



## La secuencialidad de la experiencia en Christian Metz.

### Acerca del presupuesto de la narratividad cinematográfica. Parte I

**Alberto J. L. Carrillo Canán (BUAP / México)**

acarrillo\_mx@yahoo.com

Christian Metz es uno de los teóricos más destacados del fenómeno del cine narrativo. Metz, sin embargo, plantea con toda la claridad deseable que el desarrollo del cine hacia la narratividad como tendencia dominante en dicho medio, no es algo necesario, ni siquiera era algo previsible en los inicios del cine. En cualquier caso, Metz hace su tarea principal el teorizar en qué consiste la narratividad del cine, cuáles son sus medios y sus formas, llegando a proponer lo que se conoce como la “gran sintagmática” de Metz (1966)<sup>1</sup>, la cual resumiría los grandes elementos de la narrativa cinematográfica. En este trabajo queremos cuestionar presupuestos básicos en la teoría de Metz. Ciertamente, Metz forma parte de toda una pléyade de teóricos de la narratividad en general y en particular de la cinematográfica, por lo que se podría haber escogido a otro autor, sin embargo, la importancia y la autoridad de Metz permiten hacerlo centro de la crítica a la teoría de la narratividad cinematográfica. Refiriéndose al proyecto teórico que impulsó la concepción narrativista del cine, Metz llega a hablar de una “mente” y una “mentalidad sintagmática”. Nosotros creemos que de manera alternativa sería posible hablar de una *mentalidad narratológica*, la cual, apoyándonos en Marshall McLuhan y en Eric A. Havelock, entre otros teóricos mediáticos, no parece ser más que una manifestación particular, intensificada, de lo que podríamos llamar el *estado alfabético de la mente*. Partiendo del examen de la teoría narratológica de Metz, el objetivo de este trabajo se ubica en el campo de la filosofía de la tecnología y la filosofía de la mente y consiste en mostrar que los supuestos de la teoría de Metz acerca de la narratividad cinematográfica son acrílicos por partir de los prejuicios del hombre alfabetizado respecto de la estructura de la experiencia: el hombre alfabetizado (McLuhan) toma la forma de su experiencia para proyectarla sobre toda experiencia posible llegando, en último término, a las teorías narratológicas de los medios, en particular del medio fílmico, como hace Metz. Tal sería la tesis crítica de este breve trabajo. Una consecuencia de esta tesis sería la de ayudar a cuestionar la concepción e interrogar la realidad dominante del cine como medio narrativo. En esta, la primera parte del trabajo, examinaremos los presupuestos de Metz acerca de la secuencialidad de la experiencia para, en las dos partes siguientes, contraponerlos a la estructura de la experiencia arcaica.

## 1. Los presupuestos narratológicos de Metz

### 1.1 Dos presupuestos básicos de Metz

En un primer momento son dos los aspectos de la teoría de Metz que resultan de importancia para este trabajo. El primero de ellos es la noción de la narrativa como algo que remite a un “objeto original” consistente en una *secuencia de eventos*. El segundo es la noción de la narrativa como algo que implica una *transformación* del objeto original en “objeto narrativo”. Metz aplica sistemáticamente estos supuestos al

---

<sup>1</sup> Principalmente en su texto *Problemas de la denotación en el cine de ficción* (1966), en FL. Véase la lista bibliográfica y de abreviaturas al final de este trabajo.

examen del cine narrativo, pero en términos generales se trata de supuestos compartidos por todo narratólogo, de ahí que la crítica de los mismos sea una crítica a la narratología en general. Empecemos por el examen del primer supuesto.

