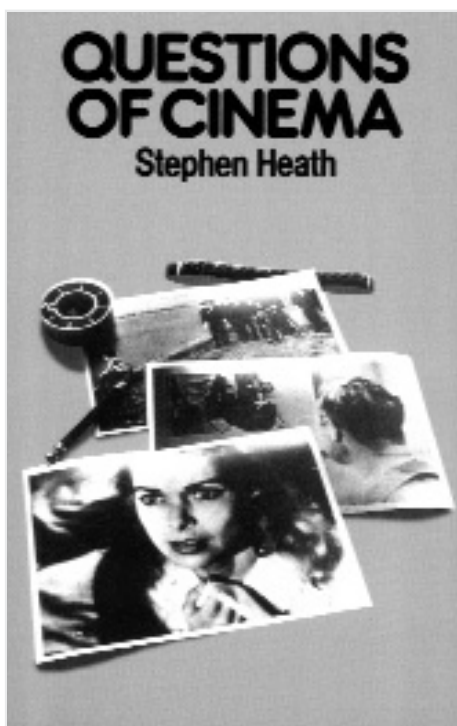


SOBRE LA SUTURA

Stephen Heath



Stephen Heath forma parte de aquel grupo de teóricos del cine que en los años setenta y en el ámbito del inglés sumaron las herramientas de la semiótica, el psicoanálisis y el marxismo para ponerlas al servicio de un análisis riguroso del aparato cinematográfico. Junto a Laura Mulvey, Colin MacCabe, Jacqueline Rose o Peter Wollen, entre otros, fue responsable de sacar adelante en aquella época la emblemática revista *Screen*. La posterior teoría feminista del cine (Teresa de Lauretis, Kaja Silverman, etc.), los trabajos de historia del arte de Griselda Pollock o las teorías que en los años ochenta y noventa recuperan el pensamiento lacaniano para la política y la filosofía (Ernesto Laclau, Slavoj Žižek, por ejemplo) deben mucho a las investigaciones publicadas entonces por *Screen* o en su entorno. Prácticas artísticas como las películas de Laura Mulvey y Peter Wollen o el trabajo de crítica de la representación realizado en Gran Bretaña, con Mary Kelly como artista más conocida, se for-

jan también en la órbita de la revista. El texto que versionamos con permiso del autor es el capítulo 3 de *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, que a su vez suponía una reedición de "Notes on Suture", *Screen*, vol. 18, nº 4, invierno 1977-8, págs. 48-76. Lo que el escrito elabora es en efecto una teoría del cine, pero, al mismo tiempo, proporciona valiosos elementos para el desarrollo y la discusión de una teoría materialista de la construcción del sujeto y de la ideología.

*.- La Traducción es de Aurelio Sainz Pezonaga.

Un clásico, un regalo

YOUKALI, 6 página 207

Se ha hecho uso en las páginas anteriores de la idea de una actividad suturante implicada en las relaciones que una película sostiene, y es construida para sostener, con su espectador. La sutura fue inicialmente introducida como concepto dentro del campo del psicoanálisis en un artículo de Jacques-Alain Miller, quien posteriormente se convertiría en el editor del seminario de Lacan, y fue importada a la teoría cinematográfica por el crítico de *Cahiers du cinéma* Jean-Pierre Oudart. La aceptación que ha logrado el concepto de sutura dentro de la teoría cinematográfica, tanto en los escritos franceses como anglo-americanos, no se ha alcanzado sin ambigüedades o malentendidos. Las siguientes notas intentan proporcionar un contexto para la comprensión de la sutura, indicar algunos de los términos de su elaboración psicoanalítica original y del posterior uso del concepto en la especificación del funcionamiento del discurso cinematográfico. La sección inicial, que trata de lo primero, consiste por ello en una exposición en cierto modo “técnica” de algunos aspectos de la teoría lacaniana y en consecuencia resulta difícil; esos aspectos, sin embargo, son importantes para captar cómo llega la sutura al pensamiento sobre el cine y los problemas que puede generar.

I

El artículo de Miller “La suture” fue publicado en el primer número de *Cahiers pour l'analyse* en 1966 y está basado en una ponencia expuesta el año anterior en el seminario de Lacan en la École Normale Supérieure¹. En él propone la sutura como un concepto necesario en el desarrollo de “una lógica del significante”, un concepto que Miller encuentra presente a cada paso en el trabajo de Lacan, aunque nunca sea nombrado de esa manera (un punto que tendrá que ser matizado más adelante). El artículo debería entonces leerse como una contribución a la teoría lacaniana y es, de hecho, un comentario sobre la explicación de la causación del sujeto que ofreció Lacan en su seminario de 1964 (al que Miller hace referencia directa a lo largo de la sección final acerca de la relación entre el sujeto y el significante), que se puede encontrar hoy en dos versiones: la transcripción del seminario mismo y el artículo “Position de l'inconscient”, escrito ese mismo año (*SXI*, 185; *É*, 829)². En consecuencia, para entender la introducción a la sutura que realiza Miller es inevitable dirigirse a la teoría psicoanalítica del sujeto tal como la expuso Lacan.

Lo que pone en movimiento a esa teoría es, por supuesto, la experiencia del inconsciente. ¿Cómo concibe entonces el psicoanálisis la posición del inconsciente (por adoptar el título del artículo de Lacan que acabamos de mencionar)? “El inconsciente es un concepto forjado sobre el rastro de lo que opera para constituir al sujeto; el inconsciente *no es* una especie que defina en la realidad psíquica el círculo de aquello que no posee el atributo (o la virtud) de la consciencia” (*É*, 830). El inconsciente no es de ninguna manera “primero”, “en el comienzo”, ni nada similar; no constituye al sujeto, no es una simple división fuera de la consciencia; por el contrario, es un concepto *forjado sobre el rastro de lo que opera para constituir al sujeto*. La operación que está en cuestión aquí es aquella del orden de lo simbólico, el lenguaje como “causa del sujeto” (*É*, 830), y el lugar de lo simbólico, el locus de su operación, es el lugar del Otro. Así pues, hay dos “dominios”: el sujeto y el Otro, y “el inconsciente es entre ambos su ruptura en acto” (*É*, 839). Mejor que una tópica (que tan a menudo conduce en Freud a las dificultades de una espacialización fija, de una imaginaria espacial rígida, como es, por ejemplo, la visualización del inconsciente como una cámara oscura delante de la habitación del preconscious más allá de la cual reside la atención consciente), la descripción del aparato psíquico exige, exactamente, una lógica, una lógica del significante capaz de perseguir el movimiento incesante de la constitución del sujeto, o, como más tarde desarrollaría Lacan, una topología capaz de asirse a la superficie móvil de la articulación del sujeto.

1.- Jacques Alain Miller, “La suture”, *Cahiers pour l'analyse*, n° 1 (1966), págs. 39-51. Versión inglesa, “Suture”, *Screen*, vol. 18, n° 4 (invierno 1977/78), págs. 24-34. Dos discusiones del artículo en el mismo año y contexto fueron publicados también en *Cahiers pour l'analyse*: S. Leclair, “L'analyste à sa place?”, n° 1 (1966), págs. 50-2; A. Green, “L'object(a) de J. Lacan, sa logique et la théorie freudienne”, n° 3 (1966), págs. 15-37.

2.- Con el fin de no sobrecargar este artículo con notas de referencia, se seguirán las siguientes convenciones respecto a las obras de Lacan: *É* = *Écrits*, París, Seuil, 1966; *SXI* = *Le Séminaire libre XI*, París, Seuil, 1973; *SXX* = *Le Séminaire libre XX*, París, Seuil, 1975. En el texto se da la referencia al número de página de la edición francesa citada. Versiones castellanas: Jacques Lacan, *Escritos 1*, trad. Tomás Segovia, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971 y *Escritos 2*, trad. Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 1975; Jacques Lacan, *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre, Barcelona, Paidós, 1987; Jacques Lacan, *El seminario. Libro XX. Aun*, trad. Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre, Barcelona, Paidós, 1987.

Como ruptura en acto, el inconsciente es en definitiva no tanto una posición como un *borde*, el encuentro de la división entre el sujeto y el Otro, un proceso que está cerrándose interminablemente. Acerca de esta conexión, Lacan tiene un pasaje que, al tiempo que apunta explícitamente hacia una topología, contiene no obstante énfasis y términos que son importantes para Miller: “El lugar en cuestión [el lugar desde el que ello –ça, *Es-* habla] es la entrada de una cueva en vista de la cual se sabe que Platón nos guía hacia la salida, mientras uno se imagina que ve al psicoanalista entrando por ella. Pero, las cosas no son tan fáciles, ya que es una entrada a la que uno únicamente llega a la hora de cerrar (así que este lugar nunca será un buen destino turístico) y porque la sola manera de entreabrirla es llamando desde dentro. Todo lo cual no es irresoluble si el “¡ábrete sésamo!” del inconsciente consiste en tener efecto de habla, es ser estructura de lenguaje, pero exige del analista que regrese sobre su modo de cerrarse. Abertura, parpadeo, una alternancia de succión... eso es lo que tenemos que explicar, y eso es lo que hemos procedido a fundar en una topología. La estructura de aquello que se cierra se inscribe en efecto en una geometría donde el espacio se reduce a una combinatoria: en sentido estricto es lo que se llama un *borde*” (*É*, 838).

El “¡ábrete sésamo!” del inconsciente es su ser estructura del lenguaje, efecto de habla o de discurso. De este reconocimiento surgen las dos tesis que se repiten en la elaboración realizada por Lacan de la idea del inconsciente como un concepto forjado sobre el rastro de lo que opera para constituir al sujeto: el inconsciente es el discurso del Otro; el inconsciente está estructurado como un lenguaje. El Otro es el dominio de lo simbólico como “lugar de la causa significante del sujeto” (*É*, 841), distribución-circulación de los significantes en la que se produce el sujeto –“el lugar desde el que debe plantearse la cuestión de su existencia” (*É*, 549). Así, de un modo crucial, el Otro en Lacan responde a la tesis radical respecto al lenguaje que defiende la “primacia” y la “materialidad” del significante: “el lenguaje impone el ser” (*SXX*, 44). Lejos de la necesidad de que el ser sea para mí para que yo pueda hablar de él, debo en primer lugar hablar para que aparezca el problema del ser, el problema, por ejemplo, de si existe algo o no que se corresponda con lo que estoy diciendo o lo satisfaga (a partir de aquí, Miller considerará que la verdad se sustenta sobre las relaciones entre el sujeto y la cadena significante). Debo en primer lugar hablar y antes que nada que me hablen, que se dirijan a mí: producido desde y por el Otro, ese orden del discurso que yo mantengo (*yo* como el índice mismo de la sutura). Afuera y dado en lo simbólico, punto de inflexión, el sujeto es una categoría de la división, del déficit (el déficit de ser que es el lugar del sujeto, su experiencia en el lenguaje –“el drama del sujeto en el lenguaje es la experiencia de su *manque-à-être*” (*É*, 655)- y la estructura de su deseo, su querer –“el deseo del hombre es el deseo del Otro” (*É*, 268)): entre el sujeto y el Otro, el inconsciente es el filo cortante, un parpadear constante del sujeto, un *parpadear en eclipses* (por tomar una expresión de Miller). El inconsciente no está presente en ninguna parte, existe sólo en las relaciones entre lo simbólico y el individuo efectuado como sujeto en estas relaciones, es la estructuración del deseo que producen estas relaciones –el inconsciente exactamente como discurso del Otro.

