

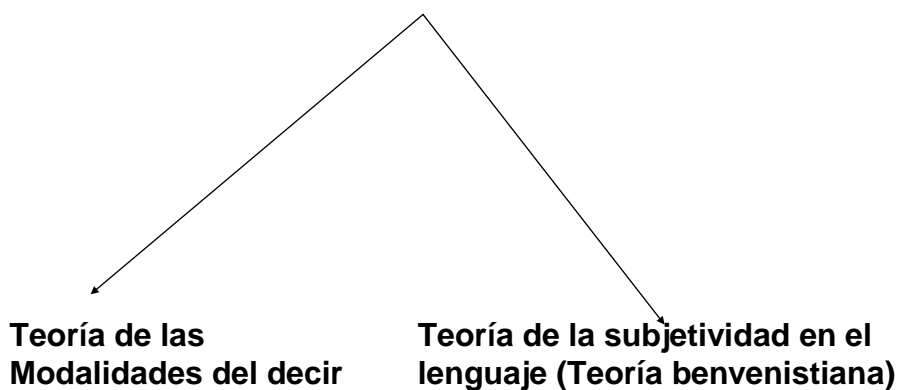
TEMAS: Vertientes de la Teoría de la enunciación: “teoría de las modalidades del decir” y “teoría de la Subjetividad en el lenguaje”. Definición y características de la “teoría de la Subjetividad en el lenguaje” Regímenes de la enunciación: Historia y Discurso. Introducción al texto de Metz “Historia/Discurso. Notas sobre dos voyeurismos”. Los dos regímenes de exhibicionismo/voyeurismo; sus relaciones con los regímenes de la enunciación de Benveniste y la comparación teatro/ cine. Filmes de factura corriente: la mirada a cámara, el orden de la historia y el régimen de exhibicionismo/voyeurismo de ojo de cerradura. Baudry, submotricidad y súper-percepción; Lacan y la fase del espejo. Identificación cinematográfica primaria (con la cámara) y secundaria (con los actores y las situaciones); identificación secundaria en cine y teatro. Respuesta a la pregunta que aparece como objeto de estudio del artículo.

Esta clase corresponde a la presentación del trabajo de Metz, “Historia/ Discurso: Notas sobre dos voyeurismos” que corresponde a la bibliografía de Teóricos de la Unidad 3, centrada en la temática de los estudios sobre la Enunciación que se abocan a analizar textos que no se construyen únicamente con la materia significante lengua, sino en los cuales ésta se vincula con la imagen en movimiento, o sea, que se ocupan de examinar discursos audiovisuales. En teóricos vamos a tratar un artículo que se centra en un tipo de film ficcional, mientras que en prácticos van a trabajar textos que hacen eje en la enunciación en discursos cinematográficos y televisivos, además del trabajo de Bitonte y Grigüelo, en el que se pasa revista a los distintos aportes que diferentes investigadores, en su mayoría lingüistas, efectúan al campo.

Antes de adentrarnos en la presentación del texto de Metz, llevaremos a cabo un muy sucinto recordatorio de las Teorías de la enunciación que surgieron y se desarrollaron en el terreno de la lingüística.

Para ello nos vamos a guiar por la siguiente diapositiva.

Vertientes de la Teoría de la enunciación



En primera instancia, como indica la diapositiva, vamos a ver las dos vertientes de la enunciación que se presentan en el territorio de la lingüística. Una se denomina “Teoría de las modalidades del decir” y la otra, la más conocida, recibe el nombre de “Teoría de la subjetividad en el lenguaje” o directamente “Teoría benvenistiana”, denominación ésta que deriva del apellido de su creador. “La Teoría de las modalidades del decir” es la más “antigua” de las dos, la que surgió en primera instancia. Hace centro en la lógica de la lengua y forma parte de lo que, en el dominio de la lingüística se denomina Filosofía del lenguaje. Como toda teoría, va a presentar una serie de autores que trabajan al interior de ella. Uno de ellos es Charles Bally, otro es Harald Weinrich. Este último es importante porque a sus trabajos va a remitir el texto de Bettetini, que van a ver en prácticos, así como Verón, autor que, cuando se interna en el análisis discursivo, remite a la corriente de las “Modalidades del decir”, articulándola con la “Teoría benvenistiana”.

La corriente de las “Modalidades del decir” está relacionada con la problemática de los estilos que se dan en la lengua. Se estructura a partir de la relación de dos conceptos: *Modus* y *Dictum*. Son dos términos latinos de fácil traducción. *Modus* es modo y aparece como el más importante, cosa que se verifica en el hecho de que es el que figura en el nombre de la teoría: “Modalidades del decir”. *Dictum* es lo dicho. Tiene que ver con el contenido. Es aquello que se dice, mientras que el *modus* es **la manera en que lo que es dicho, se dice**. Entonces, y en referencia al *Dictum*, el acento, como recién dijimos, está puesto en el contenido, el que en la otra teoría, la benvenistiana, se relaciona con el enunciado. *Dictum* y enunciado serían términos que son trabajados en una y otra teoría y que, podemos llegar a decir que conceptualmente se corresponden. Y, paralelamente, podríamos afirmar que *modus* y enunciación también se corresponden. En la “teoría benvenistiana” lo importante es la enunciación; en la “teoría de las modalidades del decir”, el *modus*.

Veamos la siguiente diapositiva.

TEORÍA DE LAS MODALIDADES DEL DECIR: TIPOS

- **MODALIDADES DE LA ENUNCIACIÓN:**
DEFINICIÓN DE UN ENUNCIADO EN TÉRMINOS DE “PREGUNTA”, “ASERCIÓN”, etc.
- **MODALIDADES DEL ENUNCIADO:**
 - Modalidades Lógicas: los elementos presentados en el enunciado pueden aparecer como hechos que ocurrieron o que ocurren, o como hechos probables o como hechos posibles.
 - Modalidadespreciativas: dan cuenta de una posición por parte del sujeto respecto de lo que dice. Se dinamizan a través de adjetivos, adverbios, interjecciones, entonación.

En esta teoría se presentan, como figura en la diapositiva, las modalidades de la Enunciación y las del enunciado y tres tipos: la de la enunciación y las dos correspondientes a las Modalidades del Enunciado: las lógicas y las apreciativas. Tales tipos se definen en función de la relación que entable la figura del “Enunciador con otro elemento. En el caso de la Modalidad de la Enunciación; el Enunciador se relaciona con el Enunciario; en las Modalidades Lógicas y las Apreciativas, el Enunciador se relaciona con el Enunciado.

Entre las modalidades de la Enunciación encontramos, además de las que se consignan en la diapositiva, las que el texto “De la enunciación lingüística a la comprensión del lenguaje audiovisual. Una punta sobre enunciación”, de Bitonte y Grigüelo, menciona: la exclamación y la exhortación.

Las autoras indican, asimismo, la participación de la entonación y los intensificadores para-verbales, en los enunciados orales, y las marcas gráficas, en la escritura, así como señalan, el papel que cumplen en la determinación del tipo de acto al que pertenece el enunciado, las marcas gráficas y el registro icónico”, en “los discursos visuales. También brindan los ejemplos, “extraídos de títulos de prensa”, que a continuación, citamos; de la modalidad Aseverativa: **Líderes del mundo celebraron la muerte de Osama Bin Laden** (*Perfil.com*, 02.05.11); de la modalidad Exclamativa: **¡En Colombia, un hincha entró con un cuchillo!** (*Libre*, 2/5/11); de la modalidad Interrogativa: **¿FIN LADEN?** (P12 3/5/11) y de la modalidad Exhortativa: **Escribí acá tu comentario** (Revista *Ohlalá*, 02.05.11)

Las modalidades que más nos interesan, en el campo de la semiótica que hace foco en la enunciación de los discursos audiovisuales, son las del enunciado, tanto las lógicas como las apreciativas. En las primeras, los elementos presentados en el enunciado pueden aparecer como hechos que ocurrieron o que ocurren, o como hechos probables, o como hechos posibles. Dan cuenta, como puntualizan Bitonte y Grigüelo, “del valor de verdad/falsedad, posibilidad/certeza, necesidad/contingencia u obligatoriedad/ permisividad que el sujeto le atribuye a un enunciado”.

Las modalidades apreciativas, por su parte, dan cuenta de una posición del sujeto respecto de lo que dice y se dinamizan a través de adjetivos, adverbios, interjecciones, entonación, elementos a través de los cuales el “hablante expresa una valoración (...), localizando el enunciado con respecto a su estimación, a lo feliz/infeliz, útil/inútil, bueno/malo, deseable/indeseable.

Para finalizar esta escueta presentación de las Modalidades del decir, reproducimos un cuadro en el que Bitonte y Grigüelo muestran cuáles son algunos de los términos y expresiones que manifiestan los dos tipos de Modalidades del Enunciado.

Marcadores de modalidades lógicas	Marcadores de modalidades apreciativas
Por cierto, efectivamente, sin duda, por supuesto, evidentemente, etc.	Felizmente, lamentablemente, por fortuna, desastroso, genial, etc.

En lo que sigue, haremos eje en “la teoría de la subjetividad en el lenguaje”, en cuya presentación nos extenderemos más porque es la que a lo largo del tiempo ocupó la atención de manera más fuerte en las investigaciones semióticas. Pero antes, les recordamos que tengan presente también las precisiones que Bitonte y Grigüelo consignan en el punto 4. Mundo Comentado – Mundo narrado.

Pasemos ahora sí a considerar la diapositiva siguiente:

Teoría de la enunciación de la subjetividad en el lenguaje (teoría benvenistiana) : definición

- Se trata del “poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización (...). Es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto”

(Benveniste *Problemas de lingüística general, Tomo II*, p.83).