En su texto *Notas para una fenomenología de la narrativa* (1966), Metz nos dice que “[u]na narrativa es una suma de eventos; son estos eventos los que se ordenan en una secuencia (...)” (FL 24, c. a.).<sup>2</sup> En el mismo sentido nos dice que “(...) la narrativa (...) es una serie de eventos.” (FL 26) Habrá que señalar que en estas dos citas hay una cierta ambigüedad, la cual, una vez conocida, no es perjudicial. En verdad, los eventos, la suma o la serie de los mismos, son algo externo a la narrativa, son algún tipo de realidad. Así, Metz se refiere al hecho aparentemente obvio de que “[l]a realidad no cuenta historias (...), un evento tiene que haber terminado en algún sentido antes de que su narración pueda empezar.” (FL 23). La suma de eventos es, pues, el “objeto natural” (FL 35),<sup>3</sup> o como Metz lo llama en su texto *El cine: ¿un lenguaje o un sistema lingüístico?* (1964), el “objeto original” (FL 36) a partir del cual se va a construir o elaborar una narrativa. Tal “objeto natural”, extra narrativo, es el que a efectos de convertirse en una “cosa contada” (FL 18), es decir, a efectos de construir una narrativa, “(...) es considerado como un simple punto de partida. Es analizado, literal y figurativamente, y sus partes constituyentes [los eventos] son aisladas; este es momento del *análisis fragmentador* (...)” (FL 35, c. a.).<sup>4</sup> Es, pues, evidente, que los eventos que constituyen la narrativa son, en cierto sentido, preexistentes a ella, pero la comprensión de su naturaleza y de la naturaleza misma de la narrativa requieren empezar con la discusión del segundo supuesto.

Poco después de la última cita, Metz nos dice: “El gran momento, el que uno ha estado esperando y sobre el que uno ha estado pensando desde el principio, es el *momento sintagmático*. Uno reensambla un duplicado del *objeto original* (...)” (FL 36).<sup>5</sup> Es apenas este duplicado el que es el “objeto narrativo” (FL 19) en tanto “secuencia más o menos cronológica de eventos” (FL 19). Tenemos así dos objetos, el “narrativo” y el “original”, el que no es más que “un simple punto de partida” (FL 35) para llegar a aquel. Y aquí opera la ambigüedad a la que nos referimos arriba: los eventos cuya secuencia constituye la narrativa son preexistentes a la misma, pero, por otra parte serían resultado de la narrativa, en cierto sentido serían creados por esta apenas a partir del “momento del análisis fragmentador” (FL 35). En efecto, uno “(...) reensambla un duplicado del objeto original (...)” (FL 36) y este es un *duplicado*, nos dice Metz a continuación, “(...) el cual es totalmente pensable porque es un *producto puro de la mente*.” (FL 36) Metz está, entonces, considerando una doble creación, la de los eventos mismos en el “acto narrativo” (FL 22) de su aislamiento a partir del “objeto original” o “natural”, y la del “objeto narrativo” en tanto “objeto ensamblado” (FL

---

<sup>2</sup> En el caso en el que las cursivas al interior de una cita sean del autor del texto citado, esto se indicará con la abreviatura c. a., en caso de que sean nuestras no se hará ninguna indicación.

<sup>3</sup> Para evitar confusiones señalemos aquí que se trata de una naturalidad en relación con la artificialidad del “objeto narrativo”; por ello, el “objeto natural” puede ser algo tan artificial como “el lenguaje humano o la leche en polvo” (FL 35.).

<sup>4</sup> Barthes se refiere a a tal análisis llamándolo “operación divisoria” (ES 61) o, también, “división sintagmática” (ES 61).

<sup>5</sup> Como señalamos en la introducción de este texto, Metz llega a hablar de una “mentalidad sintagmática” (FL 35) y una “mente sintagmática” (FL 38) y nos da ejemplos de esto en la proliferación de procedimientos y artilugios permutativos a partir de ciertas unidades predefinidas, como es el caso de las vías en los juegos de trenes eléctricos, caso en el que se tienen *sets* de elementos básicos a combinar según sus funciones –en términos narratológicos una función es un *paradigma*–: rectas, curvas, cambios, cruceros, etc. Los elementos clasificados funcionalmente se alinean en un “arreglo secuencial” (FL 33) –en términos narratológicos el *sintagma*– dando lugar a variaciones o permutaciones de una configuración dada (cfr. FL 34).

36). Examinemos esto con mayor detenimiento. Veamos primero la creación narrativa de los eventos.