El sujeto así no es otra cosa que aquello que “se desliza en una cadena de significantes” (*SXX*, 48), su causa es el efecto del lenguaje: “por este efecto, no es causa de sí mismo, lleva consigo el gusano de la causa de su desgarradura” (*É*, 835). El inconsciente es el hecho de la constitución-división del sujeto en el lenguaje; un énfasis que puede incluso conducir a Lacan a proponer reemplazar la noción de inconsciente por la de sujeto en el lenguaje: “es un círculo vicioso decir que somos seres hablantes; somos ‘hablantes’, una palabra que puede sustituir ventajosamente la de inconsciente”³. Verdadero tesoro de significantes, el inconsciente está estructurado como un lenguaje; el psicoanálisis, la “cura por la palabra”, se desarrolla precisamente como una aguzada atención al movimiento del sujeto en la cadena significante.

Puede objetarse aquí que la idea del psicoanálisis como cura por la palabra de ninguna manera implica una “versión lingüística” del inconsciente y que Lacan se aleja de la sustancia de la propia explicación de Freud en este respecto, siendo que Freud insiste, por ejemplo, en que el inconsciente conoce sólo “presentaciones de cosas” y no “presentaciones de palabras” que son la región del preconscious-consciente⁴. Semejante objeción, sin em-

3.- J. Lacan, “Conference aux États-Unis”, *Scilicet*, n° 6-7 (1977), p. 49.

4.- Véase, por ejemplo, S. Freud, “The Unconscious” (1915), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. XIV, Londres, Hogarth Press, 1957, pág. 201; y la discusión que le sigue, págs. 203-4. Versión castellana: “Lo inconsciente”, “Obras Completas” Tomo XIV, Trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires/ Madrid, Amorrortu, 1979.

bargo, se sostiene sobre una concepción del lenguaje fija y secundaria (la concepción de la misma lingüística). Decir que el inconsciente está estructurado como un lenguaje no es, para Lacan, decir simplemente que es “lingüístico”: la retórica de las operaciones inconscientes, los efectos primarios y sus efectos de sentido, requiere un concepto de actividad lingüística mucho más complejo y extensivo que el que implica el lenguaje-objeto-de-estudio definido por la lingüística (¿dónde trata la lingüística acerca de la construcción del sujeto?)⁵. Radicalmente en exceso respecto al pensamiento lingüístico de su tiempo, el trabajo de Freud está, de cualquier manera, ligado a los términos de ese pensamiento y por ello a menudo se expresa en formulaciones que repiten una limitada objetivación del lenguaje. El propio énfasis de Lacan, además, se da todavía hoy como un desplazamiento de la lingüística: Saussure y Jakobson se usan, son importantes, pero son modificados críticamente, son reemplazados por la inserción psicoanalítica de la cuestión del sujeto. Mucho más recientemente, en efecto, Lacan ha empleado específicamente el término *lalangue* con el fin de indicar la modificación o la recombinación que realiza sobre y contra la distinción entre *langue / parole* (y sus variantes) con la que la lingüística trabaja a expensas de la comprensión del sujeto en el lenguaje. Mientras que *langue* es un sistema formal que ha de ser descrito y *parole* es el uso realizado por los agentes de la comunicación, *lalangue* es una “multiplicidad inconsistente”, que no es ni un sistema ni un uso, sino producción, el área de la problemática del sujeto y la verdad abierta por el psicoanálisis: “El inconsciente es un conocimiento, un saber-como-hacer con *lalangue*. Y aquello que es saber-como-hacer con *lalangue* sobrepasa largamente lo que puede ser explicado bajo el encabezamiento de lenguaje. *Lalangue* nos afecta primero por medio de todo aquello que contiene como efectos que son afectos. Si podemos decir que el inconsciente está estructurado como un lenguaje es en tanto que los efectos de *lalangue*, que está ya allí como conocimiento, van mucho más allá de lo que el ser que habla es capaz de establecer” (SXX, 127).

“Todo emerge de la estructura del significante” (SXI, 188). Dicho lo anterior, vayamos a los términos actuales de la explicación que Lacan realiza de la causación del sujeto en dos operaciones fundamentales que mantienen una relación circular, aunque no recíproca (por citar a Miller citando a Lacan; cf. SXI, 188 y É, 840).

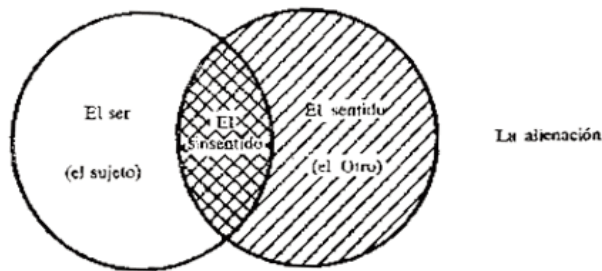
Lacan llama *alienación* a la primera de estas operaciones: la división originaria del sujeto respecto de sí mismo en virtud de su aparición en el juego de los significantes. “El significante, produciéndose en el lugar del Otro todavía no localizado, hace surgir el sujeto del ser que todavía no tiene la palabra, pero lo hace a costa de fijarlo. Lo que había preparado para hablar –en los dos sentidos que el pretérito imperfecto francés da a *il y avait*: poniéndolo en el momento anterior (había y ya no hay) pero además en el momento posterior (un poco más estaría de haber podido estar) –lo que *había* desaparece al ser ahora únicamente un significante.” (É, 840-1). Esta alienación no es el hecho del Otro (no hay una idea de “enemistad”, “inautenticidad” ni nada parecido), sino el hecho del sujeto. Efecto, el sujeto es sujeto por división, división en lo simbólico, es *cortado* por el significante, representado y excluido, convirtiéndose en alguien por su constitución como menos-que-uno –“el sujeto es primero construido como menos uno”⁶. Dado que el sistema de significantes es por definición completa, el sujeto sólo puede entrar allí como estructura de déficit-de-ser: “un trazo que es trazado desde su círculo sin poder ser contado allí; simbolizable por medio de la inherencia de un (- 1) en el conjunto de los significantes” (É, 819). Lo que produce la fuerza simbólica de la castración es entonces, como si dijéramos, su revelación del déficit, su sintetizada metáfora de la división del sujeto: “el falo funciona como significante del déficit de ser que su relación con el significante determina en el sujeto” (É, 710); “el falo... es el significante de la pérdida misma que el sujeto sufre a causa de la fragmentación del significante” (É, 715).

Lacan ofrece esta definición de la alienación del sujeto a través de pequeñas ilustraciones que sirven como demostraciones. Consideremos, por ejemplo, la conjunción “o”. Se puede distinguir una “o” exclusiva (“Iré a Glasgow o a Edimburgo”: la elección es absoluta, ir a un sitio significa no ir al otro), una “o” equivalente (“Lo haré de una manera u otra”: el modo no es importante, todas las maneras son iguales cuando prevalece el interés de hacerlo “de alguna manera”) y, percibida menos comúnmente, una “o” que Lacan identifica con la con-

5.- Demostrado por Metz en el curso de su detallada consideración de la posibilidad psicoanalítica de la metáfora y la metonimia; C. Metz, *Le signifiant imaginaire*, París, Union Générale d'Éditions, 1977, págs. 251-340.

6.- J. Lacan, *L'Identification*, París, 1977; edición no autorizada del seminario de 1962, pág. 24.

junción latina *vel*: “¡La bolsa o la vida!” –si eliges la bolsa, pierdes la vida y la bolsa; si eliges la vida, pierdes la bolsa, tu vida también queda reducida, elijas lo que elijas la muerte será siempre tu parte. Lacan caracteriza esto como el “*vel* alienante” y lo traslada a su explicación de la operación del sujeto en el lenguaje: “el *vel* que condena al sujeto a aparecer sólo en esta división –si a un lado el sujeto aparece como sentido, producido por el significante, al otro aparece como *aphanisis*” (SXI, 191; *aphanisis* es una palabra que toma prestada de Ernest Jones para referirse a un continuo eclipsarse, el *desvanecimiento* del sujeto). En este punto, la teoría de conjuntos es convocada para aportar una mayor clarificación, mostrando Lacan un diagrama de Venn para exponer la unión y la intersección de clases:



“Ilustremos el *vel* con lo que nos interesa: el ser del sujeto, el sujeto que está ahí bajo el sentido. Si elegimos el ser, el sujeto desaparece, se nos escapa, cae en el no-sentido; si elegimos el sentido, entonces el sentido queda privado de la parte de no-sentido, que es, hablando en sentido estricto, lo que constituye lo inconsciente en la realización del sujeto. Con otras palabras, pertenece a la naturaleza de este sentido tal como emerge en el campo del Otro ser eclipsado en gran parte de este campo por la desaparición del ser inducida por la función misma del significante” (SXI, 192). De nuevo con otras palabras, forjado sobre el trazo de lo que opera para constituir el sujeto, el inconsciente entre el sujeto y el Otro es la *acción* de la división: “así si yo hablo del inconsciente como aquello que abre y cierra, es porque su esencia es la de marcar ese tiempo por el que, nacido con el significante, el sujeto nace dividido; el sujeto es eso que ocurre que justo antes, como sujeto, no era nada, pero que, recién aparecido, se pone como significante” (SXI, 181).

La segunda operación fundamental en la causación del sujeto es la descrita como separación, un término que se ha estirado en los potros de la vaguedad y la etimología para significar no únicamente “separación”, sino además “ponerse”, “defenderse” y “parir-se” –¿cómo *se procura* el sujeto en el significante? La separación es el momento del cambio en lo que Miller llamará “el tiempo del engendramiento”.

