

LENGUAjes.

Revista argentina de semiótica

Lenguajes:

PRODUCCION Y VERDAD

Publicación periódica. Aparece tres veces por año.
N° 4, mayo de 1980.
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 1.251.139.
Impreso en Imprenta Pellerano, Hipólito Yrigoyen 316, Quilmes, Pcia.
de Buenos Aires.

Editores responsables: Juan Carlos Indart, Oscar Steimberg, Oscar Traversa
y Eliseo Verón.

La correspondencia relativa a esta publicación debe dirigirse a: Revista
Lenguajes, Cabrera 3086, 1° 4, (1067) Buenos Aires, Argentina. Para
suscripciones, dirigirse a Ediciones Tierra Baldía, Callao 1134, 5° Piso,
(1023) Buenos Aires, Argentina.

Sumario

LENGUAJES: PRODUCCION Y VERDAD

7 Presentación

Lenguajes masivos y producción de sentido

13 Juan Carlos Indart

¿Dónde está el goce de la comunicación masiva?

19 Oscar Steimberg

Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura.

26 Eliseo Verón

Relato televisivo o imaginario social

36 Oscar César Traversa

El cine de animación: cuerpo y relato

47 Oscar Steimberg y Oscar César Traversa

El momento del Plan en los Medios: un tema técnico

Lenguaje y verdad

65 Juan Carlos Indart

Interpretación es

86 Juan Carlos Indart
Por qué Lacan

97 Alicia Páez
El lugar de la verdad: un comentario sobre Austin

Nota

112 Oscar Masotta

sal en la que, al menos todavía, descansa la constitución primordial del sujeto humano en cuanto tal.

Quiere decir, más bien, que el proyecto de socialización a escala planetaria de ese mismo sujeto no podría realizarse bajo las únicas condiciones de esa matriz y sin el advenimiento de ese efecto de ciencia que llamamos la comunicación masiva. Con lo que concluyo en torno a una última conjetura. Sería preciso, en mi opinión, forjar en relación a los medios de comunicación masiva, el concepto de lo que denomino *sistemas de intersubjetividad restringida*. Los medios, y en general todas las posibilidades abiertas por la reproducción mecánica de la Voz y de la Imagen, se ofrecen como un campo extraordinario para la investigación de las diversas reglas de constitución de una intersubjetividad restringida. No puedo acá desarrollar ningún ejemplo para ilustrar qué intuyo como intersubjetividad restringida, cómo determina efectos específicos y cómo constituye una dimensión de goce inédita, pero puedo sugerirles —en lo más olvidado se esconde a veces la verdad— que desarrollar una simple fenomenología del teléfono, un breve listado de las increíbles conductas a que ha dado lugar, pone de lleno en la dimensión a que me refiero.

Desgraciadamente ocurre que debemos enfrentarnos con las transmisiones vía satélite, con las posibilidades técnico-comunicacionales del rayo laser, y aún no sabemos qué ha sido el teléfono en la intersubjetividad humana.

De todos modos, para transformar el atraso, la semiótica se ofrece llena de promesas, siempre y cuando se articule en torno al nudo crucial de la tópica enunciado-enunciación. Tópica de la intersubjetividad, sin la cual no hay semiótica de lo propiamente humano, y que se halla profundamente alterada por los medios en su régimen y condiciones en relación con su funcionamiento coloquial.

Oscar Steimberg

Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura.

El tema de la transposición contemporánea, es decir, el de los mecanismos que especialmente a partir de la etapa de extensión y desarrollo de los medios masivos condicionan la reproducción de una obra literaria o artística en un medio o género que no es el original¹, no es de tratamiento frecuente en la crítica artística ni en la literatura semiótica.

Hay un par de razones, al menos, para que esto suceda. Una se apoya en el hecho de que importantes corrientes de reflexión sobre los medios, como la originada en el ámbito de la escuela de Francfort, han tendido más a la definición de la pérdida intrínseca que produce en una obra artística su reproducción mecánica o su contextualización aberrante, que a la indagación de las operaciones que diferencian y conectan a los nuevos discursos sociales. La otra razón a destacar viene, casi, de la práctica: el único medio masivo cuyos realizadores han hecho teoría es el cine —no ha pasado lo mismo con la radio, ni en general con la historieta, ni por supuesto con la televisión— y su palabra fue en principio adversa a las "versiones"

1) Este empleo de la voz "transposiciones", coincide en términos solo genéricos, como se ve, con el de "versión", específico (la "versión" suele concretarse sin cambio de materia significante), y cargado de referencias implícitas a los efectos de una subjetividad en obra. La acepción de "transposición" utilizada difiere por otra parte del sentido que asume el término en Julia Kristeva ("La Révolution du langage poétique", Du Seuil, París, 1974, referido allí a una intertextualidad, a pesar de extendida, interna al texto literario); en todo caso, intenta proyectar de alguna manera esa perspectiva —que es ya, creemos, fundadora— más allá del campo del discurso escrito.

de lo literario, que se consideraban nocivas para la constitución de un campo autónomo de creación. Y tal vez haya una tercera razón para este desinterés —genérico y con excepciones— por las operaciones transpositivas: en los textos semióticos de raíz europea ha habido, a partir del oscurecimiento de la "primera semiología", un relativo abandono de los mensajes masivos, a la par que un crecimiento de la atención por los objetos literarios; y el campo híbrido de las transposiciones se ubica, más bien, en el primer lugar.

