así, el destino de la palabra cinematográfica es, abstraída de objetos que la portan, manifestarse alternativamente como una letra fijada, en el tiempo de su advenimiento, significando una ausencia, y como una palabra terrorista y subversiva. Entre estos dos extremos, es en el campo del imaginario donde encuentra un eco que le permite anclarse en el campo de donde emana. Pero quedando el campo del imaginario como campo de la ausencia, y que ella sólo encuentre ahí el eco de su inanidad y el anclaje no se efectúe: los objetos no la portan ya, ella flota, se deletrea y se rompe a falta de ser sostenida y suturada por el imaginario.

3

Hasta ahora, el problema de la cinematografía casi no se ha planteado, excepto en algunos grandes cineastas que han comprendido que el campo ausente no es menos importante que el campo presente y que en su articulación recíproca se juega el destino del significante, en términos de rítmica, de semántica, o en algunos modernos, que han hecho sufrir al lenguaje cinematográfico, al rechazar un espacio que hoy sigue siendo el de la ficción, una pasión ejemplar, llevándola a los límites de la reificación.

Que esta reificación alcance un filme como **Au hasard Balthazar**, cuyo fracaso resume para nosotros el de todo cine que rechace asumir la dualidad de su espacio y articularla en campos cinematográficos, asombra, después de **Procès de Jeanne d'Arc**, y hace decididamente de Bresson la figura más ambigua del cine moderno.

En este filme puramente lineal que es **Balthazar**, donde la cámara juega el único papel de índice que designa los objetos significantes, sea siguiéndolos, sea que surjan en su recorrido, Bresson parece haber querido exponer todos sus procedimientos sintácticos y, al mismo tiempo, suturar, de alguna manera, por el movimiento, el dis-

curso inevitablemente sembrado de blancos, de faltas, que resultaba.

Pero los movimientos de cámara de **Balthazar** son precisamente, por la ausencia que hacen nacer en todo momento, y que sólo se colma en raras escenas que evocan **Procès de Jeanne d'Arc** (el reencuentro de Gérard y de Marie), lo que empuja al imaginario del espectador a representar y a suturar el discurso: por ellos, este discurso no cesa de significarse a sí mismo, letra muerta, y su sintaxis emerge en todo momento como el único significado del filme. Se produce una descomposición de los sintagmas identificable en todo instante, por ejemplo en la escena en la que Gérard y su acólito cargan el burro, al final: después de que hayan cargado "el perfume, las medias, el oro", la cámara se para sobre un revoltijo sórdido en el momento en que los personajes salen de campo; la intención de sentido se designa por sí misma...

Procès de Jeanne d'Arc queda como modelo de una cinematografía que asume la trágica especificidad de su lenguaje, la acusa incluso, y permite la sutura de un discurso deliberadamente sincopado.

De los tiempos de la imagen, primero, Bresson se ha servido muy conscientemente, tanto para crear, como hizo Lang, un fantástico del signo (planos sobre las manos del escribano y sobre el cura que hace el signo a Jeanne, cuya brevedad empuja, al límite, a que sean percibidos de otra manera que como significantes insignificantes, de mensajes ilegibles), como al contrario para preservar los signos de la alteración que sufren en el tiempo de reducción literal de la imagen: ese ligero lapsus de tiempo, por ejemplo, que separa, en las confrontaciones de Jeanne y de su juez, el instante de la sucesión de los planos y de la aparición, que sería imperceptible sin ese des-



Foto: Pilar Záforas

fase, sobre el rostro de uno de los efectos de las palabras del otro, ese estrechamiento de garganta, ese movimiento de los labios, como producidos por un invisible látigo. Es ese segundo el que lo permite, tras la síncopa producida por el cambio de plano, tras el borrado de la ausencia por la presencia del otro personaje del lado de la cámara, y la reconstrucción, a favor de la posición de la cámara, del campo del enfrentamiento de los personajes bajo la forma de un campo cinematográfico, en el signo de abrirse en el momento en que su eficiencia puede ser máxima, tras la operación de sutura.

Los campos cinematográficos han sido trazados, y se podría decir que reinventados por Bresson, con una sutileza infinita. Disipando las ilusiones y los equívocos de un cine "subjetivo", el cineasta ha acusado voluntariamente la divergencia de la posición de la cámara en relación a la del personaje situado de su lado, introduciendo sin cesar modulaciones de ángulo de toma de vista: tan pronto se toman los personajes de frente (el juez), como de lado (Jeanne). La variación de este ángulo de ataque, del que resulta que el verdugo parece extrañamente más vulnerable que su víctima, nos proveería, si fuese necesario, de la importancia que reviste el trazado del campo de la cámara, cuya oblicuidad nos informa de la posición del mismo espectador. Que la única posición posible de la cámara sea esta posición oblicua nos muestra que el espectador no se identifica con el personaje situado en el campo invisible del filme, ocupa él mismo una posición desfasada en relación a él, desfasada en relación a la del ausente que no está imaginariamente ahí cuando el personaje no está ahí, y del que este último toma el lugar.

4

El ausente, esa producción fijada por el imaginario del espectador, se manifiesta, pues, entre dos tiempos: uno en que la palabra del cine se abole en el gozo cosmórfico del espectador, el otro en el que esta palabra lo atraviesa. El tiempo que les es intermediario es el de la recuperación, por el espectador, de su diferencia, operación que se traduce primero por el hecho que se pone fuera de campo, puesto que pone al ausente como el sujeto de una visión que no es la suya, y la imagen como el significante de su ausencia.