Efecto del significante bajo el que se desliza, el sujeto se vuelve contra –“ataca”- los intervalos de la cadena significativa, admite el deseo del otro: *¿qué quiere en lo que dice?* “Es en el intervalo entre los significantes de su articulación alienante donde reside el deseo ofrecido para que el sujeto lo capture en la experiencia del discurso del Otro, del primer Otro con el que tiene que tratar, digamos, como ilustración, aquí la madre. El deseo del sujeto se constituye en tanto que va más allá o permanece a este lado de lo que ella dice, de lo que ella indica, de lo que ella produce como sentido, en tanto que no se sabe cuál es el deseo de la madre, en esta carencia o necesidad. El sujeto –por un proceso no falto de artimañas, no sin presentar esa torsión básica gracias a la cual lo que el sujeto encuentra no es lo que inspiró su movimiento de descubrimiento –vuelve así al punto de partida, que es el de su déficit como tal, el déficit de su *aphanisis*” (SXI, 199). La separación del sujeto es así su pasaje por esta metonimia del deseo, su auto-procuración a partir y gracias al Otro en una especie de reposición de los significantes por los que está originalmente dividido y a los que por lo tanto se subordina por segunda vez; el sujeto tomando posición ahora en relación con el Otro, separando, respondiendo, esquivando, poniendo imágenes, atrapado en una problemática específica de la representación (“un significante representa un sujeto para otro significante” (É, 840) y de la fantasía (el aplazamiento de la verdad de la división, de la *aphanisis*): “esta segunda subordinación no solamente cierra el efecto de la primera proyectando la topología del sujeto en el instante del fantasma; lo sella, negándole al sujeto del deseo que él se sepa efecto del habla, o sea, lo que es por no ser otra cosa que el deseo del Otro” (É, 835-6). En la separación del sujeto, su pasaje, se da la *invasión* del inconsciente, la acción permanente del borde: un déficit cubre otro (la división originaria del sujeto en el significante

es desbordada por la división –los huecos, el deseo- a la que el sujeto responde en el significante), lo que en efecto es el entero gasto del sujeto, de ahí en adelante sostenido en la unión, que no cesa de desplazarse, de lo simbólico y lo imaginario, el *drama* mismo: “El drama del sujeto en el lenguaje es la experiencia de su déficit-deseo... Es porque elude este momento de déficit por lo que una imagen viene a tomar la posición de soportar todo el coste del deseo: proyección, función de lo imaginario. Igual que contra ello, hay un índice en el corazón del ser, designando su brecha: introyección, relación con lo simbólico” (É, 655).

La introducción de Miller del concepto de sutura se propone como una contribución a esta explicación de la causalidad del sujeto. Por medio de la referencia a Frege y a la teoría de números (indicaciones de las que se puede encontrar referencia en Lacan; véase, por ejemplo, *SXI*, 205), al doble movimiento de la ausencia cero y el número cero, el propósito de Miller consiste precisamente en describir la relación entre el sujeto y el significante, la metáfora / metonimia del sujeto en la cadena significante: “Si la serie de los números, metonimia del cero, comienza con su metáfora, si el miembro 0 de la serie como número es únicamente el sustituto que sutura la ausencia (del cero absoluto) que es desplazada bajo la cadena de acuerdo con el movimiento alternante de una representación y de una exclusión, entonces, ¿qué puede impedir que veamos en la relación restablecida del cero con la sucesión de números la articulación más elemental de la relación del sujeto con la cadena significante?”

El tema específico del artículo es pues lo simbólico y su operación; de ahí, de forma indicativa, el recurso a la lógica matemática y la insistencia en la extensión general de la función suturante: “La sutura nombra la relación del sujeto con la cadena de su discurso: debemos ver que figura allí como el elemento que falta, en la forma de una suplencia. Ya que, aunque falte allí, no está pura y simplemente ausente. *Sutura* –por analogía, la relación en general del déficit respecto de la estructura, de la que es un elemento- en tanto que implica la posición de un tomar-el-lugar-de.” La lógica del significante dentro del que la sutura tiene que existir como concepto es una “lógica general”, la disposición formal de todos los campos de conocimiento. Ejemplificar la sutura, señala Miller al mismo tiempo, como si se ejemplificara su índice inmediato, el “yo” de una enunciación: la enunciación establece un lugar del sujeto al tiempo que lo separa de ese lugar por el hecho mismo del lugar de la enunciación, el lugar desde el que se hace la aseveración; el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación nunca llegan a juntarse enteramente, se hallan siempre en las *distancias* de lo simbólico, el sujeto no es alguien en su representación en el lenguaje. A la luz de semejante ejemplo, sin embargo, puede verse que el recurso a la lógica, a la idea de una lógica, es al mismo tiempo la emergencia de una cuestión que trastorna toda idea de un sistema formal cerrado (de modo que la extensión y la generalidad son en sí mismas los términos de la inserción de esa cuestión en todos los campos; de forma parecida, el mismo Lacan, en un artículo muy poco mencionado que lleva por título “Le temps logique” (É, 197-213), desarrolla en la lógica el tiempo de la enunciación e introduce una reflexión acerca del “yo”. La dimensión de la verdad a la que Miller adapta el concepto de sutura es esta dimensión no de la lógica en su explicación clásica, sino, exactamente, de *la lógica del significante*, esto es, del psicoanálisis. Cuando Lacan habla de “la división del sujeto entre la verdad y el conocimiento” (É, 864), la verdad es la del psicoanálisis en tanto que atención al drama del sujeto, es la del conocimiento que esa atención hace posible, radicalmente distinto del conocimiento de la auto-posesión del sujeto como “yo” (“no podemos pedirlo del sujeto como yo” (É, 819)). De este modo no es una sorpresa que, en reacción a la ponencia de Miller, el psicoanalista Leclaire insistiera de manera entusiasta en que el psicoanalista fuera reconocido como, por definición, la persona que “no sutura”⁷.

No es una sorpresa porque el concepto de sutura, dado que especifica la relación del sujeto con la cadena de su discurso, no puede ser un concepto simplemente para lo simbólico (no es un concepto de la lógica). La sutura no nombra únicamente una estructura de déficit, sino también una disponibilidad del sujeto, un cierto cierre, en buena medida como el giro en la segunda operación fundamental de Lacan procura al sujeto: el “yo” indica déficit y una disponibilidad suficiente. No es una sorpresa de nuevo, por tanto, que el propio uso de Lacan del término “sutura” (anterior a la ponencia de Miller y en el curso de una discusión en la que éste participaba) le dé el sentido de una “pseudo-identificación”, la define como “unión de lo imaginario y lo simbólico” (*SXI*, 107), ni que ulteriores ejemplos de su uso por parte de teóricos lacanianos portaran la misma acepción. Jean-Claude Milner, por ejemplo, escribiendo acerca de la objetivización del lenguaje que realiza la lingüística, por la que el límite de

7.- S. Leclaire, “L’analyste á sa place?”, op. cit., pág. 51.

su conocimiento del lenguaje se halla en el “sujeto hablante”, comenta: “el sujeto hablante, punto sin dimensión, deseo o inconsciente, es confeccionado estrictamente a la medida del sujeto de la enunciación y está hecho para enmascararlo o, más exactamente, para suturarlo”⁸. Lo que está en disputa es claro: el “yo” es una división que, de cualquier manera, une, la suplencia es el déficit en la estructura, pero eso no quita para que sea al mismo tiempo la posibilidad de una coherencia, del rellenado. En el extremo final de la función suturante está el ego, el *yo*: “¡Soy yo!”, el pequeño escenario lingüístico del ego –que *yo* soy el único que puede decir, puedo decir en tanto que yo soy *alguien*. El ego no debe confundirse con el sujeto: es el punto fijo de la proyección y la identificación imaginarias, mientras que el sujeto como tal está siempre del lado de lo simbólico, éste es el orden de su misma constitución; pero, entonces, precisamente no hay ego sin un sujeto, terreno de su necesidad y su asidero: función de lo simbólico, la sutura es hacia lo imaginario, el momento de la unión –supliendo, una ocupación de lugar, un algo, *alguien allí*.

II

Es a partir de este contexto psicoanalítico desde el que Oudart traslada el concepto de sutura al campo de la teoría del cine en el artículo de 1969 de *Cahiers du cinéma* mencionado anteriormente⁹. Como resultado de ese artículo (y de otros posteriores en los que desarrolla sus formulaciones iniciales¹⁰), el concepto ha alcanzado la resonancia a la que nos referíamos al comienzo de estas notas; resonancia en Francia, particularmente, por supuesto, entre los escritores implicados en *Cahiers du cinéma* o cercanos a ella¹¹, y posterior a una influyente exposición en inglés de la obra de Oudart por parte de Daniel Dayan en 1974, en la teoría escrita en Gran Bretaña y Norte América. Las notas que siguen no pretenden de ninguna manera repetir lo dicho por Oudart o exponer todos los detalles de la variedad de posiciones ulteriores (la exposición de Dayan, los importantes argumentos contra Oudart y Dayan expuestos por William Rothman, etc.); simplemente, intentan demostrar parte de lo que está en juego en el concepto de sutura en relación con el cine, esperando añadir clarificaciones aquí y allí, planteando uno o dos problemas, quizás avanzando un poco¹².

En su artículo, Oudart ofrece una descripción del movimiento de la constitución de lo cinemático y de su sujeto en el proceso de lectura de una película. La sutura especifica ahora la lógica del significante en el cine (“la lógica de lo cinemático”): “la sutura representa el cierre de lo cinemático enunciado conforme a la relación que con él sostiene su sujeto (el sujeto fílmico o mejor el sujeto cinemático), reconocido y ubicado en su lugar, el espectador”.

Tal como lo describe Oudart, el proceso de lectura de una película se desarrolla por fases, la primera de ellas es un momento de puro júbilo *por* la imagen (el espectador “fluido, elástico, expansible” –véase su exposición de la experiencia de un plano de *El maquinista de La general*); un momento en el que, como si dijéramos, la pantalla y el encuadre no incomodan, anterior a la articulación del cine. Llegar a advertir el encuadre entonces rompe la relación inicial, dado que la imagen es vista ahora en sus límites; el espacio que, un momento antes, era la extensión pura del placer del espectador se convierte en un problema de representación, de ser-ahí-en-lugar-de –allí en lugar de un campo ausente, fuera de la imagen (“la cuarta pared”), en lugar del personaje fan-

8.- J-C. Millner, “L’amour de la langue”, *Ornicar?*, n° 6, 1976, pág. 43.

9.- Jean-Pierre Oudart, “La suture”, *Cahiers du cinéma*, n° 211, abril 1969, págs. 36-9, y n°212, mayo 1969, págs. 50-5. Versión inglesa: “Cinema and suture”, *Screen*, vol. 18, n° 4, julio 1970, págs. 39-50.

10.- Ver especialmente (todas las referencias son a *Cahiers du cinéma*): “Bresson et la vérité”, n° 216, octubre 1969, págs. 53-6; “Travail, lecture, jouissance” (con Serge Daney), n° 222, julio 1970, págs. 39-50; “L’effect de réel”, n° 228, marzo-abril 1971, págs. 19-26; “Notes pour une théorie de la représentation” (I), n° 229, mayo-junio 1971, págs. 43-5; “Notes...” (II), n° 230, julio 1971, págs. 43-5; “Un discours en défaut” (I), n° 232, octubre 1971, págs. 4-12; “Un discours...” (II), n° 233, noviembre 1971, págs. 23-6.

11.- Véase, por ejemplo, Pascal Bonitzer, *Le regard et la voix*, París, Union Générale d’Éditions, 1976, págs. 17, 31, 47-8, 105, 130, 140-1.

12.- Daniel Dayan, “The Tutor-Code of Classical Cinema”, *Film Quarterly*, otoño 1974, págs. 22-31. Una crítica del artículo de Dayan se puede encontrar en William Rothman, “Against the Sistem of the Suture”, *Film Quarterly*, otoño 1975, págs. 45-50. (Estos dos textos están incluidos en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1976, págs. 438-59, las referencias las haremos a esta reedición)

tasmal que la imaginación del espectador pone como respuesta al problema: “el Ausente”. De manera crucial, lo que esta realización de la ausencia desde la imagen consigue es la definición de la imagen como discontinua, su producción *como significante*: el paso del cine a lo cinemático, el cine como discurso: “La revelación de esta ausencia es el momento clave en el destino de la imagen, ya que introduce la imagen en el orden del significante y el cine en el orden del discurso”. Lo que opera entonces es el borrado (o rellenado) de la ausencia, la sutura del discurso –su movimiento al modo de una continuidad de articulación– por medio de la reapropiación de la ausencia dentro de la película, un personaje en la película ocupará el lugar del Ausente puesto por el espectador; la sutura como “la abolición del Ausente y su resurrección en alguien”: “el campo puro de la ausencia se convierte en el campo imaginario de la película y en el campo de su imaginario”.

