

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

Contacto

Comentarios

Suscripción

Memoria del arte / memoria de los medios

n° 1 / 2

dic.2003

semestral

Secciones y artículos [5. En los inter-medios]

Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediatización de relatos y géneros

Oscar Steimberg

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios



Abstract

Durante los primeros ochenta años de la industria fílmica, la narrativa pareció apelar a las grandes producciones transpositivas –especialmente las originadas en la literatura– para quitarse complejidad y dotarse de una moralidad transparente. Después crece una operatoria contraria en los dos órdenes, que pone en evidencia, por contraste, la esquematización esencialista de las anteriores versiones. Junto a estos cambios, inscriptos entre los que definen el *estilo de época*, ha ocurrido también la caída de los (imposibles) objetivos de permanencia y fidelidad que parecieron guiar la transposición entre medios y lenguajes. Mientras el espectador sigue pasando de la condición benjaminiana de *erudito* a la de *bricoleur*.

Palabras clave

mediatización, transposición, enunciación, complejidad, bricoleur

Abstract en inglés

The two ways of the transpositional enunciation: the change of direction in the mediatization of stories and genres

During the first eighty years of the film industry, narrative seemed to appeal to the great transpositional productions –especially those coming from literature– to diminish complexity and acquiring clean ethics. Afterwards a contrary attitude seemed to develop in both orders which, by contrast, makes evident the essentialist schematization it had occupied in previous versions. The procedure, one of those that make up the style of the period, has abolished, on top of that, the (impossible) aims of permanence and fidelity that accompanied the transposition of narrative between different media and languages. While the viewer goes over from the benjaminian condition of *erudite* to that of *bricoleur*.

Palabras clave

mediatization, transposition, enunciation, complexity, bricoleur

Texto integral

1. La cambiante, sensible cultura de la transposición

- 1 Ante las transposiciones de los últimos dos siglos –de los géneros de la palabra escrita y oral al teatro o a la ópera y después al cine, la historieta o la radio, con las correspondientes inversiones y retornos en el sentido del pasaje– surge, casi naturalmente, una tentación retórica, la de la personificación de la cultura. Que aparece, en perspectiva, comentándose, corrigiéndose, pensándose a sí misma de etapa en etapa.
- 2 En los primeros ochenta años de cine la narrativa parecía usar las grandes producciones transpositivas para dotarse de linealidad y agregarse una moralidad transparente, alejándose de las complejidades de la literatura y de la diversidad regional y estilística de sus creadores. Después crece una operatoria contraria, que en una personalización de la historia podría imaginarse como una autocrítica de esa cultura transpositiva.
- 3 En parte, esa nueva operatoria implica el retorno de una complejidad retórica y enunciativa que cuando estaba en el texto fuente había sido desatendida en las transposiciones anteriores. Aparece como evidente y datada la esquematización esencialista que había ocupado las versiones anteriores, y el procedimiento se manifiesta, además, como uno de tantos dentro de los que conforman el estilo de época. Así, en una versión para la televisión del Quijote –la guionada por Camilo José Cela a principios de los noventa– se recuperan citas y fórmulas del original, con sus referencias a escrituras anteriores y su confrontación de géneros y de personajes de género en cuanto tales (Steimberg, 2000). También vuelve la complejidad y oscuridad del drama shakespeareano, en paradas poéticas como la de *La Tempestad* –versión cinematográfica de Peter Greenaway– o en metatransposiciones como la de *Ricardo III* por Al Pacino. Pero también los relatos de aventuras para grandes públicos recuperan sus perfiles y sus accidentes: Tarzán vuelve a su ambivalencia –humano-animal– en *Greystoke*, y Batman a su condición lóbrega y vengativa en la redefinición dramática de Tim Burton, en ese caso por la transposición de los rasgos de parodia dramática de trabajos historietísticos como los de Frank Miller.