Como verán, algo que se subraya en esta definición es que la enunciación es un acto, el “acto mismo de producir un enunciado”, por lo cual lo que importa es él “y no el texto del enunciado (...)”. De los dos términos que aparecen, el de Enunciación y el de Enunciado, el fundamental es la enunciación. Pero, como la enunciación se define como un acto y el acto implica el presente, ni bien se está produciendo el acto enunciativo, deja de tener actualidad —pasa a ser pasado—, por lo cual se vuelve imposible abordar la enunciación en sí misma. Esto es algo que motiva a Benveniste —y a otros autores— a centrarse, cuando analizan la enunciación, en el resultado, en el producto del acto. O sea, tienen que trabajar sobre el enunciado. Reiteramos, no les importa el enunciado sino aquello a lo que el enunciado remite, esto es, a la enunciación. Pero para “llegar” a ella analíticamente, deben fijar la atención en el enunciado. Ahora bien, para que del enunciado se pueda acceder a la enunciación es preciso que en él aparezcan ciertos elementos que son los que permiten esa suerte de articulación entre el enunciado y la enunciación. Estos elementos son las marcas, rastros o huellas de la enunciación. Lo primero que tenemos que aclarar es que cuando se habla de marcas y huellas en el ámbito de la enunciación, no se está hablando en los mismos términos en los que habla Verón. No son equivalentes. Lo que es común es el mecanismo. Recuerden que en la teoría de Verón, a partir del producto también se remonta hacia el proceso de producción, que es lo que a su teoría le importa. Eso es lo que tienen en común y eso hace que se hable de marcadores, de marcas, de huellas, de rastros que dan cuenta del proceso en el producto. Esto es a nivel general. Pero hablamos de productos y de procesos diferentes. Por eso las marcas y las huellas de la teoría de Verón tienen un alcance diferente del que presentan las marcas y huellas enunciativas, que se reducen a este dominio específicamente, mientras que, por su parte, la noción de marca y la noción de huella se relaciona con las condiciones de producción de un discurso.. Veamos la siguiente diapositiva que circunscribe las marcas enunciativas.

Teoría de la enunciación de la subjetividad en el lenguaje (teoría benvenistiana): Marcas

- ÍNDICES ESPECÍFICOS: DEÍCTICOS (LLAMADOS TAMBIÉN “SHIFTERS” O “EMBRAGADORES”), CARACTERÍSTICOS DE LA “INSTANCIA DE DISCURSO”, ES DECIR, DE LA INSTANCIA QUE CORRESPONDE A “LOS ACTOS DISCRETOS Y CADA VEZ ÚNICOS MERCED A LOS QUE LA LENGUA SE ACTUALIZA EN UN LOCUTOR” (Benveniste Problemas de lingüística general Tomo I p. 172):
SE CARACTERIZAN POR NO REMITIR “A LA REALIDAD, NI A POSICIONES OBJETIVAS EN EL ESPACIO O EN EL TIEMPO SINO A LA ENUNCIACIÓN CADA VEZ ÚNICA QUE LOS CONTIENE Y HA(CE) REFLEXIVO ASÍ SU PROPIO EMPLEO” (Ibidem, p. 175)

La diapositiva nos muestra, como indicamos previamente, cuáles son las marcas, esos índices específicos, de la enunciación, que dan cuenta de la enunciación en el enunciado. Para Benveniste son los deícticos. Una cosa importante es que las marcas y huellas de la enunciación abarcan a los deícticos pero tienen un alcance mayor. Hay marcas de la enunciación que no son deícticos. Esas marcas fueron “descubiertas” posteriormente a los trabajos realizados por Benveniste. Él se detuvo primero y fundamentalmente, en los deícticos y luego en algunas otras marcas que no son deícticos y que, para decirlo rápidamente, tienen que ver con la instancia del enunciatario. Pero luego, insistimos, otros autores observaron que, a nivel del sujeto de la enunciación, existen marcas que no son deícticos, y que no fueron identificadas por Benveniste. Se trata de los llamados Subjetivemas, que dan cuenta del valor que le atribuye el Enunciador a lo que su enunciado refiere. Suele tratarse de adjetivos como bueno, excelente, malo, lindo, horrible, etc.

Los deícticos también son llamados *shifters* o embragadores. El que los llama shifters, o en la traducción embragadores, es Jakobson. ¿Por qué se utilizan estos términos? Porque los deícticos son esos elementos que estando presentes en el enunciado permiten el pasaje a la otra instancia, la de la enunciación. Funcionan como cualquier *shifter*, estableciendo una conexión entre un orden y el otro, pasando de uno al otro. Se trata de elementos que permiten articular el enunciado con la enunciación; están en el enunciado pero permiten “dar el paso” al otro orden. Son elementos prototípicos de la instancia del discurso. Cuando se habla de instancia de discurso se subraya la idea de que cada acto de enunciación es único, así como se considera que es único cada elemento deíctico que aparece en la enunciación. Único no porque aparezca solamente allí sino porque se define a partir de la actualidad. En ese sentido, inmediatamente pasa a ser algo del pasado: está relacionado con la temporalidad, con la idea de presente -específico del presente, propio y por eso único-, y con el “lugar” en que se produce el enunciado, que es el “aquí”. Y tiene que ver con el modo en que la lengua es actualizada por el locutor. Luego, en la definición que estamos considerando, se pone en juego el hecho de que estos elementos “(...) no remiten a la realidad ni a posiciones objetivas en el espacio o en el tiempo (...)”. Esto tiene que ver con que el eje de la enunciación, está constituido por tres elementos: *EGO* (YO), *HIC* (AQUÍ), *NUNC* (AHORA). Entonces, la

enunciación implica un “yo”, un “aquí” y un “ahora”. Eso es lo que define al acto enunciativo. Y el elemento que, de estos tres, domina, es el primero, el EGO, el “yo”. De allí que se subraye el carácter subjetivo. Si quiero referirme a un objeto y soy la emisora que se refiere a algo que está cercano a mí y no lo nombro directamente sino a través de un pronombre demostrativo, voy a utilizar el término “ésta”, “éste” o “esto”. Ahora, si, en una interacción cara a cara, una persona que está más o menos lejos de mí, o sea, del individuo emisor del enunciado en un momento determinado, tiene que referirse al mismo objeto que, en mi ejemplo, está cerca de mí pero alejado del que está tomando, ahora, la palabra, esa persona ya no dirá “éste” o “ésta” o “esto” sino, por ejemplo “aquél” o “aquellos”. Esto prueba que es a partir del “yo” que se ordenan los elementos que aparecen en el enunciado. Es por eso que se resalta la subjetividad y no la objetividad.

Teoría de la enunciación de la subjetividad en el lenguaje (teoría benvenistiana): Algunas marcas

- El eje de la enunciación (EGO – HIC – NUNC) tiene como elemento central a la PERSONA SUBJETIVA, EL YO, “Punto de apoyo para salir a luz la subjetividad”. De ella dependen otros indicadores de la deixis: LA PERSONA NO SUBJETIVA, EL “TÚ”, LOS NOSOTROS inclusivo y el excluyente, LOS PRONOMBRES DEMOSTRATIVOS, LOS ADVERBIOS ESPACIALES Y TEMPORALES, EL TIEMPO VERBAL PRESENTE.
- En la lengua hay también elementos que permiten “influir en el alocutario: la interrogación, (...) los términos (...) de intimación: órdenes, llamados, etc. (Benveniste, Problemas de lingüística general, Tomo II, p. 87

La diapositiva nos muestra cuáles son las marcas más importantes de la enunciación. La persona subjetiva es el “yo” y la persona no subjetiva es el “tú”, el “vos”, el “usted/es”. Esto, por un lado; por otro, vamos a tener algunos pronombres personales que no son deícticos: los de tercera persona tanto singular como plural: el “él”, el “ella”, el “ellos” y el “ellas”. Para la teoría benvenistiana van a ser no personas porque las personas son el “yo” y el “tú” que se diferencian porque una es la persona subjetiva y la otra, es la persona no subjetiva. Lo que importa de esto es cómo se define a ese “yo”, a ese EGO que es central en la enunciación, dado que es “el punto de apoyo” para el surgimiento de la subjetividad. Por un lado, tenemos la primera persona del singular, en términos de pronombre personal, que es deíctico. Asimismo, tenemos a la segunda persona, que se define como no subjetiva. Tenemos también el “nosotros” que se bifurca en dos: “nosotros inclusivo” y “nosotros exclusivo” o “nosotros excluyente”. El “nosotros” inclusivo está compuesto por el “yo” y el “tú”. Si esta fuera una clase presencial y yo dijera: “nosotros estamos en la clase de semiótica II”, el nosotros involucraría a los alumnos que oyen el enunciado en el cual yo aparezo como sujeto-locutora. Si el “nosotros” es exclusivo o excluyente estará constituido también por el “yo”, pero el “yo” ya no va a estar relacionado con la segunda persona, con el “tú”. Así, si seguimos considerando que se trata de una clase presencial, y digo: “ayer estuvimos

trabajando este mismo tema con los alumnos de la otra universidad”, o, “ayer estuvimos mirando tal o cual película”, los alumnos presentes en la clase presencial actual no están involucrados porque ayer no tuvieron esa clase o porque ninguno de ellos vio conmigo ninguna película. En ese caso se trata de un “nosotros exclusivo” (también llamado “excluyente”).

Después tenemos los pronombres demostrativos: “éste”, “ésta”, “esto”, “aquél”, “esa”, “ese”, etc.; y los adverbios espaciales y temporales. Dentro de los adverbios espaciales se destaca el “aquí” pero también se encuentran el “allí”, el “allá”. Y, dentro de los adverbios temporales están el “mañana”, el “pasado mañana”, el “ayer”, el “anteayer”.

Aprovecho esta ocasión para agregar que Benveniste, en realidad, es un autor que ha trabajado muchísimo dentro de la lingüística saussureana. Y que, en determinado momento, advirtió que en todas las lenguas había elementos, los deícticos, que no responde a la definición de signo aportada por Saussure. La idea de Benveniste es que estos términos, los deícticos, si bien constan de significante, no poseen, dentro de la lengua, significado. Los deícticos no lo tienen. Se cargan de significado cuando son empleados, cuando son utilizados, cuando se actualizan. Es decir, cuando aparecen incluidos en un acto de enunciación. Hay que advertir, entonces, si un elemento está funcionando como deíctico o de otra manera, como los signos, también llamados términos nominales, cosa que sucede cuando “mañana” o “ayer”, por ejemplo, no funcionan como adverbios temporales, sino como sustantivos¹.