Y bien, a pesar de todo, el trabajo de transposición se ha convertido, se sabe, en uno de los más importantes del cine de ficción, así como de la historieta; y no es ajeno, de ningún modo, a la televisión o a la radio. Su consideración permite indagar los modos mediante los cuales la cultura de nuestro tiempo establece vínculos entre artes y prácticas aparentemente distanciadas, fijando sentidos y adjudicando jerarquías en la lectura social de relatos y obras dramáticas. En cada transposición hay una interpretación de la obra transpuesta; y esa interpretación recorre generalmente alguno de dos caminos que son también, casualmente, los caminos que suele recorrer la crítica. La mirada de cada una de las transposiciones de obras literarias que vemos en el cine, o que leemos en historieta, suele oscilar entre el contenido manifiesto, por un lado, y la estructura y sus mecanismos productivos por el otro. Cuando se acentúa el contenido se confirman estereotipos de lectura, y se produce la reducción "natural" de toda obra a un texto plenamente "legible", de acuerdo con la oposición formulada en nuestro tiempo, entre otros, por Roland Barthes². En estos casos, habitualmente, se refuerza la clasificación social establecida para los contextos, en las descripciones, y se jerarquiza el fin, en el relato. Se oculta la instancia productiva que complicaría, si insistiese, la apropiación imaginaria individual y temporal del producto artístico, y cada cuento o novela se convierte así, meramente, en relato, y cada personaje en el sujeto de conflictos ya definidos, así sean conflictos íntimos.

Pero no siempre es esto lo que sucede en la transposición. Las hay que permiten una nueva percepción del texto, de su ritmo pulsional y de su poética. Las posibilidades de transposición abiertas por los medios permiten formular con nuevos recursos indagaciones en universos significantes más complejos, tal vez, que los abordados en una lectura "atenta"; se realiza así, en esos casos, la destrucción del automatismo perceptivo, de acuerdo con el proyecto aún actual enunciado hace medio siglo por los formalistas rusos.

2) S/Z, Seuil, París, 1968, y "Le plaisir du texte", Seuil, París, 1973.

En esas transposiciones se produce una nueva "verdad" —verdad fragmentaria— acerca del texto transpuesto; una verdad que a veces se concreta en torpezas, asociaciones libres de la cultura; en inconsecuencias sintomáticas. Aquí juega también, por supuesto, el azar de la producción social de los medios, no más azaroso pero seguramente diferente del azar de la producción individual.

Esas transposiciones que proponen nuevas lecturas sobre los textos transpuestos surgen, a veces, de una perspectiva lúcida, y otras de una mirada tonta. En el primer caso, puede tratarse de una lucidez mallarmeana, nietszcheana, freudiana en la percepción del discurso, de su ritmo pulsional, de los modos de su enunciación, de su intertextualidad y de su poética. En el segundo caso, se trata de esa buena tontería que consiste en ignorar u olvidar los significados metabolizantes canonizados por la cultura.

Como una primera aproximación a los temas de reflexión que plantea el trabajo transpositivo de nuestra cultura, pueden señalarse aquellos aspectos de la producción transpositiva que tienen que ver con la recreación, con la fractura o con la acentuación de los mecanismos verosimilizadores del texto transpuesto; esos mecanismos que "antes" —un antes lógico— de la transposición invitaban al lector de la novela a sumergirse en la diégesis, y a gustar los placeres de un género narrativo conocido.

"Lo verosímil —sintetizó Christian Metz en un artículo de hace algunos años— consiste en la reiteración del discurso"³. Cuando una obra pasa, por ejemplo, de la literatura al cine, esa reiteración consiste, frecuentemente, en la repetición de un relato, más allá de las posibilidades de focalización, despliegue, angulación o desmontaje ofrecidos por el medio-receptor.

En la novela transpuesta, cualquiera ella fuere, se habían ido fijando zonas de sentido conocidas. Se integraban ya como parte de un imaginario social la representación de los contextos ambientales, la definición de los personajes y de su densidad psicológica, la proposición de ritmos de desarrollo y de cambio en esos personajes y en esos contextos. El cine o la historieta, movidos, no tanto tal vez por su materia como por su historia, a anclar esas fantasmagorías, pueden llegar sin embargo a producir una lectura distinta del texto-tema.