2. La coexistencia del *revival* y la moda

- 4 No todos son retornos o recuperaciones, en estas caídas de la sencillez. La condición de *friso* escénico y las composiciones de desnudos en profusión y con función de coro del film de Greenaway no estaban en Shakespeare, ni estaba la mirada ecológica o etológica de Greystoke en los folletines de Edgar Rice Burroughs, ahora invadidos en la pantalla por un mensaje ideológico de época, en una transposición fuertemente interpretativa. Al dar lugar en sus desarrollos a la complejidad y la tensión, la transposición invierte el sentido habitual de sus producciones; y lo hace, en unos casos, recuperando sentidos perdidos u ocultos –en versiones anteriores– de la obra o el género transpuestos, y en otros introduciendo cambios que son fracturas ideológicas, en el sentido de que introducen nuevas claves generales de lectura. Pero en cualquiera de ambas opciones la transposición abandona previsibilidades pasando, si se parafrasea la formulación de un creador contemporáneo de la narrativa mediática, "de la palabra *c* a la palabra *h*"; es decir, de la continuidad a la historia. John Byrne, guionista y dibujante de las reformulaciones de Superman y Batman de 1999, utiliza y fundamenta en un epílogo de la primera parte de la serie ambos conceptos. Reconoce así, a la vez, que los esquemas narrativos de base, con sus motivos característicos, no pueden abandonarse sin volver ilegible la transposición como tal, y que, inversamente, sólo las rupturas de esa continuidad permiten conversar con los estilos de época (Byrne, 1999).

3. Los nuevos obstáculos en el camino transpositivo de los

transgéneros

- 5 La instalación de estos campos de modificación del sentido tradicional de la transposición interlingüística e intermediática no vino sola; implicó, además, una alteración de algo que había operado hasta entonces como garantía del efecto de continuidad en el pasaje, ya que fueron afectadas, también, las expectativas de permanencia de un transgénero en el viaje entre medios y lenguajes. En el período anterior, sólo en las versiones satíricas se producía la caducidad de un transgénero: en la transposición *seria*, el western seguía siendo western al pasar de la literatura al cine o a la historieta; y lo mismo pasaba con la novela policial de enigma o la novela histórica, que insistían en sus rasgos retóricos, temáticos y enunciativos, ahora típicamente amenazados por el componente experimental –en el sentido de una puesta en escena de distintas formas de imitación y transformación, más allá de su relación con el sentido del relato^[1] – del estilo de época.
- 6 Como se sabe, en la etapa de irrupción de estos cambios se quebró en los medios la vigencia de un principio general de coherencia genérica: pasó a ser habitual que una telenovela pudiera convertirse, en un episodio, en un teleteatro de costumbres, y en otro en un programa periodístico o en un film histórico; o que un programa de entretenimientos, en algún momento de cada emisión, se convirtiera en una sátira de humor político^[2]. Esto aportó a la inestabilidad de la inserción de género en la transposición: la orientación "adaptativa", clásica en la transposición cinematográfica –que debía mantener una promesa de género como parte del contrato de lectura^[3] –, fue sustituida por un repertorio de prácticas hipertextuales ampliado desde su inicio por la inestabilidad del texto receptor (Verón, 1985; Jost, 1999).

4. Las caídas de lo temático

- 7 La caída de la fidelidad genérica fue posibilitada por otra, que incidió de manera directa en la ruptura de la continuidad de género: la del carácter estable y la direccionalidad espacio-temporal de la relación motivo-tema. Una escena característica de la comunicación de época es la de los motivos negándose a constituirse en temas, con la consiguiente prolongación de la vacancia de sentido de los motivos narrativos y escénicos conocidos como señales de género y estilo.
- 8 Así, ha ocurrido que:

4.1. Se ha producido un cambio de acentuación, de lo temático a lo retórico

- 9 La transposición y las fórmulas del comentario crítico de época permiten suscribir la hipótesis de que hemos pasado de la primacía de una lectoescritura temática –narrativa-argumentativa– a la de una lectoescritura retórica –lúdica-descriptiva–.
- 10 Los narratólogos probaron largamente la condición ubicua de lo narrativo; también demostraron la vigencia de la misma condición los que han intentado definir el alcance de otros campos retóricos más allá de la literatura primero, de otras superficies discursivas después. De Propp a Barthes, así como a Bremond y Todorov, se expandió la comprobación de que no sólo "son incontables los relatos del mundo", sino también la de que es imposible la imaginación de un mundo –humano– sin relatos. En un borde de lo narrativo, autores de nuestra actualidad recordaron también que, más allá de la ficción y de la historia, hay también obligadamente relato, por ejemplo, en la argumentación^[4]. Pero no han sido menos convincentes las demostraciones relacionadas con el campo de lo retórico-figural o de distintas prácticas hipertextuales. Las generalizaciones descriptivas de Jakobson, que subsumían al conjunto de la cultura en la oscilación metafórico-metonomímica, fueron seguidas, con menos fascinaciones y rechazos de la crítica pero con igual amplitud referencial, por trabajos como los de Lakoff sobre las metáforas de la vida cotidiana: más enmascaradas que las operatorias de género o estilo clasificadas por Jakobson pero más abarcativas aún de amplísimos universos discursivos (Lakoff, 1980; Jakobson, 1980). Amplios y, sin embargo, de baja articulación interna, si se los compara con los universos del relato. Un modo de organización textual recorre un discurso y exige focalizaciones y proyecciones específicas, porque no se muestra dando cuenta de la totalidad de ningún universo de sentido. Y la generalización exige, entonces, una difícil decisión; casi una opción moral de la crítica, que sólo en ella puede experimentar el riesgo de la hipótesis explicativa. Paolo Fabbri proyectó la conceptualización de este retorno de una problemática que excede la del fragmento, tan insistentemente referido al conjunto del estilo de época, al campo polémico de las definiciones de lo que debería entenderse como un concepto actualizado de la investigación semiótica (Fabbri, 2000). Confluyentemente, el crecimiento del análisis de lo descriptivo instituye la figura de un sujeto de la descripción, que percibe combinaciones y retornos de objetos puntuales, entre la diversidad y la diversión, y atiende a la fuerza de gravedad de las pequeñas constelaciones antes que a las razones de una continuidad lineal o de un destino narrativo (Hamon, 1991).

4.2. Con la caída de lo temático, ha cambiado el lugar y ha crecido el peso de los motivos de la cultura

- 11 La relación motivo-tema ha perdido su carácter estable y su direccionalidad textual-

temporal: una escena característica del "estilo contemporáneo" es la de los motivos *negándose* a subsumirse en temas ^[5]. En distintos productos mediáticos, los clichés de la gestualidad, de la palabra, del dicho se expanden como citas de un estilo o de una zona cultural sin servir al tratamiento de un tema explicitado ni a su privilegio en un desarrollo narrativo.

- 12 Pero esto no ocurre –más allá de Auerbach y sus definiciones históricas de la mimesis ficcional, y más recientemente de algunas, fecundas en otros campos, de Lyotard– porque un modo épico del relato, con pasos y escenas de contenido narrativo indudable, esté siendo una vez más sustituido por un modo bíblico, oscuro y polisémico ^[6]. Estos motivos libres, que remiten débilmente a tipologías genéricas y estilísticas ahora permanentemente tematizadas y autoironizadas, parecen detenerse siempre un paso antes del cierre temático, pero no por una condición de oscuridad, sino porque no acaban de organizarse en términos de una relación esquematizable (iluminadora) entre sucesión y transformación; remiten a memorias separadas que en algún momento se mostrarán como intraducibles entre sí. Y que exigirán, cada una, un *programa de lectura* diferente. Una denominación con adecuadas remisiones de sentido dentro de esta problemática fue adoptada en un trabajo reciente para nombrar el replanteo constante de programas de lectura requerido por la propuesta mediática contemporánea: "el formateo de la mirada" (Soulages, 2001).