Además, y por otro lado, en la lengua hay expresiones que van a compartir esa característica que, según Benveniste, tienen los deícticos, o sea que no van a poseer significado sino que se van a llenar también de significado cuando aparezcan actualizados. Por ejemplo, si decimos “la víspera” o “en la víspera de”. Vean la diferencia que hay cuando en un acto comunicativo en el cual están presentes el emisor y los oyentes, o sea en esa instancia en la que se dice “ayer” y cuando, en ese mismo enunciado, se dice “la víspera”. Cuando uno dice “ayer” o “mañana” —como adverbios—, el sentido que adquieren esos términos se produce en relación con el propio acto enunciativo. “Ayer”, si lo digo hoy, que es 14 de julio, remite al 13 de julio. En cambio, si digo “en la víspera”, tengo que reponer el significado en el enunciado. ¿La víspera de qué? La víspera del cumpleaños de Juan, del día en que me recibí, del día en que murió tal persona, etc. O sea, el deíctico se llena de significado al conectarse con la instancia de enunciación en la que se lo utiliza (lo que equivale a decir el momento concreto en el cual se está enunciando el término). O sea, que si alguien dice “ayer”, se correlaciona con que es el día anterior a hoy. En cambio, si alguien dice “la víspera”, tiene que aparecer en el propio enunciado la víspera de qué. Lo que tienen en común, como indicamos, es que ambos “carecen de significado”. Pero, en un caso, el deíctico adquiere el significado automáticamente en su relación con la instancia enunciativa, y en el otro caso, en cambio, tiene que reponerse ese significado dentro del propio enunciado. Si no, nadie entiende. Si digo “la víspera”, necesita, para llenarse de significado, de algo que no está implícito en él, como sucede también con el deíctico, pero que no es extratextual como sucede con el deíctico, sino que, por el contrario, es parte del enunciado: no es algo externo al enunciado; será “la víspera de mi cumpleaños”, “de mi casamiento, etc.

El hecho de que Benveniste haya puesto el acento en los deícticos, es algo que, de alguna manera, ya había visto Peirce. Cuando él habla de índices. Determinados términos lingüísticos, por ejemplo, contenían, para él, una amplia dosis de indicialidad y

¹ Como sucede con “Mañana veremos a nuestros hijos yendo a la universidad” o “El ayer no me produce nostalgia”

ello los remitía a la instancia en que se producía el enunciado. Aunque, por supuesto, no lo dijera en esos términos. Recuerden que Peirce, además, de los pronombres personales, considera que los nombres propios son también índices.

El hecho de que el deíctico se llene de significado fuera de la lengua, o sea, cuando se lo utiliza, y en relación al aquí y al ahora de la enunciación, es el motivo por el cual la teoría de la enunciación es una teoría discursiva. **Lo es precisamente porque pone en cuestión el principio de inmanencia, porque no lo reconoce como tal. Tenemos que salir de la lengua, instalarnos en el “habla”, en el acto de enunciación, correlacionar los términos que se utilizan en ese acto y que forman parte de la lengua, con la instancia enunciativa en la que el enunciado se produce, (con el afuera de la lengua) para que aquellos adquieran significado.** Ahora bien, se trata de una visión “ingenua”, “primitiva”, muy “básica” de lo que puede pensarse que es lo discursivo. Y esto porque hay otras teorías discursivas que ponen en juego condicionamientos culturales, socio-históricos. Hay un espesor particular que tiene que ver con la construcción de los enunciados que va más allá de lo que plantea esta teoría benvenistiana, en la que el no respetar el principio de inmanencia, y el no respetar la cuestión de la coerción del sujeto se ve limitada exclusivamente a los condicionamientos que imponen las convenciones lingüísticas a los hablante, es, para decirlo rápidamente, muy relativa. No obstante, forma parte del grupo de las teorías que se definen como discursivas y que, por lo tanto, se diferencian y distancian de la teoría saussureana. El propio Benveniste decía que la lingüística de Saussure ya había tenido un desarrollo amplio y ahora había que dedicarse a desarrollar una Segunda lingüística, la discursiva, centrada en la cuestión de la enunciación, teoría que todavía no había tenido desarrollo alguno y que él comenzaba a desarrollar. Esto no implicaba que desechara la teoría saussuriana, sino que planteaba la validez de ambas lingüísticas.

El tiempo verbal correspondiente a la enunciación es siempre el presente. El presente es el tiempo que ordena toda la temporalidad. Si yo me quiero referir a algo que sucedió, a algo que no está sucediendo en este momento, sino que se produjo en el pasado, tengo que utilizar los pretéritos. Y si me quiero referir a algo que sucederá tengo que usar el futuro. Pero el parámetro para ver qué tiempo verbal va a aparecer en el enunciado es siempre el presente. Y, por último, también el trabajo de Benveniste descubre que en la lengua hay otros elementos que no son deícticos pero que forman parte de la enunciación. Son aquellos que de alguna manera involucran al alocutario, al “oyente”. La interrogación, los términos de exclamación o los sintagmas del tipo “por favor”, o cuando se utiliza el modo imperativo, para solicitar algo o dar una orden, o bien cuando se emplea el vocativo, son marcas enunciativas pero no deícticos. El vocativo es el elemento que consiste en llamar al alocutor por su nombre o a través de algún apelativo. Cuando uno dice “A vos, Juancito, te estoy hablando”. El nombre de la persona es el vocativo. El vocativo también es un elemento que forma parte de la enunciación porque se pone en juego el “tú”, al cual va dirigido el enunciado.

Pasemos ahora a la siguiente diapositiva.

Regímenes de la enunciación

RÉGIMEN DE LA HISTORIA

- No aparecen las marcas de la enunciación.
- Se presentan, en cambio, la tercera persona del singular y del plural y los tiempos pretéritos.

RÉGIMEN DEL DISCURSO

- Se presenta en “todos los géneros en los que alguien se dirige a alguien, se enuncia como hablante y organiza lo que dice en la categoría de la persona”
- Aparecen las marcas de la enunciación.
- Se utilizan todas las personas, por eso el “yo” y el “tú” se oponen al él, la no persona.

Una cosa muy importante para considerar el texto de Metz es la distinción que hace Benveniste entre dos regímenes de la enunciación: uno al que llama Régimen de la Historia, y otro al que denomina Régimen del Discurso. El régimen de la Historia recibe ese nombre porque Benveniste observa el funcionamiento del discurso histórico, discurso que habla de acontecimientos que han sucedido previamente, antes del momento en que se efectúa el acto de enunciación. La referencia de los acontecimientos sucedidos se va a dar por la utilización del pretérito. No va a aparecer el tiempo presente. Además, se supone que el discurso de la Historia es un discurso científico y que, por ello, el locutor no va a intervenir haciendo comentarios, por ejemplo, sobre aquello a lo cual se refiere. O sea, los discursos históricos se refieren a acontecimientos que ya ocurrieron y se supone, que, tratándose de un discurso científico, no van a aparecer en ellos opiniones o comentarios del locutor, sino que “van” a ser neutros, “objetivos”. Esto implica que no aparezcan las marcas de la enunciación, que no aparezcan los deícticos. Por otro lado, Benveniste incluye la idea de que cuando se narra un relato se presupone la idea de que aquello que se narra ya ha sucedido. Nadie puede contar algo mientras está sucediendo. El régimen de la Historia se caracteriza entonces por la no aparición de las marcas de la enunciación. La enunciación está borrada o aparece borrada. Esto parece un sinsentido. Pero no lo es. Todo acto enunciativo presupone el eje “yo, aquí, ahora”. Que ese eje se manifieste concretamente en el enunciado o no, dependerá de si estamos frente al régimen de la Historia o al del Discurso. Sí sólo se presentan las marcas de la tercera persona, si no aparecen ni la primera ni la segunda del singular, pero sí la tercera persona y los tiempos pretéritos, entonces, nos enfrentaremos a una enunciación histórica. La característica del régimen de la Historia es la no aparición de las marcas de la enunciación; en su lugar, aparecen la tercera persona, el “él”, en singular, en plural, y los tiempos pretéritos y esto porque se trata de acontecimientos ya consumados. O sea, el tiempo presente no va a aparecer nunca porque es propio de la enunciación. Los enunciados que se inscriban en este régimen van a producir un efecto. **Este efecto es que los enunciados históricos parecen contarse solos, a sí mismos, sin la intermediación de ningún enunciador. Y esto porque no aparecen las marcas del enunciador. Dan la impresión de generarse a sí mismos.** Benveniste dice que lo característico del régimen de la Historia es que

pareciera que los acontecimientos se contaran solos, que no hubiera ningún intermediario que tuviera a su cargo la enunciación. Por supuesto que hay que remarcar que estamos frente a un efecto de sentido; y esto se verifica en que se trata de un parecer, lo que quiere decir que no es, pero parece que fuera.

Por el contrario, en el régimen del Discurso, vamos a encontrar todo lo opuesto. La definición de Benveniste es que el régimen del Discurso va a aparecer en “todos los géneros en los que alguien se dirige a alguien, se enuncia como hablante y organiza lo que dice en la categoría (categoría gramatical) de la persona”. El autor está pensando fundamentalmente —y esto lo tienen que tener bien presente— en los géneros que implican una interacción o una comunicación cara a cara, y básica, y fundamentalmente, en el género por antonomasia, de ella: la conversación.

En el régimen del Discurso aparecen todas las marcas de la enunciación. Se utilizan todas las personas. Entonces el “yo” y el “tú” se van a enfrentar al “él”. **El “él”, para Benveniste, es la no persona. Es aquello de lo que se habla. Es el sujeto del enunciado.**

En el régimen del discurso aparecerán, además del yo y del tiempo presente, todas las marcas de la enunciación. Se utilizan todas las personas de la gramática, y en este caso, entonces, el “yo” y el “tú” se oponen al “él”. Y aquí tenemos sujetos del enunciado y sujetos de la enunciación, que a veces puede ser el mismo sujeto: si digo: “Yo hice tal cosa ayer”. Ahí “yo” remite al sujeto del enunciado y al de la enunciación. Son acciones separadas, una es la de decir el enunciado y la otra es haber realizado tal acción, en estos tiempos de pandemia, ir al supermercado ayer o hace una semana. En estos casos se duplica el “yo”, en tanto es sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado.