3) "Essais sur la signification du cinéma", Klincksieck, París, 1968.

En uno de los sentidos de lo verosímil (adecuación a la normatividad de un género), la desverosimilización puede originarse en la omisión, o en la exageración y puesta a la vista, de los clichés funcionales de la narración transpuesta (así sucede en las versiones historietísticas de la novela-western en Lucky-Luke, de Uderzo-Goscinny; o en los "spaghetti-westerns", en el cine).

En el otro sentido (proposición de lo artístico como verdadero), un verosímil novelístico puede ser transformado, por ejemplo, por la modificación que la transposición opere en la relación entre relato y descripción (es el caso de las morosidades ambientales de Lucchino Visconti, recontando una novela de D'Annunzio: "L'innocente").

Pero dentro de este último grupo de transposiciones conviene pensar, al menos, en otro modo de ruptura más/aquel que disuelve un verosímil artístico-narrativo llevando a la superficie los ritmos pulsionales que alentaban por detrás del verosímil narrativo-sintáctico. En relación con un cuento famoso de la literatura argentina —"La gallina degollada", de Horacio Quiroga—, produjo ese efecto una transposición historietística del dibujante Alberto Breccia. En el cuento de Quiroga, una niña inteligente y sana terminaba siendo muerta por sus cuatro hermanos, los cuatro mayores que ella y víctimas de un retardo mental que solo a la niña no había alcanzado. Obsesivamente, los idiotas habían querido reencontrar, matándola, el color rojo de la sangre, visto poco antes en el pescuezo de un ave degollada en la cocina.

El cuento abunda en referencias, implícitas o explícitas, al sino trágico de los padres, privados así de un tardío logro vital. Pero en la transposición algo se invierte: la utilización del color rojo, repetido en cuadros sucesivos en una historieta hasta ese momento en blanco y negro, convierte a la obsesión cromática de los idiotas en el mensaje estético capital del relato; e irrumpe así ante el lector una liga semiótica injerarquizable —un color, el rojo, más un ritmo, el de la repetición, más un lexema, muerte, más un gesto, el de la mano con el hacha— mientras cae el sistema de funciones y actantes del relato: ahora, esa muerte pasa a ser obra de unos asesinos musicales, gideanos, o aun lautremontianos...

En este caso, como en otros, lo que se ha trasladado es un relato, con los efectos de lo que suele llamarse un "cambio de soporte". Ese cambio de soporte que puede ser definido mejor, ahora, como cambio de materia significativa, entendiéndolo por tal al primer nivel de análisis de la producción de la significación: sustrato presemio-

lógico, de acuerdo con Eliseo Verón, que en tanto materia sensorial es trabajada por determinadas reglas constitutivas⁴. Sobre esa materia significativa se producirán los discursos sociales, y es obviamente imposible que en el caso de las transposiciones se produzca un cambio de materia significativa que no vaya además acompañado por un cambio de discurso social. La más sumisa intención novelística, por parte del transpositor cinematográfico de una novela realista, no le permitirá sin embargo situar a su producto en el mismo campo intertextual que define a la obra transpuesta. Pesarán en su versión, dando nuevo sentido a las aparentes "citas", las reiteraciones o los huecos de la historia cinematográfica, en materia estilística y narrativa; y pesará también en ella el carácter mixto —similar en esto al de todo otro discurso social— del lenguaje cinematográfico (en la versión cinematográfica de "Moby Dick", la bíblica enunciación del comienzo no pudo eludir, film al fin, la vecindad hereje de la imagen; ese "llamadme Ismael..." reproducido en la banda con absoluta fidelidad, se convierte así en la letra de una oda marina contrapuntística, con el hinchado bajo continuo de las aguas agitadas).

Y, sin embargo, en el punto mismo en que deben irremediablemente divergir la obra a transponer y la transpuesta —es decir, en el punto en que dos materias significantes y los discursos sociales producidos sobre ellas deben separar sus sentidos, arrastrados por rasgos perceptuales, operatorias y remisiones intertextuales iniguales—, pueden hallarse también paralelismos, de rara pero fecunda lectura. Se trata siempre, por supuesto, de paralelismos parciales, de escotomas en la mirada verosimilizadora de los géneros socialmente aceptados, entrecruzados y salidos de cauce en la transposición: en el caso de la versión historietada de "La gallina degollada", es como si el dibujante hubiera llevado al color, y a la percepción, un ritmo cromático que permanecía latente en el cuento, y que al concretarse en el dibujo señala en la obra literaria un componente rítmico, pulsional, sorprendentemente vecino de otras insistencias que en la obra de Quiroga parecían circunscriptas a un período de escritura anterior. La oposición entre "original" y "versión" era entonces solo parcial; entre el texto del adaptador y uno de los textos posibles —escribibles— del cuento transpuesto hay un paralelismo de prácticas significantes.

