

Steimberg, Oscar (julio 2005). *Géneros mediáticos : Cuando el texto ya trae su crítica*. En: Encrucijadas, no. 33. Universidad de Buenos Aires. Disponible en el Repositorio Digital Institucional de la Universidad de Buenos Aires: <<http://repositorioubi.sisbi.uba.ar>>

Géneros mediáticos

CUANDO EL TEXTO YA TRAE SU CRITICA

La transposición de obras y géneros de un medio, formato o lenguaje exhibe en los distintos soportes mediáticos trabajos de cita, inclusión y asociación de géneros. Estos niveles y efectos de significación que generan las transposiciones y transforman obras o géneros ocupan un lugar de crítica intermediática.

OSCAR STEIMBERG

Profesor Consulto de la Universidad de Buenos Aires y profesor titular del IUNA. Presidente de la Asociación Argentina de Semiótica. Actualmente dirige el proyecto UBACYT S047 "Consultas y empleo de la memoria audiovisual en la ciudad de Buenos Aires. Diseño de un esquema de actualización permanente de registros de la producción audiovisual". Ha publicado, entre otros, *Semiótica de los medios masivos* y *El pretexto del sueño*, de reciente aparición.

Se ha señalado ya suficientemente que la transposición de obras y géneros de un medio, formato o lenguaje a otro –generalizada en la comunicación masiva contemporánea– exhibe en los distintos soportes mediáticos, como nunca antes, trabajos de cita, inclusión y asociación de géneros. Puede agregarse (y también ha empezado a hacerse) que esas operatorias inciden en las nuevas orientaciones de la lectura y en la definición de también nuevas, cambiantes posiciones espectatoriales a través de operatorias que no parecen poder abarcarse sino a partir de aproximaciones parciales, sucesivas, nunca suficientes. Y que deben proyectarse sobre fenómenos y desarrollos temporales que exceden el campo de los medios; que se despliegan en ellos de modos diversos y diferenciados, alejados de aquellos que en el momento heroico de la perspectiva macluhaniana habilitaban –y para esto daba igual que la parada crítica fuese, como se dijo algo después, apocalíptica o integrada– la asimilación hipotética del efecto del mensaje al del medio.

1. La generalización del texto escribible, aun allí donde no se habla de escritura

Los efectos generales del dispositivo mediático son aún, y seguramente seguirán siéndolo en el futuro, un campo de indagación insoslayable dentro de la comunicación contemporánea y, más allá de ella, de la historia de la comunicación. Pero la deriva constante de obras y géneros ha puesto cada vez más en escena procedimientos que en principio fueron menos abarcativos y refirieron solamente a una parte de las obras del arte o a un nivel de lectura de la obra literaria. Como si en una gran parte de los productos de la cultura se hubiese expandido, en espacios culturales impensados e inabarcables desde cualquier expectativa definible de lectura, ese efecto del texto escribible al que, en los comienzos de los setenta, Barthes emplazaba en un rol convocante: "El texto me elige mediante toda una disposición de pantallas invisibles, de seleccionadas sutilezas: el vocabulario, las referencias, la legibilidad, etc.; y perdido en medio del texto (no por detrás como un deus ex-machina) está siempre el otro, el autor..." (Barthes, 1982 <1973>). Se han expandido procedimientos fugaces, que irrumpen y desaparecen a intervalos cambiantes en el tiempo de pantalla. Su fugacidad no los priva de la condición de generadores de identidad cultural, y se muestran como solicitando desde la pantalla a algún tipo de personaje-espectador. En esbozos cada vez más provisorios, porque en los géneros mediáticos encontramos proyecciones identitarias cada vez más fugaces, aunque

a menudo refulgentes y sorprendivas. En las dos últimas décadas se ha ensayado su descripción, en términos, por ejemplo, de un “nuevo régimen de lo visible”, y de los nuevos imaginarios que convoca (Renaud, 1990), y en los trabajos de los últimos años en los que se registra la movilidad de esos textos y de sus encuadres genéricos ha empezado también a focalizarse la novedosa escena enunciativa creada por esa movilidad (Soulages, 2001).