Hay algo que merece atención de nuestra parte. Observemos que Benveniste, al definir el régimen del discurso lo hace indicando que forman parte de él, todos “los géneros en los que alguien se dirige a alguien se enuncia como hablante y organiza lo que se dice en la categoría (categoría gramatical) de la persona”. Respecto de este enunciado es necesario ver la ambigüedad que presenta, porque pareciera que el régimen enunciativo del discurso, pone en juego personas concretas, o sea, al emisor y al receptor, cuando habla de enunciadador y enunciatario. Las figuras que tienen que ver con la enunciación son enunciadador y enunciatario o sujeto de la enunciación. Y hasta ahora pareciera que ese sujeto de la enunciación se asimila al individuo concreto que enuncia y al individuo concreto que recibe el enunciado y forma parte de esa instancia de enunciación. Pero, en realidad, en otro de los textos de Benveniste queda clara otra postura, por lo que se da una especie de conflicto dado que ciertas definiciones parecen apuntar en un sentido, esto es, que van en la dirección de confundir las figuras de la comunicación (Emisor y receptor) con las de la enunciación (Enunciadador y enunciatario), mientras que en otros textos se presenta una distinción clara entre los dos tipos de figuras. En uno de esos textos de Benveniste aparece la siguiente frase: “Es *ego* quien dice *ego*”. “Es ‘yo’ quien dice ‘yo’”. Esta frase le sirve al autor como base para plantear que, en realidad, no hay un sujeto preexistente al acto de la enunciación. Dicho de otra manera, nosotros, el ser humano, nacemos en una cultura determinada. Dentro de esa cultura se habla una lengua determinada y es la lengua la que nos aporta la noción del “yo” y del “tú”. Es la lengua la que permite que el sujeto se constituya como tal porque la lengua le da la posibilidad de referirse a sí mismo como “yo” y al otro, como tú. Es previa la lengua al sujeto. Por lo tanto, esto se contradice con el otro planteo en el cual pareciera existir primero el emisor, la persona de carne y hueso, y luego su alocución o enunciación, cuando en realidad es la lengua la que aporta los elementos para ubicarnos en el discurso como individuos concretas. La idea es, entonces, que la persona no pre-existe al enunciado, sino todo lo contrario: el enunciado permite que se configure o que se

construya la persona. Podemos decir que para los lingüistas y para Benveniste existe esa suerte de parpadeo que, de alguna manera, conduce a que se confunda el sujeto de la enunciación, una instancia constituida en el discurso, con aquel que efectivamente construye un enunciado. Aparece un solapamiento entre ambas instancias. En semiótica, se tiende a establecer claramente la diferencia entre las instancias de la comunicación, Emisor y receptor, individuos de carne y hueso y exteriores a los discursos y las instancias de la enunciación, Enunciador y Enunciatario, figuras internas a los textos y que se construyen en función de los elementos presentes en ellos.

Pasamos ahora al texto de Metz, que se denomina *Historia/ discurso. Notas sobre los voyeurismos*.

Se trata de un artículo, que, en primera instancia, apareció en una revista, en 1973. Se trata de uno de los primeros trabajos en los que se empieza a pensar la teoría de la enunciación en referencia al cine. Luego este artículo formó parte de un libro que se llama *Cine y Psicoanálisis. El significante imaginario*. El nombre del libro nos pone en antecedentes respecto de cuáles van a ser las condiciones de producción que se van a hacer presentes en la construcción del mismo. Por un lado, tenemos *significante* que está remitiendo a la lingüística y a la teoría saussureana y, por lo tanto, también a la semiótica. Y, por otro lado, al aparecer el término *imaginario*, está remitiendo al psicoanálisis.

El artículo nos presenta a un Metz distinto del que conocen de Semiótica I. El trabajo es un ensayo y está en primera persona.

En relación con la teoría de la enunciación, Metz se centra en los regímenes de la enunciación, propuestos por Benveniste, que acabamos de ver. Ahora bien, también aparecen conceptos provenientes del psicoanálisis: se trata de la relación sujeto-objeto perversa, “exhibicionismo/ voyeurismo” y del concepto “Fase del espejo”. El componente semiótico sirve para describir el objeto que Metz estudia. Mientras que aquello que remite a la teoría psicoanalítica, tiene un valor suplementario. O sea, además de servir para describir al objeto, sirve, asimismo, para explicar ciertos mecanismos de funcionamiento de lo que se desarrolla en el artículo. No están a la misma altura las dos teorías. La teoría psicoanalítica aparece dominando la construcción del trabajo, tiene mayor poder que la teoría semiótica, pues, además de describir, sirve para explicar.

Una cosa en la que debemos detenernos es la necesidad de hacer una distinción clara — de carácter metodológico— entre lo que es el objeto empírico que se va a estudiar, por un lado, y por el otro, lo que es el objeto de estudio. Son dos cosas diferentes.

¿Cuál es el objeto empírico?

El objeto empírico es, en el caso del artículo de Metz, aquel al cual va a estudiar; se trata de un tipo particular de film ficcional. El autor no se refiere, pues, al cine en general ya que si así fuera debería abarcar el cine ficcional y el cine documental. Pero tampoco habla de todo el cine ficcional. Habla de un tipo particular de películas. Ese tipo particular de películas se presenta, en su trabajo, a través de una serie de adjetivos que se van desperdigando a lo largo del texto y que se presenta ya en la parte inicial cuando aparece el término hollywoodiano /hollywoodense. Pero, en realidad, como Metz especifica a medida que su texto se desarrolla, se trata de cualquier tipo de película de factura corriente, clásica, tradicional. O sea todas estas oson adjetivaciones que tratan de dar cuenta del objeto al cual él se va a referir. En resumen, lo que nos importa es el efecto que produce el tipo de películas al que el texto se refiere. **Ese efecto es el de una fuerte impresión de realidad.**

Metz vincula, las películas de las que se ocupa en su artículo, con un tipo de ficción literaria que va a aparecer como su principal condición de producción. Alude a la novela decimonónica, la novela realista del siglo XIX. Para Metz, la condición de producción de las películas “hollywoodenses”, son estas novelas. ¿Cuál es la novela realista? ¿Qué características presenta? Uno de los rasgos más salientes es que se enraíza a los personajes en un contexto socio-histórico y político. Los personajes de este tipo particular de películas, igual que los de la novela del siglo XIX, presentan cualidades, se los instala en un contexto bien determinado, en una situación histórica social y política determinada, y, al mismo tiempo, a veces, se los hace interactuar dentro del universo ficcional con personajes históricos realmente existentes. En las novelas del siglo XIX—como las de Balzac, Flaubert, Stendhal— también se presentan a los personajes de esta manera. Lo importante era mostrar, a partir de funciones catalíticas, cómo eran esos personajes. O sea, esos personajes, cuando actuaban lo hacían motivados por cualidades psicológicas. Esto por un lado, por otro, aparecían, como indicamos, enraizados en una realidad cultural y social concreta y particular. Se los hacía participar de actividades que realmente existieron. Supongamos, los personajes de una determinada novela iban a una reunión donde también estaba presente Napoleón Bonaparte. O sea, se mezclaban personajes históricos con ficcionales, por ejemplo, y, por supuesto, los históricos no eran centrales, estaban allí para dar verosimilitud al relato. También podían incluir acontecimientos que efectivamente sucedieron y que se incluían para darle espesor sociológico de sujeto viviente al personaje. No son novelas históricas pero para darles ese enraizamiento en un contexto histórico y social determinado a los personajes, se incluían eventos que efectivamente habían sucedido o, incluso, se presentaban personajes históricos. Pero, además, en las novelas realistas, los personajes no eran “maquinas de acción”. Se parecen a las personas que pueblan el mundo real. Esto quiere decir que sus personajes presentan densidad psicológica. Lo planteado hasta aquí en referencia al objeto tiene que ver entonces, con el objeto empírico.

Pero hay otra cosa a la que debemos atender y ella es la cuestión del objeto de estudio. Éste se define como aquello que del objeto empírico se va a tratar, se va a considerar. Qué aspectos se van a tomar en consideración y desde qué lugar se lo va a hacer.

Una cosa que se debe tener presente es que, cuando decimos que Metz se va a referir a un tipo particular de films ficcionales, queremos decir que hay otro tipo de películas ficcionales. Aquellas que merecen la atención de Metz son las que pertenecen al tipo que triunfó, al menos cuantitativamente, el que se convirtió en el dominante en la historia del cine.

El objeto de estudio al que pretende abocarse, dedicarse, el trabajo metziano, puede sintetizarse en brindar una respuesta a una pregunta que en el texto no aparece enunciada pero que se puede abstraer a partir de lo que se va desarrollando en él. La pregunta es: ¿a qué se debe o, lo que es lo mismo, por qué este tipo de películas se constituyó en el dominante? En relación con esto, Metz acerca, a su vez, otra pregunta: ¿Será que estas películas tienen la misma ideología que los receptores? ¿Trasmitirán la misma ideología de sus espectadores? ¿Será que la ideología que muestran, por ser la de los espectadores, hace que éstos se sientan atraídos por ellas? Metz afirma que efectivamente esto se debe a ese acuerdo ideológico que se da entre la ideología de la película y la ideología del espectador, pero, inmediatamente, asevera que también se trata de una cuestión de deseo, de posición simbólica. Y esto explica, de manera evidente, porqué, en su trabajo, tiene un lugar tan preponderante la teoría psicoanalítica, pues, dicha teoría es la que habla del deseo, de la libido del sujeto y de los posicionamientos simbólicos del mismo.

Atendamos a la siguiente diapositiva.

DOS DE LOS REGÍMENES DE LA RELACIÓN EXHIBICIONISMO/ VOYEURISMO: CARACTERÍSTICAS

EXHIBICIONISMO/VOYEURISMO VERDADERO	EXHIBICIONISMO/VOYEURISMO DE AGUJERO DE CERRADURA
<p>“Se basa en el juego de las identificaciones cruzadas, en el ir y venir asumido del yo y del tú”. (Lo exhibido sabe que lo miran y desea que así ocurra);por eso es:</p>	<p>“Lo visto ignora que lo ven. Y su ignorancia permite que el <i>voyeur</i> se ignore como <i>voyeur</i>”. Por eso:</p>
<ul style="list-style-type: none">• bilateral;• lleva en sí algo triunfal, porque exhibe, a través de lo exhibido, la exhibición;• pertenece al orden del discurso	<ul style="list-style-type: none">• No es bilateral: consiste en sorprender algo;• no lleva en sí algo triunfal, porque no se exhibe, a través de lo exhibido, la exhibición;• pertenece al orden de la historia.

Como verán en la diapositiva, consideraremos en primer lugar los dos regímenes que plantea Metz, respecto de la articulación entre exhibicionismo y voyeurismo; luego veremos cuál es su relación con las relaciones entre discurso e historia (los dos regímenes de la enunciación planteados por Benveniste) y cómo se ligan los regímenes de exhibicionismo y voyeurismo y discurso e historia con los medios “teatro” y “cine”.

Metz plantea que existen varios regímenes de las relaciones exhibicionismo/voyeurismo, y se centra en estos dos, que no sólo son los que le van a permitir articular con los regímenes de la historia y del discurso, sino también poner en juego el objeto empírico al cual se refiere su artículo (el film hollywoodense, de factura corriente, tradicional), y, como indiqué recién, comparar ciertas características que en su conjunto presenta el cine por un lado, y el teatro por el otro. Entonces, como verán, tenemos, por un lado, las definiciones de cada uno de los regímenes, y como correlato ciertas características que son las que aparecen en la segunda parte de la diapositiva.