Lo más importante de todo esto es que la articulación de la cadena significativa de imágenes, de la cadena de imágenes como significante, no opera de imagen a imagen, sino de imagen a imagen a través de la ausencia que el sujeto constituye. El cine como discurso es la producción de un sujeto y el sujeto es de lo que trata esa producción, desapareciendo y moviéndose constantemente a través de las imágenes, la garantía misma del flujo, siendo la sutura, como si dijéramos, la culminación de esa garantía: “[*El proceso de Juana de Arco*] revela gracias a quién funciona la operación de la sutura y para quién lo hace: el sujeto filmico, el espectador, y desde un lugar que, aunque permanezca vacío cuando él o ella va a desvanecerse en el campo filmico, debe reservarse para él o ella a lo largo de la película, a no ser que se pretenda impedir que cumpla su papel de sujeto imaginario del discurso cinemático”. La percepción de la ausencia rompe el deleite inmediato con la imagen; esa ausencia es puesta por el espectador como una ausencia de..., el campo ausente de un Ausente; ese campo ausente es reapropiado dentro de la película, el lugar del Ausente es cubierto por un personaje en la película; así, el campo puro de la ausencia se convierte en el campo imaginario de la película, dado como ausente *desde* la película, y el campo de su imaginario, dado en términos de la ficción de la película; así la ruptura de la relación inicial con la imagen se sutura, se sutura a través del espectador constituido como sujeto cinemático o filmico¹³, esencial para la realización de la imagen como significante y para la articulación conjunta de los planos. Esta es la referencia de Oudart a Miller: el sujeto es una función móvil de la cadena significativa (donde un significante representa un sujeto para otro significante), siendo su estructura un “parpadeo en eclipses” (una expresión citada y usada por Oudart); aquí, el sujeto está continuamente fuera y dentro de la película, la incesante posición de *intercambio*: “ese ‘intercambio’ del que habla Bresson, gracias al cual el *significado* aparece verdaderamente”. El sujeto produce los sentidos que la película produce para él, es el *giro* de la película como discurso: “la clave del proceso de cualquier lectura cinemática la provee el sujeto, que por sí mismo no sabe, aunque la lleva a cabo, que es su función la que opera y la que allí es representada”. La posición de intercambio, este giro, además, es la determinación de la *oblicuidad* subrayada por Oudart: el espectador no es ni un personaje ni el Ausente: “el espectador no se identifica con el personaje situado en el campo invisible de la película, ocupa una posición fuera de lugar respecto al mismo, en desequilibrio respecto al del Ausente que sólo está allí imaginariamente cuando el personaje no está allí y cuyo lugar éste ocupa más tarde”. El imaginario del espectador y el imaginario de la película se hacen juntos a un lado: el espectador pone al Ausente para hacer posible el movimiento de la ficción de la película que cubriendo el lugar de este –la sutura como personaje para el Ausente, desde el campo imaginario de la película al campo de su imaginario– libera el imaginario del espectador una vez más para la renovación del movimiento.

Puede así señalarse que la sutura es para Oudart en buena medida un concepto que remite a la unión de lo simbólico y lo imaginario, recayendo el énfasis de hecho en su refuerzo de lo imaginario. La sutura cierra el discurso cinemático (la articulación del cine como discurso), cierra el sujeto-espectador en ese proceso, incesantemente, a lo largo del tiempo de la película que entonces emprende una repetición constante del sujeto como diferencia y una reapropiación constante de esa diferencia a través del espectador desde el Ausente al alguien. Bastante difícil de forma inmediata en la explicación de Oudart es, sin embargo, el estatus que atribuye al concepto –una dificultad que puede ser demostrada considerando el modo en que se utiliza a Bresson en el artículo.

13.- En Oudart se dan tanto el “sujeto cinemático” como el “sujeto filmico”; este último cuando describe el proceso de lectura de la película, el primero en tanto que esa descripción se da en el contexto del modo en que la película funciona discursivamente, del discurso cinemático.

En Miller el concepto de sutura no es valorativo sino descriptivo, introducido para especificar la lógica del significante, la relación del sujeto dentro de la cadena significante; en Oudart, trazando la lógica de lo cinemático, se vincula de inmediato con “la naturaleza trágica y vacilante” de la imagen, con “la naturaleza específicamente trágica del lenguaje cinemático”. Esto es, el cine como discurso se percibe como si estuviera implicado en una pérdida, la pérdida de la totalidad de la imagen, la pérdida del placer extremo de la absorción en la imagen cuando el espectador es colocado como el sujeto de la película: “el cine se caracteriza por una antinomia entre la lectura y el placer”. Si este es el caso, sin embargo, es entonces necesario desarrollar una teoría efectiva de las diferentes realizaciones del placer en el cine, ofrecer una explicación adecuada, por ejemplo, del campo de lo imaginario de una película. A pesar de algunas indicaciones dispersas y de una nota final apuntando a parte del problema, Oudart no lleva a cabo esta explicación, una insuficiencia que es sintomática de un cierto deslizamiento en el uso de los términos del artículo. Así, cuando Oudart describe la posesión inicial de la imagen por parte del espectador (el espectador poseído totalmente por la imagen), los términos que utiliza son los de la experiencia del niño en la fase del espejo: relación dual –diádica–, júbilo, totalidad, una especie de expansión del placer, imaginario. Al mismo tiempo, de forma significativa, el momento de posesión en estos términos es calificado como “puramente mítico”; “de forma significativa”, porque en el cine no puede hacerse que lo simbólico siga a lo imaginario de esta manera: el cine no es la fase del espejo, todo espectador-sujeto ha tenido que haber superado esa fase (en contraposición al niño pequeño que puede venir al cine pero no venir como espectador), estando siempre ya en la lectura. En este sentido, el momento de la imagen que Oudart subraya no es “anterior” sino “posterior” a lo simbólico, es en mayor medida la dispersión del yo-sujeto que la anticipación de su dominio (vuélvase a mirar el pasaje dedicado a *El maquinista de La general*). O más bien, dado que no se trata de situarse en una posición simplemente contraria, lo que está en cuestión es un juego complejo y múltiple de lo simbólico y lo imaginario, la producción del espectador como sujeto en la película a través de ese juego: no es el imaginario del espectador, como Oudart parece a veces defender, lo que sutura el discurso; más bien, la función suturante incluye al espectador como parte de una producción imaginaria.

En este sentido, entonces, la continuada referencia que se hace al trabajo de Bresson se convierte de algún modo en problemática. Bresson es presentado como el descubridor de la sutura, el cineasta que da cuenta de la existencia y de la operación del sujeto cinemático, el paso a través del espectador (de ahí el desplazamiento respecto a las simples nociones de un “cine subjetivo”). *El proceso de Juana de Arco* es importante porque es “la primera película que somete su sintaxis a la necesaria representación cinematográfica de la relación del sujeto con su discurso”. Dejando a un lado las dudas usuales con respecto a la idea de “la primera película”, podría asumirse con Oudart que la película de Bresson provee una demostración visible efectiva del proceso de la articulación del cine como discurso y su sutura. Lo que es menos fácil de entender es por qué, por el contrario, *Al azar*, *Baltasar* debería criticarse como una película que, “puramente lineal” pero también “una descomposición de sintagmas”, no sutura, no rellena sus ausencias, “una representación que no puede resolverse porque la sutura es imposible, porque el campo imaginario es siempre el de una ausencia”: “los movimientos de cámara en *Baltasar* son precisamente, por la ausencia que crean a cada momento y que sólo se rellena en escasas escenas que recuerdan *El proceso de Juana de Arco* (el encuentro de Gérard y Marie), lo que impide que el imaginario del espectador trabaje y suture el discurso”. El problema es la valoración que asoma tras el estatus que se ha atribuido a la sutura en su descripción. *El proceso de Juana de Arco* es elogiada porque, dentro del sistema de la sutura, asume la naturaleza específicamente trágica del lenguaje cinemático; *Al azar*, *Baltasar* se critica porque no lo hace, porque no consigue poner en práctica de ninguna manera las propiedades de ese lenguaje, “su discurso no cesa de significarse a sí mismo, letra muerta, y su sintaxis aparece a cada instante como el único significado de la película”. El sistema de la sutura parece en este contexto ser una especie de esencia del cine, su “pasión” verdadera (nótese aquí la manera en la que la presencia o ausencia de un rasgo como la profundidad de campo aporta a Oudart un criterio de juicio inmediato: el uso de imágenes sin profundidad en el cine moderno oculta el movimiento fundamental del cine; *Baltasar* es caracterizada a través de un irritante abandono de toda profundidad; etc.). Parte del elogio de *El proceso de Juana de Arco*, sin embargo, descansa en que demuestra el sistema, lo expone, trazando el proceso de lectura de una película y ofreciendo, de este modo, una cierta experiencia de lo simbólico: “alejada de las complacencias de un cine como el de Flaherty, que declara recrear el acontecimiento mismo de la comunicación, Bresson sólo se permite el mostrarnos sus signos; pero lo hace dentro de un campo cinemático que, gracias a que no pretende dar la ilusión de su inmediatez, restaura para él una dimensión simbólica que se revela en el proceso efectivo de su lectura”. El vacilante entrelazado de formulaciones parece finalmente depender de una especie de estimación de la potencialidad del cine, casi una poéti-

ca del film (no sin ecos de la “función poética” de la perspectiva que abre *Praxis du cinéma* de Noël Burch, un libro publicado por esos años): “Ahora que todas sus propiedades han sido reconocidas, observamos ese habla para recrear no un objeto, sino un espacio, un campo cinemático que ya no será por más tiempo el medio privilegiado de realizar una ficción, sino el medio que tiene el habla del cine para desenvolverse de acuerdo con sus propiedades, ya que el cine nace dentro del orden del discurso a través del espacio, es designado como habla y su imaginario se despliega a partir del lugar cuya ausencia evoca”.

