

Semiótica de los Medios II

Curso de Verano 2022

Teórico 8

La teoría de la enunciación en los discursos verbales y audiovisuales

Amparo Rocha Alonso

¡Hola! Espero que anden bien.

Hoy vamos a entrar en la Unidad 3, relativa a la cuestión de la **enunciación**. Para eso, volvemos al puntapié inicial, por así decirlo, que es esa propuesta del lingüista francés Emile Benveniste de pasar del estudio de los sistemas semióticos -entre ellos, el más importante: la Lengua- al de los **discursos**. Es decir, el uso de la Lengua (u otro sistema) en ocurrencias, dichos efectivos: algo que se dice oralmente, un cuadro, una música, un texto escrito. Como Benveniste era lingüista, su interés eran las ocurrencias o enunciados lingüísticos (desde ahora emplearemos el término *discurso* en general y *enunciado* para los dichos). Cuando decimos enunciados, ocurrencias lingüísticas, dichos, nos referimos tanto a frases que alguien dice, como ¡Hola! como a una novela escrita y publicada en determinados tiempo y lugar. Les recuerdo aquí a Verón cuando habla en “Semiosis de lo ideológico...” de “fenómenos de sentido atestiguados”, es decir, producidos, circulantes en la sociedad.

Toda esta vuelta que doy es porque la lingüística estaba acostumbrada a trabajar con una unidad teórica como la oración o con -en palabras de Verón- *enunciados de laboratorio*. ¡Hola! es una sola oración, pero cada vez que alguien dice ¡Hola! es un enunciado único, irrepetible con su consiguiente enunciación. O los lingüistas de la Teoría de los Actos de Habla trabajaban con el enunciado-tipo-estandar: “¿me podés pasar la sal” o con “Hoy es un lindo día” u otro, pero no se arriesgaban a tomar de la circulación efectiva de los discursos algo (una frase que dijo el Presidente, un anuncio publicitario, etc.).

El decir y lo dicho es el título de un libro de Ducrot sobre la enunciación que pone el acento en estas dos caras solidarias entre sí del fenómeno enunciativo: Si se dice: ¿me pasás la sal?, en realidad siempre hay un marco, por así decirlo, que es “Yo, aquí y ahora te digo: ¿me pasás la sal? Lo que se ha dicho, “¿me pasás la sal?” es el **enunciado, lo dicho**; lo otro es **la enunciación, el decir**. Parece muy obvio. A veces ese marco está completamente implícito, como en “San Martín cruzó Los Andes”, un poquito explícito, como en “¿**me pasás** la sal?”, en que marqué en negrita las huellas del hablante y del oyente, o totalmente, como “Te digo que vengas para acá ahora” en que notarán que ese “Te digo” no es neutro, sino enfático, está puesto para remarcar casi de manera amenazante. Porque uno no anda diciendo “yo te digo que...”, simplemente lo dice.

Ahora bien, esta teoría de la enunciación tiene dos vertientes que debemos conocer, o repasar, porque seguramente algo de ella vieron en el CBC y en Semiótica I. Por un lado, la teoría de la enunciación basada en **las modalidades del decir** y por otro, aquella basada en **la subjetividad en el lenguaje**.

Teoría de la enunciación

En la lingüística y en los discursos
audiovisuales

dos vertientes

- **Modalidades del decir** : distinción entre *dictum* (contenido) y *modus* (cómo se dice). Modalidades a) de la enunciación, b) del enunciado lógicas y apreciativas, c) modalidades del mensaje.
- **De la subjetividad en el lenguaje** (Benveniste): aparato formal de la enunciación centrado en el *ego* (deixis) y en procedimientos accesorios (modalidades). “Toda locución es una alocución”