Inicialmente la situación es paradójica o ambigua. Cada evento que constituye el “objeto original” es ciertamente preexistente a la narrativa, sin embargo, es un “acto narrativo”, el “análisis fragmentador” (FL 35), el que lo hace disponible – en cierto sentido lo crea – en tanto “verdadera unidad de la narrativa” (FL 25), ya que “(...) el evento es siempre y en todo caso la unidad básica de la narrativa.” (FL 24) La ambigüedad se resuelve echando mano de la oposición entre “percepción” (FL 16) y “significación” (FL 17). Esta última es considerada por Metz como algo que “(...) el análisis estructural *presupone* (...)” (FL 17) y que es una especie de “etapa previa implícita o explícita” (FL 17) para el “análisis fragmentador” y que parece desempeñar en Metz un papel intermedio entre la “percepción” y la narrativa, de hecho, vendría a ser algo así como el *grado cero de la narrativa*, según quedará claro más adelante. Por lo pronto, según Metz, “(...) la *significación* (la cual es construida y discontinua) hace explícito lo que primeramente se había experimentado solamente como una percepción (la cual es continua y espontánea).” (FL 17, c. a.)<sup>6</sup> En la “percepción” se captaría el “(...) significado ‘natural’ de las cosas y los entes (el cual es *continuo*, *total* y sin significantes nítidos (...))” (FL 37), y la percepción debe ser distinguida de lo que Metz llama a continuación “(...) la significación determinada.” (FL 37) Según Metz, “[l]a significación tiende a hacer secciones precisas de *significados discontinuos* que corresponden a otros tantos significantes. Por definición [la significación] consiste en informar un semanticismo amorfo.” (FL 37, c. a.) Obviamente, hay lo que Metz llama las “unidades (...) de la significación” (FL 73) y, adicionalmente, la “significación” – a diferencia del “significado natural” captado en la percepción – , la cual es en sí misma un tipo de “*articulación*” (FL 99, c. a.), o “construcción” que logra hacer “explícito” lo que primeramente solo es “amorfo”, es decir, desarticulado, “continuo”, “espontáneo”.

De acuerdo con lo anterior, el “objeto original” sería o correspondería a un tal “significado ‘natural’” (FL 37) propio del “semanticismo amorfo” (FL 37) que a su vez correspondería a la captación “continua y espontánea” (FL 17) propia de la “percepción”.<sup>7</sup> Por su parte, los eventos que constituyen el “objeto narrativo” serían el resultado de una discontinuidad generada como “significación”. Es esta última la que crea “(...) secciones precisas de significados discontinuos que corresponden a otros tantos significantes.” (FL 37) Tales secciones serían las que corresponderían al “análisis fragmentador”, que es la instancia que pone a disposición cada evento singular como “unidad básica de la narrativa” (FL 24). Examinemos ahora la idea de la generación de la narrativa, es decir, del “objeto narrativo” mismo en tanto “objeto ensamblado”.

Lo cierto es que si ya con la noción de “análisis fragmentador” se había manifestado la herencia estructuralista de la narratología de Metz, dicha herencia se presenta plenamente con la noción del “momento sintagmático”. Ahora de lo que se trata es de una “manipulación” (FL 34) de las unidades narrativas que son los eventos – cinematográficos –. Ya se tienen a disposición los eventos y lo que hay que poner en juego es un “arte permutativo” (FL 37) mediante un “nítido acto organizativo” (FL 37). Aquí, el “(...) el objeto natural es reconstruido (...)” pero “[e]l objetivo de la

<sup>6</sup> Cuando en un fragmento citado el autor mismo utiliza cursivas, a nosotros no nos queda para resaltar algo más que el expediente de subrayar. Los subrayados son, pues, siempre nuestros, utilizándose únicamente cuando en una cita el autor del texto citado hace uso él mismo de cursivas.

<sup>7</sup> Este “semanticismo amorfo” coincide con lo que Greimas y Courtés llaman “el orden sensorial” (SL 81) y que en última instancia no es otra cosa que “el ‘mundo natural’ en tanto la fuente de los (...) sistemas semióticos” (SL 81). Aquí se entiende al “mundo natural” en diferenciación de “el ‘mundo verbal’ manifiesto en la forma de los lenguajes naturales” (SL 81).

reconstrucción no es el de reproducir la realidad; la reconstrucción no es una reproducción, no pretende imitar el aspecto concreto del objeto original; no es ni *poiesis* [creación libre] ni una *pseudo-physis* [imitación], sino (...) un producto de la *techne*.” (FL 36) La técnica en cuestión es, justamente, una manipulación, de elementos preexistentes – los eventos – para reordenarlos en una cierta secuencia. Por supuesto, no todo se reduce a la “manipulación” permutativa de las unidades narrativas. Para que se tenga una narrativa en tanto producto artístico hay otras condiciones que deben cumplirse, pero ese no es nuestro tema en este trabajo. Lo que nosotros tenemos que subrayar aquí es el supuesto definitorio de que una narrativa es o implica una *transformación* del objeto original de acuerdo con una “manipulación” de elementos aplicando un “arte permutativo”.