En otro lugar, Oudart es perfectamente claro respecto a que el sistema de la sutura es una escritura cinemática particular (incluso si esa escritura ha sido ampliamente dominante) y este es el énfasis que Dayan desarrolla en su trabajo titulado significativamente “El código-tutor del cine clásico”. Las referencias a la tragedia y a Bresson desaparecen, el término “ideología” es recuperado: el sistema de la sutura es concebido como la operación ideológica del proceso del discurso cinemático; la producción, de hecho, de una constante unidad del sujeto, un cierto vínculo de coherencia que Oudart describe como “teológico” (de ahí probablemente las letras mayúsculas con las que escribe “ausencia” y “el ausente” en el primer artículo): “un cine esencialmente teológico, pensado para un espectador profundamente religioso, en el sentido lacaniano de alguien que pone sobre Otro (Dios, el Artista, el Ausente) el peso de la causa, exigiendo de ese Otro la garantía de un sentido que supuestamente no sea producido por ningún trabajo de escritura, que proceda supuestamente de una visión, de una *mirada que da sentido a las cosas*. Un cine teológico, de nuevo, en tanto que su escritura consiste en probar lo visible por medio de lo invisible y viceversa: cine de revelación, encarnación y gracia. Escritura cuya función ha sido la de transformar una fantasía en una ficción y una ficción en una visión, el Ausente en alguien, el espectador en un doble de sí mismo y en un duplicado del objeto filmado...”¹⁴

La cuestión respecto a la sutura tiene que ser considerada con más detalle en este contexto. Caracterizado como “el código-tutor del cine clásico”, el sistema de la sutura es definido como una articulación histórica del cine como discurso, como una escritura en el sentido en el que Barthes usa este término en *El grado cero de la escritura*¹⁵; se puede hablar entonces de “cine de la sutura” y subrayar, por ejemplo, el montaje de plano / contraplano como su figura ejemplar. Dayan, sin embargo, duda: por un lado, hay otros sistemas cinemáticos además del de la sutura¹⁶; por el otro, el sistema de la sutura es respecto al cine lo mismo que el lenguaje verbal respecto a la literatura¹⁷. Esta última idea es importante por su confusión. El lenguaje verbal es la materia de expresión de la literatura, su fundamento y horizonte, el sistema o código de cualquier realización discursiva (siendo la literatura un conjunto completo de realizaciones discursivas). Aunque el problema de las relaciones entre el sistema lingüístico y la formación socio-ideológica es difícil y enteramente contemporáneo, los términos de ese problema no son tan simples como para equiparar lenguaje e ideología. Si el sistema de la sutura es un sistema ideológico particular (una “escritura”), no puede compararse con el lenguaje verbal. Que Dayan los compare es sintomático de lo confuso del concepto: en Miller y en parte en Oudart, la sutura describe la producción de la posibilidad misma de la significación; en parte en Oudart y en la mayor parte en Dayan, la sutura es una operación ideológica, que el “ejemplo privilegiado”¹⁸ del montaje de plano / contraplano demuestra y resume (hasta tal punto que más tarde Rothman puede tomar el “sistema de la sutura” como sinónimo del “montaje del punto de vista”¹⁹).

14.- Oudart, “Travail, lecture, jouissance”, op. cit., págs. 45-6.

15.- De ahí una dificultad en la traducción del artículo de Oudart: el término *cinématographique* se traduce como “cinemático”, de acuerdo con su uso en Metz y vertiendo una generalidad descriptiva; igualmente, sin embargo, y de modo más apropiado, podría traducirse como “cinematográfico”, siendo la *logique du cinématographe* la lógica de una escritura, la definición de un discurso cinemático, y estando así de acuerdo con Bresson, que opone al cine teatral el *cinématographe*, “escritura en sonidos e imágenes que forma un texto audiovisual” (véase *Notes sur le cinématographe*, París, Gallimard, 1975. Versión castellana: *Notas sobre el cinematógrafo*, trad. Daniel Aragón, Madrid, Árdora, 1997).

16.- Dayan, “The Tutor-Code of Classical Cinema”, op. cit., pág. 450.

17.- Ibid., pág. 439.

18.- Ibid., pág. 451.

19.- Rothman, “Against the Sistem of the Sutura”, op. cit., pág. 454.

De lo que se trata aquí, el problema real, es exactamente de la comprensión del cine como discurso, de la *enunciación* y del *sujeto de la enunciación* en el cine. En un artículo temprano, Metz insistía en la correspondencia entre la imagen fílmica y la oración en el lenguaje natural; la imagen es siempre efectuada: “Un primer plano de un revolver no significa ‘revolver’ (una unidad léxica puramente virtual), sino como mínimo, y dejando a un lado las connotaciones, significa: ¡He aquí un revolver!”²⁰. Tanto Dayan como Rothman están de acuerdo en que esto debe considerarse un error: un plano aislado es gramaticalmente incompleto; es la secuencia de planos lo que consiste en una “aseveración” (Dayan) o una “oración” (Rothman)²¹. La terminología es confusa y conduce a confusión: una oración es una abstracción metodológica de la lingüística; fuera de esa abstracción, no hay oración que no sea una emisión, la realización de un acto de enunciación. A lo que apunta Metz es al hecho del plano como emisión, su estar-ahí-para, su dirección; cada imagen es la fuerza de un acontecimiento, no la simple presencia de una palabra. Esa fuerza, sin embargo, se presenta con una cierta “inocencia” (el potencial ideológico de la imagen fílmica y fotográfica), las marcas de la enunciación están relativamente inespecificadas en la imagen (no hay equivalentes, por ejemplo, a los pronombres del lenguaje); sabemos cómo contradecir una emisión lingüística, estamos mucho menos seguros de cómo hacerlo con una imagen aislada (de ahí la tendencia común a ver la imagen como correspondiéndose con una palabra, de ahí la idea del cine como “un sistema de signos donde el objeto es el signo del objeto mismo”²²), nos enfrentamos con su aparente completitud *como imagen* (de ahí el problema para Godard de “sonidos que son ya correctos sobre imágenes que son todavía falsas”: la imagen siempre será falsa en tanto que porta consigo un borrado del acto de su proposición; la verdad ha de ser aprehendida no sólo en el enunciado, sino igualmente en la enunciación, en las distancias, huecos, contradicciones de ambos). Cuya completitud, volviendo una vez más sobre la imagen como emisión, es, precisamente, sólo aparente: la imagen nunca está completa en sí misma (si así fuera no habría lugar para alguien que ve y, por ello, definitivamente, no habría lugar para ninguna imagen) y su límite es su dirección (el límite donde entra en la cadena se completa con el sujeto que de ese modo acoge). Entender el cine como discurso, el objetivo general del artículo de Oudart, consiste en comprender la relación de esa dirección con el movimiento de la imagen, con el movimiento de y entre planos.

La realización del cine como discurso es la producción en todo momento a través de la película de una dirección de sujeto, la especificación del juego de incompletitud-plenitud. Para lo que puede ser útil la sutura es para nombrar esta especificación, que se articula de diversos modos pero que es siempre una función de la representación (el juego para un sujeto, su ocupar un lugar). La dificultad en el planteamiento de Oudart reside en el colapso del proceso de especificación en la figura simple del ausente, una figura que no es exigida por la explicación que Miller realiza de la sutura como concepto necesario para una lógica del significante, que remite únicamente al Otro como espacio de la distribución-circulación de significantes. Oudart, partiendo efectivamente de la demostración de una película concreta (*El proceso de Juana de Arco*) y de la perspectiva que esa demostración ofrece acerca del desarrollo histórico del cine como discurso, describe un régimen específico de la unión de lo simbólico y lo imaginario, un retorno específico sobre el sujeto (muy dependiente de la explotación del montaje del punto de vista) y procediendo así, dadas las condiciones de esta especificación –dominante–, hace valer el ausente (o el Ausente) en lugar del Otro, desapareciendo este del argumento. En el sistema que Oudart considera, la diferencia es tratada dentro de una estructura de ausencia y la producción de la ausencia lo es respecto al interés de garantizar la constancia –la *consistencia* (la definición de lo imaginario es que consiste, que se sostiene unido)- del sujeto retornado; el ausente es un elemento en esa estructura de garantía, cubre lo simbólico: el espectador tiene que ser implicado como sujeto de la película y a través de la inversión del movimiento mismo –que es el suplemento del cine respecto de la fotografía, el movimiento del cuadro, la sucesión de planos- en una acción narrativa y *como* la visión verdadera de esa acción, a saber, la representación dual –de y para el sujeto- a la que la descripción de Oudart responde con su énfasis en la inclusión y la oblicuidad.

20.- C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma I*, París, Klincksieck, 1968, pág. 72. Versión castellana: *Ensayos sobre la significación en el cine*, trad. Carles Roche Suárez, Barcelona, Paidós, 2002.

21.- “The Tutor-Code of Classical Cinema”, op. cit., págs. 439, 449, 450; “Against the Sistem of the Sutura”, op. cit., pág. 457.

22.- R. Jakobson, “Entretien sur le cinéma”, en *Cinéma Théories Lectures* (número especial de *Revue d'esthétique*), París, Klincksieck, 1973, pág. 66.

Pueden distinguirse, entonces, dos tipos de problemas: aquellos que conciernen a la descripción de la especificación discursiva particular del cine y aquellos que conciernen a la caracterización de una lógica general del discurso cinematográfico. Debe prestarse atención ahora a uno o dos puntos relacionados con lo primero, puntos en efecto que también se relacionan con lo último, a lo que eventualmente conducirán.

Considérese el “ejemplo privilegiado” del montaje de plano / contraplano al que ya se ha hecho referencia. Para Oudart, esa figura se presenta de alguna manera como el hecho mismo de la operación suturante que describe, su ideal: “la cadena ideal de un discurso suturado, articulado en figuras a las que ya no es apropiado llamar montaje de plano / contraplano, sino que marcan la necesidad, para que la cadena pueda funcionar, de una articulación del espacio tal que la misma parcela de espacio sea representada por lo menos dos veces, en el campo fílmico y en el campo imaginario (con todas las variaciones de ángulo que permite la oblicuidad con respecto al lugar del sujeto)...” Es la oblicuidad la que convierte en inapropiado el término “plano / contraplano”: dejando aparte los dispersos ejemplos del tipo *La venganza de Krimilda* (“aberraciones”, “las series aberrantes en *La venganza de Krimilda*, donde los protagonistas parecen irreales a causa de la renuncia categórica de Lang a permitir que la cámara se moviera de la posición de su punto de vista”), la posición de la cámara siempre difiere más o menos respecto de la mirada del personaje, y es con esta diferencia con la que se dice que trabaja el sistema de la sutura; tal como lo plantea Dayan: “La mirada del ausente es la de un nadie que deviene (con el contraplano) la mirada de alguien (un personaje presente en la pantalla). Estando en la pantalla ya no puede competir con el espectador por la posesión de la pantalla. El espectador puede reanudar su relación previa con la película. El contraplano ha “sutado” el agujero abierto por la percepción que el espectador tiene del ausente en la relación imaginaria del espectador con el campo fílmico”²³.