“Exhibicionismo/voyeurismo verdadero”, ¿qué nos dice respecto de esto, Metz? Dice que se basa en “el juego de las identificaciones cruzadas”, en “el ir y venir asumido del yo y del tú”: *lo exhibido sabe que lo miran y desea que así ocurra*. Este “tipo” de relación exhibicionismo/voyeurismo se plantea como *verdadero* precisamente porque pone en juego una relación entre dos. O sea, tenemos los lugares del exhibicionista y del *voyeur*; y esos dos lugares son llenados (son “asumidos plenamente”, como dice Metz) por los sujetos. En la medida en que estos dos lugares se llenan plena, efectivamente, cada uno de ellos reafirma el lugar del otro. Es decir, en la medida en que el exhibicionista sabe –y da cuenta de que sabe– que es objeto de la mirada de un *voyeur*, y en la medida en que el *voyeur* sabe que el exhibicionista sabe que es objeto de su mirada, se produce un reforzamiento de los dos lugares. Esto es lo que determina que este tipo de exhibicionismo/voyeurismo se defina como “bilateral”. Y por ser bilateral va a adquirir el carácter de “triumfal”, carácter que va a subrayar la idea de la bilateralidad, en la que cada uno de los dos lugares está efectivamente lleno y uno afirma, confirma, al otro, y viceversa.

A lo que tenemos que prestar atención especial es a esto que dice cuando especifica por qué la relación es triunfal; y dice: “*porque exhibe a través de lo exhibido la*

exhibición". ¿Por qué es importante esta observación? Precisamente porque, para Metz, lo exhibido tiene que presentarse a la mirada del *voyeur* como algo deseable, como algo que le parezca interesante, atractivo, como algo que le llame la atención, como algo que –en definitiva– le produzca placer. Pero a su vez hay algo característico de este tipo de relación exhibicionismo/voyeurismo y esto es que no se limita simplemente al placer que el *voyeur* obtiene porque “le gusta” el objeto² que funciona como exhibicionista; la otra parte tiene que ver con el propio juego que se entabla entre los dos participantes. O sea, tanto el exhibicionista como el *voyeur* obtienen una dosis de placer que procede, precisamente, de que ambos saben que están jugando un determinado juego, aunque cada uno de ellos cumple un determinado rol, ya que el juego es complementario³.

Este primer tipo de relación que se establece entre exhibicionista y *voyeur* se va a relacionar a su vez con el régimen del discurso. Y podemos ver cómo se da la articulación entre las dos teorías que le sirven de fundamento a Metz en la propia definición, cuando se refiere al “ir y venir asumido del yo y del tú”. Entonces, este tipo de relación exhibicionismo/voyeurismo se vincula con el régimen del discurso porque – como planteamos previamente– tenemos dos lugares y estos lugares están llenos, y entonces ahí podemos identificar una relación entre dos sujetos (...) cada uno juega un rol, un papel determinado dentro del juego general que ambos están jugando.

Cuando desarrolla esta temática, Metz efectúa también una relación con dos medios: por un lado, el teatro, por otro lado, el cine. Esta primera relación que venimos planteando se va a “llevar bien” (por decirlo rápidamente) con el medio teatral. Veamos, entonces, por qué el teatro está más cerca de la relación exhibicionismo/voyeurismo verdadero y por qué está también cercana al régimen del discurso.

En el teatro tenemos una *relación de presencia/presencia*. Esto se traduce en los siguientes términos: cuando está presente el actor, está también presente el espectador; y no sólo comparten el mismo tiempo sino también el mismo espacio. Esto hace que se pueda dar una relación entre cuerpos. Todo ello depende de que se dé este juego de presencia/presencia, donde ambos –los actores y los espectadores– están presentes en el mismo espacio. Por supuesto que en este espacio general hay una fragmentación también: uno es el espacio de la platea y el otro es el espacio en donde se desarrolla la acción representada. Pero ambos están presentes en ese mismo espacio que incluye a ambos espacios, y en el mismo tiempo. Cada representación, por ello, se define como un acto particular, específico, y eso es lo que lo acerca a la idea de discurso o a la idea de enunciación en la que el enunciado presenta las marcas de la enunciación.

Recuerden que la enunciación se relaciona con el tiempo presente, con el aquí, con el ahora, y que se define como un acto único, particular. Y en el caso del teatro eso funciona así. Habrán oído justamente a los actores plantear la cuestión de que el teatro tiene algo que no poseen otros medios: el hecho de que se conectan con el público que está ahí presente y porque –esto es muy repetido por los actores– cada representación es

² “Objeto” aquí es siempre una persona, no un elemento. Pero se lo define así porque es el objeto de la mirada del *voyeur*.

³ En prácticos van a ver la relación relato-comentario que establece Bettetini, y en relación con ella retoma este trabajo de Metz. Es alrededor de esta cuestión que Bettetini va a plantear una disidencia con respecto a lo que indica Metz. Entonces, hay que tener bien en claro esta cuestión para entender cómo trata este tema Metz y cómo lo considera Bettetini. Al respecto agregó que éste considera que en el film de ficción clásico, a diferencia de lo que afirma Metz, **también se pone en juego la propia exhibición, porque, dicho con sus propios términos, enteverado con el mundo del relato siempre aparece el del comentario.**

diferente, en tanto uno es diferente a cada momento, actúa diferente en relación con sus compañeros y a su vez el público también es diferente.

Por otro lado, pensemos que el hecho de que se defina a la representación teatral como un acto, algo que se produce en un presente, hace que pueda aparecer lo que se denomina “la emergencia del azar”. ¿Qué quiere decir esto? Que el actor puede confundirse, decir una palabra por otra, olvidarse la letra, chocarse con el otro compañero, es decir, realizar alguna acción que no está contemplada en el texto dramático, y que, sin embargo, se produce. Y eso da cuenta de que es algo particular, concreto, que ocurre una sola vez y que nunca se repite exactamente de la misma manera.

Todo esto sirve como fundamento para pensar la articulación de este régimen de exhibicionismo/voyeurismo, con el régimen del discurso y con el teatro. Ahora bien, hay que tener en cuenta que esta relación no es absoluta. Lo que se está planteando es que cuando estamos frente a una representación teatral hay como una *tendencia* a que aparezca el orden del discurso; esto significa que están dadas las condiciones para que eso se produzca. Pero eso no quiere decir que, si nosotros analizamos específicamente las obras dramáticas, los textos, éstos se inclinen por el discurso: pueden tranquilamente inclinarse por la historia no presentando marcas de la enunciación. Voy a lo siguiente: no estoy planteando aquí, ni lo está haciendo Metz, que todo lo que se produce en el teatro responde al orden del discurso. No. Lo que está afirmando Metz es que el teatro de alguna manera propicia, está más cerca del orden del discurso que del orden de la historia. O sea, Metz distingue el teatro como medio, de la obra teatral, del texto.

Pasamos entonces a la otra relación exhibicionismo/voyeurismo, que es la de “agujero u ojo de cerradura”. Aquí, ¿con qué nos encontramos? Con que lo visto, o sea, lo exhibido, ignora que lo ven; y su ignorancia -dice Metz- permite que el *voyeur* se ignore como *voyeur*. En el caso anterior veíamos que estaban los dos lugares llenos. Acá se está planteando que sólo hay un lugar lleno mientras que el otro aparece vacío. El hecho de que suceda este desnivel hace que incluso el espacio del *voyeur* se difumine o se pierda un poco. ¿Por qué? Porque no está subrayado por el lugar del exhibicionista.

Lo que nos plantea el texto de Metz es que lo visto ignora que lo ven. Pero se puede dar algo un poco más “perverso”, que es lo que sucede en el caso de cierto tipo de películas. Eso que denominamos como “perverso” tiene que ver con que el que está en el lugar de la exhibición sabe que es objeto de la mirada deseante del *voyeur*, pero hace como si no lo supiera. Entonces, se pueden dar el caso de que lo que en definitiva resulta objeto de la mirada del *voyeur* no sepa que es objeto de la mirada de éste; o bien se puede dar el caso de que lo sepa y que obtenga un placer en ocultarlo: ahí se da otro juego, hay algo así como una especie de vuelta de tuerca.

Si consideramos, a título de ejemplo, ciertas películas famosas podemos encontrar que dentro de lo que es la trama o el orden diegético (aquello que se nos cuenta) en estas películas aparece esta relación exhibicionismo/voyeurismo de ojo de cerradura. Por ejemplo, el caso de *La ventana indiscreta* o, por ejemplo, el caso de *Psicosis*. En este último caso el dueño del motel al cual llega la chica, se siente atraído por ella y le da -no azarosamente- la primera habitación, que estaba pegada al lugar donde él solía estar. En una pared de ese lugar hay un cuadro y en un momento determinado el personaje saca el cuadro y atrás hay un agujero, en el que él pone el ojo y así funciona como un *voyeur* precisamente de “ojo de cerradura”, un sujeto que está mirando a alguien que ignora absolutamente que otra persona lo está mirando.

Esto es un ejemplo típico, dentro del universo diegético (dentro del argumento de la película), de lo que es esta relación exhibicionismo/voyeurismo de ojo de cerradura. En

la medida en que solamente hay un lugar que aparece lleno (que es el del *voyeur*), este tipo de relación exhibicionismo/voyeurismo no es bilateral y todo consiste en sorprender algo. Lo que Metz está afirmando con eso es que no está puesto el acento en la relación que se establece, sino que solamente se llena el lugar del *voyeur* y quien ocupa ese lugar es atraído por quien va a oficiar de exhibicionista. Entonces allí se da algo diferente de lo que se da en el caso anterior. En el caso anterior, decíamos, que el placer de alguna manera se repartía. Por un lado provenía de lo exhibido, que tenía que ser atractivo para capturar la atención, la pulsión escópica del *voyeur*; pero además estaba la cuestión del juego de la propia relación, el juego de las identificaciones cruzadas.

En cambio, en este segundo caso –el de la relación exhibicionismo/voyeurismo de agujero u ojo de cerradura–, no está puesta en juego la relación entre ambos: el placer solamente se obtiene a partir de lo exhibido, y no de la propia relación, de la propia exhibición, como afirma Metz. Y es aquí donde se inserta la crítica que después le va a hacer Bettetini⁴.