### **1.2 Tres niveles a partir de los dos presupuestos anteriores**

Del examen de los dos supuestos de Metz resultaron, a fin de cuentas, tres niveles conceptuales en su teoría. El *primero* es el del “objeto original” en tanto dado en la simple “percepción”, el cual es “continuo”, “total”, “espontáneo” y conlleva un “semanticismo amorfo”. El *segundo* está en el paso hacia el “objeto narrativo” y es la etapa intermedia de la “significación”, la cual en el examen de Metz es, implícita o explícitamente, *previa* al momento del “análisis fragmentador” como acto narrativo *consciente*. En comparación con la narrativa propiamente dicha, la “significación” vendría a ser como la experiencia articulada naturalmente, en la que se reconocen eventos según un cierto “naturalismo” (FL 33), de acuerdo con una “representación puramente objetiva” (FL 33). En *tercer lugar*, se tendría a la narrativa propiamente dicha. A partir de ella se entiende la posición estructuralista tradicional que en tanto tal también es sostenida por Metz: el *momento artístico* que definiría a la narrativa propiamente dicha supone una *reconstrucción* del “objeto original” que no es ninguna mera reproducción de la realidad, sino, como ya se indicó, un “objeto ensamblado”. Apenas con este objeto estaríamos en el nivel propiamente artístico que se buscaría en toda narrativa. El “objeto narrativo” en tanto “objeto ensamblado” es el que es la “suma” o “secuencia *más o menos cronológica* de eventos”. Esquemmatizando estos tres niveles tendríamos lo siguiente:

1. El “objeto original” como serie de eventos implícita, como “semanticismo amorfo”, “espontáneo”.
2. La “significación” como serie de eventos explícita en el *orden temporal natural*.
3. El “objeto narrativo” como serie de eventos “más o menos cronológica”, *construida* explícitamente como narración. Este objeto es el que sería puramente mental, por ello, en cierto sentido, creación pura, ya que tiene un *orden temporal no natural*, producto de un “nítido acto organizativo” (FL 37).

Los primeros dos niveles anteriores corresponden al supuesto de la teoría narratológica de que existe un objeto original consistente en una *secuencia de eventos*. Hagamos explícito ahora que se trataría de una *secuencia temporal* de acuerdo al orden en que el objeto original sucede en la realidad. Esto corresponde a lo que en teoría narratológica en general se llama la “historia” o el “sujeto” de la narración. El tercer y último nivel corresponde al supuesto de la teoría narratológica de que la narrativa es cierta transformación del objeto narrativo. También hagamos explícito ahora que se trata de una *transformación temporal*, básicamente – por ejemplo, en el caso del cine con un *flashback* o un *flashforward* –. Esto corresponde a lo que en teoría narratológica en general se llama el “discurso”. Con estas precisiones

hemos hecho referencia explícita al problema de la temporalidad. Ahora haremos explícita esta noción en los supuestos de Metz.

### 1.3 Los supuestos de la temporalidad y la protoverbalidad

Al principio de sus *Notas para una fenomenología de la narrativa*, Metz empieza señalando que “[u]na narrativa tiene un principio y un final (...)” (FL 17, c. a.), lo que complementa poco después diciendo: “[u]n principio y un final, es decir, la narrativa es una *secuencia temporal*.” (FL 18, c. a.) Con esto queda claro que la noción de narrativa, en sus dos supuestos señalados al principio de este trabajo, así como en los tres niveles recién expuestos, depende por completo de la noción de *evento* en tanto *entidad temporal*, lo que, a su vez, conlleva implícita la noción de *secuencia temporal*. Ahora bien, entre la estructura del “objeto originario” o “natural”, por un lado, y el “objeto narrativo”, por otro, hay la diferencia de que el primero es una secuencia de eventos que sigue el orden temporal natural, mientras que en el segundo, en tanto permutación de los eventos del primero, la secuencia es “más o menos cronológica” con relación al orden temporal natural de los eventos del “objeto originario”. Es decir, la permutación que conduce del “objeto natural” al “objeto narrativo” en tanto “objeto ensamblando”, es, básicamente, una transformación temporal, una “(...) reconstrucción (...) que no reproduce la realidad (...)” (FL 37) porque altera el orden temporal natural. Así, Metz nos dice que “(...) una narrativa es, ente otras cosas, un sistema de *transformaciones temporales*.” (FL 19) Es esto lo que da lugar a “(...) toda las distorsiones temporales que son un lugar común en las narrativas (...)” (FL 18) – como el mencionado *flashback* o escena retrospectiva en el caso del cine –.