Hay dos afirmaciones altamente críticas dentro de esta discusión de la sutura y el montaje de plano / contraplano que necesitan ser consideradas aquí, una la realiza Rothman en el artículo anteriormente citado, la otra es de Barry Salt y aparece en un artículo sobre “Film Style and Technology in the Forties”²⁴. Salt ha estudiado cuidadosamente el desarrollo del “montaje de ángulo – contra ángulo menor” (“pensado para incluir todos los cortes que cambian el ángulo de la cámara desde una dirección que está dentro de los 45 grados de la línea del ojo de una persona que aparece en un plano hasta un ángulo suficiente para caer dentro de los 45 grados desde la línea del ojo de la otra dirección... la categoría general de los cortes de ‘ángulo – contra ángulo’ es además pensada para incluir cortes desde un plano de una persona que mira a un plano de lo que se ve desde su punto de vista, dado que esta parece ser la actitud habitual del montador respecto a la definición”) y presenta porcentajes de la frecuencia de tales montajes basados en un corpus de unas doscientas películas desde “los años veinte hasta hoy”, la conclusión que extrae es que “el grueso de las películas continúa teniendo entre un 30 % y un 40 % de cortes de contra ángulo, los mismos que han estado teniendo desde los años treinta”. Sobre la base de sus descubrimientos, Salt critica a Dayan por defender que la mayoría de los cortes en el cine clásico responden al modelo del plano / contraplano y desarrolla esta crítica en lo que él considera una objeción fundamental: “Aparte del hecho de que en la gran mayoría de las películas tales cortes son minoritarios, no hay duda de que las películas que carecen de ellos pueden actuar poderosamente sobre la audiencia; por ejemplo, *El nacimiento de una nación*. Es más, si el mecanismo es tan poderoso, ¿por qué no se lleva hasta el extremo (digamos un 70 %) en todas las películas comerciales, en lugar de ocupar sólo un poco?” De forma correcta, Salt identifica parte de la tendencia hacia la equiparación de la sutura y los montajes de plano / contraplano o de punto de vista (el pasaje de Dayan del que se trata se refiere a este último: “hay además momentos en los que la imagen no representa el punto de vista de nadie; pero en el cine de narrativa clásica estos son relativamente excepcionales”²⁵) e indica los errores de cualquier explicación simple del cine clásico que se derive de una cruda literalización de esa equiparación. Haciendo esto, sin embargo, permanece ciego respecto a la importancia de la idea de sutura para entender las operaciones del discurso cinematográfico, respecto a la posibilidad de que el modelo del plano / contra-

23.- “The Tutor-Code of Classical Cinema”, op. cit., pág. 449.

24.- Barry Salt, “Film Style and Technology in the Forties”, *Film Quarterly*, otoño 1977, págs. 46-57; citas, págs. 50-2.

25.- “The Tutor-Code of Classical Cinema”, op. cit., pág. 447.

plano pudiera ser una articulación fundamental –aunque no la única- de la sutura (las estadísticas entonces demostrarían esto, mostrarían que las películas del cine clásico se mantienen dentro de los márgenes del 30 % y el 40 % de forma estable, regular), que, en consecuencia, la sutura es un funcionamiento múltiple de la organización discursiva de cualquier película existente de cine clásico.

Rothman se acerca a Salt en uno o dos puntos o, mejor, podría haber añadido los detalles de Salt a sus objeciones a Dayan. Habiendo notado que este último equipara el sistema de la sutura y el montaje del punto de vista, Rothman estrecha aún más el campo del debate al considerar que Dayan se está refiriendo a una sucesión de planos de punto-de-vista definidos de forma muy estricta (Melanie Daniels en *Los pájaros* es mostrada mirando más allá de la barca a algo que no podemos ver, el siguiente plano nos muestra la panorámica de Bodega Bay, a la que está mirando), que aparentemente excluyen, por ejemplo, las típicas secuencias de diálogo de plano / contraplano. Su mayor crítica es entonces que el montaje del punto de vista no se compone de dos planos sino de tres, lo que “invertiría específicamente el escenario de Oudart-Dayan”: “No es que el espectador descubra el encuadre del plano mirando a Bodega Bay (de forma inexplicable), infiera un “ausente” soberano y caiga preso de un sistema tiránico que le hace tomar a Melanie, mostrada en el contraplano, por ese ausente. Más bien, siguiendo el plano primero de la secuencia con la indicación convencional que su encuadre afirma, el espectador percibe la ausencia de Melanie desde el siguiente plano. La percepción de esta ausencia específica es la condición para que el lector lo lea como un plano desde el punto de vista de Melanie. Esta lectura es confirmada por el tercer plano de la secuencia, con su retorno a Melanie”²⁶. Es más, pueden construirse series extensas de secuencias de punto-de-vista plegadas, haciendo que el tercer plano de una primera secuencia funcione como el plano inicial de una segunda, etc.

Los énfasis que realiza Rothman son importantes, pero su efecto no es que el concepto de sutura –de la operación suturante del discurso cinematográfico- deje de ser pertinente; más bien, sugieren un desplazamiento necesario, la necesidad de alejarse de la idea simple de la imagen inmediata, la aprehensión simbólica, la resolución imaginaria, la figura constante y única del ausente. De lo que se trata tanto en Rothman como en Dayan es de la organización y sostenimiento de la mirada y las miradas en la película: la película va por delante de mí, me ve (yo soy su dirección), y no puedo nunca mirar desde donde ella me ve en tanto que ella me adopta como la condición de su relación cambiante, como la condición de su pasaje (se mueve a través de mí, el giro de su representación) y de su sentido (se mueve para mí, la ficción de su unidad) –un equilibrio en el que yo estoy a la vez en lo simbólico y en lo imaginario, producción y producto. El sistema de la sutura, tal como es descrito por Oudart-Dayan comienza a plantear el problema de esta adopción, pero lo hace de una manera que acaba resolviéndose en una concepción demasiado fácilmente monolítica –el Ausente, la concentración en el montaje del punto de vista del plano / contraplano – que tiende a ignorar los múltiples estratos y tiempos y avances, la función suturante en esa multiplicidad.

Tómese *News from home* de Chantal Akerman: la ciudad, imágenes de Nueva York, y lo novelesco, por medio de cartas, una madre en Bruselas escribiendo a su alejada hija, pequeños incidentes y súplicas (siempre cuánto la echan de menos: “ma petite fille, tu nous manques tellement”), leído, susurrado, citado en la banda sonora, sobre o bajo los ruidos del tráfico o del metro. Ningún personaje, ninguna mirada ficticia que ver; los planos se suceden sin ningún otro lazo que el de esa sucesión, hasta el último plano desde una barca que se aleja de Nueva York, la ciudad que se pierde gradualmente en la imagen al extenderse el mar, la película que termina conforme la ciudad se desvanece en el horizonte. Si seguimos el planteamiento de Oudart-Dayan, no hay entonces sutura: la mirada no es apropiada dentro del campo imaginario de la película, el Ausente no se resuelve; la película no tiene secuencias de plano / contraplano, ni figuración de las imágenes, nada excepto su continua sustitución. Sin embargo, el espectador está incluido y es movido en la película, en una estructura y un ritmo de déficit y ausencia (que no son la misma cosa). ¿Cuál es la dirección de estas imágenes para esta voz y esta historia, de esta voz y esta historia para estas imágenes? El plano final puede producir retrospectivamente las imágenes como si fueran de la hija, pero la película permanece en su tiempo en el déficit de cada imagen, significantes

26.- “Against the Sistem of the Sutura”, op. cit., pág. 455.

cuya representación –“un significante representa a un sujeto para otro significante”– se ha roto, incumplida: efecto de la relación de distancia entre la voz y lo visto (hay que señalar que las descripciones de este sistema de la sutura nada dicen de la importancia de los lazos entre la imagen y las pistas de sonido), de la duración de los planos (el sistema de la sutura de hecho depende en gran medida de la constancia relativa y la brevedad del paso de un plano a otro, del desalojo de cualquier *margen* de la imagen en el tiempo), del juego dentro de esa duración con la carencia de profundidad o el encuadre o la división de la imagen, un proceso de encuentro –no de punto de partida como en la explicación de Oudart-Dayan– de una cierta multiplicidad (el plano en el metro a través del andén sobre el lado más alejado: la gente que espera y se mueve altera la percepción del espacio y la profundidad, señala a los diferentes encuadres proporcionados por una serie de columnas, con trenes que van y vienen hasta que finalmente un tren llega al andén más cercano y redefine de forma abrupta la apreciación de la disposición espacial), de la no emergencia de ningún patrón de mirada (distinto del echar en falta en la película, acentuado por la toma en el tren del metro cuando la gente comienza a cuestionar la mirada de la cámara y el espacio de nuestra mirada, implicándonos en el fracaso de una ficción vinculante que asumiría y daría sentido a las imágenes que se ofrecen). Estamos emplazados en la película, pero esa plaza no es segura, cambia, y gira, en los sentidos que la película produce en esa inseguridad, en aquellas dislocaciones, en la construcción de una ausencia central –la ausencia de la hija, planteada de manera diferente en la imagen y en la pista de sonido. Desde esa ausencia, la película rehúsa suturar, convertir el Otro en el Ausente (una conversión que estaría cerca de la posición de la madre en sus cartas), y por tanto aparecer como el signo de algo para alguien, fijar una unidad –“un signo representa algo para alguien”. O más bien, reencuentra la sutura de manera efectiva como condición de la lógica del significante, plantea el problema de las relaciones del sujeto en lo simbólico y el sostenimiento de esas relaciones en lo imaginario; en cuyo problema descansa lo real de la película, el del feminismo, y del film, el de la imagen, la voz, el ruido, la duración, el ritmo, la pregunta imposible de un deseo de mujer en todo ello.

Del mismo modo que Miller apunta a una lógica del significante, Oudart apunta a una lógica de lo cinematográfico, del cine articulado como discurso. Oudart sólo puede venir después de Miller: el espectador de una película está siempre ya en lo simbólico, sobre el escenario de las dos operaciones fundamentales, produciendo la sutura; él o ella solicita la imagen tanto como ésta los solicita a él o a ella, no hay afuera inicial de lo simbólico en el cine, ni un advenimiento inmediato en la imagen que está siempre instituida como tal, imagen para..., imagen de una película. *News from home* produce un desplazamiento en las uniones establecidas de lo simbólico y lo imaginario, de las condiciones de identificación –y esa es su “inmediatez”.

Lo que tenemos son películas, organizaciones discursivas, vinculaciones de espectancia [*spectating*] (la última expresión que se ha sugerido con el fin de evitar hablar de “un espectador”, con el concepto que ese término arrastra de una unidad necesaria, y con el fin de subrayar la actividad de mirar... y escuchar). Es posible y crucial describir los límites, constricciones, efectos de la máquina cine, plantear, por ejemplo, su realidad como “significante imaginario”, pero una lógica de lo cinematográfico en el sentido de la articulación del cine como discurso es simultáneamente una lógica de lo cinematográfico, la forma de un modo particular de organización de la significación, tal como el del sistema Oudart-Dayan de la sutura. Decir que el sistema de la sutura es una lógica particular, una escritura, no es, sin embargo, decir que el cine pueda ser articulado como discurso fuera de toda sutura. Lo que supondría retornar a las dificultades del concepto y de su traslado desde Miller a Oudart. En un extremo, la sutura deviene entonces una condición para cualquier lazo de continuidad, para las combinaciones del montaje clásico; así Bonitzer puede escribir: “La puerta es un objeto nodal de la narrativa del cine clásico... lo que Bazin llamaba el “cine del pomo de la puerta”; un objeto utilizable en tanto que permite la transición de un plano al otro, punto de sutura de la cesura sintagmática...”²⁷. De manera más simple, y más general, se equipara con el sistema basado sobre los patrones de montaje del plano / contraplano de “rellenado” a través y para el espectador de imagen a imagen; de ahí la afirmación de Oudart de que *Al azar*, *Baltasar* no sutura. Lo que se enfatizó anteriormente en relación con *News from home*, sin embargo, no era que la película no suturara, sino

27.- Bonitzer, op. cit., pág. 105.

que no lo hace a la manera del sistema, que plantea de manera diferente –en efecto plantea el problema de- el funcionamiento de la sutura, la unión de lo simbólico y lo imaginario (que es lo que está en cuestión respecto al concepto de sutura). Ningún discurso sin sutura (como la describe Miller, elemento de una lógica general del significante), pero, igualmente, ninguna sutura que no esté desde el comienzo específicamente definida dentro de un sistema particular que le da forma (la lección efectiva de la descripción de Oudart de lo cinematográfico como cinematográfico); y que no sea además directamente política con respecto a su emplazamiento del sujeto en posiciones específicas de unidad y sentido –la demostración misma de *News from home*, el reconocimiento de la referencia de Miller a “un sujeto, por lo tanto, definido por atributos cuyo otro lado es político...”