Entonces tenemos, por un lado, una antigua distinción que ya está en Aristóteles, entre un contenido básico y el modo en que se lo dice: “día”, “estar”, “lindo” serían el *dictum*: “El día está lindo”, “El día no está lindo”, “Qué lindo está el día”, “¡Que esté lindo el día!”, “Tal vez esté lindo el día”, “No sé si está lindo el día” son enunciados modalizados, cada uno con un matiz: declarativo asertivo, declarativo negativo, exclamativo, desiderativo (deseo), de posibilidad, dubitativo; el *modus*. Esta corriente parte de la lógica: hay un nivel primero, el denotativo, declarativo, asertivo, lo que llamaríamos lenguaje descriptivo, y otro nivel, que modifica o suma algo a ese primer nivel. Si recuerdan, yo ya les había contado que Verón criticaba esta concepción del lenguaje que sirve en lógica, pero no para analizar las lenguas naturales (los idiomas), que son fundamentalmente figurados y modalizados. Este giro ya lo había dado el 2° Wittgenstein. Sin embargo, esta idea de “cómo digo lo que digo”, ya despojada de su origen lógico, va a ser muy útil para analizar la enunciación en general, no solo la lingüística, y, de hecho, Verón se inclina por ella.

La otra vertiente es la célebre conceptualización de Benveniste de la enunciación ego-centrada, del sujeto -de la subjetividad- en el lenguaje. Y ese sujeto es el hablante o locutor, o enunciador, o sujeto de la enunciación. Ese “yo” alrededor del que giran el oyente o enunciatario, el lugar y el tiempo. “Yo, aquí, ahora, te digo:” Ese hablante o locutor, a partir de ahora lo llamaremos enunciador: es el pasaje de una teoría comunicacional a una teoría de la enunciación. El hablante o el oyente son seres empíricos, de carne y hueso; el enunciador y el enunciatario son figuras discursivas, y eso es lo que analizamos. Por ejemplo, como analistas del discurso (Verón, TDS): vemos un titular de diario **“Guerra Rusia-Ucrania: cómo afecta la inversión en los mercados emergentes”**, completamente impersonal, sin marcas de la enunciación, que tiene implícito: “yo, Diario Perfil hoy, 25/2/2022 te digo (te explico, te esclarezco sobre) “Rusia-Ucrania...”.

<https://www.perfil.com/noticias/economia/rusiaucrania-implicaciones-desde-la-perspectiva-de-la-inversion-en-los-mercados-emergentes.phtml>

O “Putin tildó de “neonazi” y “drogadicto” al presidente de Ucrania y llamó al ejército a tomar el poder” (después parece que no lo dijo del presidente de Ucrania, sino de los ucranianos en general)

<https://www.perfil.com/noticias/internacional/putin-tildo-de-drogadicto-y-neonazi-al-gobierno-de-ucrania-y-llamo-al-ejercito-a-tomar-el-poder.phtml>

en el que el yo enunciador está borrado, como en todo título periodístico (impersonal, en 3° persona), pero en el que se evidencian unas palabras para nada neutras, como “neonazi” y “drogadicto” dichas por alguien, a la vez advertimos que no las dice el diario Perfil, o sea, el redactor (es una nota sin firma), sino que las dice Putin. Entonces tenemos enunciado referido: alguien dice que otro dijo. Un marco enunciativo implícito: “Yo, diario Perfil, hoy 25/2/2022 te cuento a vos, lector/a que “Putin tildó (es un verbo de decir) de...” . Y esas palabritas son lo que una lingüista francesa, Catherine Kerbrat Orecchioni, a quien deben conocer por su reformulación del esquema de

Jakobson, llama **subjektivemas**, que son también índices de la actitud del enunciador, en este caso una actitud contraria y injuriosa en relación con el presidente de Ucrania. Es decir, que la enunciación recubre desde aspectos muy formalizados de la lengua, como los deícticos, hasta aspectos más relativos, como modos de decir una frase o palabras que en un caso pueden estar muy cargadas de valoración positiva (“bellísimo”) o negativa (“drogadicto”, en palabras de Putin o de mucha gente, pero que también puede ser un término neutro: “él es drogadicto”, “es adicto”, dicho por un profesional de la salud).