Este segundo régimen se va a correlacionar con el orden de la historia, de aquello que es narrado sin narrador, de aquello que aparece como si no existiera la instancia mediadora, como si se tratara de la realidad; así, se produce un efecto de transparencia frente al efecto de opacidad. En las reflexiones que se han efectuado sobre el objeto cinematográfico se suele hacer esta distinción que diferencia transparencia de opacidad. Es trata, por supuesto, de una metáfora que pone en juego la idea de un vidrio translucido o de uno transparente. Si el vidrio es transparente, podemos llegar a no percibirlo. Esa es la idea que está por detrás. Es un texto en el cual la impresión de que aquello que se nos está mostrando tiene una existencia más allá de la construcción que se haga de ese objeto. Tiene una existencia exterior a la discursiva. Esto es siempre lo que significa el efecto de transparencia. Y, respecto de él, la cámara va a ser simplemente el dispositivo que captura la realidad que está allí. El efecto de transparencia, que se vincula con el efecto de fuerte impresión de realidad, se opone al efecto de opacidad, que, en tanto metáfora, está relacionado con la idea de construcción. Se pone por delante el carácter constructivo que tiene ese objeto. Ya no se pone por delante como efecto la fuerte impresión de realidad sino que lo que se subraya es que el film es un objeto construido para ser mostrado. Esto es, lo que se remarca es la idea de configuración textual, el modo en que un discurso se presenta y se constituye.

Una aclaración importante, a riesgo de ser demasiado reiterativa: la opacidad se relaciona siempre con la construcción, y la construcción se relaciona siempre, para nosotros, con el orden del discurso: una enunciación que muestra las marcas.

Sigamos con la relación exhibicionismo/voyeurismo de ojo de cerradura: ella, a su vez, se va a vincular con el cine, de la misma manera que la relación anterior se relacionaba con el teatro. ¿Por qué? Porque –dice Metz– se produce una vinculación entre lo presente y lo ausente. Cuando está presente uno, está ausente el otro. En el momento en que se está haciendo la película está presente el actor y todos quienes hacen la película, y está ausente el espectador. En el momento de la proyección, de la recepción de la película, está presente el receptor y están ausentes aquellos que la hacen. Ustedes podrán decir que a veces hay co-presencia, por ejemplo, en el día de estreno de una película, para promocionarla. Pero aunque los actores estén presentes en sala, lo hacen en calidad de receptores: están ocupando el mismo lugar lógico que ocupa cualquier espectador. El actor no está actuando, no está interpretando un papel, –o está representándose a sí mismo–, sino que está viendo cómo actuó previamente.

⁴ Ver nota 3.

Esto hace que el cine permita que el actor “se ande con tapujos”. Esta expresión española lo que quiere decir es “que se ande con vueltas”. Acá se ve lo que para Metz es la única marca de la enunciación que él toma en cuenta en este trabajo. Este trabajo es un poco “engañoso” en tanto presupone algo que en realidad no se ha producido previamente. Eso que presupone es la identificación de las marcas de la enunciación que corresponden a la imagen en movimiento. Eso lo obvia Metz, lo da por sabido. Así, la única marca que pone en juego es la *mirada a cámara*, que se relaciona con esto que estábamos indicando. El actor se anda con vueltas (“se anda con tapujos”) porque, sabiendo que es capturado por la cámara, *hace como que no sabe* que ella allí. Así se genera un efecto de transparencia, como si eso no fuera una puesta en escena, sino que el objetivo de la cámara, lo encontró y simplemente lo registra. Cuando en realidad está todo preparado para ser filmado.

Acá entra a jugar un elemento importante que es el del dispositivo técnico. El cine, en parte por el propio dispositivo técnico que opera en producción, es proclive o está más cercano a inclinarse por el orden de la historia (mientras que el teatro, como dijimos, es más proclive a inclinarse por el otro orden)⁵.

Veamos la próxima diapositiva

Caracterización del film de ficción tradicional según las categorías psicoanalítica freudiana y lingüística a las que Metz apela

Se inscribe dentro:

- **del régimen de exhibicionismo/ voyeurismo de ojo de cerradura, porque “es exhibicionista y al mismo tiempo no lo es” (ya que “miro la película”, pero ella “no me mira mirarla”).**

Y

- **del orden de la historia, “de lo narrado sin narrador [...]. Y hasta el principio mismo de su eficacia ... consiste en que borra los rasgos de la enunciación y se disfraza de historia”, ya que se presenta como un relato “de ningún sitio, que nadie cuenta, pero que, sin embargo, alguien recibe (sin lo cual no existiría)”.**

(Metz *El significante imaginario Psicoanálisis y cine*, pp. 94 - 95)

En esta diapositiva se observa lo que sucede con respecto al film de ficción tradicional. Ahora la atención se focaliza en el tipo particular de películas que le interesa trabajar a Metz y sobre las cuales recae su mirada teórica y analítica.

Este tipo particular de film ficcional se inscribe dentro del régimen de exhibicionismo/voyeurismo de ojo de cerradura, porque –dice Metz– “es exhibicionista y al mismo tiempo no lo es”. A continuación aparece una frase a la que le vamos a prestar atención, que dice: “*Miro la película pero ella no me mira mirarla*”. Es como una especie de trabalenguas, ¿no?, pero está planteando el hecho que venimos

⁵ Quisiera insistir en una idea. Una cosa es el cine o el teatro en particular. De eso está hablando Metz en este fragmento. Otra cosa es centrarse en un tipo particular o de representación teatral o de texto fílmico. Allí la cosa puede corroborarse o puede variar, pero esto habrá que verlo en cada caso.

trabajando. O sea, solamente hay un lugar que está ocupado, colmado, lleno: el del espectador, el del *voyeur*. “Yo miro la película”, pero el texto de la película no da cuenta de que es objeto de mi mirada, la del espectador. Esto la vincula de manera directa con el régimen de exhibicionismo/voyeurismo de ojo de cerradura, e instaura al espectador de este tipo particular de películas como un *voyeur* de ojo de cerradura. Y, por lo tanto, también hace que la película, el texto de la película –como dice Metz– adscriba al orden de la historia.

Lo que viene después es también muy importante y es el hecho de que el autor subraya que de esto depende o parece depender la eficacia de este tipo particular de películas. O sea, el hecho de que estas películas adscriban al régimen de la historia y a la relación exhibicionismo/voyeurismo de ojo de cerradura parece que es una garantía de éxito o lo que le permite tener éxito (o haberlo alcanzado a lo largo del tiempo). Entonces, esa eficacia está relacionada con el borrar los rasgos de la enunciación, y –como dice Metz– “disfrazarse de historia”. ¿Por qué usa ese término, “disfrazarse”? Porque en realidad (también esto sucede en el campo de la enunciación lingüística) todo enunciado es producido por una enunciación. Pero el enunciado puede dar cuenta en sí mismo de que es producto de esa enunciación o puede borrar las marcas de la enunciación.

Así, en el segundo caso, el film se disfraza de historia porque por más que borre las marcas sigue habiendo enunciación. La enunciación siempre está: puede aparecer en el enunciado (cuando están presentes sus marcas), o puede no aparecer en el enunciado (cuando sus marcas no están presentes).

A continuación Metz indica de particular importancia; su fase continúa: “(...) ya que se presenta como un relato de ningún lugar, de ningún sitio, que nadie cuenta, *pero que sin embargo alguien recibe, sin lo cual no existiría*”. Esta última parte se vincula con planteos que Metz retoma de otros trabajos de distintos autores. Por ejemplo, Barthes hacía una diferenciación nítida (en relación con la literatura) entre “obra” y “texto”. Este autor decía que la obra se sostiene con la mano, mientras que el texto se sostiene con el lenguaje. Lo que Barthes hacía era establecer una diferencia entre el objeto material (eso que se sostiene con la mano, que se coloca en un anaquel), que no vive todavía sino que va a vivir en la medida en que sea leído, y el texto, que es en lo que se convierte la obra cuando es leída. Esta diferencia entre obra y texto es conceptual, puramente teórica, y de alguna manera también está presente en Metz. Podemos considerar que la película que está adentro de la bobina (si pensamos en el fílmico de la época en que Metz escribió su artículo) es como la obra, para Barthes; lo importante es que la película sea vista. Entonces, allí alcanza su vida. Ha sido creada para ser vista y –como dice Metz– va a vivir en la memoria de los espectadores. Sin lo cual, como dice, “no existiría”. Por supuesto que la película va a seguir existiendo aunque ningún espectador la mire, pero lo hará como objeto material, no como texto, no como objeto discursivo. Y es a eso a lo que apunta Metz.

Veamos la siguiente diapositiva que nos sitúa ante la relación entre el cine -o el proceso de expectación fílmico en una sala cinematográfica-, y la fase del espejo.

El film ficcional y su relación con la noción de la “fase del espejo”

PRESENTA DOS TIPOS DE IDENTIFICACIÓN CINEMATográfica Y AMBOS SE RELACIONAN CON LA IDENTIFICACIÓN PRIMERA:

- **PRIMARIA:** ES LA QUE SE PRODUCE RESPECTO DE LA CÁMARA. EL ESPECTADOR SE IDENTIFICA COMO SUJETO PERCIBIENTE.
- **SECUNDARIA:** ES LA TRADICIONAL. EL ESPECTADOR SE IDENTIFICA CON LOS PERSONAJES Y LAS SITUACIONES.

Según Metz, como vemos en la diapositiva, hay dos tipos de identificación cinematográfica: la primaria y la secundaria. Y ambas reposan en la identificación primera, que es la psicoanalítica. No abundaremos en el tema de la Fase del espejo, porque el mismo fue desarrollado en la Unidad 2, solo nos referiremos al resultado de la misma en el proceso de constitución del sujeto. En el dominio psicoanalítico, la identificación remite a dos cuestiones. Una es que el niño se identifica a sí mismo como alguien diferente de la madre -y diferente de todos los demás-; pero si la identificación es la posibilidad de diferenciarnos de los otros, al mismo tiempo es la posibilidad de asimilarnos a ellos y esto porque nos parecemos. Nos parecemos en tanto todos pertenecemos a la especie de los seres humanos, y tenemos ciertas cualidades fisiológicas, biológicas y también caracterológicas y psicológicas que nos hacen parecidos (parecido implica, a su vez, diferencia).