Una evocación de Barthes, en relación con este contexto mediático, constituye inevitablemente una traición: es en el final de su Ayudamemoria sobre la antigua retórica (y, entre sus textos, no solamente allí) donde se define el lenguaje “narrativo, discursivo, argumentativo que es vehiculizado por las ‘comunicaciones de masa’” como el espacio, “grilla analítica completa (a partir de la noción de verosímil)” de un aristotelismo degradado. Pero ha ocurrido que esas configuraciones no dejaron de conmoverse desde aquellos registros, y de diferenciarse internamente: una eventual grilla actual de géneros y modos, con sus variantes estilísticas de vida breve, no podría ya aparecer en ningún caso como completa: ni ante sus operadores, en términos de una funcionalidad clasificatoria, ni ante una mirada crítica que apunte a sus condiciones de posibilidad. Y tal vez pueda sostenerse, a la vuelta de tantos cambios, que esas proposiciones acerca de un autor perdido en medio del texto (¿tal vez, también, perdido por el texto?) se presentan ahora como sorprendentemente extrapolables a un campo más extenso y diverso que el original, incluyendo el de algunas de esas comunicaciones masivas con novedades en todos sus niveles de configuración.

Nada indica, por supuesto, que vaya a disolverse la distancia entre los efectos enunciativos de un texto de libro y los de otro que no lo es, más allá de las inclusiones o marginalidades estilísticas que puedan unir a los dos. Y nunca podrán extrapolarse hacia esas derivas de contacto las descripciones de Barthes acerca del enlace deseante entre el autor y el lector del texto de goce... Pero en su lugar insiste, tal vez, otra errancia de deseo –aunque apagada, aunque privada de hacer de escritura que hayan estabilizado sus lugares de respeto–: la de la erudición distraída adjudicada por Benjamin al espectador del tiempo de la reproductibilidad técnica (Benjamin, 1987 <1938>). Una erudición que, en desarrollos posteriores y complementarios de los de Benjamin, ha sido descrita además como inevitablemente propia de una posición espectral contemporánea: el espectador de cine, dice Oscar Traversa, es hoy “un erudito forzoso que se ignora” (Traversa, 1988). Y esa erudición que puede aparecer como enteramente desprovista de pasión, a la vez que como atenuante de los rechazos de gusto y soporte de una pluralidad creciente de respuestas a la multiplicidad de las ofertas de comunicación. Disfrutes y rechazos que se saben provisorios dibujan unos sujetos fugaces; pero una enunciación fugaz no deja de ser una enunciación. Y sus efectos en una identidad estilística no dejan de existir por el hecho de que esa identidad se muestre, como muchas de las contemporáneas, como constitutivamente autoirónica.

2. Sobre cambios en una instancia crítica intermediática

Junto a la crítica valorativa existe otra que no cumple roles explícitos de guía de lecturas o expectativas, que no es reconocida como crítica ni producida por los críticos definidos como tales por la sociedad. Se trata de la elección de niveles y efectos de significación que, en la transposición, toma la escena cuando desde un lenguaje o medio se toman y transforman obras o géneros que hasta entonces han existido en otro.

En ese campo de transformaciones de la cultura, hay conjuntos de operaciones diferenciables características de dos vertientes de un actual crecimiento de la complejidad. La primera es la que consiste en un trabajo sobre los componentes y los

modos de organización del producto de género transpuesto, en la re-narración en el nuevo medio; la segunda es la que privilegia la exhibición de los efectos del cambio de soporte, manteniendo rasgos de la configuración significativa que eran propios del emplazamiento mediático inicial.

Se trata de un procedimiento característico de los presentes estilos de época; de una época en la que un tipo de transposición –la adecuada a los cierres narrativos emblemáticos de un discurso moral de época– ha dejado de justificarse como políticamente necesaria en términos de una estrategia educativa del gran público. Y se ha generalizado la exposición de otra caída, la de las jerarquías entre lenguajes y registros de la comunicación. Se expanden transposiciones lúdicas en las que un objetivo de fidelidad en el pasaje (como la del respeto a un texto literario de origen) no sólo no podría constituir un objetivo sino que llegaría a ocupar el lugar del error.

3. Humor, pastiche y fugacidad como rasgos de un tipo de transposición mediática en la Argentina.

En la cultura argentina, para encontrar un amplio despliegue de esos nuevos fenómenos de transposición es útil cambiar de soporte. En diversos géneros televisivos se produjeron los dos fenómenos sucesivos que en otros espacios regionales marcaron el pasaje de la sencillez y el encuadramiento jerárquico a la complejidad retórica, con efectos enunciativos particulares. Los precedió un lenguaje que ha perdido paralelamente parte de su condición masiva como es el de la historieta, en su vertiente de la narrativa de aventuras. Fueron precursoras las creaciones de Alberto Breccia, en sus transposición de grandes relatos literarios de misterio y terror de los siglos XIX y XX. Intenté describir esta condición de su obra en trabajos ya lejanos (Steimberg, 1977). La expansión y el asentamiento permanente en géneros de gran circulación se daría después, y en otro medio.