Además del supuesto de la secuencialidad temporal, el último supuesto de Metz – y, claro, de los narratólogos en general – que es de interés para nosotros en este trabajo, es el del carácter o *expresividad lingüística* de la secuencia de eventos o secuencia temporal. Se trata de que la secuencia de eventos se expresaría, tanto en el nivel de la “significación” como en el de la “narrativa”, en una secuencia de declaraciones o de oraciones. Nuevamente en sus *Notas para una fenomenología de la narrativa* Metz nos dice que “[t]oda narrativa es un discurso [*discourse*] (...)” (FL 20) Metz utiliza aquí el término “discurso” no solamente en el sentido de una forma de conciencia secuencial, sino de una conciencia la cual justamente por su carácter secuencial puede ser considerada como esencialmente lingüística. Así, Metz nos remite a la noción de discurso en “términos jakobsonianos” (FL 20), de tal manera que en tanto discurso una narrativa es “una declaración o una secuencia de declaraciones” (FL 20). La importancia de esto radica en que nos lleva a la idea de la “naturaleza lingüística” (FL 21) de lo que Metz llama la “instancia narrativa”, dicha instancia sería, esencialmente, “habla [*speech*]” (FL 21) o un cierto análogo de ella.

Siguiendo el procedimiento estructuralista típico,<sup>8</sup> Metz toma como modelo al lenguaje y nos dice que “[e]n toda narrativa cuyo *vehículo* es el lenguaje articulado (escrito u oral), la auténtica unidad narrativa es (...) la oración, o por lo menos algún segmento de longitud similar a la oración (...)” (FL 25), un cierto “tipo mínimo de declaración completa” (FL 25). De hecho, un “(...) sintagma lingüístico mayor que la oración está compuesto de varias oraciones (...)” (FL 25). Partiendo de esto Metz pasa al examen de la imagen y nos dice que “[e]n otras narrativas [distintas de la escrita o la oral] la imagen es el *vehículo*; tal es el caso de la narrativa fílmica.” (FL 26) En este caso “cada imagen” (FL 26) es el equivalente de “una declaración completa” (FL 26), y son las imágenes las que aparecerán en el sintagma o “cadena fílmica” (FL 26). Análogamente, “[u]n tercer tipo de narrativa usa gestos como *vehículo* (el ballet

<sup>8</sup> En este punto Metz remite entre otros Greimas, a Lévi-Strauss y a Propp (cfr. FL 24s.)

clásico, la pantomima, etc.). Cada gesto (...) constituye una declaración significativa (...) y, por tanto, se acerca (...) a la oración (...)” (FL 26). En este caso, la cadena o secuencia de los gestos es el sintagma o serie de sintagmas que forma la “narrativa” mímica o dancística.