Es solamente en los intervalos de estos instantes-límites que el imaginario del espectador puede jugar libremente y ocupar una posición, a la que responde espacialmente su oblicuidad, de sujeto que se desvanece y descentrado de un discurso que se clausura, se sutura en él, que no puede asumir si no es desde un punto de vista imaginario, es decir, a la vez entre los dos tiempos en que se desvanece como objeto y aquel donde recupera su diferencia, y del lugar que no es ni el lugar del personaje al que su imaginación pone -personaje que ya no es él, puesto que él no es el sujeto de esa visión ficticia que es la imagen (de ahí el malestar que nace de un campo-contracampo como el de *Die Nibelungen II*, y de casi todos los de Lang, donde frecuentemente, la cámara ocupa realmente el lugar del personaje situado a su lado), ni una posición arbitraria que lo forzaría a poner perpetuamente este ausente como el sujeto ficticio de una visión que no es la suya, sobre la que su imaginación se bloquearía.

En un cine liberado de sus ilusiones subjetivas, se imagina qué papel inmenso podría desempeñar, de nuevo, todo enlace de planos por la mirada efectuada según el solo ángulo que permite a la operación de sutura efectuarse -sutura que sólo permitiría conseguir, más allá de la ficción, este punto soñado por Bresson donde cada ima-

gen sólo tendría ya un "valor de cambio".

De esta cinematografía que de hecho aún no ha nacido, cuyo campo sería menos el espacio de un suceso que un campo de emergencia de lo simbólico, el símbolo podría ser el admirable campo-contracampo en el que Rouch enferma, en **La chasse au lion à l'arc**, al morir la leona y el grupo de cazadores que le dirigen sus ruegos.

En **Procès de Jeanne d'Arc**, muy lejos de las complacencias de un cine como el de Flaherty, que pretendía recrear el suceso mismo de la comunicación, Bresson sólo se autoriza a mostrarnos los signos. Pero lo hace en el interior de un campo cinematográfico que, porque no intenta dar la ilusión de su inmediatez, le restituye una dimensión simbólica que se desvela en el mismo proceso de su lectura.

5

El cine ha llegado hoy, tras haberlos experimentado inocentemente, después de manera más concertada (Lang, Hitchcock), a ya no hablar si no es de las propiedades de su palabra. Se espera, ahora que se reconocen todas sus propiedades, que esta palabra recree no ya un objeto, sino un lugar, un campo cinematográfico que ya no sería el medio privilegiado de dar cuerpo a una ficción, sino de abrirse la palabra del cine según sus propiedades, puesto que es por el espacio por lo que nace al orden del discurso, del lugar del que evoca la ausencia que se designa como palabra, y que se despliega su imaginario.

Pero esto sería soñar un nuevo academicismo irrisorio, que deducirlo solamente del cómo enuncia esa palabra, un modo de distribución más eficaz de sus significantes, y de acusar, como a propósito de **Balthazar**, un desconocimiento de sus propiedades.

Lo esencial es reconocer que el cine, enunciando las condiciones y los límites de su poder de significar, habla también de erotismo.

Y que el objeto del maestro Bresson sea la comunicación, y sobre todo el erotismo (en el que estalla su aspecto trágico), que no haya podido hablar si no era creando un campo cinematográfico que es a la vez el espacio recreado de lo que habla y el campo de palabra de su cinematografía, indica bastante claramente, si hay que decirlo, la especificidad simbólica del incluso más simple lugar cinematográfico, reduce a su unidad mínima (una ausencia y una presencia), teatro de una pasión de los significantes, de los cuerpos puestos en escena, y del mismo espectador, que representa de manera privilegiada aquello que tiene lugar en la comunicación, pero sobre todo en el erotismo.

Durante demasiado tiempo, el erotismo del cine no ha sido explotado y descubierto sino a nivel fílmico: se hablaba del erotismo de un movimiento de cámara como se hablaba, abusivamente, de la cámara-mirada y de la posesión del mundo por el cineasta, etc.

El punto de vista se ha desplazado singularmente: que el fenómeno de casi visión, particular del cine, ya sólo aparezca hoy como condición de un erotismo identificable con la articulación de lo fílmico y de lo cinematográfico, afectando los significantes y las figuras que los portan, y siendo la naturaleza misma del discurso cinematográfico lo que está en juego.

Que el cine, hablando, hable de erotismo, que sea el lugar privilegiado donde el erotismo hallará siempre su significarse, es un descubrimiento que vuelve a Lang sin duda, del que todas las consecuencias no están cerca de ser sacadas, pero que afecta

a todo el cine.

Para resumir y corregir un poco este extremismo, digamos que.

1) algo se dice, en el proceso mismo de lo que es a la vez el gozo y la "lectura" del filme (una "lectura" que a veces se significa, se anula y subvierte al espectador), de la que no se puede hablar si no es en términos de erotismo, y que se da él mismo como la representación más cercana del proceso mismo del erotismo;

2) lo que se dice *entretiempo* en el filme no puede no ser sometido, por dos razones, de dos maneras: primero porque es en las articulaciones de este proceso donde se juega el destino del significante cinematográfico. Pero sobre todo porque este proceso mismo, representándose en un *lugar* cinematográfico, que hace del filme un lugar simbólico, todo lo que se dice no puede ser indicado por el sello de lo simbólico, modificado por su eco, modelado a su gusto;

3) así, decir que el cine, al hablar, hablando en su lugar y de su lugar específico, habla de erotismo, lleva a interrogarse, más allá del erotismo, sobre sus símbolos, sobre sus figuras. Más allá del erotismo, está la realidad esencialmente *figurativa* del cine que se nos desvela en filmes como **El tigre de Esnapur**, **Procès de Jeanne d'Arc** o **Une histoire immortelle**.

(Texto publicado en Cahiers du Cinema núms. 211/212, 1969)

Traducción de Josep Carles Láñez



Foto: Pilar Záforas