Esas prácticas —y tomamos aquí, genéricamente, la definición de Julia Kristeva en "La revolución del lenguaje poético"— se suceden, se reproducen, se demultiplican, en el universo contemporáneo de

4) "Para una semiología de las operaciones translingüísticas", Rev. Lenguajes Nº 2, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.

las comunicaciones masivas. La complejización de su instancia productora, en tanto lugar social, no hace más que acentuar el carácter de discurso social de su producto, marcado tanto por el ejercicio de una operatoria como por la refracción de una intertextualidad.

Una de las estrategias de lectura posibles ante este texto en proceso, siempre desfasado y casi siempre distorsivo y paródico de la transposición, parte del seguimiento de las interpretaciones poéticas de una obra. En el caso de una novela con larga vida y transposiciones múltiples, como el Quijote, las interpretaciones implícitas en realizaciones sucesivas pueden cotejarse, incluso, con las de la crítica o el discurso universitario: allí puede verse bajar al campo de las semejanzas a la ciencia literaria, el ensayo existencial y la superproducción en 70 mm; y el resultado será, en un principio, más inquietante que revelador, convertidos repentinamente en intercambiables los espacios de la inspiración imaginística y de la explicación razonada.

El caso de Quijote presenta, indudablemente, esos rasgos; pero también muestra otros, particularmente valorables en relación con el fenómeno transpositivo en general. En la obra de Cervantes, la transposición misma es tematizada e incorporada por la creación novelística. Ser que "no es otra cosa que lenguaje, texto, historia ya transcrita", su búsqueda de restitución de un antiguo mundo de semejanzas se concretará, dice Michel Foucault, en la verdad de "la tenue y constante relación que las marcas verbales tejen entre ellas mismas".

Aquí procedería indagar la recepción o reproducción interpretativa que esa propuesta de ruptura dentro de la literatura en lengua española encuentra en el universo de la transposición fílmica, historietística, teatral y ensayística (esto último, entendiendo como paratransposición, por ejemplo, las prescripciones de Unamuno acerca de la manera correcta de ilustrar o retratar al Quijote). Es posible que no haya, en todo el conjunto de estas recreaciones, una sola en la que se haya privilegiado, en el libro y su personaje, ese rasgo —único— de disponibilidad textual con que recorre la obra. No hay transposición del Quijote en la que se haya acentuado ese momento en que fracasado para siempre como caballero decide, simplemente, convertirse en protagonista de otra literatura, la de la novela pastoril.

Pero entonces el estudio de estas transposiciones inviste otro interés: el que surge de la investigación de las variadas formas de coartada con que la cultura de nuestro tiempo obtura los pasos

hacia el *abismo de sentido* del Quijote; abismo constitutivo de la moderna literatura de Occidente, advertida rudamente en esos inicios del carácter fatalmente intertextual, "*mancha* en la escritura", según paráfrasis de Oscar Traversa, de todo texto.

En las transposiciones del Quijote corresponde, entendemos, analizar los recursos de reificación de la diégesis; la fijación y la naturalización de las descripciones; la dilución de las aporías de la empresa quijotesca (trabajo sin naturaleza, lucha sin azar, amor sin objeto); el borramiento de los conflictos entre lo imaginario, lo simbólico y lo real, que en el Quijote nunca fueron dulcificados por un exterior hópito o coherente; la supresión de sus características mediaciones narrativas y de sus retornos sobre lo escrito.

Un Nikolai Cherkasov justiciero, un Rex Harrison artista, son pasibles, en tanto soportes de semejante figura, de algo más que de un señalamiento de simplificaciones; acerca de las suyas y otras versiones, corresponde investigar su carácter representativo del conjunto de los procedimientos verosimilizadores de la transposición contemporánea.

No, por supuesto, de *toda* transposición contemporánea. En otro lugar se ubican los inocentes ejemplos —ejemplos menores— de Breccia (señalando en rojo el malditismo perviviente de Quiroga), o de Visconti (descubriendo en D'Annunzio los paños y los gestos de una sociedad teatral). Se ha dicho: *inocentes* (Breccia y Visconti debieron creer que levantaban pedestales a la literatura); *ejemplos* rusos, muestra sus procesos); . . . *menores*: D'Annunzio, Quiroga, tal vez, no dan miedo. Una vez más, puede suceder que las artes mayores estén siendo pensadas desde las menores. La novela, desde el folletín. La literatura, desde el cine o la historieta. El arte, desde la transposición, en ese juego intertextual que desde hace un siglo está socavando los géneros y las figuras de un arte verosímil, original, centrado, y que en los medios masivos ha encontrado un lugar de multiplicación, de estallido y de imprevisibilidad.