Así pues, la conclusión de Metz es que “(...) más allá de la diversidad de los *vehículos semiológicos* que pueden portar la narrativa, la división esencial de la secuencia narradora en declaraciones efectivas (*predicaciones sucesivas*) (...) parece ser una característica permanente de la narratividad.” (FL 26) Teniendo en mente la tradición estructuralista, el propio Metz señala que esto no es nada nuevo, pero indica que su intención es recordarnos que “(...) si la narrativa puede ser analizada estructuralmente en una serie de *predicaciones* eso se debe a que fenomenalmente es una serie de eventos.” (FL 26) Se trata, según lo señalamos arriba, de que tanto el “objeto original” como el “objeto narrativo” son, esencialmente, una secuencia de eventos, aunque las “suma de eventos” del “objeto narrativo” sea una *permutación* de la serie de eventos del “objeto original”. Mediando entre estas dos secuencias o, de hecho, constituyendo la primera de ellas, la del “objeto original”, tenemos, según vimos, a la “significación”. Lo importante aquí es el hecho de que la noción de “significación” – en sus términos más generales aquello que constituye nuestra orientación en el mundo sin ser el mundo mismo, es decir, la experiencia humana misma – aparece como una serie de “predicaciones sucesivas” (FL 26). Hay que hacer notar que estas predicaciones, las correspondientes a la significación, no forman un “discurso” porque siguen el orden temporal natural del “objeto original”, es decir, de la “historia” o “sujeto”, mientras que, de acuerdo con la definición narratológica estándar, el “discurso” propiamente dicho implica siempre la transformación temporal de objeto original, de la “historia”.<sup>9</sup> Eso es así porque la narratividad siempre está alejada de la mera “literalidad” (FL 99), de la “reproducción puramente objetiva”. Queda claro entonces que la “significación” como mera articulación lingüística o protolingüística del “objeto original” no es realmente una narrativa ; si se quiere, es apenas el *grado cero de la narrativa* o una protonarrativa o, de hecho, correspondería a la “historia” de la narrativa esperando apenas ser convertida en “discurso”.

#### **1.4 El supuesto de un orden cronológico natural como estructura de la experiencia**

Vimos que para Metz el nivel de la “significación” correspondería a una articulación temporal natural del “objeto original” en una serie de eventos singulares – y una secuencia correspondiente de oraciones –. Tal articulación temporal, previa a toda permutación, sería en términos narratológicos la “historia” de una posible narrativa; la narrativa misma aparecería sobre la base de la historia como “discurso”, el cual implicaría ya una permutación de los eventos del objeto original y, por tanto, una “transformación temporal”. Ciertamente Metz nunca habla de un *orden temporal natural*, pero la idea de que tal cosa existe sin más está implícita dado que el segundo supuesto básico de Metz conlleva precisamente la noción de narrativa como transformación permutativa de la secuencia de eventos del “objeto original”. Dicho “objeto original” o “natural” no puede ser otra cosa que un conjunto de eventos en el *orden cronológico natural* de acuerdo con nuestra experiencia de una sucesión temporal lineal, tal como todos la conocemos en Occidente. Pero lo cierto es que la historia humana no se reduce a Occidente – ni siquiera hoy en día –, por lo que la suposición de la “significación” como un nivel semiótico articulado linealmente en correspondencia con la cronología lineal, es injustificada. La suposición de este orden

---

<sup>9</sup> Véase solamente como ejemplo el libro de Chatman, S., *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*.

cronológico natural es fundamenatal para nuestro análisis crítico por lo que insistimos aquí en que toda la concepción narratológica de Metz depende de dicha suposición.

En efecto, la idea misma de la narratología depende de la diferencia entre “historia” y “discurso”, implicando este último una “permutación” en el orden de las “unidades” de aquella. En el caso del cine esto aparece en Metz de múltiples maneras, por ejemplo, cuando Metz toma posición respecto del fanatismo de Einseinstein respecto del montaje. Metz señala críticamente que para Einseinstein en el cine “[t]odo es montaje” (FL 32), que Einseinstein se niega a “(...) conceder incluso el espacio más pequeño a un flujo continuo de creación; lo único que él es capaz de ver son piezas fragmentadas que serán reunidas mediante una manipulación ingeniosa.” (FL 33) De acuerdo con Einseinstein, nos dice Metz, no es admisible “filmar un escena de manera continua” (FL 33). Así, resumiendo a Einseinstein Metz dice: “No, uno tiene que fragmentar, aislar los acercamientos, y después reensamblar todo.” (FL 33). Metz rechaza este radicalismo del “arreglo secuencial” (FL 33), pero, después de todo, en su texto *Problemas de la denotación en el cine de ficción* (1966), dice que “[e]s verdad que el concepto de montaje como manipulación irresponsable, mágica y todo poderosa, es obsoleto. Sin embargo, el montaje *como la estructuración de la coherencia inteligible por medio de ‘conjunciones’ varias* no está ‘pasado de moda’ de ninguna manera, ya que el cine *siempre es discurso.*” (FL 134, c. a.) Es decir, nunca es “historia”. De hecho, este es un punto de partida para toda la noción narratológica acerca del cine. El mismo Metz nos dice en su texto *Algunos aspectos en la semiótica del cine* (1966) que “[l]a manipulación fílmica transforma en *discurso* lo que habría sido una *simple transferencia visual de la realidad* [al celuloide]. Partiendo de un tipo de *significación* que es puramente análoga y continua – fotografía animada, *cinematografía* [en sentido literal] –, el cine formó gradualmente en el curso de su maduración diacrónica algunos elementos de una auténtica semiótica (...)” (FL 105).<sup>10</sup> Obviamente, la “transferencia visual de la realidad” (FL 105) al celuloide, la mera “fotografía animada” (FL 105) o “cinematografía” (FL 105) en sentido estricto, no sería más que la “simple duplicación visual” (FL 105) de la realidad, la mera “literalidad perceptiva” (FL 75s.), lo cual es rechazado no solo por Einseinstein sino por Metz y por todo narratólogo, ya que dicha transferencia eliminaría la diferencia entre “historia” y “discurso” reduciendo este a aquella, reduciendo el cine a mera cinematografía, cuando lo cierto es que, según Metz, “(...) la naturaleza del cine es *transformar* el mundo en *discurso.*” (LM 115)