3.1. El despliegue lúdico como relevo de la sátira opinante.

En los programas cómicos, el cambio retórico empieza a producirse, en la Argentina, a partir de los ochenta, por la difusión del juego no satírico, no argumentativo en términos de caricatura política o social (para quienes puedan recordarlos: etapas de Gasalla, Perciavalle, Casero, aun de Tato Bores). En términos de G. Genette, puede decirse que el pastiche creció ante la sátira, mientras cambiaba la condición de la parodia (Genette, 1989 <1982>). Crecieron las construcciones paródicas e irónicas, y especialmente las autoirónicas y humorísticas (en el sentido de Freud: comicidad revertida sobre el emisor del discurso humorístico) en los géneros mediáticos, especialmente televisivos. Al respecto, podría volverse sobre una oposición con varias entradas descriptivas en las historias del arte del último medio siglo: la que reconoce como sus polos al camp y el kitsch.

La frecuente asociación de ambos conceptos (aun en una parte de la crítica contemporánea) puede obstaculizar la percepción de la oposición entre dos vertientes actuales de las emisiones de los medios. Si la mirada camp enseña a recorrer los objetos y textos de la cultura de manera no jerárquica (y autoirónica), puede postularse que cuando se proyecta sobre el kitsch está realizando una operación que no es de asociación o confluencia textual sino de desmontaje. Puesto en serie, por efecto de esa crítica, con otras construcciones de género, el objeto kitsch muestra entonces su materia y el carácter laborioso y repetitivo de su búsqueda de la sublimidad. Queda en escena el fracaso de su empresa de producción y reproducción de vías regias a la emoción. Conviene advertirlo, porque esas vías regias fueron parte de una ideología de época. El camp posmoderno no

puede entenderse sino como contestación a las fórmulas de la emoción artística y política implantadas en distintos territorios discursivos de la modernidad: no las denuncia ni critica de manera puntual porque su conflicto retórico-enunciativo es general; entonces no constituye, con ellos, una escena polémica; ocupa sus textos e invierte su sentido.

Siempre en términos de prácticas hipertextuales, puede postularse que de este modo el pastiche crece ante la sátira, mientras cambia la condición de la parodia. La difusión del juego no satírico, no argumentativo (sin cierre de sentido preanunciado), con los motivos y rasgos singulares de un texto previo acompaña al crecimiento del estilo contemporáneo, en distintos asentamientos mediáticos y de género. Estableciendo un paralelo entre tipos de "programas de humor" televisivos y tipos de "dibujo de humor", puede señalarse que en la Argentina, entre los programas de humor de la última década, aparecen los que no transponen a la pantalla la tribuna crítica de la caricatura política o social (como ocurrió clásicamente en la tradición del género, que fue prioritariamente la de un grotesco satírico con componentes de denuncia) sino el despliegue lúdico de un juego con los motivos de la memoria y la representación. No se trata de una irrupción mayoritaria pero sí creciente, con emergencias aun en programas inscriptos genéricamente en el molde clásico. Y los efectos enunciativos de esas emergencias determinan que la parodia, separada de la sátira, se vuelva sobre el enunciador y dé paso al humor como forma diferenciada de lo cómico. Lo que también plantea un problema (coincidente con el anterior) de definición.

3.2. Cambios enunciativos que obligan a diferenciar, una vez más, chiste de rasgo de humor.

Otra costumbre terminológica (más antigua que la que similarizó camp y kitsch) contribuyó a asociar, en la conceptualización social, géneros mediáticos diversos, dentro del ambiguo paquete de las "secciones humorísticas". Reitero aquí un recorrido del problema que intenté en relación con los problemas del análisis del humor gráfico, extrapolable en lo que sigue al conjunto del humor mediático (Steimberg, 2001).

En relación con la literatura y el teatro no se ha generalizado (al menos hasta ese punto) la mezcla conceptual entre el humor y el conjunto de lo cómico. La diferenciación entre lo cómico (en general) y lo específicamente humorístico tiene una larga historia en los estudios literarios, ha sido establecida, en esos campos, desde corrientes teóricas diversas, a partir del primer romanticismo. No ocurre así con la comicidad y el humor mediáticos, y al respecto tiene valor operatorio el reconocimiento del doble interés, actual, de las definiciones del humor, de lo cómico y del chiste de Freud, que constituyeron por otra parte un resumen del estado de la noción después de un siglo de formulaciones y polémicas terminológicas, y señalaron en el humor un característico compromiso del sujeto del discurso en su propia humorada, que revierte el efecto de comicidad sobre una carencia, un sufrimiento o una ofensa que recibe del mundo exterior. Una de las acepciones del concepto de ironía es también parcialmente coincidente con esta definición. En Frye, por ejemplo, cuando describía al "novelista irónico que se menosprecia a sí mismo"; después, Richard Rorty, especialmente en "Ironismo y teoría" (1991) y Gianni Vattimo (1992) la ubicarían entre los rasgos textuales que definen el estilo contemporáneo.