Metz va a hablar de dos tipos de identificación cinematográfica. Habla de la *identificación cinematográfica primaria* y de la *identificación cinematográfica secundaria*. La primaria es la *identificación del espectador como sujeto percibiente*. O sea, es la *identificación con la cámara*. Esto se resuelve de manera muy rápida: veo lo que veo *a través* de la cámara. Y eso en un sentido fuerte del término. O sea, la cámara nos va a ubicar en un lugar determinado desde el cual vemos lo que vemos. Y esto es compartido por todos los espectadores, cosa que no sucede en el teatro. En el teatro se da algo parecido a lo que ocurre en una clase presencial: los alumnos que ven al o a la docente desde la primera fila no lo ven o no la ven de la misma manera que los que están en la cuarta o la quinta fila, y los que están en el lado izquierdo no lo ven o no la ven de la misma manera que los que están en el lado derecho. En el cine, independientemente de dónde estemos *todos compartimos el mismo punto de vista*, por esta identificación con la cámara. La cámara nos sitúa imaginariamente en un determinado lugar, que coincide con el lugar desde el cual se registró la escena que aparece en pantalla.

A esta primera identificación con la cámara, se suma la identificación cinematográfica secundaria, que es la identificación con los personajes y las situaciones. Se trata de la identificación que, en relación con la tragedia, fuera teorizada por primera vez por Aristóteles en el siglo IV antes de Cristo. Esta identificación se centraba en que los

espectadores de las tragedias sentían, frente a la historia que se estaba desarrollando, dos pasiones: un sentimiento de *piedad* hacia los personajes (por las alternativas que les había tocado vivir), y un sentimiento de *temor* porque “si a estos personajes (que son seres humanos como yo) les tocó vivir una cosa tan dramática, tan dolorosa, tan sin salida, eso también podría sucederme a mí”. Ahí aparece entonces esta identificación con los personajes y las situaciones.

Esta identificación es secundaria por una razón obvia: porque no podríamos identificarnos con los personajes si no nos identificamos con la cámara. En el teatro solamente hay –para decirlo en estos términos- identificación secundaria: no existe la primaria porque no hay dispositivo que nos permita ver a esos cuerpos sino que los cuerpos están allí en frente de los nuestros.

Para terminar con la presentación de esta diapositiva, una cuestión muy importante. Según la teoría que está proponiendo Metz, en el caso de la expectación cinematográfica la posibilidad de identificación es más fuerte que en el teatro. Esto de alguna manera se conecta con una experiencia de la que cada uno podrá dar cuenta, que es esa de cuando uno sale del cine después de haber visto una película que realmente nos conmueve (o sea, cuando se produce ese fenómeno de la identificación, y además que ese fenómeno resulta fuerte). Es como que uno está en un estado medio mareado, como que tiene que reponerse; es una cosa similar al despertarse después de un sueño; uno no sabe muy bien si es la mañana o la tarde, no sabe muy bien dónde está. Son sólo unos segundos de este estado, luego uno se repone. ¿Con qué tiene que ver esta experiencia? Con que el sujeto se ha metido mucho en su propia subjetividad. ¿Por qué? Por esto del estado de submotricidad y súper-percepción (volveremos sobre estos puntos); uno no está atento a los intercambios con el otro como sí lo está cuando se trata de la cotidianidad, del estado de vigilia. Cuando el sujeto es espectador de cine, aquello que en el estado de vigilia aparece subrayado, aparece allí como adormecido; y lo que cobra mucha importancia es la percepción. Uno está muy atento a aquello que le muestra la película y si eso se articula convenientemente con su historia, con cómo fue constituido como sujeto, con cómo atravesó la Fase del espejo, entonces el estado de identificación será más profundo.

Avancemos con las diapositivas.

EL DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO Y SU RELACION CON LA NOCION DE "FASE DEL ESPEJO"

- La institución prescribe un espectador en estado de submotricidad y superpercepción.
- El espectador ve imágenes de cuerpos y no cuerpos, pero no la de su propio cuerpo.
- Se produce una identificación cinematográfica (y no sólo secundaria) con lo visto.

En un momento determinado del texto, Metz se formula una pregunta: "¿Fase del espejo?" El autor, cuando se responde, en realidad está retomando a otro autor (que es el que instaló la cuestión) y también, y principalmente, le está respondiéndole a él. Y la respuesta implica estar de acuerdo con algunas de las cosas que dice y va a estar en desacuerdo con otras.

El autor, del que Metz toma la idea de relacionar la expectación cinematográfica —la expectación que se produce en la sala de cine— con la Fase del espejo, y al que le contesta es Jean-Louis Baudry, quien, además, es el primer teórico que se ocupa del tema del dispositivo cinematográfico. Este autor piensa que cuando se habla de ideología se suele poner el acento o se focaliza la mirada en cuestiones que tienen que ver con los argumentos de los textos fílmicos. Es decir, se posa la mirada en cuestiones que corresponden al orden de lo temático. Pero él dice que en el propio dispositivo uno puede también ver el condicionamiento que la ideología está operando. ¿Por qué? Porque una técnica o un dispositivo técnico se inventa y se utiliza (de una determinada manera) en un momento histórico particular. Entonces, lo que hay que conectar son esas dos cosas. Y ahí aparece la ideología para él, además de, en los contenidos, por supuesto. Así se vuelve importante para Baudry el trabajo sobre el dispositivo.

Este autor, además de preocuparse por cuestiones que podríamos denominar de índole ideológica, está fuertemente influido por cuestiones de orden psicoanalítico. Entonces está pensando una suerte de articulación. Y cuando trabaja el tema del dispositivo cinematográfico lo piensa en relación tanto con la producción (todo el aparataje que tiene que ver con que se produzca una película) como con la recepción. Cuando pone en juego la Fase del espejo es cuando piensa en el dispositivo cinematográfico que opera en el lugar de la recepción o de la visión del film. Esto es lo que va a retomar también Metz.

Entonces, ¿qué observa Baudry en primera instancia? Que la *institución cine*⁶ prescribe un tipo de posicionamiento espectadorial. Lo prescribe, por un lado, a partir de las

⁶ La expresión *institución cine* debemos verla en relación con la de dispositivo y la de medio. Podríamos hacer una diferenciación entre el dispositivo del que habla Baudry —y del que habla Metz— y la definición

características que presenta la sala de expectación. Algunas de esas características son compartidas por el teatro. Quizás la sala cinematográfica subraya un poco más alguno de los “elementos” que también aparecen en la sala teatral, pero, en líneas generales no difieren. Hay en las dos una disposición espacial parecida (y si se fijan también es parecida a la de un aula); en las tres, tenemos butacas alineadas y hay pasillos; en el caso de la sala cinematográfica cuando se da el espectáculo la sala permanece a oscuras; esto último se convierte en un obstáculo fuerte para la interacción entre las personas, también conspira contra esto la propia disposición de las butacas y el poco espacio que existe entre una fila y otra. Esto se ve subrayado por el hecho de que existe la sanción pública: si alguien se levanta de la butaca, sale, vuelve a entrar... nada impide efectivamente que la persona salga y de hecho suele darse. Ahora bien, piensen en el caso de una persona que hace eso reiteradamente. Los que están al lado, o los que están atrás, empiezan a chistarle, a decirle algo. Lo mismo si la persona interactúa con la persona que tiene al lado. Una frase, dos frases se toleran, pero más no. Ahí aparece la sanción pública.

¿Cuál es, entonces, la conclusión a la que llega Baudry en relación con ese posicionamiento del sujeto espectral y que Metz acepta? Que es un posicionamiento que ubica a los receptores reales (en este caso, cinematográficos) **en un estado de submotricidad y de súper-percepción**. Con esto está plenamente de acuerdo Metz.

Ahora, ¿cómo se conecta esto con la Fase del espejo? Tiene mucho que ver, de manera indirecta. Es como una especie de parangón, de gran comparación, que van a establecer primero Baudry y luego Metz. El psicoanálisis recurre, cuando habla de la constitución del sujeto, al saber que le aporta la biología, que dice que el ser humano nace con un conjunto de órganos que están maduros, de modo tal que, incluso, pueden estar en funcionamiento antes de nacer. Esto ocurre, por ejemplo, con el oído. De hecho, todos los órganos que tiene que ver con la percepción alcanzan su pleno desarrollo, como mucho, a los pocos días del alumbramiento. Lo que está inmaduro, en cambio, y de manera muy fuerte, es el aparato psicomotriz.

Lo que se observa es que sería factible efectuar cierta relación entre el estado que presenta el niño cuando nace y que se mantiene durante la Fase del espejo, y el estado del espectador cuando está mirando una película en el cine. ¿Por qué el niño está en un estado de submotricidad y de súper-percepción? Porque, en principio, los seres humanos pertenecen a la clase de los mamíferos. Entonces, hay una primera gran distinción que diferencia a los mamíferos de otros animales que no lo son: aquellos que, por ejemplo, tienen incorporado en su memoria genética todo lo necesario para desenvolverse adecuadamente en su vida (saben qué tienen que comer y qué no, dónde tienen que ir y dónde no ir, etcétera, ni bien nacen) y no necesitan, por esto, vivir al amparo de miembros de su propia especie que les “enseñen” cómo desempeñarse. Los mamíferos son más dependientes. Pero, a su vez, si nosotros comparamos lo que le ocurre al ser humano en relación con el aparato psicomotriz, y lo que les ocurre al perro, al caballo, al gato, etcétera, vamos a ver que son muy diferentes. ¿Por qué? Porque a partir de unos días o semanas, después de haber nacido, otros mamíferos caminan solos. El niño, en cambio, para caminar solo necesita más de un año. Entonces, es absolutamente

que podemos tener en la actualidad del mismo; pero no tenemos que confundirnos en tanto cuando hablamos de medio estamos hablando de algo sociológico; no es un concepto puro y simplemente técnico. El dispositivo va a estar condicionado por las prácticas de utilización, que son sociales. Estoy recordando aquí puntualmente lo que dice Verón –en eso están de acuerdo, por decirlo de alguna manera, estos autores. (No porque hayan leído a Verón, sino porque está en su desarrollo teórico esta idea sociológica en relación con la idea de medio).

dependiente de los mayores. Ese estado de inmadurez con el que nace el niño ha hecho que se lo defina como que está en un estado de submotricidad y de súper-percepción. Ahora bien, no se trata de que el bebé tenga mayor percepción que el adulto, sino que comparada con la motricidad, aquella pareciera ser superlativa.

Acá aparece esta primera articulación, entonces. Mientras en el niño se está produciendo la Fase del espejo todavía está en un estado de submotricidad y –por contraste– de súper-percepción. Entonces, lo que va a plantear Baudry en primera instancia, y luego lo va a seguir en esto, Metz, es que uno podría pensar que cierto placer que se puede obtener en el cine procede de compartir un estado parecido al experimentado durante el desenvolvimiento de la fase del espejo, un estado que hace recordar o revivir al sujeto ese estado por el que ya pasó⁷. Aparece, entonces, este primer vínculo entre estos dos estados.