La reducción del posible “discurso” a mera “historia” acontece siempre que el cine se convierte en mero documental o registro filmográfico de algo. En tales casos, el cine viene a ser pura analogía bidimensional de un proceso tridimensional, y refiriéndose a tal tipo de analogía Metz nos dice que “[d]onde quiera que la analogía domina la significación fílmica (...) se carece de codificación específicamente cinematográfica.” (FL 109). Ahí se carece de “la organización *discursiva* de grupos de imágenes” (FL 109). En tales casos el cine es la mera analogía bidimensional de su “sujeto”, de su “historia”. Como queda claro, el “objeto original” o “natural”, consistente en el referente puro de una toma continua, puede ser meramente filmografiado o duplicado sobre el celuloide, pero entonces ya no hay “discurso”, ya no hay “narrativa cinematográfica”, nos quedamos con lo que en su texto *El cine moderno y la narratividad* (1966) Metz llama una “realidad no transformada” (FL 192). Justamente este es el caso en el que en el cine dominaría el orden temporal natural. Resulta claro entonces que el concepto mismo de narrativa cinematográfica, o discurso fílmico,

<sup>10</sup> En el mismo sentido Metz dice: “(...) el arreglo de (...) las imágenes en una secuencia inteligible – mediante el corte y el montaje – nos lleva al centro de la dimensión semiológica del cine (...)” (FL 105).

supone un *orden temporal natural como estructura básica de la experiencia*, ya que apenas separándose de este orden tendríamos cine, porque “(...) el cine siempre es *discurso* (...)” (FL 134).

## 2. Crítica de los supuestos narratológicos de Metz

Según vimos – y en concordancia con los supuestos narratológicos estándar –, la narrativa puede ser portada por una diversidad de “vehículo semiológicos” (FL 26) y el “vehículo” paradigmático es el lenguaje (“escrito u oral”, FL 25), pero dado el interés de Metz en el cine, él se concentra en el “vehículo” narrativo constituido por las imágenes fílmicas, de tal manera que de pasada nos pone el ejemplo de que “[u]na toma estática y aislada de una porción de desierto es una imagen (...); varias tomas sucesivas de una caravana moviéndose a través del desierto constituyen una narrativa (...)” (FL 18). El arreglo secuencial de tomas, el cual no es una mera filmación continua y, por lo tanto, implica ya ciertas transformaciones temporales, nos da ya un ejemplo muy elemental de “narrativa cinematográfica” (FL 18). Ahora bien, como podemos ver con base en el ejemplo anterior, los narratólogos parten de que una secuencia de imágenes forma una narrativa – o, en el caso más simple, una “significación” en el sentido de Metz –, pero lo cierto que la única manera de que las imágenes formen una secuencia es proyectar este modo de temporalidad – la sucesión o la secuencia – en la estructura de la experiencia. Pero esto es posible solamente porque se sabe, como dice Vilém Flusser en su ensayo *Criterios, crisis, crítica* (1984), “contar” (W 42), lo que no es otra cosa que el “(...) acto de separar cosas de su contexto para arreglarlas en filas (...)” (W 42) o secuencias. Esto es una capacidad que no se puede presuponer como una habilidad transhistórica y transcultural del hombre, propia de cualquier cultura, sino que es inducida o entrenada por la escritura alfabética. En otras palabras: sin texto en sentido propio no hay secuencia. Expliquémonos.