La deixis en persona, tiempo y lugar corresponde a todas las formas lingüísticas que remiten a la situación del decir y cuya interpretación depende únicamente del conocimiento de la situación enunciativa. En cuanto a las personas: Yo, Tú, vos, ustedes, nosotros inclusivo: yo más ustedes que leen esto; el nosotros exclusivo: nosotros por yo más la cátedra, por ej., ya requiere de otra explicitación.

Deícticos de tiempo: ahora, hoy, ayer, mañana, hace un rato, dentro de un rato, etc.

Deícticos de lugar: aquí, acá, allí, este, ese, aquel, ahí, al lado, a la vuelta.

Se dan cuenta de que todas estas palabritas-índices (Peirce) giran en torno del yo, aquí, ahora. Esa es la deixis, que es completamente plena solo en el cara a cara. Eso es lo que dice Metz en otro texto que no damos este curso de verano: que la deixis es verbal, porque el lenguaje, como venimos viendo, es discreto, tiene estas unidades que no hay en la imagen, que es continua; pero agrega: solo hay deixis plena en la oralidad, ya no en la escritura, aún siendo que yo leo palabras. Porque, en esas noticias del sitio web de Perfil, yo tengo que ir a ver de cuándo es la noticia, tiene que estar escrito, como cuando en una carta en papel está el lugar y la fecha. Ya no basta con estar participando de la situación comunicativa: “yo” es el que me está hablando, acá es donde está parado, o si dice allí, dirijo mi atención a un lugar que al hablante le resulta lejos, pero dentro del radio de su visión. En fin... Esto que digo es muy importante porque esta introducción sobre enunciación, tema que vienen viendo en distintos frentes (seguimos con la isotopía bélica, evidentemente) solo es para introducirnos a la enunciación en el cine, tal como la ve en los años setenta, Christian Metz. Y para entrar en ello, vamos a una conceptualización de Benveniste muy importante: la distinción Historia/Discurso:

dos regímenes enunciativos

responden a las personas y a los tiempos verbales

HISTORIA

- 3° persona
- tiempos del pasado
- *“Manuelita vivía en Pehuajó, pero un día se marchó”*

DISCURSO

- 1° y 2° persona
- tiempo presente
- *“Hoy, los convoco en esta plaza, para refundar nuestro país”*

Benveniste dice que, en toda lengua, las personas y los tiempos verbales se organizan en dos grandes conjuntos o regímenes enunciativos que cumplen distinta función: narrar, contar una historia, relatar, por un lado (HISTORIA) y dialogar, argumentar (DISCURSO). Obviamente, habrán notado, por lo que dijimos antes que, aun cuando hay una pura historia: “Caperucita salió de su casa temprano y se internó en un sendero del oscuro bosque...”, hay implícito un discurso: “yo, aquí, ahora, te cuento que Caperucita...”. Así que siempre hay DISCURSO, pero a veces está implícito, subyacente, y otras se explicita totalmente como en “Tomá Vino, que te hace bien”. Este cuadro está muy simplificado, porque los tiempos eje: pasado (“vivía”, “marchó”) y presente (“convoco”) van hacia atrás y hacia adelante en una constelación de tiempos verbales de la HISTORIA (vivía, había nacido, se encontraría) y del DISCURSO (convoco, he reunido, haremos, griten). Las marcas de tiempo y espacio, por su lado, también tienen su constelación. Aquí van solo algunos ejemplos de formas equivalentes en la historia y en el discurso:

Dos regímenes enunciativos

DISCURSO

- aquí
- hoy, ayer, mañana

- hace un año
- en tres años

HISTORIA

- en ese lugar
- ese día, el día anterior, el día después
- un año antes
- tres años después

También otros lingüistas, como Harald Weinrich, hicieron una distinción muy parecida entre Mundo Narrado o Relato y Mundo Comentado o Comentario, que habrán encontrado en el texto de Bettetini sobre el tiempo del comentario en el cine.