Ahora pasamos al segundo punto. Este segundo punto pone en juego, por un lado, algo con lo cual Metz está de acuerdo (en relación con los planteos de Baudry), y por otro lado algo con lo que no está de acuerdo. ¿Con qué está de acuerdo? Con que, efectivamente tienen en común el niño imaginado por Lacan -cuando habla de la Fase del espejo- y la persona o las personas cuando están mirando una película, el hecho de que ambos se relacionan con *imágenes de cuerpos*. Si yo estoy en el teatro se da una relación de cuerpo a cuerpo. Esto quiere decir que el espectador podría subir al escenario (al lugar en donde se desarrolla la acción) y, por ejemplo, pegarle una trompada al malo de la representación. Pero no podría hacer lo mismo con el malo de la película, porque ahí el espectador no se enfrenta con otro cuerpo sino que se enfrenta con la imagen de otro cuerpo. En eso está el vínculo con la fase del espejo: el niño se enfrenta con la imagen de un cuerpo. El espectador de cine –de cualquier texto audiovisual- se enfrenta con imágenes de cuerpos.

Pero acá aparece una gran diferencia para Metz, con respecto a lo que plantea Baudry: en la fase del espejo el niño se enfrenta con su propia imagen. Esto está vinculado con aquella observación que hacía Lacan, que de alguna manera le permitió elaborar la teoría de la Fase del espejo. Se trata de que, cuando uno coloca a un niño frente al espejo, éste invariablemente presenta un gesto de satisfacción: se ríe, le produce placer; no llora ni se queda indiferente. Por supuesto que esto no se da ni bien el niño nace, sino cuando empieza a transitar la Fase del espejo y se reitera luego. Entonces, cuando el niño se ve a sí mismo tiene este gesto de satisfacción porque se liga, se conecta, con la sensación que tenía antes de atravesar la Fase del espejo. Esta sensación remite a la posibilidad de diferenciarse de la madre o de separarse de la madre.

La idea que tiene el psicoanálisis lacaniano –o el psicoanálisis hoy por hoy– es que el niño en los primeros meses de vida tiene la fantasía de que es un todo con la madre, y que si llegara a producirse la separación de ella, quedaría aniquilado, se haría añicos, desaparecería. Así el psicoanálisis explica el por qué el niño siente satisfacción cuando se mira al espejo. Porque advierte que no es un apéndice, no es una parte de la madre, sino que es algo distinto de ella; y a partir de esto puede establecer una primera relación con otro (cosa que se da cuando termina la fase del espejo). Como sabrán el niño entabla una relación dual, con la madre, luego de la Fase del espejo.

Entonces, Metz va a decirle a Baudry: “-Bueno, todo esto está muy bien, pero la película no nos devuelve nuestra propia imagen; y, en tal sentido, es mucho menos

⁷ Como verán estas son lecturas particulares; nadie les obliga a creer en ellas. Lo que estoy exponiendo son los desarrollos que en los años '60 se realizaron sobre estos campos, pura y simplemente. No estoy adhiriendo cien por ciento a ello o dejando de adherir. Simplemente lo explico para que se entienda cuáles son las relaciones y las diferencias que se establecen allí.

segura en cuanto a la producción de placer que pueda aportarnos, en tanto nos satisfará más o menos según la película y también según nuestra propia historia”. En cambio, el espejo satisface a todos los niños. Como vemos ahí aparece una articulación por semejanza con la Fase del espejo, y también, y por otro lado, una diferencia. *El espectador ve imágenes de cuerpos y no cuerpos; pero no ve la imagen de su propio cuerpo*. Y esto está ligado con el tema de la identificación, relacionado directamente con la Fase del espejo, que es lo que se pone en juego en el tercer punto.

¿Qué dice el tercer punto? Dice: “Se produce una identificación cinematográfica, y no sólo secundaria o (...)”. Esto está relacionado con lo que planteamos en referencia a la diapositiva anterior, la existencia de la Identificación Cinematográfica primaria y la Identificación Cinematográfica Secundaria y lo que ahora subraya Metz es la importancia que reviste la Identificación Cinematográfica primaria. Recordemos también que cuando termina la Fase del espejo se plantea la cuestión de la identificación. Esa identificación es la identificación primera, fuente de todas las identificaciones futuras por las que pasa el sujeto.

Veamos, ahora, la próxima diapositiva.

RESPUESTA AL INTERROGANTE ACERCA DEL POR QUÉ DEL ÉXITO DEL FILM DE FICCIÓN TRADICIONAL

- Este tipo de filmes se inclina por el régimen de exhibicionismo/ voyeurismo de ojo de cerradura, y se presenta como historia (tiende a suprimir las marcas del sujeto de la enunciación), para que “el espectador tenga la impresión de ser él mismo ese sujeto, (pero en calidad de) sujeto vacío y ausente, de pura capacidad de ver”. Y esto, precisamente, porque la videncia no es asumida por ningún yo, porque es una videncia sin marcas ni lugar.

Esta diapositiva tiene que ver con el último elemento a desarrollar: la respuesta al interrogante que aparece como una suerte de conclusión de todo el desarrollo teórico del trabajo. Entonces, en la primera parte se dice: “Este tipo de filmes, se inclina por el régimen de exhibicionismo-voyeurismo de ojo de cerradura y se presenta como historia. Por lo tanto, tiende a suprimir las marcas del sujeto de la enunciación”. Como vemos esta primera parte de la frase lo que hace es recoger planteos que no sólo ya se afirmaron sino que fueron los que definieron cómo era el film de ficción clásico, qué características presentaba. La otra parte de la oración es lo que responde efectivamente a la respuesta de la pregunta y tendría que ver con la finalidad -o el objetivo- de que este tipo de films se haya construido de esa forma (respondiendo al orden de la historia, y al régimen de Exhibicionismo/voyeurismo de agujero u ojo de cerradura) y no de otra manera. Entonces, ¿cuál es el por qué, y cuál es el resultado, de que este tipo de films se haya configurado así?

La respuesta a esta doble pregunta que, en rigor, es una sola, es la siguiente: **para que el espectador pueda tener la ilusión de ocupar el lugar que aparece como no ocupado por el enunciador, en tanto éste aparece borrado, sin marcas que, en el enunciado, den cuenta de su existencia.**

Frente a la película de factura corriente y, por el modo en que, en lo que hace al nivel enunciativo, este tipo de films está hecho, el espectador cinematográfico tiene la tentación, por así decirlo, o el deseo de ocupar el lugar que le es propio al enunciador. Dado que, como el trabajo técnico no ha dejado en el texto marcas de la instancia enunciativa –lo que hace que el sujeto aparezca borrado–, el lugar que le corresponde a esta instancia puede ser ocupado, imaginariamente, por el espectador. Entonces, al ocupar –imaginariamente, reitero– ese lugar, el espectador tiene la impresión de ser él mismo ese sujeto.

Varias cosas para recalcar: por un lado, que la película de factura corriente se construye de la forma en que se presenta para que se produzca ese efecto en el espectador. Esto, por un lado, por otro, que su eficacia y el hecho de que se haya convertido en el tipo dominante radican en que ese efecto se produzca.

También debemos recalcar otra cosa, algo que subrayamos cada vez que aparece la palabra, y es centrarnos en el término impresión. Cuando se habla de tener la impresión de X cosa, queda claro que la X cosa no es algo real, es algo que a alguien le parece que es. Esto es lo que le sucede al espectador; él tiene la impresión de ser el sujeto enunciador, aunque, en rigor, no lo sea. Por eso, Metz indica que va a ocupar imaginariamente ese lugar, pero definiéndose como un sujeto vacío y ausente. Entonces lo que importa acá es definir qué quiere decir esto de **sujeto vacío y ausente**. Sujeto vacío tiene que ver con que es un sujeto sin cuerpo. Es un sujeto que aparece convocado, en lo que hace a los órganos perceptivos, solamente por dos de ellos: la vista y el oído; y los teóricos del cine subrayan solamente uno, el que moviliza la pulsión escópica (la pulsión de ver), a la que Metz denomina la pulsión percibiente. Ahora bien, aunque el cine convoque tanto a la pulsión escópica como a la pulsión auditiva, el espectador “no tiene cuerpo” porque no puede haber un contacto táctil, ni un contacto olfativo, ni un contacto gustativo, con lo que aparece en la pantalla, y esto porque su cuerpo se enfrenta con imágenes de cuerpos y no con otros cuerpos. Entonces, en un sentido metafórico de la expresión, se trata de un sujeto sin cuerpo.

Pero, además de ser convocado como un sujeto vacío, Metz agrega también “ausente” y esto porque, en realidad, otro u otros (el director y el equipo técnico responsable de construir la película) ya configuraron el texto. Entonces el espectador, en realidad, ocupa el lugar que, de alguna manera, le fue otorgado por otros. En realidad, el espectador es solamente espectador, es decir, no es alguien al que le quepa la posibilidad de construir el texto; éste ya está totalmente conformado. Lo único que puede hacer el espectador es leerlo de maneras diferentes. Pero ésta es otra cuestión. Y lo es, precisamente, porque, como indica Metz “la videncia no es asumida por ningún yo, porque es una videncia sin marcas ni lugar”. Esta frase opera como una síntesis del hecho de que estamos en presencia de un film que se presenta como historia.

Una última observación. Para Metz, espectador no es sinónimo de receptor. Se vincula con él pero no equivale de manera total a él. **Espectador es la posición simbólica, que el medio, a través de sus condicionamientos, impone al receptor.** El receptor puede ser el mismo, pero su posición espectral será diferente según vea un texto fílmico en una sala cinematográfica o en cualquier otro espacio donde las “reglas de expectación” sean otras, esto es, donde no rijan las “leyes” de la submotricidad y de la superpercepción.

La idea es que cada medio audiovisual construye un sujeto espectral particular. Mirar televisión no implica la restricción de la oscuridad, o la de la poner trabas a la interacción con otros espectadores. Esto hace que un mismo receptor sea posicionado como un espectador distinto.

Con esto finalizamos la presentación del texto de Metz. La clase próxima, que estará a cargo de la Profesora Rocha Alonso, inauguraremos el tratamiento de la cuarta unidad, que es, como saben, la última del programa.

Sólo me resta recordarles aquí, que las consultas que deseen hacer sobre esta clase, pueden efectuarlas al Contacto de la página de la asignatura, a la dirección del Siu Guaraní correspondiente, o al correo mrdelcoto@gmail.com.