En contra de los supuestos narratológicos que implican la existencia incuestionada de una mente secuencial y, por tanto, de un ordenamiento lineal de toda experiencia al hilo de una *secuencia temporal natural* – lo que corresponde en el caso de Metz al nivel de la “significación” y en el de los narratólogos en general a la “historia” –, los teóricos mediáticos, en particular Marshall McLuhan, Eric A. Havelock, Walter J. Ong y Vilém Flusser, entre otros, parten de que no hay tal cosa como una estructura secuencial de la conciencia independiente del entorno tecnológico y, consecuentemente, del medio expresivo. Metz, dando un ejemplo de la posición narratológica estándar, nos dice que “(...) en cualquier narrativa, la instancia narrativa [es decir, la materialización de la narrativa en algún medio] toma la forma de una *secuencia de significantes* (...)” (FS 19). Esto encierra una petición de principio. ¿Cuál es la condición de posibilidad de la secuencia?, ¿quién dice, quién le asegura a Metz, que todos los significantes pueden ser ordenados secuencialmente?, ¿qué hay acerca de las imágenes y las esculturas en culturas ágrafas, más aún, cuál es la naturaleza del lenguaje puramente oral, es decir, estrictamente preliterato o prealfabético? ¿Es el habla puramente oral realmente una ordenación secuencial de la experiencia? La mayoría de los teóricos mediáticos negaría esto último – según veremos en las últimas dos secciones de este trabajo –.



## Bibliografía y abreviaturas

- ES = Barthes, R., *Elements of Semiology* (1964). Hill and Wang, New York, 1977.
- UO = Bogost, Ian, *Unit Operations. An Approach to Video Game Criticism*, Cambridge, MIT, 2006.
- AM = Eliade, M., *Aspects du mythe* (1963), La Flèche, 2007.
- PhF = Flusser, Vilém, *Für eine Philosophie der Fotografie* (1985), Göttingen, European Photography, 2000.
- K = Flusser, Vilém, *Kommunikologie* (1996), Fischer, Frankfurt / Main, 2000.
- W = Flusser, Vilém, *Writings* (2002), University of Minnesota Press, Minnesota, 2002.
- G8 = Gadamer, H.-G., *Gesammelte Werke*, vol. 8. Tübingen 1993.
- PP = Havelock, Eric A., *Preface to Plato* (1963), Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1963.
- SL = Greimas A. J., & Courtés J., *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary* (1979). Indiana University Press, Bloomington, 1982.
- G 1.2 = Glimpse, Phenomenology and Media, revista de filosofía, Vol. 1, no. 2, La Joya, California, 1999.
- GJ = Havelock, Eric A., *The Greek Concept of Justice* (1978), Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1978.
- H12 = Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, en: Werke in zwanzig Bänden, vol. 12, Frankfurt/M 1970.
- UM = McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964), Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1998.
- GG = McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy* (1962), University of Toronto Press, Toronto, 2000.
- GV = McLuhan, Marshall & Powers, Bruce R., *The Global Village. Transformations in World Life and Media in the 21<sup>st</sup> Century* (1986), Oxford University Press, New York, 1992.
- LM = McLuhan, Marshall & McLuhan, Eric., *Laws of Media. The New Science* (1988), University of Toronto Press, Toronto 1999.
- FL = Metz, Christian, *Film Language. A Semiotics of Cinema* (1968), The University of Chicago Press, Chicago, 1991.
- N1 = Nietzsche, F., *Sämtliche Werke*, vol. 1, Berlín, 1980.
- WP = Olson, David R., *The World on Paper. The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading* (1994), Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- PW = Ong, Walter, J. *The Presence of the Word* (1967), Yale University Press, New Haven, 1967.
- OL = Ong, Walter, J., *Orality and Literacy* (1982), Routledge, London, 1988.
- MH = Parry, Milman, *The Making of Homeric Verse* (1971), Oxford University Press, New York, 1987.