relato/comentario Harald Weinrich

MUNDO NARRADO

- Géneros: **novela, cuento, saga, leyenda, mito, tira, radionovela, telenovela, film narrativo de ficción**
- GRADO DE ALERTA MÁS RELAJADO

MUNDO COMENTADO

- Géneros: **diálogo, alocución, entrevista, nota de opinión, editorial, ensayo, paper, informe**

GRADO DE ALERTA VIGILANTE

Weinrich analiza fuertemente los tiempos verbales propios de cada régimen o mundo discursivo y destaca géneros propios de uno u otro. Fíjense que siempre hay cruces y excepciones, por ejemplo, hay relatos en 1° persona y no en 3° (memorias, autobiografías), hay un relato que no es en pasado, sino en tiempo real: el relato deportivo, de fútbol, de automovilismo, de boxeo, básquet, que es en presente. Fíjense que, además, como estructura convencional mediática, el relator siempre va acompañado por un comentarista. Por otro lado, hay muchos géneros del comentario que son en 3° persona, como algunos géneros periodísticos como el editorial gráfico: es en presente, pero impersonal, nunca asoma el yo, pues es la voz del medio en general. Nuevamente hay excepciones, como editoriales firmados y en radio y TV son más personalizados pues están encarnados en una voz o un cuerpo.

Volviendo al tema del relato futbolístico, en presente, fíjense que es lo más cercano a un film narrativo ficcional. Para decirlo de otro modo, en cine, todo se da en presente, por más que la historia contada transcurra en otro tiempo. Pero una la ve en presente, de la misma manera que el relator de fútbol nos cuenta en presente. ¿Por qué? *Porque hay una mirada*: la de la cámara, que yo como espectadora asumo, o la del relator que me cuenta: él ve, aunque yo no vea (en la radio, por ejemplo). Lo importante aquí es la mirada. Luego vamos a ver que no hay solo una mirada, sino una audiovisión (Chion), pero por ahora retengamos lo de la mirada. Como dije, en el cine, la mirada primera es la de la cámara; en segundo lugar, la del espectador, que mira siempre lo que la cámara tomó. Jost va a hablar de “el ojo-cámara”. Luego, Metz va a escribir un libro en donde recoge una gran cantidad de contribuciones sobre el tema de la enunciación audiovisual (fundamentalmente cinematográfica), las discute, las sopesa y finalmente da su punto de vista sobre el tema. Es su último libro, de 1991, y se llama *La enunciación impersonal*. Su hipótesis principal es que en el cine no hay deixis posible. Va a decir: “la enunciación en el cine es impersonal, textual, metafilmica y comentativa”. Las marcas de la enunciación, que no son de personas, ni siquiera figuras antropoides, sino del propio texto aparecen como pliegues en la superficie,

Con respecto a la cuestión de la deixis, ya una década antes, Barthes afirmaba que la imagen, cualquiera sea, no está compuesta por unidades, o sea, es continua. Ya sea imagen manual (pintura, dibujo, grabado), ya mecánica (fotografía), ya fija o en movimiento (cine, TV), y ahora debemos agregar las imágenes producidas por programas de computación. En ninguna de ellas podemos identificar unidades combinables en el sentido semiológico. Por supuesto, está el pixel, como unidad constitutiva de la imagen televisiva y de animación, pero no es una unidad al nivel de las unidades semióticas. Lo mismo los fotones que componen la imagen fotográfica: son unidades físicas. Es otro nivel. Por lo tanto, al no tener la imagen estas unidades, no hay deixis posible, no hay deícticos equivalentes a las palabritas “este” o “vos” o “acá”. Es decir, la imagen no tiene la capacidad de señalarse a sí misma con un elemento propio y constante. Ustedes habrán visto posiciones más o menos cercanas a este tema, en relación con el cine o la TV en el artículo de Bitonte-Grigüelo. Por ejemplo, Francesco Casetti dice que en los discursos audiovisuales hay formas de articular un yo-tú-él, un acá-allá. El tú es el espectador, el él, los personajes, el yo, la destinación de la cámara; hay un acá de la pantalla y un allá, el lugar del espectador.