III

“Cuyo otro lado es político...”²⁸. Desde ese otro lado, como si dijéramos, se ha apelado al psicoanálisis de manera creciente como si tuviera una contribución necesaria y específica que hacer a una comprensión materialista de la operación de lo ideológico en su distribución de posiciones subjetivas de sentido. Así, por ejemplo, Pierre Raymond en su *Matérialisme dialectique et logique*: “Algunos filósofos insisten en la relación entre los sistemas lingüísticos y el inconsciente. Esta relación es de interés particular para el marxismo, que ve que el lenguaje y el inconsciente tienen en común con las ideologías la puesta en escena del sujeto. Lo que no significa que la relación sea fácil de establecer...”²⁹. O, de nuevo, Michel Pêcheux en *Les Vérites de La Palice*, un libro que intenta sugerir algunas de las bases para una teoría del discurso dentro de una perspectiva althusseriana: “No hay modo de esconder con fórmulas banales la pesada ausencia de una articulación conceptual elaborada entre la *ideología* y el *inconsciente*”³⁰.

Según Pêcheux es el discurso el que hace sentir esta pesada ausencia, el que ofrece el área donde la articulación debe desarrollarse. En contra de una concepción íntegramente lingüística, desea describir el discurso haciendo referencia a los mecanismos de puesta en posición de sus sujetos, una descripción que atravesaría por el medio las oposiciones tradicionales del tipo *langue / parole* para las que el discurso se convierte simplemente en los actos concretos de uso por parte de los individuos del sistema abstracto del lenguaje (hemos visto anteriormente que el psicoanálisis está implicado en un desplazamiento similar). El objetivo, como es evidente, consiste en reintegrar lo lingüístico dentro de lo social sin negar su especificidad y en ese sentido planteándole al lenguaje la cuestión de lo ideológico, para elaborar con detalle el concepto de *formación discursiva*: “Llamaremos formación discursiva a aquella que en una formación ideológica dada, esto es, desde una posición dada en una coyuntura dada determinada por la situación de la lucha de clases, determina ‘lo que puede y debe decirse...’. Esto viene a ser como decir que las palabras, expresiones, proposiciones, etc., reciben su sentido de la formación discursiva en la que son producidos... los individuos son ‘interpelados’ como sujetos hablantes (como sujetos de *su* discurso) por formaciones discursivas que representan ‘en el lenguaje’ a formaciones ideológicas correspondientes”³¹. Esto es, una formación discursiva existe como componente de una formación ideológica sustentada ella misma en condiciones particulares de producción (los aparatos ideológicos de estado) y los términos de la relación entre la formación discursiva y la formación ideológica son los del sujeto y la interpelación. Los individuos son constituidos como sujetos a través de la formación discursiva, un proceso de sujeción en el que el individuo es identificado como sujeto estando la formación discursiva articulada en una estructura de desconocimiento (el sujeto es presentado así como el origen de las significaciones de las que es un efecto). La interpelación nombra el mecanismo de esta estructura de desconocimiento, que es efectivamente la condición del sujeto en lo discursivo y en lo ideológico, el punto de su correspondencia: “No resolveremos aquí el problema de la naturaleza de esta correspondencia. Digamos simplemente que no puede ser una cuestión de pura equivalencia (ideología = lo discursivo) o de una simple distribución de funciones (‘práctica discursiva’ / práctica no discursiva). Sería mejor hablar de un ‘entrelazado’ de las formaciones discursivas en las formaciones ideológicas, un entrelazado cuyo principio residiría preci-

28.- Algunos de los puntos tratado brevemente en esta sección son desarrollados más ampliamente en S. Heath, *The Turn of the Subject*, Londres, Macmillan, 1981.

29.- P. Raymond, *Matérialisme dialectique et logique*, París, Maspero, 1977, pág. 57n.

30.- M. Pêcheux, *Les Vérites de La Palice*, París, Maspero, 1975, pág. 136.

31.- Ibid., págs. 144-5.

samente en la ‘interpelación’³². Lo que Pêcheux pretende es entonces dar a este entrelazado alguna sustancialidad descriptiva ofreciendo una teoría no subjetiva de la constitución del sujeto en su situación de enunciador (¿cómo posee el sujeto los sentidos que posee y cómo posee esos sentidos en tanto que sujeto?).

La interpelación, sin embargo, tomada del sobradamente conocido artículo de Althusser “Ideología y aparatos ideológicos de estado”³³, plantea serias dificultades que han sido largamente demostradas por Paul Q. Hirst y que giran, para nuestros propósitos, en el modo en que el reconocimiento exigido por el mecanismo de la interpelación presupondría el sujeto que el mecanismo dice constituir: “El reconocimiento, el momento crucial de la constitución (activación) del sujeto, presupone un punto cognitivo anterior al reconocimiento. Algo debe reconocer aquello que va a ser... La función social de la ideología consiste en constituir individuos concretos (todavía-no-sujetos) como sujetos. El individuo concreto es ‘abstracto’, no es todavía el sujeto que será. Es, sin embargo, *ya* un sujeto en el sentido del sujeto que sostiene el proceso de reconocimiento. Así algo que no es un sujeto debe poseer ya las facultades necesarias para sostener el *reconocimiento* que lo constituirá como sujeto. Debe poseer una capacidad *cognitiva* como condición previa para ocupar su lugar en el proceso de reconocimiento. De ahí la necesidad de la distinción entre el individuo concreto y el sujeto concreto, una distinción en la que las facultades del último se suponen ya en el primero (a no ser por supuesto que la cognición sea considerada una facultad humana ‘natural’)³⁴. La crítica es correcta en tanto que indica que la interpelación no puede ser de ninguna manera la clave ni de la ideología ni de la subjetividad (el hecho del individuo como sujeto), sostenidas ambas como interdependientes. Una solución que se propone entonces –curiosamente adoptada por Althusser en el uso de la distinción entre individuo y sujeto y en la vaga emergencia de una referencia a Lacan en algunos puntos del artículo– consiste en diferenciar varias instancias en la construcción-constitución del sujeto, tomando al psicoanálisis como la explicación existente de una de estas áreas específicas: (*sujeto-*)*portador*, individualidad biológica de los individuos como material base desde los que son llevados a funcionar en las relaciones sociales; *sujeto ideológico*, lugar en el funcionamiento de las formaciones ideológicas / discursivas, constitutivo de estas, que asegura la entrada de (*sujetos-*)*portadores* en los diferentes procesos sociales; *sujeto psicoanalítico*, posición en las distribuciones del significante, producido en el (*sujeto-*)*portador*, efecto de la estructuración de este último por la cadena significante³⁵. El psicoanálisis deviene así, dentro del materialismo histórico, la descripción de la constitución del individuo (*sujeto-*)*portador* como sujeto para la interpelación en las formaciones discursivas en tanto que sujeto ideológico; que es un papel al que el psicoanálisis se acomoda sin mucha dificultad, alzándose como la verdad del sujeto individual, abstraído del proceso social, de la formación ideológica –lo político allá al otro lado.

Sin embargo, el asunto tendría que ser justamente el contrario. Exactamente, en tanto que el psicoanálisis apunta contra toda idea de que haya una serie de contenidos del inconsciente, hace del inconsciente una condición de la división del sujeto en el significante, una acción en el ser-hablante, de ese modo es implicado, siempre y de forma inmediata, en las relaciones sociales del lenguaje como discurso (y no en sentidos absolutos, arquetípicos, esenciales o lo que sea). A este respecto, la enseñanza de Lacan tiene un doble filo: por un lado, nada excepto discurso, el discurso tomado entonces como la única provincia de la verdad, el analista (Lacan, solitario portador de una palabra “sin igual”) su Maestro (“las mujeres no saben lo que dicen, lo que supone toda la diferencia entre ellas y yo” (SXX, 68)); por el otro, nada excepto discurso, de ahí que no haya una finalidad trashistórica de la verdad, de ahí la posibilidad de una práctica radical y una transformación de la historia completa del sujeto. El mismo tipo de doble filo puede dibujarse en muchos puntos dentro del psicoanálisis: la situación analítica misma, por ejemplo, que es al mismo tiempo el ofrecimiento de un espacio efectivo para la aprehensión de la serie de fantasías en la que la historia de analizante del sujeto se sostiene y el establecimiento de la posición de maestría del analista con los rituales de una posición, una clase, un determinado equilibrio del poder del discurso; o igualmente, el concepto de análisis interminable, que subraya tanto la producción del lenguaje, contra cualquier verdad origi-

32.- Ibid., p. 145n.

33.- Louis Althusser, “Idéologie et appareils idéologiques d’État, *La Pensée*, junio 1970, reeditado en una colección de ensayos de Althusser titulada *Positions*, París, Éditions Sociales, 1976, págs. 67-125. Versión castellana: *Posiciones*, Trad. Nuria Garreta y otros, Barcelona, Anagrama, 1977.

34.- Paul Q. Hirst, “Althusser’s Theory of Ideology”, *Economy and Society*, vol. 5., nº 4, noviembre 1976, págs. 404-5.

35.- Cf. M. Tort, “La psychanalyse dans le matérialisme historique”, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, nº 1, primavera, 1970, pág. 154.

nal o final, como una especie de imaginario del análisis, un concepto que confirma su perduración lejos del otro lado, cerrado al proceso social y a cualquier cuestión de transformación –“terminación”- del sujeto en la historia que ahí vive. El psicoanálisis es utilizable entonces por parte de la llamada que lo reclama, pero no de manera simple; y las dificultades surgen, continúan surgiendo tanto con la solución de la separación-del-sujeto-en-instancias, como con la de una articulación. La “articulación elaborada entre la ideología y el inconsciente” de Pêcheux es quizás una concepción demasiado rígida y estática para lo que está en juego.