3.3. Retornos del bromista y del payaso.

Volviendo a las emergencias mediáticas de la oposición: en los "programas de humor" —y en los momentos cómicos o humorísticos de otros géneros— la ironía y la autoironía de

época actualizan la oposición entre dos figuras con anterior tradición literaria y escénica: la del bromista y la del payaso. Denomino “bromista” a la figura de enunciador del discurso cómico proyectado sobre un tercero (en el chiste, la sátira, la parodia cómica) y “payaso” al sujeto construido por el texto cómico revertido sobre su instancia de enunciación. La referencia anterior a las formas del camp puede conectarse con este efecto de la suspensión de la sátira en una parte de los géneros mediáticos hipertextuales. La conexión también puede establecerse con la condición de “texto-kit” (para la producción de una construcción en recepción) de un material mediático que pone en escena la asunción de las insuficiencias y limitaciones de su propio discurso por parte de una figura de autor.

El del bromista y el del payaso son polos de una oposición que permitiría la definición de opciones no sólo estilísticas sino, incluso, éticas. Pero que no permiten, como ninguna otra de esta contemporaneidad, levantar el tono. No se ha avanzado –puede ser más infrecuente, pero es igualmente obvio, agregar: tampoco se ha retrocedido– al pasar de un estadio estilístico al otro. La novedad es la de la instalación de las opciones en la superficie del texto, y ninguna es de más probable ocurrencia que otra. En la escena mediática que se despliega, y que actualiza múltiples posibilidades dentro de la ficción y la no ficción, cada género construye un enunciador que ha debido optar –así sea mentirosamente– por la punta de un eje. En un recorrido de hipótesis sobre esas oposiciones, podría sostenerse que, como se dijo, el eje que opone el bromista al payaso es la opción del cómico, o del conductor de programas humorísticos; en otro espacio de género, el del noticiero, el operador puede elegir entre el rol del informador (que aparenta saber y hacerse cargo de su verdad) y el del coordinador descomprometido, que da la palabra al sujeto del supuesto saber; en los programas que privilegian componentes testimoniales o documentales el conductor puede quedarse en periodista genérico (que husmea, pregunta, repregunta, etc.) o subir a especialista, partenaire de oyentes disciplinados; y el guionista o actor o productor de telenovelas puede optar entre una posición de figoneo moralizante y una de regodeo lírico, o aun –más cerca de los éxitos de estos años– una de distanciamiento costumbrista.

Bibliografía citada

- Barthes, Roland, *El placer del texto*, ed. cast. México D.F., Siglo XXI, 1982 (1973).
- Benjamin, Walter, “El arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, ed. cast. Madrid, Taurus, 1987 (1938).
- Jost, François, “Televisión: medios antiguos, nuevos objetos”, en *Signo y seña*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2001.
- Michael, Joachim; Schäffauer, Markus Klaus, “El pasaje intermedial de los géneros” en Toro (ed.): *Transversalidad y Transdisciplinaridad: Estrategias discursivas postmodernas y postcoloniales en Latinoamérica*, Frankfurt, M.Vervuert, 2002.
- Rorty, Richard: *Contingencia, ironía y solidaridad*, 2a. parte: “Ironismo y teoría”, ed. cast. Paidós, Barcelona, 1991.
- Soulages, Jean-Claude, “El formateo de la mirada”, en *Figuraciones* N° 1-2, Buenos Aires, IUNA – Ed. Asunto Impreso, 2004.
- Steimberg, Oscar, “El Quijote de fin de siglo” en *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos Aires, 2000 (1993).
- Steimberg, Oscar, “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”, en *Signo y seña*, N° 12, “Discursos de los medios”, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, abril de 2001.
- Traversa, Oscar, “La aproximación inicial al film: el contacto con el género”, en *Cine: el significante negado*, Buenos Aires, Hachette, 1988.

–Vattimo, Gianni: *Ética de la interpretación*, ed. cast. Paidós, Barcelona, 1992.