Hay formas que tiene el cine de mostrar “objetivamente”, “subjetivamente”, de interpelar, llamar la atención del espectador. Todo eso, que es interesantísimo, son figuras, metáforas visuales, pero no una deixis.

Bueno, entremos en el artículo de Metz: “Historia/Discurso: notas sobre dos voyeurismos”, que es de un libro anterior, de 1973, *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Muy de la época, fíjense, hablar de significante y de psicoanálisis. Metz también hizo un camino que va de la semiología, con textos sobre cine muy importantes (“El cine: ¿lengua o lenguaje”) a la teoría de la enunciación pensada para el cine. Debo decir que, especialmente en Francia hubo enorme cantidad de analistas del cine y de la imagen en general, que en esa época lo abordaban semiológicamente, con mucho aporte del psicoanálisis y de teorías de la ideología, etc. Había una fuerte crítica al efecto de los medios masivos, considerados como alienantes, etc. Metz no coincide exactamente, pero toca el tema. Son los debates del momento, y en este breve texto está todo eso presente. Su respuesta ante el éxito de su objeto, que no es el cine en su totalidad, sino la **película narrativa de ficción clásica hollywoodense**, es explicarlo acudiendo al psicoanálisis, con ayuda de la teoría de la enunciación. Su objeto también va a aparecer como película de factura ordinaria, de historia, de narración y representación. En el título ya están esos elementos: Historia y Discurso (Benveniste) y dos tipos de voyeurismo, que él va a identificar con el teatro y con el cine respectivamente. El libro está centrado en lo que le sucede al espectador ante la pantalla de cine, pero ya apela a elementos de enunciación.

La idea es que el cine clásico de Hollywood, o de otros lugares, pero que replicaron el modelo, es un **cine de enunciación transparente**. ¿A qué llamamos cine clásico? A un cine, como dije, narrativo de ficción que hereda o prolonga históricamente la forma y la tradición de la novela realista del s. XIX; la imita semiológicamente y la reemplaza en los consumos sociales. La novela de Balzac en Francia, de Dickens en Inglaterra, de Pérez Galdós en España, de Tolstoi en Rusia. Es un tipo de narración que pervive hasta nuestros días, que crea mundos cercanos al del lector, pero que, además, utiliza estrategias enunciativas tendientes a meter adentro de la historia al lector, hacerlo vivir, padecer, sentir la historia y a identificarse con algunos personajes, en general, los protagonistas. Una narración en 3° persona, en la que el narrador aparece contadas veces comentando, pero que la convención hace que el lector lo acepte y siga adelante con ese sumergirse en la historia. Yo diría que, incluso en escrituras no realistas, sino de ciencia ficción o fantasía, se mantiene, porque la enunciación contribuye a esta posibilidad de sumergirse en la historia, vivirla y hacer catarsis, como diría Aristóteles. Fíjense que ahora se habla mucho de inmersión. Vamos a dejar esa palabra para los entornos digitales. Aquí, fieles a la matriz psicoanalítica, hablaremos de identificación: con la cámara y con los personajes. Esta posición del espectador también la encontramos en el teatro naturalista. Contra eso es que se rebelaron las vanguardias literarias, teatrales y luego, cinematográficas: si la enunciación transparente le ofrece esta comodidad al sujeto burgués -el arte como entretenimiento y evasión-, las vanguardias harán todo por “opacar” el discurso, marcándolo de tal manera que el espectador deba tomar conciencia de que todo es artificio. Es lo que hace Brecht en teatro, el *nouveau roman* o novela objetivista y la *nouvelle vague* y otras vanguardias en cine. Recuerden que la primera clase me referí al juego entre transparencia y opacidad en el signo, según Recanati. Aquí es el discurso transparente, que deja ver del

otro lado -la historia- o que se exhibe a sí mismo con todos sus recursos y estrategias enunciativas. Podríamos decir que la cultura masiva apuesta por la transparencia, porque hay una estructura universal narrativa que proviene del mundo de la oralidad primaria y que está muy ligada a la infancia: nos gusta mucho que nos cuenten historias para vivirlas, y que lo hagan siempre de la misma manera. Entonces, la cultura masiva recoge lo narrativo y la repetición. Cuando algo se repite, se convencionaliza. La cultura masiva es una cultura redundante, repetitiva, que no arriesga. Tenemos el caso de la canción popular y de los relatos populares (novela realista, folletines, fotonovelas, radioteatros, telenovelas, series).