Para Pêcheux, la interpelación va unida a la identificación y esa unión representa por supuesto parte de su recurso al psicoanálisis: “la interpelación del individuo como sujeto de su discurso es efectuada por la identificación del sujeto con la formación discursiva que lo domina”³⁶. Citando a Althusser, Pêcheux ofrece un resumen de la articulación por él defendida de la ideología y del inconsciente en estos términos: “El individuo es interpelado como sujeto (libre) con el fin de que se someta libremente a los mandatos del Sujeto, con el fin de que acepte (libremente) su sujeción.’ Si se añade, primero, que este sujeto con una S mayúscula –el sujeto absoluto y universal- es precisamente lo que Lacan designa como el Otro con una O mayúscula y, segundo, que, también según Lacan, ‘el inconsciente es el discurso del Otro’, se puede ver que la *represión inconsciente* y la *sujeción ideológica*, aunque no son lo mismo, están vinculadas materialmente en lo que puede llamarse el *proceso del significante en la interpelación y la identificación...*”³⁷

De hecho, este resumen sólo expone el problema (y los propios problemas de Pêcheux: con la interpelación, con el vínculo material entre la represión y la sujeción), en conexión con el cual quizás merezca la pena plantear una o dos tesis que clarifiquen parte del entrecruzado de términos como *ideología*, *imaginario*, *simbólico*, *inconsciente*: 1) lo ideológico no se reduce a lo imaginario (lo que es parte de la dificultad de la explicación de la interpelación en “Ideología y aparatos ideológicos de estado”, así como en Pêcheux); lo ideológico implica siempre una relación entre lo simbólico y lo imaginario (lo imaginario es una ficción específica del sujeto en lo simbólico); 2) lo simbólico no se reduce a lo ideológico; no hay operación ideológica que no implique una construcción simbólica, una producción del sujeto en el sentido, pero lo simbólico es siempre algo más que el efecto de esas operaciones (la ideología no agota el lenguaje); 3) lo simbólico nunca es simplemente no ideológico; el psicoanálisis, y esta es su fuerza, no ha encontrado nunca un simbólico puro, está siempre comprometido con una historia específica del sujeto (la ideología no agota al lenguaje, pero éste sólo puede encontrarse como discurso, dentro de una formación discursiva que produce relaciones de sujeto en la ideología); 4) el inconsciente no es reductible a lo ideológico; es una división del sujeto respecto al Otro, una historia del sujeto sobre la que lo ideológico gira constantemente pero que éste de ninguna manera resume. En pocas palabras, una teoría materialista de la constitución-construcción del sujeto no puede desarrollarse haciendo abstracción de lo discursivo y lo ideológico, pero, del mismo modo, no puede desarrollarse como una explicación de la interpelación que efectivamente toma el sujeto como dado y no en tanto que efecto del significante. El entrelazado de las distintas instancias, ajustándose mutuamente, es difícil y crucial; la sutura podría definirse adecuadamente como la condición de esta dificultad crucial.

En este sentido, además, es necesario recordar que el concepto mismo de sujeto procede de una perspectiva secundaria y lingüística y tiende constantemente hacia lo imaginario (como ocurre en Althusser, quien reproduce el sujeto como una especie de esencia de la ideología). Lo que “sujeto” designa no es una unidad, ni siquiera una unidad de la división, sino una construcción y un proceso, una heterogeneidad, una intersección. La versión de Lacan respecto a la causación del sujeto y la introducción misma de la sutura son aquí indicativas: el sujeto es menos uno, lo real de la castración; más uno, la resolución de ese real en lo imaginario; un movimiento en lo simbólico –“abertura, parpadeo, una alternancia de succión”. La sutura nombra el emplazamiento del sujeto en lo simbólico que es su conexión en la cadena, su representación de significante a significante (“un significante representa a un sujeto para otro significante”) y su identificación como alguien en la ficción del signo (“un signo representa algo para alguien”). La causación del sujeto por medio de la división-separación describe este proceso, el sujeto volviendo siempre a su implicación en el deseo del Otro –“¿qué quiere?” y “¿quién quiere?”: pre-

36.- Pêcheux, op. cit., pág. 148.

37.- Ibid., págs. 122-3.

guntas respecto a las que el sujeto siempre falla (vuelve al hecho de su proceso, su división) y es siempre vuelto a encontrar (su separación, su procurarse a partir de esa división), adoptado de forma inmediata en las significaciones y en su producción en las formaciones discursivas. Una teoría de la ideología debe entonces comenzar no con el sujeto, sino con una explicación de los efectos de sutura, la efectuación de la vinculación del sujeto con las estructuras de significación; esa explicación englobará así la atención a la historia completa del sujeto, al movimiento interminable de esa historia, y no a su simple equiparación con la ideología.

IV

La realización del cine como discurso es la producción en todo momento a lo largo de la película de una dirección de sujeto, la especificación del juego de incompletitud-plenitud. Este énfasis, que hemos dado anteriormente, debe mantenerse, pero también extenderse un poco. Una película opera con diversas materias de expresión, una variedad de códigos, tanto cinemáticos como no cinemáticos; el sentido no se construye únicamente “en” la película particular, los sentidos circulan entre la formación social, el espectador y la película; una película es un conjunto de actos de sentido, el espectador se encuentra en ella en una multiplicidad de tiempos. En esta conexión y respecto al emplazamiento del espectador como sujeto en la película pueden distinguirse una *preconstrucción*, una *construcción* (o *reconstrucción*) y un *pasaje*. La preconstrucción engloba las posiciones de sentido ya producidas que una película puede adoptar, no solamente las categorías extensas de definición, argumentos políticos, fronteras temáticas, etc., sino igualmente, por ejemplo, los signos y órdenes del lenguaje mismo, las convenciones sociales existentes acerca del color, las ideas disponibles sobre la película (el género es un factor importante de la preconstrucción). La construcción es la totalización de una posición de sujeto más o menos coherente en la película como su finalidad, su destino, la ficción de conjunto del sujeto emplazado. El pasaje es la efectuación de la película, el movimiento del espectador, adoptado como sujeto, haciendo la película. El logro ideológico de una película no recae únicamente en una u otra de estas instancias, sino primero y sobre todo en su aprehensión de las tres: la apropiación de la preconstrucción en la reconstrucción (la construcción de la película en efecto reconstruye a partir de sus diversos materiales) y el proceso de esa apropiación. La condición de esa aprehensión en las películas de ficción clásica es la narrativización, la conversión continua a la narrativa, capturando al espectador como sujeto en la imagen de la narrativa y en la película como su narración. El sistema de la sutura descrito por Oudart-Dayan es uno de los modos de esta narrativización (otros, que también suturan, todavía necesitan ser examinados, principalmente aquellos que trabajan entre la imagen y las pistas de sonido).

Rara vez decimos que una película es “contemporánea”, excepto, permaneciendo dentro del área de la preconstrucción, en referencia a la “urgencia” de su tema. Es, sin embargo, bastante común caracterizar una película como “antigua”, tomándose aquí como referencia los signos de la representación *reconocidos como tales*, una cierta pérdida en el frágil equilibrio entre la enunciación y el enunciado que es encorsetada como histórica en el sentido más crudo de “su pasado” contra “nuestro presente”, la película particular es entonces declarada por el espectador de hoy como “interesante” o “divertida” (esto es evidente de manera especial con la presentación y consumo de películas en la televisión). La película no “antigua” está entonces *cerca*, su ordenación discursiva arrastra para *nosotros* la imagen hacia la unidad, su actividad de significación es colocada dentro de la coherencia de una cercanía; entramos en la estructura de la dirección, nos unimos a la película; el espectador es reasignado como el sujeto del encuentro entre lo simbólico y lo imaginario que la película realiza, su proceso de sutura. Lo que, además, es en gran medida una cuestión de tiempo; hay múltiples tiempos entre el espectador y la película (la explicación que Oudart expone de la experiencia de las imágenes del film puede quizás leerse mejor en esta línea), pero la película, en el cine clásico, es sometida siempre al tiempo con su flujo significativo, su equilibrio, su narrativización; produciendo de ese modo su contemporaneidad esencial –constantemente contigo para ti, llevándote con ella en su imagen narrativa.

Lacan habla de la “en alguna forma intermitente función del inconsciente”: “sea lo que sea lo que en un instante aparezca en su abertura está igualmente destinado... a desaparecer de nuevo” (SXXI, 44). Detrás de esa formulación descansa la idea del *desfiladero* de la consciencia desarrollada por Freud en sus *Estudios sobre la histeria*, publicados en 1895. Freud escribe acerca de un estrecho paso (*Engpass*) o estrecha fisura (*enge Spalte*) “enfrente de la consciencia del paciente”, una abertura en la que los recuerdos aparecen durante el tratamiento analítico en un movimiento intermitente; el problema reside en que el movimiento carece de regularidad, el

pasaje se bloquea continuamente con este o aquel recuerdo, como “una pintura que se negara a desaparecer”: “Hay justificación para hablar del “desfiladero” de la consciencia... En la consciencia del yo los recuerdos sólo pueden entrar uno a uno. Un paciente que reelabora un recuerdo de este tipo no intuye nada de lo que empuja tras él y se olvida de lo que ya se ha abierto camino antes. Si hay dificultades en el modo de dominar este único recuerdo patógeno –como por ejemplo, si el paciente no relaja su resistencia contra él, si trata de reprimirlo o mutilarlo- entonces el desfiladero, por así decirlo, se obstruye. El trabajo se detiene, no puede aparecer nada más, y el recuerdo único que se encuentra en vías de hacer su travesía permanece ante el paciente hasta que este lo acoge en el espacio de su yo. De tal suerte, toda la masa, espacialmente extensa, del material patógeno se filtrará como por una estrecha hendidura, y así alcanzará la consciencia como descompuesta en fragmentos o jirones. Es tarea del psicoterapeuta recomponer desde ahí la organización conjeturada”³⁸. Es como si en el mismo momento de su nacimiento Freud esté describiendo el aparato cinemático, con la diferencia de que este aparato es construido para asegurar la constancia del flujo de imágenes, una unidad de presentación, una memoria estable.

Lo que por último nos trae de vuelta a la narrativización: la reducción del flujo de la película a una coherencia vinculante, su memorización, la realización de un solo tiempo que fluye hacia adelante dentro del que se puede dar juego a múltiples tiempos, así como sostenerlos. El sistema de la sutura, anotemos, se rompe tan pronto como el tiempo del plano vacila más allá del tiempo de sus especificaciones narrativas (demostrado por medio de *L'assasin musicien* de Benoît Jacquot).

El sujeto de una película es el juego entre sus múltiples elementos, incluida la formación social en la que encuentra su existencia, y el espectador; no hay ninguna película que no capture al espectador en términos de esa heterogeneidad, que no desplace al espectador en nudos, juntas, relaciones, movimientos de lo simbólico y lo imaginario, con lo real como límite constante e imposible (imposible *para la película*, ya que implica una transformación que *tendría que incluir a la propia película*). Una película podría además –¿lo hará además?- proyectar un sujeto, algún tipo de unidad del juego producido; dicho del modo más contenido, una imagen narrativa. La sutura, en fin, nombra el doble proceso de multiplicación y proyección, la conjunción del espectador como sujeto con la película –esta conjunción es siempre el terreno de todas las operaciones ideológicas específicas que lleve a cabo una película.

38.- S. Freud, *Studies on Hysteria* (1895), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. II, Londres, Hogarth Press, 1955, págs. 291, 296. Versión castellana: *Estudios sobre la histeria*, “Obras Completas” Tomo II, Trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires/Madrid, Amorrortu, 1978.