4.3. La producción del efecto metonímico en presencia se destaca como dispositivo retórico

- 13 Si bien la metonimia es una figura de sustitución –basada en relaciones de contigüidad espacial, temporal, de causa-efecto... –, la prevalencia de los desplazamientos que la fundan, aun sin sustitución de términos, ha sido percibido como determinante de una condición metonímica general de un texto o conjunto de textos. Así ocurre en el ya mencionado texto fundacional de Jakobson pero también en Barthes y Metz; en Jakobson y Barthes, con el señalamiento de un efecto de realismo derivado de las contigüidades mostradas como meramente fácticas dentro del universo diegético ^[7]. Pero puede sostenerse además que la especie ("impura") de la metonimia en presencia ha crecido como uno de los rasgos representativos del estilo de época.
- 14 Una explicación a discutir: la sustitución entre términos de la metonimia lograda como tal (es decir, no la metonimia en presencia sino la que completa su dispositivo de sustitución) exigiría el privilegio narrativo de uno de los términos como sujeto u objeto del decurso dramático. Como no la hay, insiste la copresencia de esos términos y la polisemia del contexto, y por lo tanto la postergación del cierre del sentido.
- 15 La descripción de estas insistencias puede convocar, por supuesto, otros marcos bibliográficos contemporáneos, como el de una parte de la crítica feminista y su circunscripción de una primacía metonímica como dispositivo característico de una literatura femenina (Muraro 1981). El carácter ampliamente abarcativo –en ese sentido, también jakobsoniano...– de ese sesgo de lectura puede habilitar su inclusión entre los extrapolables a la consideración de los rasgos del estilo de época.

5. Conclusiones provisorias, en el contexto de una cultura de la transposición-emisión

- 16 Cabe considerar los efectos de estas novedades en la configuración de los universos discursivos de la transposición contemporánea. Parto de la presuposición de que la servidumbre temática es lo que convierte en instrumental –didáctica, política, ideológica en cualquier sentido– la operatoria textual; por otra parte, es esa misma servidumbre la que garantiza en la transposición la fidelidad del pasaje. Y es lo primero que cae cuando la transposición autonomiza su sentido y se constituye en transposición-emisión –es decir, definida en términos de su independencia con respecto al supuesto mensaje del texto-fuente–. Esta modalidad transpositiva es ahora el relevo habitual de la transposición-recepción –es decir, la que se define en términos de su fidelidad narrativa y temática–; introduce cambios en el lugar del relato y del tema porque pone en escena la dudosa palabra de su propio tiempo, conservando para la visibilidad de su condición de transposición sólo un repertorio de motivos y/o esquemas narrativos parodiados –la parodia puede ser seria– trasladados desde el texto fuente. Su trabajo demuestra que las áreas problemáticas estructuradas –en que consisten los campos temáticos– son construcciones de época –de distintas épocas–. Se ingresa así a un momento de cambios aparentemente frívolos y sin embargo muy graves; ahora en el campo de una victoria de lo retórico sobre lo temático, ocurre sin embargo que se explicita algo tan importante como otra victoria, la del juego sobre el sistema como motivo dominante del cambio de época ^[8].
- 17 Pero: "el motivo que se niega a confluir con otros en el tema" es sólo una metáfora construida para nombrar el efecto de sentido del crecimiento del número y el peso de los motivos "libres" en los textos contemporáneos. Obviamente, los motivos no se niegan a organizarse; están en otro tipo de organizaciones, constelaciones de objetos y formas con sentidos temporarios, ligados a estados de la circulación de discursos en distintas áreas de intercambio semiótico. El pasaje de un momento transpositivo a otro

parece haber quitado, en principio, seriedad a la escena: se ha producido la sustitución de una cierta figura de enunciador que se mostraba convocando temas legitimados por otra, la del que sólo se muestra articulando y modulando un discurso. Ciertas definiciones de lo que se entiende como "sujeto de estilo" parecen especialmente apropiadas para describirlo. Así, en el diccionario de Greimas y Courtes se dice sobre el sujeto de estilo que se constituye como efecto del discurso-enunciado: es "como una forma a construir, sin cesar enmascarada y designada por los objetos significantes a través de los que ella se manifiesta" (Greimas et Courtes, 1991).

