

## **Semiótica de los Medios II**

**1º cuatrimestre 2022**

**Teórico 9**

**Cine y enunciación: “Historia/Discurso: notas sobre dos voyeurismos”  
(Metz, 1973)**

**Amparo Rocha Alonso**

Hoy vamos a continuar con la cuestión de la enunciación en el cine, tal como la ve en los años setenta, Christian Metz. El que vamos a trabajar hoy es anterior al que vieron la clase pasada con María Elena. La ida de la clase introductoria que dio ella era que vean la máxima distancia entre la enunciación lingüística, personal (que gira en torno del EGO hablante) y las ideas más radicales de Metz, de la enunciación en el cine como impersonal, textual, metafílmica. “La enunciación antropoide” está tomado de su último libro: *La enunciación impersonal*, que, por lo que sé, no ha sido publicado en castellano. El texto que tienen es una traducción de María Rosa del Coto hecha para esta cátedra.

Pero en un libro anterior, de los años setenta, Metz estaba muy influido por el psicoanálisis. De este libro, que se llama *EL significante imaginario: Psicoanálisis y cine* (1977) tomamos el texto que veremos hoy: “Historia/Discurso: notas sobre dos voyeurismos”. Para entrar en él, vamos a volver a una conceptualización de Benveniste muy importante: la distinción Historia/Discurso, que ya vieron la clase pasada:

## 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 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, como en “Tomá Vino, que te hace bien. Te lo recomiendo”. 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 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), pero en el que esa 1° persona es equivalente a la 3°. Hablo de mí como si hablara de otra.

Hay un relato que no es en pasado, sino en tiempo real, en presente de la enunciación: 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 (o sea, hay relato y comentario). 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 y miro al tiempo que se va desplegando la película; 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”. Metz luego escribe su último 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. Como dije, es su último libro, de 1991, que 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, metafílmica 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. Son momentos en que el film se da a ver en su propio hacer, en algún detalle: un movimiento de cámara, el sonido, esos índices de los que hablaba Bettetini, pero aquí, completamente despegados de una figura de enunciador.

Respecto de 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. De esto hemos hablado mucho en clases anteriores. 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 a la manera de la lengua. Recordarán que Metz distingue incluso la deixis pura (oral) de la palabra escrita, en que ya el lector necesita marcas cotextuales (del propio texto) para identificar quién es “yo”, cuándo es “ayer”, etc. En la imagen, directamente, **no hay 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. Muchas descripciones, lo cual hace que el pasaje a

un medio audiovisual sea sencillo, ya que un paneo de cámara reemplaza una larga descripción de espacios, rostros, cuerpos, interiores, paisajes...Yo diría que, incluso en escrituras no realistas, sino de ciencia ficción o fantasía, se mantiene esa enunciación transparente, porque está hecha de tal manera que 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 el que se exhibe a sí mismo con todos sus recursos y estrategias enunciativas (opacidad). 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). Lo más interesante es que esa enunciación transparente es tan artificiosa como la otra, pero por sedimentación de siglos, o porque apela a estructuras arcaicas que conectan con el psiquismo, ese artificio no se nota, vivimos lo narrado como “la realidad”. En otro texto de eses mismo libro, Metz dice que el espectador de cine está como en una ensoñación (entre el sueño del dormido y el fantasear despierto).

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 a las miradas ajenas, a 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 *triumfal*.

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.

Para resumir: el espectador se sumerge en la historia que le cuentan, y puede hacerlo porque encuentra una superficie transparente. El film se presenta como una pura historia que nadie cuenta, el espectador mira como a través del ojo de la cerradura, es un “mirón”, disfruta espiando. Se identifica con el ojo de la cámara en primer término y con personajes y situaciones en segunda instancia.

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. Últimamente he tomado prestada la palabra *desacople* para señalar este fenómeno de la separación entre medio y dispositivo: mientras que durante décadas el cine estaba ligado al proyector y a la cinta de película (fijense que llamamos al texto por su material: film, película -el celuloide), aunque ahora la proyección digital prescinde de la cinta, luego se pudo ver cine en la televisión abierta, de cable, en videocasetera, DVDs, plataformas y en diversas pantallas. Se sigue consumiendo cine, y narración ficcional audiovisual, sin la menor duda. Pero la industria ha tenido que reacomodarse ante cada nueva aparición de formas de consumo.

También recordemos 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. Por ejemplo, en el film de suspenso (relato comentativo), ciertos índices como los planos, la banda sonora, la iluminación son muy usuales; en otros casos puede ser el montaje u otro. En el sitio de la materia hay ejemplos excelentes que María Rosa del Coto dejó para ustedes, para que vean funcionando las categorías de análisis.

Cierro con dos ejemplos y dos anécdotas actuales. Los ejemplos son:

**Cine clásico, enunciación transparente:** *La diligencia* (John Ford, 1939)

[https://www.youtube.com/watch?v=m597TtqsFkQ&ab\\_channel=WesternFilms](https://www.youtube.com/watch?v=m597TtqsFkQ&ab_channel=WesternFilms)

**Cine de vanguardia** (en este caso, la **nouvelle vague**): el personaje mira a los espectadores y los nombra como tales.

Pierrot el loco (Godard, 1965)

[https://www.youtube.com/watch?v=9roYGIWyHsE&ab\\_channel=prfit](https://www.youtube.com/watch?v=9roYGIWyHsE&ab_channel=prfit)

Una anécdota tiene que ver con el enorme suceso de Tom Cruise en el festival de Cannes de hace tres semanas. Se trata del festival europeo de cine más prestigioso y glamoroso. Se dedica al cine arte, al cine de autor y, por supuesto, también al cine industrial, lo que se llama el *mainstream*. Otros años las figuras son más de culto, pero este año todos los focos estuvieron en Cruise y su película *Top Gun Maverick*, con la esperanza de que los espectadores vuelvan a las salas de cine. Efectivamente, con esta película está sucediendo, pero no es la tendencia general. La industria está preocupada y a la vez reformulándose en plataformas, *streaming*, etc. Ante el cine Marvel, de efectos especiales y superhéroes, Cruise se ofrece como un superhéroe humano, que hace cosas muy arriesgadas, pero de alcance humano. El público quizá vaya a la sala de cine a maravillarse, como en los comienzos.

Por otro lado, la crisis del INCAA de hace pocos meses y la posterior renuncia de su director, Luis Puenzo, ganador del Oscar por su película *La historia oficial* (1985) -he ahí una enunciación transparente-, fueron explicadas en algunos medios como el desinterés y la desidia de Puenzo por la producción local. Como ejemplo se decía que, mientras un año no había películas en competición en el Festival de Berlín,

paralelamente Puenzo se estaba reuniendo con directivos de Netflix. Dejo para que piensen para la clase que viene: ¿qué lugar ocupa el cine actualmente?-

Bueno: la clase que viene veremos tres textos: el de Ryan, sobre narración en diversos medios, el de Chion, sobre el aspecto audio, sonoro del cine y el de Stam, para pensar algo acerca del cine actual, lo que algunos llaman post cine, en esta moda de "lo post".

¡Saludos!