Pero volvamos a este cine clásico. A menudo he preguntado a los alumnos qué entienden por cine clásico y las respuestas no son muy acertadas, es decir, no coinciden con las ideas canónicas, simplemente porque los años y las décadas pasan y hay nuevos clásicos. La noción de clásico es relativa: Beethoven fue un rupturista en su momento, pero, *en un sentido*, ya es un clásico. En el cine, Spielberg es un clásico y, debemos decir que su narrativa responde a lo que Metz llama cine de “pura historia”: tanto a nivel del montaje audiovisual como de otros parámetros, claramente es heredero de la novela realista del s. XIX. Sin embargo, cuando Metz habla del cine clásico de Hollywood se refiere a las décadas del 30, del 40 y hasta del 50, una época en que termina de constituirse un lenguaje, una forma de narrar cinematográficamente que persiste vigorosa hasta nuestros días.

¿Cómo es esa enunciación transparente? En principio, no hay formas violentas de interpelación al espectador, como la mirada a cámara, aunque se usa mucho la voz en *off*; los actores, como en el teatro de “cuarta pared” actúan como en la vida misma, indiferentes de las miradas ajenas, de la idea de que luego habrá espectadores; el montaje, tanto visual como sonoro es fluido, sin grandes discontinuidades (se usan mucho los fundidos); no hay grandes movimientos de cámara, como los zoom que luego se usaron en los 60’ y 70’; la composición es equilibrada; cuando hay diálogo, se oye. En definitiva: todo contribuye a hacer olvidar al espectador que lo que tiene adelante es un artificio, una elaboración complejísima hecha por un montón de personas. Para él, lo que ve es la vida misma. Directores como John Ford (La diligencia), William Wyler, Billy Wilder, Raoul Walsh, Howard Hawks son algunos nombres que podemos citar. Billy Wilder decía “Una buena puesta en escena es aquella que no se nota”, lo cual es un resumen de lo que es la enunciación transparente. Ahora bien, como les decía, hubo muchos aportes que en su momento resultaron llamativos, “opacos”: pongamos por caso la profundidad de campo usada por Orson Welles o infinidad de recursos visuales y sonoros que introdujo Hitchcock. Ellos y sus aportes también, en un sentido, entrarían a formar parte de los clásicos, pero en el sentido en que lo desarrolla Metz, no.

HISTORIA/DISCURSO

CINE/TEATRO

enunciación

- **HISTORIA:** la película clásica, narrativa de ficción se presenta como pura historia.
- Para ello borra todas las marcas de enunciación de su superficie. Narración en 3° persona de la cámara.
- **DISCURSO:** la institución cine “apela” al espectador-consumidor por medio de los créditos, los trailers, los afiches, las entrevistas a los participantes, todo el aparato publicitario. Hay un “yo”, la industria, y un “tú”, el espectador.

psicoanálisis

- **CINE:** a partir de ese borrado de marcas enunciativas, el espectador asume el lugar de la cámara (identificación primaria) y “espía”, “sorprende” a los personajes en su accionar. Voyeurismo de “ojo de cerradura”.
- El espectador se encuentra en estado de submotricidad e hiperpercepción visual y sonora.
- **TEATRO:** en él se da el juego entre exhibicionismo (el darse a ver) y el voyeurismo triunfal. Ambas partes son conscientes del juego.