- 18 En un intento, tal vez nostálgico, de narrativizar esta misma conclusión, podría decirse:

Si el espectador de la era de la reproductibilidad técnica era ya el sujeto de una erudición distraída,
y también, antes aún de que se le abrieran los teclados de la interactividad, un erudito forzoso que se ignora ^[9] (Traversa, 1984),
¿qué cambios enunciativos ha traído la nueva etapa?

- 19 Tal vez ese espectador haya pasado de la condición del erudito a la del bricoleur que, si bien en parte puede seguir siendo un erudito, ya no lo ignora, porque tiene que actualizar y operativizar su saber en cada bricolage, y es comparativamente poco lo que ahora se distrae, porque:

- a) los recorridos son por las pantallas reconocidas en la diversidad de sus soportes, con actualización permanente de la información sobre sus diferencias operativas, y
- b) el desandar de las citas suscita asociaciones *diurnas*, y no de ensueño, o de un ensueño frío –errancias taxonómicas... –.

- 20 y ese espectador no mantiene, ya, la distancia con la autoría que es característica del erudito y del coleccionista, porque a partir de esos reconocimientos debe ¿escribir? ¿componer? en cada situación de lectura y reconocimiento –debe clasificar (coleccionar) en obra–.

- 21 Y a esa supresión de la distancia puede llamársela también pérdida, pero sólo desde un cierto imaginario de lector. Una cierta ¿cómica? condición de obviedad se cierne sobre el momento del pasaje a la escritura. ¿Cuál es, ahora, el drama del escribir, cuando se transpone para jugar, aunque se trate de un juego trágico, y para exhibir el juego como producción? Y ¿cómo plantearse?



Notas al pie

1. Tomo los conceptos de "transformación" e "imitación" en el sentido de las prácticas hipertextuales definidas por Gerard Genette (1989): cambios en la versión de una obra, en el primer caso, y en producción de otra partir de sus dispositivos productivos, en el segundo. Tomando nota de la acotación de la perspectiva de Genette al campo literario, pero entendiendo que conceptos como los elegidos pueden extrapolarse a versiones translingüísticas. (volver al texto)

2. En relación con la telenovela, intenté circunscribir las características del momento de irrupción de estos cambios en "Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela"(1997). (volver al texto)

3. La aposición de conceptos es deliberada: uso el de "contrato de lectura" –en el sentido de Eliseo Verón (1985) – en relación con las restricciones de un campo de circulación de sentido surgidas de los efectos enunciativos de un texto específico, y adopto la de "promesa" en relación con la propuesta de consumo y circulación de un género en una etapa de su vigencia social –en este caso, partiendo de las proposiciones de François Jost (1999) –. (volver al texto)

4. Así, Herman Parret (1995). (volver al texto)

5. Apelo, como en los comentarios anteriores de este punto, a las definiciones de Cesare Segre (1985) sobre "Tema/motivo". (volver al texto)

6. Asocio, más allá de las obvias diferencias históricas y teóricas, las conocidas descripciones de Auerbach (1950), con las de J.F. Lyotard (1991) acerca de la impenetrabilidad de los motivos joyceanos. (volver al texto)

7. Me refiero, por supuesto, a los trabajos sobre "retórica de la imagen" de la primera etapa semiológica de Barthes, cuya ilusión abarcativa fue circunscripta en términos de una etapa de la aventura semiótica por Eliseo Verón (1997). Christian Metz (1977) definió, a su vez, como "gesto jakobsoniano" el de la generalización explicativa de una operatoria como la del par metáfora/metonimia en términos de una redefinición de amplias zonas de la cultura. (volver al texto)