Veamos ahora cómo se articulan estos cuatro elementos: el espectador se enfrenta a una pantalla “transparente”, porque la enunciación está borrada en todo lo posible. Esto significa simplemente que no se hace notar: no me doy cuenta de que hay cámara (¡y micrófonos!), de que hay corto y pego, de que hay música incorporada, de los movimientos de cámara, de que hubo un fotógrafo que encuadró y compuso cada cuadro, etc. A través de la pantalla, él se mete dentro de la historia y la vive: sus ojos se identifican con el ojo-cámara (identificación primaria) y luego, con algunos personajes: llora, ríe, se conmueve... (identificación secundaria). Es un espion, un voyeur que está tras de la puerta con el ojo aplicado a la cerradura. Esa es la película, el texto, pero el cine-institución-industria sí que se dirige al espectador invitándolo, reclamando su atención por medio de publicidad, y dentro del texto, en los márgenes: los créditos que son la bisagra entre la historia de ficción y el afuera. En los créditos, el espectador hace una operación de articular seres ficcionales con actores de carne y hueso, y así con todos los oficios que van apareciendo; fotografía, edición, casting, hasta transporte y catering. Es el pasaje entre el adentro, aspecto enunciativo, y el afuera, aspecto comunicativo.

El teatro, por su parte, es como un *striptease*: alguien se desnuda para otro. Ambos saben del otro, ambos sienten placer en ese conocimiento mutuo. Por eso es un exhibicionismo-voyeurismo *triunfal*.

Este par exhibicionismo-voyeurismo es lo que Freud llama relaciones perversas, tales como sadismo-masochismo, o fetichismo. Relativicemos esta palabra “perversión”, quitándole esa connotación negativa tan fuerte que tiene. Lo importante para nosotros es cómo Metz explica el enorme atractivo de este tipo de cine por cuestiones de régimen psíquico, evadiendo las explicaciones sociológicas o de lecturas

ideológicas, tipo: “es el cine del Imperio, que lo impone con todas las herramientas de dominación”, “su ideología burguesa conecta perfectamente con el ideario pequeño burgués del público medio”. Metz no niega el poder de la megaindustria capitalista del cine, pero dice que hay algo más, que tiene que ver con el deseo, con el placer del espectador, en el sentido psicoanalítico.

Y acá vuelvo a mi artículo “A propósito de la prensa...”: allí retomo a Oscar Traversa que insiste en que Metz se dedica no al cine como medio en general, sino a un tipo de dispositivo (esa palabra la usa Traversa) histórico que combina película narrativa de ficción clásica con sala de cine y consumo ritualizado. En esta época estamos lejos de ese dispositivo, aunque, por supuesto, todavía hay mucha gente que concurre al cine, un cine no pochoclero, o incluso este cine. Consumimos mucho cine, mucha narración seriada o episódica (series), hermana del cine, pero lo hacemos a través de una multiplicidad de dispositivos.

Recuerden que el medio cine implica, además del film ficcional, el documental, implicó en su momento las noticias o hasta que aparecen otras formas de registro visual o audiovisual, experiencias de laboratorio, etc. Una cosa es el medio y otra las diferentes discursividades que pasan por el medio, siendo afectadas por el medio, por supuesto, ya que no hay medio neutro.

Finalmente, podemos comparar esta postura de Metz con lo que propone Bettetini: esta idea de que, aún en el cine más narrativo vamos a encontrar marcas enunciativas o *índices comentativos* que se articulan dando lugar a esos cuatro tipos de comentarios: Comentario atemporal, Relato comentativo, Comentario explicitado verbalmente y Comentario extranarrativo. Esos índices dependen, para este autor, del dispositivo técnico y pueden ser tipos de plano, encuadres, movimientos de cámara, banda sonora, uso expresivo del color, montaje, etc. Dependerá que sean verdaderamente indicios de comentario su lugar dentro del relato.

Bueno: la clase que viene veremos el aspecto audio, sonoro del cine y pensaremos algo acerca del cine actualmente, lo que algunos llaman post cine, en esta moda de “lo post”.

¡Saludos!