8. Una vez más, un cierto paralelismo entre los cambios de la teoría y los de la ficción convierte en súbitamente aptos los ejemplos de la cultura de género para la exposición de distintos momentos de la crítica teórica. No sé si Jacques Derrida habría aceptado el corrimiento hacia una extrapolación de los objetos para la ejemplificación, pero no puedo dejar de considerar adecuado para este área de problemas un párrafo como éste de *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines* (1967): "...es éste el momento en que, en ausencia de centro o de origen, trocose todo en discurso (...) La ausencia de significado trascendental extiende al infinito el campo y el juego de la significación". (volver al texto)

9. La primera de ambas definiciones es la de Walter Benjamin (1967), y la segunda (su focalización en el modo de circulación y apropiación de la información sobre el medio), de Oscar Traversa (1984). (volver al texto)

Bibliografía

Auerbach, (1942 [1950]) *Mimesis*, La representación de la realidad en la literatura occidental. México: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, W. (1936 [1967]) *El arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Byrne, J. (1999) *Generations*. New York: DC Comics.

Derrida, J. (1967) *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*. Paris: Éditions du Seuil.

Greimas e Courtes (1986 [1991]), *Semiótica*. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Editorial Gredos.

Fabbri, P. (2000) *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.

Genette, G. (1989) *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

Greimas, A.J. et Courtés (1979 [1990]) entrada "estilo", en *Semiótica – Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Hamon, P. (1991) *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.

Jakobson, R. (1963 [1980]) "Linguistique et poétique", en *Essais de linguistique générale*. Paris: Éditions de Minuit.

Lakoff, G. and Johnson, M. (1980) *Metaphors We Live By*, University of Chicago.

Jost, F. (1999) "Le lien de la télévision au téléspectateur", en *Introduction à l'analyse de la télévision*. Paris: Ellipses.

Lyotard, J.F. (1991) *Lectures d'enfance*. Paris: Éditions Galilée.

Metz, C (1977) "Métaphore / Métonymie, ou le référent imaginaire", en *Le signifiant imaginaire*. Paris : Union générale d'Éditions.

Muraro, L. (1981) *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimici-zia tra metafora e metonimi*. Milán: Feltrinelli.

Parret, H. (1995) "Contar", en *De la semiótica a la estética*. Buenos Aires: Edicial.

Segre, C. (1985) "Tema/motivo", en *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.

Soulages, J-C. (2001) "Le formatage du regard", en R. Gardies et N.C. Taranger, *Télévision: question de formes*, Paris, L'Harmattan.

Steimberg, O. (1993 [2000]) "El Quijote de fin de siglo", en *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires: Atuel, 2ª ed.

–(1997) "Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela", en Verón, E. y Escudero **Chauvel, L.** (comps.), *Telenovela – Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona: Gedisa.

Traversa, O. (1984) *Cine, el significante negado*. Buenos Aires: Hachette.

Verón, E (1985) *Les médias: expériences, recherches actuelles, applications*. Paris: IREP.

–(1997) "De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía", en Veyrat-Masson, I. y Dayan, D. *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa.

Autor/es

Oscar Steimberg es semiólogo y escritor. Profesor consulto, Universidad de Buenos Aires. Profesor y Secretario de Asuntos Académicos, IUNA. Vicepresidente de la Asociación Argentina de Semiótica y ex vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual. Entre sus libros sobre temas comunicacionales se cuentan *Leyendo historietas: estilos y sentidos en un "arte menor"*; *Estilo de época y comunicación mediática*, en colaboración con Oscar Traversa, y *Semiótica de los medios masivos - El pasaje a los medios de los géneros populares*, *El pretexto del sueño*, *El volver de las imágenes* (comp. con O. Traversa y Marita Soto) y, en prensa, *Transposiciones*.

o.steimberg@iuna.com.ar, steimbergoscar@gmail.com

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar