LENGUAjes.

Revista argentina de semiótica

Lenguajes:
PRODUCCION Y VERDAD

Presentación

Lenguajes masivos y producción de sentido

Juan Carlos Indart
¿Dónde está el goce de la comunicación masiva?

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

Eliseo Verón
Relato televisivo e imaginario social

Oscar César Traversa
El cine de animación: cuerpo y relato

Oscar Steimberg y Oscar César Traversa
El momento del Plan en los Medios: un tema técnico

Lenguaje y verdad

Juan Carlos Indart
Interpretación es

Juan Carlos Indart
Por qué Lacan

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

Nota
Oscar Masotta

Ediciones Tierra Baldía

LENGUAjes.

Revista argentina de semiótica

Lenguajes:

PRODUCCION Y VERDAD

LENGUAjes.

Revista argentina de semiótica
Publicación de la Asociación Argentina de Semiótica
N° 4, mayo de 1980.

Comité Editorial

Juan Carlos Indart
Oscar Steimberg
Oscar Traversa
Eliseo Verón

Ediciones Tierra Baldía
Buenos Aires

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

Presentación

Presentamos "Lenguajes: producción y verdad", *número 4 de* LENGUAjes, *lo que es correcto, pues hubo un número 1, un número 2 y un número 3.*

A esos tres números los representamos.

Fueron y son, los números, discretos, y discretamente nos ahorraremos evocar las imágenes de sus tiempos. Abril del 74, Diciembre del mismo año, otro Abril del 76. Porque solo representamos en la trivialidad de esos números lo único que pueda tal vez representarse, a saber, nada de lo que en esas tres circunstancias dijimos, sino todo *lo que por ellas se* sigue *diciendo.*

Hasta tal punto y de tal modo que llegamos a la ocurrencia de decir que no se trata de una serie de números en lo que estos tienen de más serios, es decir, en el modo seriado en que nos donan el efecto de cantidad, pues desde este punto de vista nos mueven a risa. Revista graciosa, LENGUAjes, *en su continuidad temporal, en sus aspectos cuantitativos.*

Se trata, por el contrario, de cuatro momentos de un efecto de estructura por el cual, por advenir al cuatro, se nos hace la gracia de nacer de nuevo.

"Nacer de nuevo" es expresión a sopesar y en la que hacer un alto, por lo que evoca de trance de muerte y por lo que nos dice de verdadero: que se nace de nuevo cuando se reconoce que ya se había nacido. Razón por la cual venimos por primera vez a fundar en este número que ya éramos, y al hacerlo, dejamos de buscarnos en historias que no son nuestras para encontrarnos con una que por asumirla construimos.

Una pequeña historia que acá empezamos a dar a entender bajo el modo en que algo puede darse a entender, bajo un signo. Bajo el único signo en que puede reconocérsela como es, ni absoluta ni insignificante. Bajo el signo que ni devela ni oculta el reclamo que

la cultura de nuestra patria nos hace del sentido que tenga que nos haya dado un lugar.

Y que lo tenga es cuestión a considerar con serenidad, considerando en primer lugar que carecemos de un modo más fácil para darnos a entender, y en segundo lugar, que alejamos de nosotros toda animosidad como condición de un pensar verdadero.

Pues lo que nos anima son principios tan fáciles de dar a entender como los anteriores, y que ponemos a consideración en el estilo de un "al fin de cuentas".

Contamos con poco y poco cuenta con nosotros, de modo que si paramos de contar, al fin de cuentas, nos parece que un trabajador de la cultura es aquel que la siembra para la propagación libre de sus frutos, porque no es suya *la semilla.*

Por eso la compraventa de cultura es camino sin esperanzas para nosotros, que hemos soportado su cacareo altisonante de ofertas y demandas en el área misma de nuestro trabajo, por ser (éste) de los que se denominan nuevos en un mercado. Así, el lenguaje de la lingüística, de la teoría de la comunicación social, de la semiología, de la semiótica, con sus significantes y sus significados, sus códigos, sus mensajes, sus símbolos y sus índices, sus enunciados, enunciaciones, estructuras, referencias y sujetos, por ser la forma de nuestra causa en tanto nos causa, no es para nada nuestra divisa.

Parece evidente, al fin de cuentas, que ese lenguaje se extiende, no sólo aquí sino en toda América Latina, y lo seguimos diciendo desde los números 1, 2 y 3 de LENGUAjes. *Como por encanto, las plagas anteriores encuentran dificultades para reproducirse, y buena parte de su área de influencia se desplaza hacia ese nuevo lenguaje. Decimos por encanto porque semejante transformación, aun cuando obedezca a inexorables leyes, no ha sido significada en lo que tenga que decir. Lo que se expresa bien en ese modo de decir que nos es propio y que responde a tal encantamiento con una referencia desencatada a los mudables tiempos: "Ayer fue la sociología, hoy es la semiótica, mañana será otra cosa. . .". Todo cambia, todo es lo mismo, aquí no ha pasado nada. Y por donde se sugiere que* aquí *no ha pasado nada, que ha pasado en el extranjero. Sugerencia que no nos alcanza, porque vamos dando a entender que nos ha pasado una pequeña historia.*

Lo que pasa y puede olerse es ese olfato tan certero para adivinar por dónde vienen las nuevas divisas, cosa que da tanto para "cam-

biarse de camiseta" como de país, y cuyo verdadero tufo no se humaniza por una referencia al miedo, pues está motivado por lo que no tiene olor e indica infaliblemente por detrás de las maneras intelectuales el negocio del intermediario.

Al fin de cuentas, tal es el obstáculo mayor para una efectiva producción de conocimientos y lo seguimos diciendo desde LENGUAjes *1, 2 y 3. Y es el obstáculo mayor aquí y en cualquier lugar del mundo, porque esa intermediación, sea que se la asuma cruel y cínicamente, sea que se la sufra en el propio engaño, la autoconmiseración y la queja, no dejará más saldo que la activación del* consumo *(sin re-producción) de cultura.*

Desde ya que esta cuestión del consumo *de cultura no la hemos inventado nosotros. Constituye un desasosiego permanente que aparece, retorna, se repite en miles de formas, especialmente cuando nuevas tecnologías de difusión masiva hacen su irrupción en el mercado. Ni siquiera parece ser ya problema que pueda privilegiar el área de países que ni producen ni controlan esas tecnologías mismas, si nos atenemos al verdadero pensar de uno de los pocos que en el siglo se han elevado a la consideración de ciertas determinaciones últimas —Levi-Strauss, para nombrarlo—, pues su preocupación por su cultura europea es verla abandonada en favor del consumo creciente de iculturas extranjeras!.*

De modo que por poco que escuchemos ahí nuestro propio mensaje, bastará para entender que damos a entender que la "colocación de nuestros productos" culturales en el mercado internacional tampoco es perspectiva que nos aliente. Muy especialmente, no nos alienta fomentar ese modo del discurso aparentemente teórico que por no tener otra cosa que ofrecer más que la queja por el consumo cultural deriva su provecho del alimento que suministra al consumo cultural de la queja. Buen provecho a tal provecho por ser, al fin de cuentas, migajas.

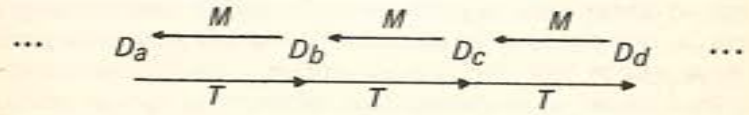
Nos detendremos un poco en el retruécano aludido, porque no lo planteamos por mero juego de palabras. O mejor dicho, nos hacemos cargo del juego de palabras por aceptar el juego de mostrar nuestra debilidad mental. Por tanto nos arriesgamos al decir que tal retruécano —"la crítica al consumo alimenta el consumo de la crítica"— nombra el lugar de un desfallecimiento de la eficacia de la palabra. Tal desfallecimiento es sentido por más de un intelectual en lo que tiene de más lucido, pero el lugar lo atrapa en lo que tiene de más ingenuo. Razón por la cual sale de la encrucijada "hecho un hombre" en el sentido de "hecho un cretino", habituado a lo real y

en el cinismo de quien ya no reconocerá signo alguno de la verdad que se reprime.

Porque lo que no suele articularse en los desasosiegos vinculados al consumo de cultura es la corrupción que determina, y aunque ya sea indiscernible desde una moral cualquiera, no por eso deja de hacerse visible bajo los signos crecientes de la locura segura que es el acto sin esperanza.

Cuestión que damos a entender con un esquema relativo al área donde tal corrupción nos acosa, es decir, el área de consumo de esos discursos teóricos que pueden agruparse, más o menos, bajo la rúbrica de "ciencias del hombre".

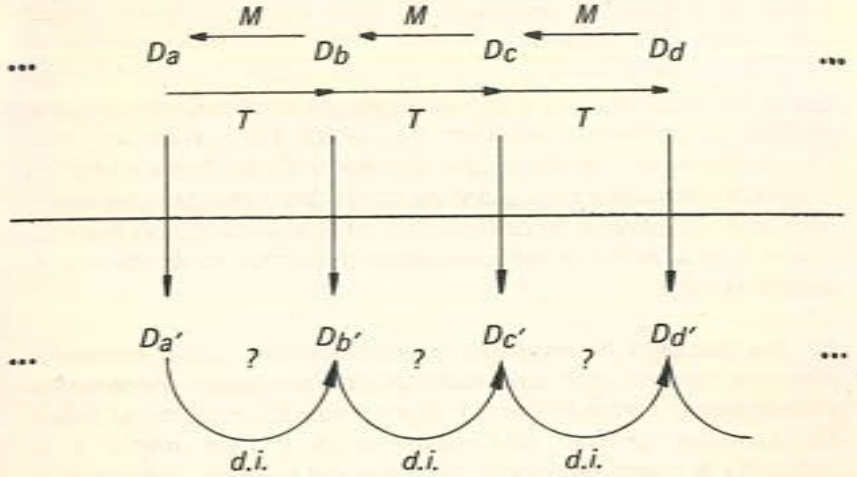
Supongamos una serie de ese tipo de discursos, alineados en el tiempo y ubicados en un espacio cualquiera, aunque a algunos suponer que es Europa les favorezca el ejemplo.



Esta es una serie de producción de discursos, donde los puntos suspensivos dan a entender que el discurso a no es originario, sino que encontró su posibilidad en algún discurso anterior. Igualmente, el discurso d da ya la posibilidad del advenimiento de uno nuevo. El esquema —ya que el proceso no es lineal ni de semejante simplicidad— intenta mostrar que la posición misma del sujeto productor es articulable según dos operaciones de orientación contraria, pero indisolublemente ligadas una a otra. Por M —metáfora— indicamos que todo discurso teórico nuevo es resultado de la sustitución explicitada del discurso anterior y su novedad consiste justamente en el nuevo sentido que arroja esa operación misma. Mas por esta misma razón ocurre T, transmisión de toda la herencia del discurso anterior que el nuevo conquista como propia. Proceso que no es posible si se considera lo anterior como resultado de infradotados y que explica, por el contrario, el estilo de respeto y veneración con que los mejores transmiten esa harina que por ser aquella en la que amasaron el propio pan, ceden para la posibilidad del pan de los demás.

Supongamos ahora un proceso de importación-exportación de esos discursos a otro espacio cualquiera, aunque a algunos suponer nuestro país les favorezca el ejemplo.

Lo que presentamos en este otro esquema:



donde la serie inferior ilustra un proceso de consumo de discursos.

Las flechas verticales indican lo que se exporta para la importación, a saber, el discurso como objeto. Y por diferencia, para dar a ver lo que brilla por su ausencia, lo que no puede exportarse ni importarse, las operaciones M-T en las que radica la posición misma del sujeto productor.

Ya es algo hacer de esa ausencia el enigma que el signo de interrogación sostiene; es el algo de nuestra pequeña historia, y lo seguimos diciendo desde LENGUAjes 1, 2 y 3.

Y un poco más es ver en el esquema y en esa ausencia el punto de sostén del discreto encanto de esos vectores curvos que definen la serie de desplazamientos imaginarios (d.i.) en que consiste el consumo.

¿Por qué son curvos? Nada más que para aludir, por un lado, a lo que esos desplazamientos tienen de pasión por "la onda", y por el otro, para indicar esa forma de máxima cooptación imaginaria que es estar "en la cresta de la ola". Punto alto este último, sin duda, aunque solo válido para vociferar en la mirada hacia atrás el desprecio y la hostilidad por los idiotas rezagados, y para contemplar hacia adelante en una fascinación desesperada la próxima oportunidad. Oportunidad que define bien lo oportunista del sujeto del consumo, quien se constituye en el "aprovechar la

oportunidad", siempre dispuesto a abandonar todo lo anterior y reaparecer con aire de haber estado desde siempre en el nuevo discurso. Por eso dejamos en suspenso en nuestro esquema su último deslizamiento, para que no vaya a creer que encontrará en $D_{d'}$ algo en que persistir. El sujeto del consumo *no persiste en nada. Así, puede verse en qué grado de ilusión sostiene su prestancia de "estar al día", y en qué espejismo su convicción de haber realizado un progreso cualquiera. Pues si hay algo que los aires buenos puedan llevar de testimonio verdadero de los buenos aires, es la prueba irrefutable de lo poco de coyuntura a que hay que apelar para que —quebrada la continuidad de esa importación-exportación— salga a la luz la más desoladora disolución de la trama productiva cultural.*

Lo que por años ha resonado, aparece entonces como irremediablemente caduco, por sorprendentes deslizamientos conceptuales metafóricos o metonímicos. Lo que en nuestro esquema se señaló con sucesivas "primas" (los apóstrofos de la serie inferior y en oleaje) es la marca diferencial del texto del epígono: miseria de la cultura, pero supremo texto de trabajo. Sobre todo, por sus orillas: teoría "descendida" a crítica, filosofía circulada como comentario de costumbres, literatura lacunarizada en los medios, novedades artísticas re-vividas en soportes no consagrados. . . Desde sus primeras cifras, LENGUAjes intentó acercarse a la seriedad de esas asociaciones (no) libres de la cultura; retomar, rehablar, en un mismo movimiento, ese aire cultural y las cadencias metropolitanas que lo agitan.

Aire, cadencias: este volumen de LENGUAjes ha tenido la suerte de inaugurar, para sí, una importación diferente. Cuatro de sus artículos nacieron del trabajo encarado para responder a una iniciativa de la Asociación Brasileña de Semiótica, principal organizadora del Primer Coloquio de Semiótica reunido hace un año en Río. Ahora vuelven, cargados de la palabra de otros, hermanos de lenguaje, que hablaron allí de un referente que no puede decirse sin convocar, en su ámbito, las trazas y los modos de su poder decir.

El Comité Editorial

Juan Carlos Indart

¿Dónde está el goce de la comunicación masiva? (I)

Este breve trabajo[1] se abre con una interrogación —¿dónde está el goce de la comunicación masiva?— pero no se cierra en ninguna respuesta. Lejos de eso, se la puede más bien entender como el signo de un intento de replantear, de colocar sobre otras bases, el llamado "problema de los efectos de la comunicación masiva".

Para tal fin, en realidad, solo cuento con un grupo de conjeturas, pero es mi intención darlas a conocer en este Coloquio en el estado en que están y aún a riesgo de que tomen un aire excesivo.

La primera conjetura sugiere que tal vez el problema de los "efectos de la comunicación masiva" no haya sido aún planteado teóricamente. Tal vez, lo que ha sido planteado a través de los más diversos discursos (políticos, morales, estéticos, filosóficos, religiosos), incluídos los de orientación científica, es el problema del control del efecto imaginado de la comunicación masiva. Es plausible. A nadie le interesan en realidad los efectos de la comunicación de masas, que son múltiples y asombrosos y están aún a la espera de una descripción objetiva. Lo que a todos interesa, también a

1) Este trabajo fue leído en el *I Coloquio de Semiótica*, realizado en Río de Janeiro, 6 a 8 de noviembre de 1978, bajo los auspicios de la Associaçao Brasileira de Semiótica (ABS), la Asociación Argentina de Semiótica (AAS) y la Pontificia Universidade Católica (PUC). Se lo publica acá sin agregado alguno y conservando por tanto la exigencia de brevedad que en tal oportunidad existía, señalando simplemente que proseguiremos nuestra reflexión sobre el tema en números posteriores de la revista *LENGUAjes*. Vale, por el momento, como testimonio de la presentación de una nueva propuesta sobre el tema.

los investigadores especializados, es imaginar el efecto como del orden del poder absoluto e investigar si tal poder es controlable o no. Es lógico que esto interese, porque si un simple mortal puede tener poder absoluto sobre la mente de los demás mortales es preciso que sea un dios o es la locura. Se trata de un fantasma intenso en el interior mismo de la comunicación masiva, con versiones muy cultas y otras más populares, pero todas articuladas alrededor de un núcleo: el control de los efectos de la ciencia. Creo que toda la mitología específica de nuestro tiempo se nutre de ese agujero negro que es el problema del control de los efectos de la ciencia. Pero no agreguemos nuestra propia mitología a la cuestión. Lo que me parece probable es que mientras la comunicación masiva difunde continuamente elaboraciones de ese misterio, ella misma, como efecto de la ciencia, lo profundice de la manera más sutil, como que pone en juego —es lo que se imagina— el control de la mente. A todo discurso que tenga como causa ese fantasma, yo lo llamaría discurso *sobre* la comunicación masiva; y desde tal discurso creo que no se puede plantear teóricamente el problema de los efectos. Ubico dentro de ese discurso a la sociología de los medios norteamericana de la década del 30 a la década del sesenta, como buena ilustración de la confusión entre los dos problemas, pero la distinción que propongo va mucho más allá de esas líneas teóricas. Marcuse y Mac Luhan, Enzserberger y Baudrillard; también las orientaciones propiamente semióticas, deberían revisarse a la luz de esta distinción.

Porque algo pasa por lo que no puede desarrollarse una descripción sistemática de los efectos específicos de la comunicación masiva. Los investigadores son más bien críticos morales y se imaginan el efecto de un modo abstracto y maniqueo. "Apocalípticos e integrados" llamó a esto Umberto Eco y la cuestión nos abarca. Los efectos de los medios son beatíficos si se es poco crítico, u horrorosos si se es muy crítico. Lo importante es saber cuán crítico va a ser uno.

Por eso propongo investigar todo ese discurso *sobre* la comunicación masiva como articulado en torno a un punto *reprimido* y aun indiscernible a causa del fantasma del control de un efecto imaginado.
Pero esa investigación no deberá ser crítica en el sentido en que no puede situarse en el mismo plano que el discurso que estudia, porque si el discurso *sobre* la comunicación masiva gira, según mi conjetura, en torno de un fantasma, él mismo como discurso me parece en cambio uno de los efectos reales de la comunicación masiva.

Mientras todo esto queda en suspenso, una conclusión se precipita que hace a mi segunda conjetura. Posiblemente el advenimiento de los medios de comunicación masiva haya sido en algún nivel un acontecimiento del orden del terror y de la ciencia. Porque los medios son un efecto de ciencia, en el sentido en que ésta es su condición necesaria, si no suficiente, y porque la reproducción mecánica de la Voz y de la Imagen parece tener, bajo ciertas condiciones, el efecto de producir terror.

Ubiquémonos alrededor de un efecto real de la comunicación masiva, uno de los muchos que habría que analizar hasta sus últimos detalles.

Unos negros de los llamados-llamados "primitivos" (del Africa), quedan expuestos en forma sorpresiva a la proyección de un film; se les confunde ficción y realidad, y arremeten con sus lanzas contra la pantalla.

"Decodificación aberrante" podemos llamar a eso con nuestros eufemismos acostumbrados. Sin duda, si fuera situable el fenómeno en cierta época del Imperio Romano, alguien no hubiera dudado en sugerir al emperador las grandes posibilidades que el caso ofrecía para su circo. Pero no hago moral si los remito simplemente a un dato. Las culturas han sancionado como una de las posiciones más crueles y viles en la que pueda alojarse un sujeto aquella en que articula un goce *en y por* el pasaje a la locura de su semejante. Porque de un pasaje a la locura es de lo que se trata. De una caducidad del ordenamiento simbólico del receptor, de su caída en la angustia mas intensa, del pasaje al acto, a la motricidad desesperada.

Para que se vea que no es algo adjudicable a una mentalidad "prelógica", evoquemos lo que me gustaría llamar la "escena primaria" del discurso sobre la comunicación masiva. Año 38, Nueva York, Orson Welles y su radioteatro. Confusión entre ficción y realidad, y pánico en las calles.

El carácter temporario de estos fenómenos no les quita nada de su vigor, como que son temporarios solo vistos de afuera, y los he seleccionado como ejemplos porque me permiten ilustrar la profundidad de lo que implican.

En el primer caso, ¿cómo aceptar que una imagen, por lo demás pobre, en pantalla, bidimensional, tal vez en blanco y negro, compita con éxito con lo que llamamos realidad, sin aceptar que esta última es también del orden de la imagen?

Y en el segundo caso, ¿cómo aceptar que un pequeño equívoco entre el género informativo y el radioteatro, un pequeño desliz de la palabra, pueda acabar con la cordura, sin aceptar que es sólo por el orden del discurso que se sitúan nuestras distinciones entre ficción y realidad y que por fuera de ese orden no pueden mostrar sino su lamentable precariedad?

Estas preguntas me apresuran a una tercera conjetura. Hay que considerar seriamente la posibilidad de que los medios de comunicación masiva, la reproducción mecánica de la Voz y de la Imagen, puedan funcionar eventualmente como *interruptores* de la intersubjetividad. En los casos extremos a que he aludido se evidencia la posibilidad real de tal efecto, y sin duda éste es uno de los aspectos de lo que acabo de considerar como punto reprimido. Sin embargo, si se objetiva ese efecto real, si se estudia por qué y bajo qué condiciones se produce, se está ante *un* efecto de la comunicación masiva, y no ante *el* efecto de la misma. En muchos aparatos sociales se producen eventualmente interrupciones de la intersubjetividad. El discurso familiar sigue siendo el más importante. Y el susodicho efecto ha sido por lo demás marginal, teniendo más bien uno que asombrarse porque no se haya generalizado, si consideramos el tiempo vertiginoso en que los medios se han instalado en la órbita del planeta. El discurso *sobre* la comunicación masiva es en cambio en su mayoría pariente de esas reacciones límites. Es cierto que los sujetos que lo soportan no han pasado al acto suicidándose o descargando su agresividad en una hecatombe de radios y televisores destrozados. Tal vez esto ocurra algún día. No sabemos. Pero en sus escritos abunda la inquietud, cierta angustia, y sobre todo, en el fondo, un sentimiento de impotencia derivado del hecho por el cual el éxito y difusión de sus patéticas denuncias depende enteramente de la propia comunicación masiva.

Pero ese parentesco que creo articula la posición de los "primitivos" con aquella de los "supercultos" no debe hacernos olvidar la posición de algunos miles de millones de criaturas humanas que se encuentran respecto de los medios en lo que llamaría una *dulce servidumbre*. Yo la llamo una dulce servidumbre sólo porque los "supercultos" la llaman alienación, enajenación, drogadicción, teleidiotez, conciencia industrializada, cerebro lavado, y qué se yo cuántas cosas más. Claro que cuando uno habla así no se incluye, y para uno el teleidiota es siempre el otro. Como todos opinan igual, una encuesta se encontraría con dificultades para ubicar un teleidiota real.

Mientras tanto, a los varios miles de millones no se les mueve un

pelo y a pesar de nuestras prevenciones de institutrices asustadas, permanecen en qué. . .? Nueva conjetura. Permanecen en el goce de la comunicación masiva. Yo creo que hay un goce de la comunicación masiva y que este goce no puede reducirse de ningún modo a la fascinación sugestiva en escala ampliada a que también puede dar lugar. Creo también que la permanente difamación y veladura de ese goce indica que lo hay, y creo por último que una importancia grande del discurso semiótico —pienso en Roland Barthes, en Eliseo Verón, en Umberto Eco, pero también en los trabajos de mis colegas O. Steimberg y O. Traversa para citar los que más conozco— reside en que a diferencia de esos discursos que disfrazan su paranoia represiva bajo ideales libertarios, revelaron algo del goce de la comunicación masiva bajo la especie sutil del goce del semiótico.

Esas son mis creencias. Pero, ¿dónde está el goce de la comunicación masiva?. ¿Cómo situar al menos esa dimensión de goce, de un goce específico, posibilitado por un efecto de ciencia, por detrás del fárrago de fantasmas que lo oculta?.

Lo que me lleva a una nueva conjetura. También habrá que considerar seriamente que los medios pueden funcionar como *productores* de intersubjetividad. Es necesario deshacerse por el momento de las preguntas acerca de si la comunicación masiva constituye o no una representación adecuada del mundo. La comunicación masiva ha hecho estallar esa trilogía de lo cognitivo, lo ético y lo estético que nuestra sociedad sacraliza en su pasado cultural como si ese pasado cultural les hubiera dado respuesta. Es como productora de una intersubjetividad que la comunicación masiva abre una dimención de goce y no es importante la representación sino cómo la produce. Hay que pensar en que hay una profunda diferencia entre ciertos objetos técnicos derivados de la ciencia también capaces de producir terror, y esos objetos técnicos que son los medios. Una locomotora podrá ser tomada por un dragón, pero no habla ni se da a ver. Los medios, pese a lo mucho que se ha insistido en su carácter no dialógico, en la inexistencia de respuesta, constituyen en mi opinión sistemas de intersubjetividad. No estoy de acuerdo con la idea de que simplemente repiten un código rígido o transmiten una palabra congelada. Pueden producir efectos plenos en el sujeto y su espacio está lleno de ricas y asombrosas sintomatologías.

Pero decir que los medios constituyen sistemas de intersubjetividad y que incesantemente la producen, no quiere decir acá que tales sistemas puedan subsumirse en el complejo intersubjetivo oral y gestual de la comunicación cara a cara, matriz antropológica univer-

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 original[1], 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 Barthes[2]. 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, culquiera 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 cinèma", Klincksieck, Paris, 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 niñita 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 significante, entendiendo por tal al primer nivel de análisis de la producción de la significación: sustrato presemiológico, de acuerdo con Eliseo Verón, que en tanto materia sensorial es trabajada por determinadas reglas constitutivas[4]. Sobre esa materia significante se producirán los discursos sociales, y es obviamente imposible que en el caso de las transposiciones se produzca un cambio de materia significante 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 hóspito 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* (aquí el arte, "distorsión paródica" como querían los formalistas 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.

Eliseo Verón

Relato televisivo e imaginario social

I

En el momento en que la disolución progresiva del positivismo del siglo XIX se entrelazaba con los primeros signos del pasaje a la sociedad "de masas" del XX, en ciertos textos (los de Frege y Peirce) se proponía un modelo del *sentido* que tenía la particularidad de ser un modelo en tres términos: "Zeichen" (signo), "Sinn" (sentido), "Bedeutung" (referencia), en Frege; "Sing" (signo), "Interpretant" (interpretante), "Object" (objeto), en Peirce. Con el ascenso irresistible de la lingüística, de un lado, y de la epistemología y la lógica neo-positivista, del otro, este modelo fue completamente borrado del campo de la reflexión sobre el sentido. Es cierto que Frege no fue olvidado en el desarrollo de los fundamentos de las matemáticas contemporáneas, y Peirce dejó sus huellas en las teorías del signo dominante en los países anglófonos (en la obra de Morris, Mead y muchos otros). Sin embargo, en el primer caso la influencia de Frege quedó confinada a un dominio extremadamente técnico; en el segundo caso, fue la mediación del "Sinn" lo que se abandonó, y el recorrido Peirciano reemplazado por una visión empirista de la significación. En el campo de lo que más tarde sería la semiótica, en Europa, sobre todo, la inspiración lingüística impidió todo pensamiento ternario en la medida en que esta inspiración fue enteramente dominada por el imaginario saussuriano, irremediablemente binario. Lo esencial fue, entonces, abandonado, a saber, que *tanto en Frege como en Peirce, ninguno de los tres términos del modelo era "el referente" o "lo real" en sí.* [1]

Esta evolución corresponde a importantes procesos de mutación de las sociedades industriales de Occidente y a una ideología "comunicacional" solidaria de la consolidación histórica de "las democracias de masas". El horizonte intelectual quedó así, durante largo tiempo, *históricamente incapaz* de hacerse la pregunta que las reflexiones de Frege y de Peirce habrían podido permitir: *¿Cómo se producen socialmente los sistemas de operación-representación que construyen "lo real"?*

Desde los escritos pioneros de Frege y Peirce, esta cuestión ha demorado casi un siglo en tomar forma en la superficie de la cultura. Su surgimiento no se debió a los avatares autónomos de la dinámica propia de los centros que, en Occidente, se dedican a forjar ideas devino posible, a mi parecer, gracias a las transformaciones de las sociedades industriales (que no se han detenido) y a sus consecuencias en el horizonte ideológico. Entre estas transformaciones, las que conciernen al desarrollo tecnológico de los lenguajes masivos han cumplido, se verá, un rol muy importante. La pregunta por *la construcción social de lo real* como proceso semiótico puede comenzar a hacerse porque, entre otras cosas, *el funcionamiento de la tecnología de los medios vuelve esta construcción cada vez más visible.* Tomemos por ejemplo el discurso de la "información", ya sea de un diario, de un semanario o de un noticioso. Lo que la sociedad llama *la actualidad,* no es otra cosa que ese espacio de enunciación donde las alternativas de la vuelta de Francia, una toma de rehenes, las últimas declaraciones de Brejnev, un nuevo trasplante de corazón y la muerte de un escritor conocido, se tejen misteriosamente en un lugar único, se entrelazan como resultado irresistible del poder metonímico que los co-presenta: esta realidad no es otra cosa que el discurso que la enuncia. *La conciencia de que el acontecimiento y su enunciación en los medios son una única y misma cosa, es cada vez más clara.*

El problema se perfila poco a poco y, por supuesto, de una manera todavía confusa. Las discusiones que se produjeron alrededor del poder de los medios, ya sea para denigrarlo o para exaltarlo, lo han considerado, en general, como poder de re-presentación, de re-producción, operante sobre los actores sociales, que *desde fuera* de los medios tendrían una relación con lo real representado por estos últimos. Toda la deontología de la prensa, por ejemplo, se ha constituído sobre la idea de la "objetividad" de la información:

1) El problema del modelo ternario es discutido en mi libro: *Production du sens*, Ed. Albatros, París.

como si existiera un *real* de la actualidad que los medios, retroactivamente, reproducen más o menos bien. Por lo tanto, es cada vez más evidente que los medios masivos no mistifican lo real, como algunos afirman, no lo deforman, ni siquiera lo reproducen: *lo producen.*

Si un análisis del discurso de la información nos lleva a hacer estallar la distinción entre un "real en sí" y su "representación", distinción heredada de un mundo cultural pre-industrial, ¿qué decir de lo que se denomina, en el interior de los medios, la "ficción"? Lo que estoy tratando de afirmar es que *el noticioso es tan ficcional como una "serie" o un programa de variedades.* Tan "ficcional" o tan "real": no importa demasiado, porque el discurso de los medios está deconstruyendo, como se dice, la distinción misma.

Ahora bien, ciertas evidencias de esta deconstrucción radical son detectables precisamente en el dominio de lo que aún se llama "la ficción"; más exactamente, en ese género asombroso por su simplicidad e impresionante por su poder que es el *teleteatro.* Es necesario señalar, en seguida, que estas evidencias asociadas al teleteatro no son igualmente claras en todas partes. En mi opinión se hacen especialmente evidentes en América Latina. Uno podría preguntarse por qué se imponen de una manera relativamente más nítida en una zona que está atrasada en relación con el mundo industrialmente avanzado. En todo caso no creo que el funcionamiento específico del teleteatro en Latinoamérica derive de ese retraso propio del "subdesarrollo" como se ha sugerido a veces.[2] Todo lo contrario: lo que se muestra en ese funcionamiento va en el mismo sentido que muchas otras evidencias que son propias de sociedades llamadas post-industriales: *se trata del trabajo de producción de lo real que se da en el seno de los medios de comunicación masiva.*

II

Desde el punto de vista del consumo, el teleteatro se ha convertido en el producto más importante de América Latina. Argentina, México y Venezuela son los productores principales de teleteatros, que son exportados a todos los países hispanohablantes. Brasil, que hasta fines de los años sesenta había quedado un poco al margen del

2) Por ejemplo, por Antonio Pascuali, en *"El aparato singular"*, Caracas, 1967. Habla del teleteatro "largo y por episodios", como de un género que es el más importante en América Latina, pero que ha sido abandonado ya "desde hace diez años" en el resto del mundo. Citado por: María Colomina de Rivera, *El huésped alienante*, Caracas, Centro Audiovisual, 2ª Edición, (s.d.), p. 30.

"boom" del teleteatro ha superado ese retraso, y también allí el teleteatro se ha convertido en el acontecimiento crucial de la vida cultural en el plano del consumo masivo. Como los canales de televisión están en manos privadas (en la mayoría de estos países, existe un solo canal estatal, al lado de tres, cuatro y hasta cinco canales privados, según los casos, cubriendo el conjunto de cada país), la competencia entre canales, competencia feroz y enteramente dominada por el "rating", descansa cada vez más sobre el éxito de los teleteatros. La evolución de Brasil es particularmente significativa: los teleteatros tienden a concentrarse en el horario nocturno, entre 18,30 y 23 horas, siendo el más importante el que se difunde entre las 20 y las 21 horas (en el horario llamado "noble"). Por lo tanto el teleteatro es cada vez menos un género dirigido a las amas de casa que están en sus hogares por la tarde; el objetivo es el grupo familiar en su conjunto. Así, el teleteatro va acaparando el horario de máxima audiencia: en la zona de Río Grande, por ejemplo, entre las 20 y las 22 horas, más del 70% de los televisores está funcionando. El teleteatro llega aún a alterar sensiblemente los promedios acumulados en varios años: en el momento en que se difundía uno de los teleteatros que tuvo más éxito en Brasil (Hermanos Coraje), la audiencia alcanzaba el 80% de los aparatos existentes[3].

En los países de habla española, el peso del teleteatro se dejó sentir a lo largo de los años sesenta. En Venezuela, por ejemplo, ya en 1964, el 20% del tiempo de emisión de programas "en directo" era consagrado al teleteatro, y en 1967, uno de los canales de Caracas le consagraba el 43% de ese tiempo[4]. A diferencia de lo que se llama teleteatro en Francia, el teleteatro latinoamericano se difunde de lunes a viernes y dura una media hora, a veces una hora, incluída la publicidad. Como ciertas "soap operas" en los Estados Unidos, hay teleteatros que alcanzan fácilmente los 250 episodios.

Frente a un poder que se manifiesta de una manera tan brutal y que se ejerce sobre la mayoría de la población ignorando las diferencias de clase y los niveles de educación, rápidamente muchas voces se elevaron, entre los intelectuales, para denunciar la influencia de la industria privada sobre la cultura popular (a través del control de la publicidad y por lo tanto, de la producción de programas) y sus consecuencias: el contenido conformista, reiterativo, incluso pobre de los teleteatros. Ahora bien, tocamos aquí un problema que no

3) João Rodolfo do Prato, *TV Quem vê quem*, Río de Janeiro, Librería El Dorado, Tijuca, 1973, p. 87.

4) A. Pascuali, *El aparato singular, op. cit.* Citado en María Colomina de Rivera, *El huésped alienante*, op. cit. p.30.

tengo la intención de abordar en este trabajo, aunque no niego su importancia en el contexto de cada coyuntura cultural y política nacional. La eterna querella de los intelectuales con la "cultura masiva" a causa de su "bajo nivel" (desde el folletín del siglo XIX hasta el teleteatro de hoy) ha estado siempre contaminada (de una manera a la vez inextricable e inevitable) por criterios que reenvían a una *cultura de clase.*

Es raro encontrar una discusión sobre estos problemas en la que la denuncia del control que ejerce el poder sobre los medios no esté ligada a criterios de *gusto*, fatalmente marcados por la cultura burguesa. Sin desconocer la pertinencia de estas polémicas (antiguas cómo la sociedad industrial) en el contexto de una lucha ideológica sobre el plano de la cultura, quisiera simplemente ubicarme aquí en otro nivel. Pues no es *el contenido* del teleteatro lo que me parece interesante, ni siquiera su morfología o su estructura (en el sentido más amplio de estos términos). Lo que me parece esencial en el fenómeno del teleteatro (en su versión latinoamericana, al menos) es *el funcionamiento discursivo,* es decir, un sistema de relaciones entre una cierta economía discursiva y sus condiciones de producción y consumo. En este punto es donde creo reconocer, en el caso particular del teleteatro en América Latina, síntomas que dicen mucho sobre la naturaleza de los lenguajes masivos como lugar de eclosión de una cierta ideología pre-industrial de la "representación".

No me voy a ocupar aquí de la estructura del teleteatro latinoamericano. En todo caso, los elementos del esquema narrativo están, me atrevería a decir, "a flor de la imagen". La estructura es visible y además los autores son perfectamente conscientes de esto. Algunas disyunciones de base para definir los personajes (hombres/mujeres; ricos/pobres; buenos/malos), una o varias "pruebas" y la resolución final, definen el campo de cada historia. Por lo demás, los "ayudantes" y los "oponentes" se multiplican para estirar el relato el tiempo que sea necesario. No se trata, por supuesto, de juzgar estéticamente estas obras. Simplemente digo que es un análisis de la estructura narrativa aplicada al teleteatro latinoamericano probablemente no haría más que copiar su objeto, dejándolo de alguna manera intacto: lo que habría para describir es visible, y lo interesante no pertenece a la estructura.

III

El esquema de trabajo que se está consolidando en los autores de

teleteatros ha sido descripto para el caso brasileño: "El autor, además del guión, debe ocuparse también del sonido y la imagen. Escribe los diálogos y sugiere el esquema visual: encuadre, decorado, movimiento de actores, además de establecer una comunicación directa con estos últimos. Pues el teleteatro es una obra abierta. Se escriben los dos primeros capítulos: los otros son elaborados según el desempeño de los actores, las reacciones del público y la censura"[5]. Aunque en detalle las modalidades del trabajo pueden variar de un país a otro, el nudo es siempre el mismo: el teleteatro no es una "obra" producida antes y ofrecida a continuación al consumo. En un comienzo, sólo esta estructura podría interesar a un semiólogo del relato. Se la llenará con el paso de las semanas, aún de los días, según la resonancia de la historia en el público. Es en el interior de esta relación que se establece entre el teleteatro y la sociedad que lo consume (incluyendo otros discursos sociales que circulan al mismo tiempo) que aparecen, en mi opinión, síntomas que merecen ser retenidos. No es inútil, ante todo, insistir sobre el aspecto de las reacciones del público: tenerlo en cuenta ha devenido una ley en la producción del teleteatro latinoamericano. Esta ley va mucho más allá del hecho de orientarse por el alza o la baja del rating: las reacciones del público alteran (a veces de una manera substancial) el desarrollo del relato. Un célebre teleteatro brasileño, *Beto Rockefeller,* presentaba un personaje poco convencional, una especie de anti-héroe, muy poco seguro de sí mismo, con una necesidad constante del reconocimiento de los otros y de éxito social. "Beto Rockefeller —opina un crítico— fue desenmascarado por la sociedad misma".[6] Así, la respuesta del público tomó la forma de una frase pronunciada por uno de los personajes del teleteatro: "Beto, eres un mentiroso, un desvergonzado, estamos todos cansados de tí". Fue el último episodio, por supuesto.

Tenemos aquí un ejemplo, entre muchos otros, de la intervención del público en el desarrollo de la historia relatada. Esta intervención puede tomar otras formas, y pone en juego otros discursos sociales. Entonces las cosas se complican, pues es frecuente que lo que va a suceder en un episodio *sea anunciado la víspera en la primera edición de un diario popular, como si fuera una noticia de actualidad* (esto permite, por supuesto, "testear" la reacción posible del público). Ejemplo: un autor decide hacer morir a uno de los personajes. La reacción del público es tan negativa (llamadas telefónicas, declaraciones recogidas por los periodistas) que se ve obligado a retroce-

5) Mônica Rector, *"A televisao e a telenovela"*, Cultura, Brasilia 5 (18): 112-117, 1975, p. 112-13.

6) Jhannes L. G. van Tilburg, "Texto e contexto: o estereotipo na telenovela", *Revista de cultura Vozes,* 7:501-516, 1975, p.506.

der en su decisión y mantener al personaje en la historia. Curioso recorrido: los personajes de ficción invaden el discurso de la actualidad; el público reacciona y eso altera la ficción. A veces tales correcciones se hacen difíciles. La protagonista de un teleteatro muy largo muere al fin, y esto es muy mal recibido por el público. En este caso particular era imposible, en los límites de un verosímil que ya es bastante frágil, volverse atrás. Podría haber resucitado, pero esto estaría en contravención con las leyes del género (el teleteatro del que hablamos es realista). A pesar de todo, se encontró una solución: de pronto, se descubrió que la heroína muerta tenía una hermana melliza cuya existencia nadie conocía. En la continuación del teleteatro, sería interpretada por la misma actriz. ¿Una anécdota pintoresca? No lo creo. Es la ley del teleteatro latinoamericano romper la frontera entre la "realidad" y la "ficción".

El teleteatro "El Gavilán" describía un ambiente de delincuencia y prostitución, situado en un barrio de Caracas que se llama "El carpintero". Para escribirlo, el autor se inspiraba en hechos diversos publicados por la prensa, mezclando en estas historias a su personaje, el Gavilán. Resultado: el barrio "El carpintero", del que se decía "uno de los más tranquilos del distrito", se convirtió en un barrio de mala fama: los habitantes de otros barrios no se atrevían a aproximarse a la zona. Las asociaciones de vecinos de "El carpintero" se reunieron para considerar el grave problema que causó el teleteatro "El gavilán" a esta colectividad y protestar ante las autoridades públicas.[7] Este "flou" entre lo que pertenece al teleteatro y lo que pertenece a la realidad, la transferencia de uno a otra, ¿existe solamente en las cabezas de algunos espectadores ingenuos? No lo creo.

El teleteatro *Bandeira 2* relata, entre otras cosas, la competencia entre dos millonarios. Uno de ellos decide servirse de la protagonista (Noely) lanzándola como Reina de Motociclistas; lo hace a manera de respuesta frente al otro millonario que había lanzado como cantante de televisión a otra joven, Claudia Barroso. Ahora bien, la actriz que hacía el personaje de la cantante Claudia Barroso, se llamaba Claudia Barroso y cantaba en la televisión. La acción del teleteatro al que me refiero estaba situada en una pequeña ciudad, que como se suele decir, existe en realidad. El impacto del teleteatro permite un desenlace bastante curioso de la historia: el último episodio, que contaba el entierro de uno de los millonarios, se emitió "en directo" desde el cementerio de esta misma ciudad, con la entusiasta participación de numerosos habitantes que asistieron a los funerales.[8]

7) María Colomina de Rivera, *El huésped alienante, cit.* p. 32.
8) J. L. G. van Tilburg, *Op. cit.*, pág. 510.

El deslizamiento entre "realidad" y "ficción" no me parece ajeno a esta labilidad del teleteatro en relación con su propia resonancia en el público, resonancia que, bajo la forma de reacciones más o menos inmediatas, llega a alterar la continuidad de la narración. Estas reacciones expresan un cierto imaginario social, activado precisamente por el teleteatro. Pero este imaginario no es del orden de la ilusión: es el tejido significante que estructura la vida social cotidiana de los actores sociales. La labilidad del teleteatro consiste en adherirse con fuerza a las formas de este imaginario, creando así un espacio de proyección masiva y poderosa.

Pero eso no es todo, ya que esta disponibilidad del teleteatro a la influencia de lo colectivo impone, a nivel de su producción, formas de trabajo particulares. El hecho de que, más allá de los primeros capítulos, la historia se escriba "a medida", la cantidad considerable de horas de emisión, según la longitud de la historia, las alteraciones de último momento (cuya necesidad siempre puede ser verificada), todo esto ha engendrado lentamente un nuevo tipo de trabajo actoral. Los actores, de hecho, no tienen tiempo casi de estudiar los libretos; en la práctica les es imposible ensayar. Los actores más populares comienzan a interpretar un nuevo teleteatro, tan pronto como el anterior se termina.

Entonces, este sistema productivo ha ocasionado una consecuencia que me parece decisiva: *en el teleteatro latinoamericano asistimos a la destrucción completa del universo clásico (teatral y aún cinematográfico) de la "representación", de la "interpretación".* En efecto, en razón de las condiciones de trabajo que acabo de evocar, cada actor, cada actriz importante interpreta finalmente todos sus personajes más o menos de la misma forma. La "construcción" específica de una personalidad, el estudio de un personaje en el contexto de una historia también específica, no existen más. Resultado: el actor y la actriz de teleteatro gozan de una enorme popularidad en el género, *al fin de cuentas sólo interpretan su propio rol:* a través de diferentes personajes, ellos interpretan su propia imagen de actores y actrices célebres de teleteatros. *El espesor "ficcional" de los personajes queda así completamente abolido.*

Es por eso que resulta cada vez más difícil distinguir entre el personaje de teleteatro, la personalidad "representada", por un lado, y el actor o la actriz en tanto que "persona real", ejerciendo la profesión de actor o actriz de televisión, por el otro. En un teleteatro brasileño que tuvo un éxito enorme *(Cavalo de Aço)*, el principal personaje masculino *(Rodrigo)* se enamora de otra mujer (Jô). Aunque ésta era presentada como más atrayente y simpática que la otra,

la relación entre Rodrigo y Jô no fue jamás aceptada por el público, nunca pudo llegar a ser *verosímil*. La razón era que todo el mundo sabía que el actor que hacía de Rodrigo y la actriz que interpretaba a Miranda eran en la vida "privada" (¿real?) marido y mujer.[9] Ahora bien, no me parece una buena hipótesis suponer ingenuos a los telespectadores. Ellos saben, por supuesto, que un teleteatro es una "ficción". No es esta la cuestión. Si ellos no se privan de hacer intervenir, en su "lectura" de las relaciones contadas por el teleteatro, su conocimiento de una relación existente "afuera" entre dos de los actores, es porque la economía fundamental del teleteatro llama a una lectura de ese tipo; es porque la ley profunda del género implica la fusión persona-personaje.

En efecto, la labilidad del teleteatro concierne también a su capacidad de absorber inmediatamente datos "impuestos" de afuera, sin la menor dificultad y esta capacidad se ejerce frecuentemente sobre los actores-personajes. Si un actor cae enfermo (en la realidad) se dirá (en la ficción) que está efectivamente enfermo; esto explicará su desaparición durante un cierto número de episodios. Está de más decir que seguramente los diarios populares anunciarán la enfermedad, . . . ¿la del actor? ¿la del personaje?. Esto se ha hecho, también, en el caso de accidentes automovilísticos o viajes. En ocasión de un embarazo, previéndose que se volvería inevitablemente evidente en la pantalla chica, se modificó la historia, para incorporar a la narración, cuando llegara el momento, el hecho indudable de que la actriz estaba encinta.

Estas figuras sociales, los actores y las actrices famosas de teleteatros, atraviesan así una multitud de historias, cuya estructura permanece casi idéntica. Al mismo tiempo, aparecen en diarios y revistas populares, donde como ya he dicho, las peripecias de su vida real pueden ser anunciadas indiferentemente bajo los nombres de los personajes que están interpretando en tal o cual teleteatro, y las "ficticias" del teleteatro bajo los nombres de los artistas. La prensa tampoco se equivoca acerca de esto: estas figuras son de un modo indiscernible actores-personajes, teleteatro-vida del artista, realidad-ficción, al igual que la historia contada por el teleteatro es vivida como espacio de proyección, *a la vez ficcional y real*, de la red significante de la vida cotidiana. Todo esto, por supuesto, no se puede separar del funcionamiento *del conjunto* del discurso televisivo. Pues estas figuras aparecen sobre la pantalla chica fuera del teleteatro, en una edición de noticioso, por ejemplo, o en un programa de variedades.

9) *Ibid*, p. 514.

Se diría que en ciertas ocasiones el discurso televisivo llega a explicitar abiertamente, para una operación privilegiada, su vocación de deconstructor de las categorías tradicionales de la representación. He aquí una de esas ocasiones: un actor y una actriz, ambos famosos en el género del teleteatro, van a casarse. ¿Qué hacer? La institución no podía dudar: se ha organizado (con un esfuerzo publicitario considerable), la transmisión del casamiento, en directo desde la Iglesia. Confieso que si se me preguntara *quiénes* se casan ese día, los actores o los personajes, no sabría muy bien qué responder. Tal vez la pregunta no tenga mucho sentido. Pero si continuamos pensando en términos de "género" y si persistimos en afirmar que el teleteatro es ficción comparemos con el noticioso que sería del orden de lo "real", de lo "no-ficcional" no se podría comprender lo que ha sucedido en esta emisión. Personalmente diría que ilustra bien un matrimonio del que somos testigos cada vez que nos instalamos delante del televisor: el que se realiza entre "realidad" y "ficción", entre "real" y "representado", entre la "actualidad" y el "teleteatro". Este matrimonio señala uno de los lugares donde, en este momento, la sociedad llamada "de consumo" está produciendo su "real".

Oscar César Traversa

El cine de animación: cuerpo y relato

1. El cine de animación cómico: una sensación transformada.

Es difícil eludir un cierto sobresalto (a veces estupor, o al menos curiosidad) al recordar algunas escenas corrientes del cine de animación cómico. Los espectadores de los films de Popeye o de Tom y Jerry o de otros films de su género se enfrentan de manera cotidiana al espectáculo de cuellos transformados en espirales o cuerpos reducidos a una delgada lámina, cuando no son fragmentados con prolijidad. El sobresalto, el estupor o la curiosidad sobrevienen por la *distancia* que nos imponen esos films. Gozan de alguna propiedad capaz de aventar las sensaciones que los mismos temas, en otros lugares, nos provocarían hasta el punto de obligarnos a apartar la mirada espantada e impedir la risa, respuesta corriente y generalizada frente a las pantallas. Si esto efectivamente ocurre, el cine de animación cuenta con algún mecanismo de producción de sentido particular capaz de encontrar un camino apto para eludir el horror que conllevan semejantes referencias.

No nos parece suficiente apelar a la presencia del humor o del dibujo como justificatorios de la producción de ese efecto: solos o asociados, el humor o el dibujo pueden, en otros lugares del arte o la comunicación masiva y quizás en el cine de animación mismo, producir el efecto contrario. Es posible, eso sí, que algún tipo de dibujo o algún tipo de humor, o más bien algún modo de articulación entre ambos sean capaces de producir el no poco placentero efecto "transformador".

Trataremos enseguida de aproximar algunas observaciones para aclarar este curioso pasaje del espanto a la risa.

2. Popeye y Tom y Jerry:

En "La irresistible enfermera", Popeye y Brutus trabajan junto a un barco y tratan de elevar un andamio, de los utilizados para pintar o reparar los cascos. Pasa por el lugar Olivia, con ropas de enfermera, quien despierta al mismo tiempo los apetitos de Popeye y Brutus: sin pérdida de tiempo, los dos hombres suben a un bote cercano en el que remando en seco llegan a la clínica donde Olivia trabaja. Entrar y salir tirados por las orejas, a los lados de Olivia, no lleva más que un instante. En vano Popeye y Brutus pretenden mostrarse enfermos; los revoleos dolientes de piernas y brazos no convencen a "La irresistible enfermera" de la necesidad de atención hospitalaria. Ambos personajes se echan al mundo buscando una justificación para establecer el deseado contacto: se exponen al derrumbe de paredes, a las balas de cañón, a la destrucción por caídas desde altos edificios, sin éxito alguno. Finalmente, coinciden en instalarse sobre las vías del ferrocarril para que un tren les haga obtener la adecuada laceración física que los acerque a Olivia. Se disputan el privilegio de ser arrollados por la locomotora, pero no consiguen definir la situación. Popeye decide acabar con el asunto: hace ingerir a Brutus sus propias espinacas, lo que dota a su contrincante de una fuerza hercúlea que culminará en una tremenda golpiza de la que Popeye saldrá muy mal parado.

El objetivo fue alcanzado: Popeye ha recibido las laceraciones corporales suficientes para merecer los brazos de Olivia. Pero el asunto no termina allí: Olivia arrojará al maltrecho Popeye por una ventana de la clínica cuando éste acariciaba el triunfo, al pie de la cual espera Brutus. En ese instante, se descubre a través de un plano del frente del edificio que la clínica no es para seres humanos, sino para perros y gatos. Enseguida, Popeye y Brutus adoptarán gestos y posiciones de esos animales, reeditando sus consabidas grescas.

Una imagen final presenta a Brutus y Popeye encerrados en una ambulancia enrejada, ladrando. Este singular tratamiento de las relaciones triangulares no pasa sin chichones y cuellos transformados en espiral. En esta materia el film es menos generoso quizás que los de Tom y Jerry: el gato y el ratón reproducen al infinito su eterno conflicto repitiendo a cada paso una pequeña anécdota que culminará en una laceración física que reparada un momento después dará origen a otra, cuya culminación será idéntica.

La reunión de estos dos ejemplos nos permite constatar en principio

la presencia de un rasgo común: la agresión corporal y sus consecuencias lacerantes como motivo de lo cómico. Sin embargo, parecería en principio haber elementos que los distancian; el cañamazo sobre el cual se borda el efecto cómico no parece encontrarse en un mismo nivel de complejidad; el relato pone en juego conflictos de diferentes órdenes, a pesar de las recurrencias que los aúnan. Es quizás ese lugar de la organización textual el que pueda brindar alguna clave acerca del efecto transformador que la laceración y el desastre físico exigen para su pasaje a la risa; su insistencia como carácter distintivo legitima que nos detengamos un instante en las características del relato.

3. El relato y sus restricciones: los mecanismos productores de diferencias.

El film de Popeye, es necesario señalarlo, llama la atención por su ruptura con el carácter habitual de las relaciones que se establecen entre los tres personajes centrales. En general Popeye aparece unido a Olivia, siendo Brutus el que establece la disrupción que motoriza el relato, tratando por algún medio de alterar la armonía de la pareja.

En éste, Popeye y Brutus se encuentran en una posición nivelada: la carencia que impulsa al relato en las narraciones "canónicas" de la serie está centrada en Brutus, quien no posee a Olivia; mientras que aquí la falta es compartida, y no será restañada tampoco al final. "La irresistible enfermera" muestra una relación simétrica entre los personajes masculinos, que se rompe cuando Popeye hace ingerir las espinacas a Brutus. Y de manera inversa la laceración física, computable como lugar de carencias en los otros films, se ofrece en éste como medio idóneo para la consecución del fin deseado. Film en apariencia distante de las formas "canónicas" si nos guiáramos por el contenido, pero que guarda relaciones comunes con los otros a diversos niveles: en principio, por el número y característica de los personajes, pero de manera más notoria por la simetría entre el estado inicial y el estado final. En un caso, Brutus de nuevo carenciado; en el otro, ambos, Brutus y Popeye. Permaneciendo a su vez también constante la tematización de la pugna por Olivia entre los dos hombres tanto en "La irresistible enfermera" como en los "canónicos", fenómeno que constituye una restricción básica de este modelo. Restricción que finalmente será la que determina las posiciones de los actantes en la estructura narrativa.

Un segundo sistema de restricciones derivado del primero lo constituyen las reglas que gobiernan la dirección de la agresión: ésta pue-

de recaer sobre los tres actantes, pero excluyendo solamente una posición: la de Popeye hacia Olivia.

De otra manera: este modelo narrativo sitúa la carencia motriz del relato en un personaje (Brutus), o simultáneamente en los dos masculinos (Brutus y Popeye), ordenando las reparaciones de modo de restituir siempre el estado inicial. Popeye batirá a Brutus u Olivia rechazará a ambos.

Otra cosa ocurre en otro microrelato extendido en el cine de animación cómico: el caso del gato y el ratón. En éste no existen las mismas restricciones que posibilita un modelo ternario como los films de Popeye; en "Tom y Jerry" los intercambios de agresiones son libres, la motorización del proceso narrativo se da situando la carencia a restañar en Tom o Jerry indistintamente, pero el intento frustrado de repararla se ubica siempre del lado del gato. Esta propiedad genera un sistema de carencias en cascada, en el cual a una frustración del gato, sigue otra, hasta un final de carácter a veces catastrófico. Bremond señala que estos fenómenos narrativos de degradaciones sucesivas implican en todos los casos una restauración o una degradación de orden mayor a la producida en la secuencia que le precede. En estos casos, y posiblemente se trate de una singularidad del cine cómico, se regresa en cada secuencia al estado inicial sin una relación creciente bien ordenada tal como se produce en la narrativa popular e incluso en la novela moderna. Se trata en realidad de una sumatoria de partes simétricas y acabadas, sin jerarquía específica que permita indicar una progresión constante y definida.

5. Los lugares de la variabilidad

En los films de Popeye y del Gato y el Ratón se producen bloqueos de grado diferente en la estructura narrativa; en cada caso las posibilidades de variabilidad que potencialmente posee el pequeño sistema de actantes y funciones encuentran límites estrictos de flexibilidad. En el primero se fijan los roles en la estructura (Olivia, Popeye o Brutus no desempeñan cualquier rol, porque se limitan los paquetes de posibles funciones, lo cual a su vez define lugares antropológicos y sociales; los personajes no se distinguen solamente porque usen polleras o pantalones, sino por aquello que la máquina narrativa les tolera o prohíbe, adscribiéndolos a una imagen de lo femenino o lo masculino).

En el caso del Gato y el Ratón, la estructura binaria no permite este nivel de distinciones y conflictos. La sexualidad está borrada por

un efecto figural (el sexo está borrado asimismo por la distancia zoológica y la ambigüedad de los caracteres secundarios) y a su vez por un efecto estructural: el componente agresivo no tiene un depositario ni una dirección fija; lo que resta como diferencial es la frustración, y esta no tiene signo sexual.

Así visto, el papel del relato en este género ni es inmediatamente homologable al que le cabe en el mito, ni tampoco al que juega en la novela.

En el mito, actantes, funciones y espacios sociales constituyen la fuente mayor de las diferencias entre los textos. En la novela, en cambio, el peso del relato es menor, pudiendo en nuestros días llegar a la irrelevancia (o incluso a la disolución, como ocurre en expresiones contemporáneas).

El rol antagónico desempeñado en cada caso no puede ser ajeno a los soportes diferentes del mito y la novela: lo oral en el mito, la escritura en la novela.

Poco podríamos decir de un mito si no seguimos al Jaguar, por ejemplo, en la pluralidad de posiciones narrativas que ocupa en un conjunto de esa especie; pero en cambio mucho se podría decir de *L'Education Sentimentale* con una lectura errática y sin conocer la historia de Frederic Moreau.

El mito se sostiene como tal a través de las versiones, las variaciones del relator no inciden en su armadura fundamental; la inversa ocurre en la novela, en la cual el espesor de la escritura evanece el relato para dar lugar al "como" esa materia construye la narración.

El cine de animación cómico parecería negar tanto el relato, pues este es reiterativo y simple, como el espesor escritural, pues no ofrece variantes cinematográficas notorias (aunque sí multiplicación de variantes icónicas). Sin embargo, esa modesta maquinita narrativa, de la que todo sabemos apriori, ofrecerá el soporte para dar sentido al resto. ¿Dónde colocaríamos si no tantos cuellos retorcidos, tantos chichones y aplastamientos? ese relato, por su exigüidad y extrema modestia en las variaciones, es la garantía de que todo siempre será igual.

Todo esto exige trámites precisos: consolidar un grupo de personajes, reducir los conflictos a unos pocos trazos, lo hemos visto ya, a lo que se sumará el borramiento del tiempo. De capítulo en capítulo se actualizará un puro presente (más allá de lo asertivo

del cine), para ofrecernos un tiempo cuya única medida es la acción que lo ocupa, sin cronología, sin historia.

Ese tiempo de Popeye o de Tom y Jerry no se despliega como el del mito que esconde un pasado indefinido en sus intervalos. Ni tampoco como el de la novela, en donde se enseñorea la cronología con sus consecuencias biológicas y sociales. Eje en la narrativa, donde se sostienen las variaciones de situaciones y personajes, variaciones de las que a su vez es una de las causas. El caso Popeye nos remite a un momento liminar de la novela, a los relatos de caballería españoles; donde el tiempo, circular, remitía al héroe a un enfrentamiento sin fin con monstruos y dragones, trayendo a cuento en esa figuración múltiple la recurrencia y eternidad del mal. Mal (a medias) reducido en los films de Popeye a un Brutus escasamente cambiante.

La variabilidad de esta vertiente del cine de animación cómico no se manifiesta tampoco en los componentes descriptivos, en los atuendos o en los paisajes; estos textos están lejos de la profusión colorística o pintoresquista de Disney; en Popeye (también en el Gato y el Ratón), se instala el más acabado esquematismo, los personajes parecerían necesitar el solo anclaje de un suelo y de algunos objetos imprescindibles para la marcha del relato. A veces Popeye se toca con un casco de explorador africano y Brutus transita con una vestimenta tarzanesca, pobre campo de diferencias que sólo parecen servir a la nominación: ". . . el Popeye de Africa. . .", ". . . el Popeye del fondo del mar. . .", ". . . el de la enfermera. . .", en el decir de los espectadores. Nominación que alude a una diferencia, sí, pero accesoria, inesencial; el secreto de la risa y el estupor se encuentran en otra parte (¿pero podría acaso prescindirse de ellas en las producciones de la comunicación de masas?).

Se nos aparecen así, obliterados, una pluralidad de canales por donde podrían circular eventuales variaciones; sin embargo el público no sólo identifica también se sorprende frente a cada film (o se aburre, a veces, con la repetición del mismo); la asiduidad del consumo muestra que las diferencias, por pequeñas que fueren, invisten un carácter efectivo: atrapan, suscitan el interés por verificar que a pesar de todo pasará lo mismo. Hasta aquí hemos pasado revista a algunas de las maneras de cómo un género (a través de algunos ejemplos) constriñe su campo de variaciones (la explotación de lo escaso es lo que hace al género precisamente); a esto se podría señalar que no es exclusivo de estos films. Limitar el relato, reducir el número de actantes, borrar el tiempo, reducir la figuración del paisaje o de atuendos, no es algo propio del cine de animación, y ni

siquiera del cine en general. De manera análoga podríamos encontrar esas operaciones en la historieta, o en las más diversas formas de narrativa popular.

El señalamiento sería pertinente. Nada de esto puede adjudicarse a un rasgo específico de la materia cinematográfica, ni quizá de ninguna otra. Hasta aquí no tendríamos explicación plausible para un efecto diferencial, pero eso sí, permitiría formular la cuestión inicial en torno a la especificidad de la producción de sentido en el cine de animación (en esta subexpresión al menos) en términos más restringidos.

Ahora sería necesario mostrar cómo, sobre un campo extremadamente restringido de posibles narrativas, se modelan las variaciones que con instrumentos propios a este tipo de cine (y ya no con niveles de organización transgenéricos) constituyen una vía singular de producción de sentido.

Si es cierto que las restricciones señaladas marchan disociadas de las posibilidades de figuración cinematográfica (el cine podría presentar el triángulo de Popeye o el binomio de Tom y Jerry o cualquier otra cosa), mostraremos que esas restricciones articuladas con recursos propios de ese soporte constituyen un tipo particular de lo cómico. Seguramente distinto, y distinto también en sus efectos (los poéticos incluídos) al que se puede observar en films de Mac Laren, Disney, Co Holdeman o Trynka, en los cuales la articulación entre lo cinematográfico y lo extracinematográfico marcha por vías muy diferentes a la del material que analizamos.

Pensada así, la especificidad no es el resultado de una propiedad inmutable de una materia significante (cine de animación en este caso), sino el resultado de una combinatoria particular, que integra niveles diversos de la organización discursiva, cinematográficos y extra-cinematográficos.

6. Una modalidad de retorización

Si Brutus se acerca a Popeye y lo separa de Olivia de un violento empujón, y el resultado es el deslizamiento de Popeye sobre el extremo de sus zapatos para finalmente caer en una silla, no podemos afirmar que se trate de un recurso generalizado en el cine "en vivo", pero sí que, por medio del consiguiente truco, en una producción burlesca, pueda convertirse en un recurso posible. Lo mismo podría decirse del salto de Brutus desde lo alto de un rascacielos para caer indemne sobre una pila de colchones (véase Batman, la caída sobre la exposición de colchones).

Tanto uno como otro revisten el carácter de hipérboles posibles para el cine de animación o el cine "en vivo" (maximizar la causa y minimizar el efecto). Tanto uno como otro, al manifestarse, no violan el régimen verosímil impuesto por su técnica productiva, a través del sencillo truco del corte o la substitución por un maniquí, etc., etc.

Algo distinto ocurre con otro lugar de producción hiperbólica: el cuerpo; allí no se jugará en el mismo tablero que en la representación de la acción. Popeye, en combate con Brutus, puede sufrir la transformación de su cuello en una larga espiral, que un momento después regresará a sus condiciones normales; el cuerpo de Olivia adoptará en otro film las más variadas formas del arco. Los ejemplos huelgan; todos conocemos la explotación que ha hecho el cine de animación de estos recursos. Ahora, es necesario preguntarnos: ese lugar de producción de hipérboles, ¿es posible en el cine "en vivo"?. Sin duda, es posible, y no han faltado quienes lo han utilizado, pero a condición de mostrar esa transformación como un postizo, como una prótesis, como un agregado a ese cuerpo que la fotografía reproduce y que, por el contrario, el dibujo produce y maneja a voluntad.

El dibujo denuncia su naturaleza convencional, se da como plenamente constituído por reglas sobre las cuales se modelan códigos y su combinatoria dará como resultado rasgos estilísticos productores finalmente de verosímiles figurales diversos. No así la fotografía, o su aplicación cinematográfica más aún, que por el contrario trabaja en la dirección de ocultar sus componentes sígnicos y darse como una representación no filtrada de lo real. Esta diferencia de base no puede menos que afectar al conjunto de las operaciones de producción de sentido, más allá de isomorfismos de substancia, o bien similitudes a nivel del relato o cualquier otro componente; de hecho, también, las modalidades de retorización acusarán el impacto de las diferencias de registro entre dibujo y fotografía. La hipérbole corporal dibujada puede poner de manifiesto un rasgo inarmónico o discordante como en el caso de la caricatura; o en el dibujo animado patentizar esas comparaciones (a veces metáforas) que transitan en el habla corriente: ". . . le retorció el pescuezo!!!" o ". . . lo aplastó como una hoja de papel. . .". Cuando se trata de esas representaciones, la fotografía se muestra impotente para la producción de una hipérbole semajante; debe disolverse como fotografía, apelar al truco, romper con su régimen tecnológico. Entrar en colisión, si lo hace, con el verosímil que la funda (darse como reproducción de una realidad que la precede). El cotejo con el referente exigido por la hipérbole se disuelve en este caso por el régimen del significante en el que se inscribe.

7. Deformación - Despedazamiento.

Estaríamos en condiciones ahora de circunscribir un lugar de producción de diferencias internas del cine de animación como tal, y a su vez externas, que lo separan de otras modalidades técnicas. El cine de animación contaría con la posibilidad de producir hipérboles cuyo lugar de manifestación es el cuerpo violado en su integridad, o en su forma. De este modo, la pregunta inicial en torno a la especificidad en la producción de sentido tendría un principio de respuesta.

Pero regresemos un momento más sobre nuestro material de análisis: ¿Es acaso cualquier ejercicio sobre el cuerpo el que tolera el verosímil de este género del cine de animación cómico? Pensamos que no; existen algunos límites para trabajar ese cuerpo. La espiral del cuello de Popeye, la lámina a que ha quedado reducido el gato luego de pasar por unos rodillos de modelar el acero, son el resultado de transformaciones de una superficie continua, que sufre una transformación continua. Del mismo modo, una modificación del color del rostro, por efecto del estallido de un cigarro, produce también una alteración superficial, de color en este caso. Existen otras alteraciones que no parecen ser transformaciones de superficies; por ejemplo el caso de la fragmentación, pero cuando esta se produce engendra unidades discretas, las cuales reconstituyen a su vez volúmenes cerrados, es decir, nuevas superficies (son típicos los casos del Gato y el Ratón, en los que el Gato se reduce a cubos o esferas, al atravesar una red metálica, por ejemplo).

Estos procedimientos generan una zona prohibida: la eventración, el despedazamiento que exhiba el interior de los cuerpos, constituyen las zonas vedadas. Incluso en el límite, la pulverización es un recurso útil para eludir la mostración del interior, restituye al fin superficies corpusculares ocultadoras.

Si es exhibido un cuerpo horadado, los agujeros serán una salida eficaz para el agua, agua que en ese momento ingiere el gato por ejemplo, contradiciendo una lógica de lo real que las indicaría como boca de salida de sangre o de restos viscerales. El "gag", en este caso como en el de las deformaciones, parece constituirse a partir de la negación del interior como parte activa y llena del cuerpo, negación que se articula con otra, la restitución. Ni las deformaciones ni las fragmentaciones son permanentes, luego del momento de sorpresa se regresa al estado inicial: no existirá deformación ni fragmentación durable.

Este tipo de cine de animación, con la doble negación sobre la que

constituye sus "gags", parece marchar en el mismo sentido que nosotros, en el horror por lo siniestro que engendra la imagen del cuerpo despedazado. Ese peligro que amenaza al YO está cuidadosamente protegido por esa doble negación que confirma en la pantalla la imagen primitiva (una superficie) con que constituímos nuestro cuerpo. Diciéndonos además de la resistencia de esa superficie a cualquier injuria, que de producirse será sólo transitoria; no existirá ningún resto separado de ella confirmatorio de nuestros temores básicos.

8. Restricciones narrativas y producción de sentido

Si la figuración del cuerpo tiene sus límites, estos no funcionan en el vacío, se bordan en el cañamazo narrativo y establecen entre sí relaciones necesarias. De Popeye a Tom y Jerry se produce un crecimiento de la hipérbole corporal. Crecimiento paroxístico, verdadero ejercicio de exploración formal de las posibles transformaciones de una superficie en el caso del Gato y el Ratón solo accidente de la lucha que define el desenlace de la narración en Popeye.

Este fenómeno no puede ser ajeno a las restricciones que en cada caso impone el relato.

En Popeye, modelo ternario, hemos visto que se presenta un campo más amplio de variaciones que en el Gato y el Ratón, modelo en el que todo crecimiento en el número de personajes (a veces participa un perro o la dueña de casa) no hace más que replicar a los existentes o transformarse en puro instrumento de una maquinaria agresiva, o en vehículo de una trampa. La estructura de Popeye posibilita por el contrario relaciones asimétricas; la de Tom y Jerry, el puro intercambio cuantitativo. Popeye da lugar a la alteridad, la máquina puede funcionar si la ofensa o las demandas de Popeye o Brutus recaen sobre un tercero: Olivia. Lo que genera al fin una moral mínima, que objetiva en el tercero un deseo y en consecuencia los límites para su realización, o bien la legitimidad de los medios para llevarlo a cabo.

Tom y Jerry se encuentran enfrentados, sometidos a una mucho más restringida libertad estructural, a la sola repetición que encuentra su única salida en el crecimiento sin fin, donde el punto de comienzo se desvanece, se pierde en la multiplicación paroxística de los intercambios agresivos.

Simetría inicial y final imposible, la estabilidad sólo aparece para generar otra carrera aumentativa. Modelo obsesionante que camina

bordeando lo siniestro y que se protege de él, ofreciendo a cada paso un espejo deformante (el "gag" corporal) que nos precipita en la risa, y oblitera la remisión, al origen de la pugna (que difícilmente podríamos encontrar pero que de cualquier modo no explicaría la causa de los intercambios; estos gozan de autonomía, se saturan en sí mismo, carecen de rol anafórico).

Popeye no llega tan lejos como Tom y Jerry. Sus restricciones lo hacen circular sobre una vía límite donde alguna sustitución es posible; el conflicto tiene un origen precisable, el que tendrá una solución vinculada con ese origen. Por fragmentario que fuere remite a algo, es fragmento de algo, funciona como símbolo.

En Popeye se puede dar cuenta de la razón de un combate, tomar partido, identificarse quizá con la situación de éste o aquel personaje. La deformación del cuerpo o sus estigmas transitorios serán un episodio, no la conclusión de todo episodio como en el Gato y el Ratón. Detrás de la hipérbole será posible leer una metáfora que no será solo la representación inerte de un enunciado linguístico: el Popeye ". . . chato como una hoja de papel. . ." no es equivalente a los laminares Tom y Jerry. Mientras que en uno será posible colocar las acciones en términos de consecuencias motivadas por una lucha que puede circunscribirse en sus móviles por una necesidad aprehensible, la otra se agotará en la propia acción abierta solo hacia la espera del próximo ciclo, y así sin fin.

Ambas máquinas narrativas funcionan a través de restricciones que transitan por caminos propios situados en los márgenes de la universal lógica narrativa, cuya manifestación no tiene límites de soporte, pero cuyo efecto final, el que justifica su vigencia social, es adjudicable al modo de producción de sentido que le confiere la técnica a través de la cual se manifiesta el significante cinematográfico.

El momento del Plan en los Medios: un tema técnico

0. Comentario preliminar

Cuando en el diálogo corriente, en la práctica política o jurídica o en las actividades religiosas, educacionales o comerciales se dice algo – sea a través de una locución breve, un largo discurso oral o escrito o un mensaje mixto (cinematográfico, televisivo)–, de manera intencional por parte de quien lo produce o, fuera de todo propósito consciente, como un resultado (siempre conjetural) de ese acto, se supone (o pretende) un cambio de conducta, de valores o de convicciones en los oyentes.

El acto intencional, la deliberada producción de un discurso para convencer de algo a un auditorio, ha recibido el nombre de discurso persuasivo. Sus técnicas han recorrido la historia del pensamiento desde Grecia hasta nuestros días, englobadas en diferentes especies y con distintos privilegios genéricos y estilísticos. En cambio, las modificaciones no intencionales producidas por los discursos no han sido objeto de preocupación explícita hasta un momento más reciente, salvo excepciones; y no es ajena a esta preocupación actual la expansión de los medios modernos de comunicación masiva.

Estos dos grandes campos de reflexión, separados tanto en relación con el momento histórico de su emergencia como en cuanto se refiere a las disciplinas que los trataron de abordar, encuentran en nuestros días puntos de contacto y necesidades comunes de refor-

mulación. Como factor de una "sacudida" epistemológica en este dominio opera la progresiva (e inacabada) constitución de los discursos como un objeto específico de indagación, esfuerzo plural que se ha colocado bajo el rótulo de Semiótica.

Problematizando los mensajes, advirtiendo sobre sus diferencias, describiendo las distintas posiciones del sujeto que ellos determinan, no se hace otra cosa que comenzar a generar nuevas pautas para desmadejar la compleja trama rotulada por la sociología de los medios de los años 30 como problema o cuestión del "efecto".

Está claro, o al menos es interesante pensarlo de este modo, que la elucidación de la vieja cuestión del efecto es imposible si no se atribuye a los mensajes el rol de agentes. Pensada de este modo, la persuasión (tema del pasado y tema más que actual) no sería otra cosa que un subcapítulo del tema global del efecto; en el límite, una suerte de derivación "técnica" de una reflexión "básica" y, como tal, sujeta siempre a los cambios y movimientos de los estudios de tipo fundamental.

Observada la cuestión de este modo, se lateraliza la rústica empiria vigente aún en este terreno, a la vez que se colocan los problemas éticos, que tanto han fatigado a prácticos e investigadores, sobre otros pies. No será ya la "intención", la "experiencia" o las decisiones políticas "a priori" las que gobernarán la producción y planificación de la producción de los mensajes, sino un saber lábil, en movimiento, inestable a veces, pero, eso sí, susceptible de refutación, cosa que no ocurre con el ejercicio de una mera "buena conciencia práctica".

Hasta el momento, en los trabajos de ámbito académico o universitario la relación entre determinación de los efectos y planificación de la comunicación es, a menudo, eludida por algunas de las mencionadas razones "éticas": la utilización de la investigación con propósitos extracientíficos suele ser impugnada desde una pureza gnoseológica de signo político confuso, pero de maneras muy rígidas. En el otro campo —el de las aplicaciones educacionales o persuasivas—, el problema es otro: no se dispone de herramientas metodológicas que permitan relacionar las investigaciones "sobre el público" (encuestas, indagaciones grupales acerca de la recepción de un mensaje) con rasgos específicos de un estilo o de un género comunicacional. Esto último se debe, en parte, a la prevalencia de criterios y perspectivas originados en una etapa de la sociología de los medios, por los que se problematiza el tema de los receptores

pero se mantiene el mensaje como "caja negra". Una todavía incipiente aplicación de métodos semiológicos de análisis (especialmente de la publicidad) ha introducido un enriquecimiento en la provisión de datos sobre el mensaje, pero solo ahora comienza a enfrentar el problema de la conexión entre saber sobre el mensaje y saber sobre el público. Encarando esta cuestión específica, este trabajo intenta fundar un nuevo tipo de indagación sobre estilos y géneros que se proyecte sobre su "momento" de productividad, aquel en que sus rasgos circulan como condicionamiento y estímulo de la expresión de distintos sectores sociales o, más exactamente, sociolectales o "socioestilísticos". La proposición se conecta con un área contemporánea de la teoría semiótica general, la que abarca el estudio de fenómenos de intertextualidad y transposición que asocian, en contextos sociales diferentes, mensajes, géneros y estilos, entre sí y con sus distintas instancias de enunciación.

La propuesta técnica enunciada ha sido aplicada en investigaciones sobre mensajes de la comunicación masiva, que los autores expondrán y comentarán en un trabajo posterior.

1. El Plan: un problema dela (nueva) retórica de los Medios.

En la conclusión de su "Ayudamemoria" sobre la antigua retórica, Roland Barthes señala en los medios de comunicación masiva un rasgo solo apenas entrevisto, antes, por críticos o teóricos: el de reservorio del aristotelismo. En los medios, sugiere Barthes, perviven las clasificaciones y delimitaciones de géneros de la retórica clásica, con sus divisiones entre mensajes "altos" y "bajos", con sus precisiones acerca de las servidumbres temáticas y formales de cada uno y con su constante referencia a perspectivas *comunicacionales* centradas en el mantenimiento de un contacto conocido y previsible entre obra y espectador.

La observación de Barthes es, tal vez, histórica; en tal caso, recaería sobre una etapa de los medios, pero no sobre su destino probable. Si la observación fuera, en cambio, menos histórica que del orden de la descripción de un sistema, de sus límites y sus condiciones de producción, el señalamiento asumiría rasgos más apocalípticos, en términos de la alternativa bipolar formulada por Umberto Eco. Pero en cualquier caso define un campo de búsqueda privilegiado: el de los alcances y propiedades particulares de ese nuevo aristotelismo. Y una de las subáreas de ese campo: la que abarca la provisión técnica del plan de exposición o argumentación, no debería separarse de este censo; entre otras razones, porque allí se apoya la posibilidad de la operación de los medios, en cuanto respecta al diseño y con-

trol de sus mensajes. Se trata de un ámbito, acordemos, en el que el componente aristotélico se presenta como difícilmente soslayable: aun la vigilancia con respecto a la intrusión de distintas formas de censura implica el trabajo sobre un plan y el ejercicio de un control.

Antes aún de Aristóteles, ya la retórica jurídica había fundado una frontera conflictiva en el interior del arte de la argumentación: la que puede trazarse entre la *invención* y la *disposición*. Y adentrándose más en el campo minado de la primera instancia, la Edad Media reflexionó sobre la extensión y la complejidad del momento planificador a través de verdaderas *historias de trabajo* como las de Tomás de Aquino y Ramón Lull (1). Pero: esta parte del recetario prescriptivo de la Retórica en obra no parece haber renacido en los Medios contemporáneos con la fuerza de las clasificaciones de géneros y sus regularidades de forma y contenido. El discurso de la planificación da también, actualmente, muestras de su insistencia histórica, pero de manera vaga y contradictoria, además de largamente incipiente. Tal vez haya razones sociales, culturales y aun políticas para que así sea; tal vez los efectos buscados con los discursos de la época clásica se presentaran como más circunscriptos, y sus emisores estuvieran más seguros o fueran menos lúcidos con respecto a lo que esperaban de su desempeño. De cualquier modo, el discurso de la planificación es, ahora como entonces, una instancia socialmente necesaria del intercambio de mensajes, aunque la base de su mecánica pueda ser alternativamente racional o intuitiva, su control social devenga concentrado o múltiple y sus objetivos de comunicación permanezcan ocultos o sean explicitados. El lugar de privilegio del discurso planificador es el de los mensajes persuasivos; mensajes necesarios a toda sociedad pero, en especial, a toda sociedad sin mitos estables, con discursos que someten su cuota de poder a la labilidad mitificadora de las sociedades "calientes" (2). El análisis de la planificación y el ensayo experimental de su articulación con la letra concreta del mensaje entregará información sobre ese componente del decurso productivo de los medios. En el texto que

(1) Una útil reseña de sus métodos de *invención* y *exposición* se encontrará en: Frances A. Yates: *El arte de la memoria*, Taurus, Madrid, 1974.

(2) Aquí, la referencia será otra vez Barthes, que en sus "Mitologías" inauguró la perspectiva analítica que corresponde al tratamiento de los mitos de las sociedades "no míticas", con su carga histórica y su densidad significante. Cf. Roland Barthes: *Mythologies*, Seuil, París, 1957 y 1970. Esta obra se inscribe con un sentido particular en la perspectiva abierta en los últimos tramos del siglo XIX por Emile Durkheim, y continuada en este siglo por Marcel Mauss y Claude Lévi-Strauss. Las *Mythologies* apuntan a la necesidad de generar "brotes" metodológicos que permitan extender el estudio de los mitos a campos en los que la aplicación o la discusión "directas" de perspectivas generadas por el trabajo con sociedades "frías" implicaría una extrapolación regresiva. No se advertirá la misma preocupación en intentos polémicos como el incluído en Gillo Dorfles: *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Ed. Lumen, Barcelona, 1969, pág. 63 y subsiguientes.

sigue se criticará primero el espectro actual de las prácticas analíticas que se relacionan con la planificación del mensaje (con su margen: las técnicas "creativas") y se esbozará después una propuesta dirigida a indagar ciertas condiciones generales de la circulación social de los mensajes y a aportar esquemas pertinentes de planificación.

2. La diversidad de los "planes de comunicación": elecciones por el contenidismo, el psicologismo, el invencionismo.

En las investigaciones tendientes a posibilitar la planificación de los mensajes se han puesto a prueba, en los últimos decenios, distintas metodologías. Tal vez convenga señalar una espacialización institucional o política: de hecho —las causas, creemos, no han sido aún investigadas—, esas metodologías, así como las teorías del mensaje que han operado implícitamente como su sostén, no han sido las mismas en las investigaciones "de interés público" y en las de orden "privado". Gruesamente, puede decirse que en la actualidad priman los análisis de contenido y su extensión a la investigación de la dinámica correlativa de los grupos sociales en las indagaciones programadas por organismos públicos o instituciones supranacionales y que en cambio ha avanzado la investigación cualitativa de tipo psicológico —y en ciertos países, también semiológico— en investigaciones no públicas, destinadas a servir propósitos de planificación relacionados con mensajes institucionales o promocionales privados. Quedan naturalmente fuera de esta descripción las investigaciones, privadas o públicas, afectadas exclusivamente a objetivos científicos de indagación del mensaje o de la comunicación, no orientadas a su articulación con una práctica planificadora ni con la ulterior determinación de efectos sociales a través de la producción de mensajes.

Ahora bien: no hay razones para pensar que los problemas de planificación sean técnicamente distintos para las áreas "pública" y "privada", aunque los efectos finales de esas diferencias en la planificación sí lo sean. En otro momento preparatorio de la instancia de la realización (el de la "inventio"), las prácticas generadas por la institución pública y el interés privado han coincidido, en cambio, en la incorporación de ciertas perspectivas y métodos; así ha sucedido con técnicas como las denominadas de *"brain storming"* y *"sinécticas"* (3).

(3) Pueden consultarse en relación con estas técnicas, Gary A. Davis y Joseph A. Scott: *Estrategias para la creatividad*, Paidós, Biblioteca del Educador Contemporáneo, Buenos Aires, 1975, y E. de Bono: *Vías para el pensar práctico*, id., id.
Una interesante variante, referida a la aplicación de técnicas creativas a la educación infantil, particularmente orientadas al desarrollo de la producción discursiva, puede hallarse en: Gianni Rodari, *Grammatica della Fantasia*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1973.

Tal vez, la disyunción que se registra en el plano del análisis provenga, en parte, de los distintos imaginarios sociológicos con que funcionan el proyecto público, por un lado, y el plan promocional particular, por otro. En el primer caso, se cree habitualmente trabajar con grandes realidades nacionales o con regularidades históricas extensas; en el segundo, se cree más bien operar con coyunturas especiales, instantes de la oferta y la demanda que solo entran en articulaciones lábiles con decursos históricos más abarcativos. También pueden operar como factores de estas divergencias las diferencias en la aceptación de ciertas prácticas profesionales (un psicólogo o un semiólogo encuentran distinto tipo de resistencia que un economista o un sociólogo en la mayoría de las instituciones públicas, respetuosas de perspectivas epistemológicas o clasificaciones académicas más clásicas). Y como condición de producción del mismo fenómeno debe señalarse, por supuesto, el carácter insular y desarticulado de los avances o ensayos interiores a las ciencias sociales, enfrentadas a la mayor integración conceptual, informacional e institucional de las ciencias fácticas y su tecnología. Esta condición (en general restrictiva) de producción se acentúa naturalmente en áreas como la de los países latinoamericanos, en los que la desintegración interna de las ciencias sociales se ve agravada por el carácter heterónomo de su funcionamiento, primordialmente relacionado con centros de producción europeos y norteamericanos.

Pero, reiteremos, no se ha producido la misma divergencia en el campo de las "técnicas de creación", tal vez porque atienden a requerimientos más inmediatos (4), y en instancias más alejadas de las distintas corrientes de sistematización conceptual. Esas técnicas son de utilización limitada, pero no restringida a áreas institucionales precisas, o a sectores productivos determinados. Lo que sí les sucede es el mantenimiento de su desconexión con la instancia analítica, sea esta cuali o cuantitativa.

3. Un campo actual de crítica y producción metodológica.

En cualquier caso, será preciso desplegar y conectar las distintas etapas en que se divide la planificación, atendiendo al fenómeno global de la vida social de los mensajes (y no únicamente a sus restricciones de coyuntura, aunque se trate de coyunturas de larga duración). Esta reformulación implicará necesariamente la crítica de las presuposiciones de la práctica actual, y el desarrollo de técnicas más ajustadas a cada momento de la planificación. Puestos en juego,

(4) Las experiencias citadas por Davis y Scott (op. cit.) y los autores que compilan se resuelven en decisiones administrativas, innovaciones en técnicas de venta, desarrollos en ingeniería industrial, modificaciones en un plan de actividad educativa, etc.

con esta perspectiva, los desarrollos contemporáneos en el campo de las ciencias sociales, se hará posible una integración teórica y metodológica que no consista —como sucede cuando se acepta como invariante la dispersión— en la suma de técnicas y perspectivas de orientación heterogénea. La orientación señalada para las anotaciones del presente trabajo —que intentan posibilitar un avance inicial en la fundación de un campo de convergencia metodológico— se concretará en el esbozo de una técnica apta para encarar aspectos no resueltos de la planificación de mensajes, superando la distancia existente en la actualidad entre métodos analíticos y técnicas de creacion.

El intento, como se verá, parte de la reflexión sobre dos dimensiones de la circulación de los mensajes masivos:

1) La que comprende las articulaciones del mensaje a circular con clasificaciones y jerarquizaciones conceptuales preexistentes, aunque no manifiestas, en el público (soporte mítico) (5) y

2) La que se refiere a las conexiones "formales" de ese mensaje con otros posteriores (soporte estilístico) (6).

Se trata, en el caso de los "nuevos" mensajes, de los que emite, en el área de relaciones sociales correspondiente, el "público" (7), en las situaciones de diálogo en que se incorpore y metabolice el mensaje-estímulo.

(5) Entendemos por mito, dentro de los límites de este trabajo, al conjunto de significaciones sociales a las que reenvía un enunciado (palabra, frase, imagen, objeto); significaciones cuya naturaleza es a la vez organizada y conflictual, y no presenta una manifestación directa y transparente aprehensible por los actores sociales. Ejemplo: por detrás del enunciado: "La alternativa del fútbol argentino es: Menotti (Director técnico de la selección ganadora del Mundial de fútbol del '78), sí o sí", alienta la proposición mítica que asigna un carácter de naturaleza a las posibilidades organizativas de un personaje, ocultando la trama de contradicciones contingentes que afectan históricamente una tal unidad de solución. La investigación de este soporte mítico debería dar cuenta de la trama conceptual latente que hace posible la vigencia social de ese enunciado.

(6) Denominaremos por el momento "soporte estilístico" al conjunto de operaciones capaces de producir un conjunto de mensajes que presentan entre sí un "parecido de familia" basado en regularidades lexicales, sintácticas, figurales, enunciativas, etc., que trasciendan el nivel de los contenidos manifiestos.

(7) Denominación ya inadecuada, porque el receptor del diseño industrial, la propaganda o la publicidad no es únicamente espectador ni únicamente consumidor de los discursos y objetos que opera. La inadecuación del término se ha producido en relación con el cambio de óptica registrado con respecto a la circulación de los mensajes; la clásica polaridad con un extremo activo (la emisión) y otro pasivo (la recepción) es sustituída en la actualidad por las concepciones del mensaje como momento de una cadena productiva en la que cada eslabón puede constituirse en el espacio de una emisión, de una recepción o de una referenciación.

Es evidente, agreguemos ya, que el mencionado "soporte mítico" ha sido apreciablemente más transitado por la investigación en ciencias sociales, que el "soporte estilístico", acantonado en los estudios estéticos, y con redefiniciones circunscriptas en el psicoanálisis.

Genéricamente, el del estilo debe considerarse aún como un lugar vacío, dentro del campo de investigación relacionado habitualmente con la planificación de los discursos sociales. Esto sucede, paradójicamente, con mensajes múltiples y complejos, como son el diseño industrial y la publicidad. El lugar de esa acotación permanece vacío porque sus posibilidades son externas a los resultados característicos de la indagación psicológica, y contrarias a los resultados concretos de los grupos "creativos". Esto, a pesar de que siguen presentándose como necesarias —lógica y productivamente— no solo en la instancia de la planificación estratégica sino también en la que corresponde a la elaboración del mensaje y al tratamiento táctico de su inclusión paulatina en diferentes medios y géneros.

La importancia de los rasgos estilísticos (8) en la producción de los efectos de un mensaje (que comprenden su contraste con el contexto, su recordación, su articulación positiva o negativa con la clasificación de los mensajes internalizada por el receptor, su transformación en productos comunicacionales individuales sucesivos) no necesita ser destacada; su negación sólo podría provenir de una concepción puramente conciencialista de la producción y circulación de mensajes. Interesará en cambio señalar su valor en relación con el modo como un mensaje ejerce su poder: generando no meramente una recepción satisfecha o un acto mudo (según la perspectiva "consumista") sino la producción de otro mensaje.

La referida perspectiva "no consumista" con respecto a la recepción y circulación de los mensajes sociales debe partir entonces de algunos presupuestos genéricos. Entre ellos:

a) Un mensaje "adquirido" (de cualquier índole o sustancia, incluída en tanto mensaje, la función secundaria —simbólica o poética— de los productos "de uso") solo excepcionalmente es objeto de una incorporación "muda". A la adquisición sigue, contemporáneamente al uso o previamente a él, la producción de un nuevo mensaje.

b) Los mensajes intermediarios (publicidad, propaganda, crítica autorizada) operan antes de la incorporación, como "horma" conceptual y estilística del nuevo mensaje, o como lastre obstaculizador de su circulación.

c) Deberían investigarse, en consecuencia, en una perspectiva de indagación y planificación que reconozca la dinámica circulatoria y productora en tiempos diferentes, de los mensajes sociales, los *protomensajes* que alientan por detrás de cualquier "acto mudo" (compra de un bien, conducta electoral, utilización de un servicio, etc.) influído por la comunicación social.

(8) Avanzando en la definición de "soporte estilístico" iniciada en la nota 6, podemos señalar que cubre en su extensión los fenómenos discursivos que desde las clasificaciones aristotélicas permiten diferenciar los verosímiles de distintos géneros; pero atendiendo a distinciones en este caso intragenéricas, con configuraciones de rasgos más lábiles y menos extendidas en el tiempo, que exigen la utilización de categorías lingüísticas y retóricas de otro nivel de particularización.
Queda naturalmente fuera del uso propuesto la acepción de "estilo" que se desprende de proposiciones como "el estilo es el hombre" referidas a la expresión irreductible de una singularidad.

4. Las carencias de ciertos enfoques motivacionales actuales y sus "prótesis técnicas".

El tipo de indagación propuesto deberá partir de la superación de la perspectiva motivacional clásica, que solo ha investigado ciertos correlatos psicológicos del fenómeno, tampoco definidos más allá de los atisbos de una dimensión simbólica que solo puede rozarse en ese espacio. Y deberán reconocerse como igualmente insuficientes los recursos metodológicos de la sociología de la comunicación, habitualmente "operada" con los mismos presupuestos y las mismas cajas negras que la perspectiva motivacional.

Idealmente, la investigación motivacional permitiría obtener resultados aplicables en el campo de la producción de mensajes (pertenezcan al campo de la propaganda, la publicidad comercial, el diseño industrial u otros) a condición de articular esos resultados con saberes externos al campo psicológico (saber sobre las diferentes cualidades de los mensajes y sus medios, saber sociológico, etc.). En realidad esto sucede solo algunas veces, esfuerzo de genio mediante, y en la medida en que un análisis previo de los mensajes permita adjudicar a estímulos precisables las habituales conclusiones acerca de las expresiones de rasgos profundos de personalidad suscitadas por las propuestas del psicológo. Son muchos los casos en que tampoco este aprovechamiento indirecto es posible; los resultados "motivacionales" obtenidos no serán, entonces, precisamente inútiles, pero su explotación deberá circunscribirse al ámbito de las informaciones marginales, acervo azaroso y flotante del verbalizador o visualizador final (creativo o diseñador)(9).

5. La hiperconcreción de los "grupos creativos"

El resultado de los grupos creativos —que desde hace ya un período extenso se realizan con técnicas del tipo "brain storming", "sinéctica", etc.— es, de hecho, acusadamente diferente del que se obtiene con los grupos motivacionales. Este tipo de grupos no apunta al suministro de un saber; centrado en "técnicas de creación", suele concluir por el contrario en la formulación de una *nueva idea*, ubicada en un campo de "objetos" prefijado, o, incluso, en la formulación específica de un enunciado, una variante de diseño o una extensión de uso.

La utilidad de esta técnica se ubica en el campo de las posibilidades de ampliación o enriquecimiento de funciones conocidas de antemano; sus productos son concretos; aquí, su fuerza y su carencia. Por el tipo de proceso utilizado, tales resultados no pueden investir por sí (ni se lo proponen), el nivel de abstracción necesario para articularse con la instancia estratégica (aunque sí, puntualmente, la táctica) de la producción de mensajes, se trate de diseños industriales, piezas de propaganda política o avisos publicitarios. El grupo creativo entrega logros "funcionales" y aún *patterns* operativos, pero no los conceptuales necesarios para instrumentar una tarea de planificación o evaluación.

La extensión lógica o la conversión en sistema de los resultados de las técnicas creativas dependerían de una decisión cabalmente heterónoma con respecto al hallazgo grupal.

6. Resumen provisorio. Motivación frente a creatividad.

Puede formularse un resumen de lo expuesto postulando que, con respecto al espacio de la planificación comunicacional, la investigación motivacional ofrece resultados exteriores (aunque ponderables) y que los grupos "creativos" (B.S., sinéctica) ofrecen resultados imponderables aunque puntualmente útiles en tanto posibilidad de cambio, no de planificación. Otras técnicas grupales de producción discursiva no serán consideradas aquí, por su pertenencia a otras áreas de efectividad; tal es el caso de los Grupos Operativos, cuyo objetivo es disolver los obstáculos que se oponen a la tarea conjunta; el de los talleres literarios, destinados a ampliar una capacidad de escritura, o el de grupos como los de creación colectiva teatral, orientados en parte a generar un texto de ruptura con respecto a verosímiles de un género.

(9) Es difícil reflexionar, a partir de los trabajos sociológicos y psicológicos clásicos relacionados con la noción de motivación, acerca de las experiencias de la posteriormente denominada "indagación motivacional". De hecho, los presentes comentarios no se apoyan en aquellos textos teóricos. Tampoco podrían referirse a evaluaciones locales sobre la técnica, debido a que la escasa producción escrita sobre el particular solo subsiste, en algún caso, como instrumento empresario de trabajo interno. Este carácter casi ágrafo presentado por una metodología psicosociológica puede deberse a la posición devaluada de ciertas aplicaciones de las ciencias sociales con respecto al quehacer universitario (sociológico) o terapéutico (psicológico). Se trata, por supuesto, de un desnivel que no se asienta en la jerarquía de los distintos productos científicos obtenidos, sino en las valoraciones sociales que recaen sobre ciertas prácticas y sobre el fragmento de personalidad que sus operadores comprometen en ellas.

7. Los aportes de la semiótica.

La teoría semiótica ha sido referida hasta ahora solo parcialmente a este campo de problemas. Sintéticamente, puede decirse que ha investigado las operaciones que recaerían sobre la constitución del haz de sentidos posibles producido por los distintos discursos sociales; pero que solo incipientemente ha desarrollado avances, junto con otras disciplinas, acerca de las formas de asimilación y circulación de esos discursos.(10)

Por "asimilación" y "circulación" de los discursos entendemos al movimiento que se materializa en la traza que uno deja en otro; único lugar, finalmente, en el cual se puede indagar ese cúmulo de fenómenos que la sociología designó en algún momento, a su vez, como "efectos", o circunscribió como "problema del efecto"(11).

No se trata de una sustitución de jergas: los "efectos comunicacionales" investigados por la sociología son conductas complejas, de pertinencia temporal y recorte material indefinidos; las "trazas"

(10) La descripción, aún por formularse, de esta producción teórica, deberá incluir obligatoriamente la mención de los trabajos de Julia Kristeva y otros (en particular: Julia Kristeva: *Semiotiké*, Editions du Seuil, París, 1969, pág. 378, y *La revolution du langage poétique*, Seuil, París, 1974, pág. 69 y sigs.; y de diversos autores: revista *Poétique*, Nº 27, du Seuil, París, 1976, especialmente Laurent Jenny: *La stratégie de la forme)* sobre la producción intertextual y su recuperación de las anticipaciones de la escuela formalista rusa, el concepto de "poder discursivo" elaborado por Michel Foucault *(La Arqueología del Saber*, ed. cast. Siglo XXI ed., México, 1972), los aportes de Eliseo Verón a una semiología translingüística ("Para una semiología de las operaciones translingüísticas", *Lenguajes* Nº 2, Buenos Aires, 1974 y "Sémiosis de l'idéologie et du pouvoir", *Communications*, Nº 28, París 1978), y las indagaciones de Christian Metz acerca de la especificidad de un lenguaje contemporáneo (el cine) y su situación espectatorial ("Le signifiant imaginarie". en *Communications*, Nº 23, París, 1975). Los autores de este trabajo han tocado anteriormente aspectos del tema de la circulación discursiva en: Oscar César Traversa: "La critique cinematographique: quelques commentaires", *Ça*, Nº 7/8, París, 1975, y Oscar Steimberg: "Cuando la historieta es versión de lo literario", en *Leyendo historietas*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977 y "Transposiciones", *Actas del 1er. Coloquio argentino-brasileño de semiótica*, Río de Janeiro (en prensa).
En un área de textos diferenciada teórica y temáticamente se ubica un sector de la semiótica literaria contemporánea, de preocupaciones confluyentes, a la que se aludirá en el punto 8.

(11) CF. Gabriel Cohn: *Teoría e ideología en sociología de la comunicación*, en *Lenguajes*, Nº 1, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

que la semiótica se propone como objeto en más de una de sus direcciones actuales tienen en cambio un sustrato aprehensible y circunscripto, y son detectables en ese mismo sustrato, ellas también operaciones de discurso, con los mismos espacios de constitución que los que integran el "discurso estímulo". Esta nueva perspectiva no ha problematizado únicamente los presupuestos de un sector de la indagación sociológica; ha abierto también una nueva dirección a la semiótica misma[12].

8. Una propuesta técnica: la producción de "verosímiles de discurso".

Es precisamente la puesta en juego de los principios desenvueltos por la nueva perspectiva —articulada con el señalamiento de las carencias de algunos modos de investigación en uso— la que ha sugerido el desarrollo de una técnica dirigida a determinar "verosímiles de discurso". Se trata de indagar la producción conceptual y estilística de un determinado sector sociocultural en relación con alguna de sus áreas de intercambio de mensajes. El lexema "verosímiles" es usado aquí en sus dos sentidos: las mencionadas producciones de discurso son "verosímiles" porque "semejan lo verdadero" (re-producción mítica) y porque se adecuan a las "teorías de los géneros" (producción estilística) operadas inconscientemente por los "usuarios" de los mensajes que motivan la indagación. La reflexión sobre la nueva técnica implicó la consideración paralela de los desarrollos de la semiótica, especialmente en el campo de las relaciones intertextuales (ver nota 10 y sus remisiones bibliográficas) y de sus límites analíticos: la semiótica analiza efectos discursivos "fijados" en los textos, pero no los fenómenos de su circulación cuando se trata de una circulación (nueva producción) sin registro. En este último caso, al requerimiento del registro para la lectura se agrega la necesidad de estimular la actualización misma del fenómeno.

Operativamente, la nueva propuesta se concretó entonces en una técnica mixta de inducción y análisis de discursos individuales y de producciones discursivas grupales. Se despliegan componentes latentes tal como en los "grupos motivacionales", pero no, en este caso, para develar la dinámica psíquica de adhesiones o rechazos. En lugar de ello, se apunta a determinar *modelos de producción "mítica" y estilística.* Esta determinación se realiza en dos pasos: el primero, constituído por una serie de entrevistas individuales extensas, y el segundo, por una o más reuniones grupales.

A la pregunta "¿por qué el grupo?" que se formule en relación con esta propuesta técnica, puede responderse que la situación grupal es recomendable para la indagación de los mencionados "modelos productivos" porque condiciona los siguientes efectos:

a) Desata la competencia verbal.

b) Evita la sintonización repetitiva o el rechazo estático entre entrevistador y entrevistado.

c) Multiplica las interlocuciones, y por lo tanto las variaciones de estilo y área lingüística.

d) Suscita distintos "niveles de interlocución" al plantear diferentes y cambiantes relaciones de autoridad.

e) Genera, en suma, una "maquette" de interacciones linguísticas cotidianas relacionadas con la circulación del discurso "tema".

Y a la pregunta ¿por qué también entrevistas pre-grupales?, puede responderse que en ellas aparecen las mencionadas categorías míticas relacionadas con el mensaje, servicio o producto a significar, en su sintaxis lógica y su organización clasificatoria.

Tanto en la fijación de pautas para la serie de entrevistas previas, como en la elaboración de objetivos productivos para el grupo, se trabajará, obviamente, con marcos referenciales teóricos y metodológicos comprendidos en una teoría de la producción y circulación discursivas. Como se ha dicho, las referencias de la nota 10 señalan una dirección posible, dentro de una producción semiótica contemporánea que concatena la reflexión sobre fenómenos intertextuales con indagaciones sobre la especificidad de lenguajes y materias significantes; en una perspectiva no enteramente confluyente con esa dirección, presentan especial interés y fecundidad investigaciones contemporáneas realizadas en el campo de la estilística literaria[13].

9. Desarrollo del análisis.

En la primera etapa (entrevistas), el interés —de acuerdo con lo expuesto— no está centrado en aspectos estilísticos, sino en el modo

(12) Un esbozo panorámico de las transformaciones sufridas por la semiótica y su importancia en relación con la investigación de los lenguajes masivos y la articulación, en este campo, entre semiótica y psicología, se encontrará en: Oscar Steimberg y Oscar Traversa: "La incorporación de la semiología a la investigación de los lenguajes masivos", en *Actualidad Psicológica,* N° 16, Buenos Aires, 1976.

de implantación y organización de las estructuras míticas. Por lo tanto, es posible colocar entre paréntesis los niveles lexical y sintáctico. de la misma forma que procede la antropología estructural en el análisis de un mito: prestando mayor atención al modelo narrativo, la estructura de personajes o el modo de clasificación de los espacios de intercambio social, que a la manera como se encarnan en una producción discursiva circunstanciada.

En la segunda etapa, en cambio (grupo productivo), se utilizan los resultados conceptuales de la primera etapa como estímulo, induciendo a los participantes a producir enunciados sintéticos, nombres, esquemas, que den cuenta de las formas verosímiles de comunicación —o más bien: "escritura"— de esas organizaciones conceptuales o clasificatorias[14]. Lo que se abstraerá del resultado será, de alguna manera, un *proceso* de metaforización social; de estructura siempre parcialmente isomórfica, y potencialmente confluyente, con la que constituye el proceso productivo de los discursos masivos referidos a la misma área de significación. El pasaje de la instancia "entrevistas" a la instancia "grupo" no desemboca en la conversión de los primeros resultados (descripción mítica) en una locución completa (mensaje verbal, diseño, nombre, etc.) sino en la enumeración del conjunto de reglas que organizan, precisamente, el pasaje de esta organización conceptual a una *serie* de discursos verosímiles posibles, susceptibles de ser producidos por esas reglas.

Se trata de obtener una suerte de ecuación, que permitirá la producción de un abanico de discursos con rasgos estructurales análogos, y con un campo de variación cuyos alcances y pertinencias solo podrán concretarse en términos de tácticas coyunturales, que desbordan los alcances de esta técnica. Serán de competencia de esa instancia táctica posterior a los resultados de la investigación propuesta, la fijación de variantes lexicales en términos de los sectores sociales a privilegiar en la recepción, la diferenciación con respecto a los mensajes competitivos del momento, etc.

Los rasgos de concepto y estilo circunscriptos a través de la técnica propuesta no eluden ni suprimen, por lo tanto, la "instancia creativa"ni la planificación estratégica y táctica; pero señalan el rango de variabilidad de la búsqueda en la producción final del mensaje.

Ahora bien: el resultado final (grupal) puede consistir en la indicación de un campo estilístico ya conocido, en la elucidación de una construcción mítica que llena un "vacío lógico" o, más probablemente, en un producto complejo que incluya ambos tipos de resultado. En el segundo caso, la diferencia entre el resultado de las entrevistas previas y el del trabajo grupal es la que separa el hallazgo de la estructura ("formal") de un nuevo mito de la determinación de sus modos posibles de organización. En el primero, en cambio, las entrevistas conducen a la determinación del grado de vigencia actual de un mito ya existente, y el trabajo del grupo a la elucidación de las propiedades estilísticas, lexicales, sintácticas, intertextuales, de una versión actual. En el tercero se combinan los rasgos de los primeros dos tipos de articulación.

10. Algunos rasgos operativos de la técnica propuesta.

a) Sobre los criterios de selección de los indagados.

La técnica descripta no pretende asumir validez estadística; si de ella se tratase, lo que esta técnica confiere es un resultado, susceptible de posibilitar la elaboración de un estímulo que podrá, en su momento, validarse estadísticamente. En consecuencia, *los criterios de selección* de los participantes, tanto para las entrevistas como para el grupo, no estarán en absoluto conectados con razones de orden cuantitativo. Sin embargo, los participantes deberán ser elegidos a partir de la posesión de propiedades relevantes para la producción linguística y conceptual dentro del campo sociocultural en el que circularán los mensajes finales. No poseerán rasgos estadísticamente representativos con respecto a su sector, pero sí originados en él; para la selección no se postula la realización, en la etapa previa, de "tests" de competencia individuales, sino la determinación del lugar social (mencionadas diferencias de "competencia") que ocupan los participantes posibles en la circulación discursiva de su sector. Para la selección de los participantes del grupo, convendrá

(13) CF. Michael Riffaterre: *Ensayos de estilística estructural.* En los trabajos incluídos en la traducción castellana (Seix Barral, Barcelona, 1976) se abordan temas y se formulan proposiciones relacionadas con problemas que podríamos considerar como de "circulación estilística". Rifaterre denomina "Archilector" al conjunto de lecturas, escritas u orales, preexistentes o motivadas durante la investigación, suscitadas por un determinado texto. El archilector no aportará "ideas" sobre la obra, sino la indicación involuntaria de sus puntos retóricamente "poderosos" (que parecen serlo aún para lecturas ideológicamente opuestas). El autor postula, a partir del registro de esos señalamientos, la determinación de las oposiciones internas que permiten diferenciar "contexto" de "procedimiento estilístico". La propuesta de Riffaterre, aunque fundada teóricamente en proposiciones tal vez contradictorias o no suficientemente aclaradas, pone en obra una perspectiva analítica que integra, en un proyecto de descripción estructural, el desarrollo de una fenomenología de la circulación literaria y la indagación de los recursos poéticos que la condicionan. Algunas de las ideas del presente trabajo no hubieran surgido sin la lectura de su obra; no así la confusión liminar de algunos conceptos, relacionados con un discurso (el de los Medios) menos sistematizado aún, creemos, que el del análisis literario.

(14) Entendemos como "formas verosímiles de escritura" a aquellas que se muestran originadas en el uso actual y posible de una "gramática social".

acentuar la atención a esa competencia lingüística; si bien se trata de un rasgo que definirá tanto a los entrevistados previamente como a los integrantes del grupo, puede indicarse una diferencia de grado: si se trata de un sector social conformado, parcialmente, por trabajadores sindicalizados, por ejemplo, podrá elegirse indistintamente a cualquier miembro de sus cuerpos directivos para las entrevistas previas, pero será preferible la presencia en el grupo de un miembro vinculado a la actividad de prensa o "relaciones públicas".

b) Sobre la realización de las entrevistas

El *modus operandi* de las entrevistas sigue en términos generales el modelo de la entrevista abierta, pero a partir de una serie de pautas previamente elaboradas con el solo propósito de orientar temáticamente al entrevistado. El entrevistador incidirá proponiendo, cuando sea necesario, una fragmentación del tema, para ayudar a cubrir el campo referencial a investigar. El análisis del material obtenido ofrecerá un panorama de la organización lógica, conceptual y clasificatoria del problema en cuestión. Por supuesto, este panorama puede presentar rasgos contradictorios o diferencias de grado, de las que el analista deberá producir un modelo de estructura, que en su formulación más abstracta constituirá la base del estímulo del trabajo grupal.

c) Sobre la realización del grupo.

El *modus operandi* del grupo difiere de manera sustancial del utilizado para los grupos de indagación corrientes. La coordinación no es unipersonal sino bipersonal; al trabajo del psicólogo (eliminación de las tensiones, estímulo de la participación, señalamiento del liderazgo, etc.) se suma la participación de un semiólogo[15]. Su rol consiste en la organización progresiva de las intervenciones que dan cuenta de una manera suscinta del estímulo conceptual previo. Intentará determinar las propiedades que gobiernan las distintas intervenciones regidas por matrices comunes, transformándolas en sobreestímulo para la generación de nuevos productos discursivos (frases, figuras, esquemas), aceptados como verosímiles por el conjunto del grupo. La participación del semiólogo podrá ser activa, en términos de la estimulación parcial del discurso del grupo; debe entenderse que la finalidad no es aquí la determinación de una "verdad de estructura" (como sí lo es en las entrevistas previas), sino el despliegue de una producción verbal y aún, eventualmente, gráfica o icónica.

El psicólogo, por su parte, deberá considerar al semiólogo como un miembro más, a los efectos de facilitar su rol estimulador pero evitar su conversión en líder absoluto y represor verbal.

El fin de la tarea grupal, que es de extensión variable, está señalado por la producción de uno o varios enunciados, verbales o gráficos, aceptados por el grupo como verosímiles, y reconocidos por el semiólogo como originados en la matriz surgida de las entrevistas.

El *análisis del material* dará por resultado un conjunto de propiedades (figurales, lexicales, argumentativas, de enunciación, de espacios semánticos) que deberá cumplir el discurso-problema.

11. El contexto de búsqueda.

Los presupuestos que operan como sustento de la nueva perspectiva se refieren, como se ha señalado, a las propiedades de la articulación entre la producción y la circulación de los discursos; las citas incluídas en distintos parágrafos remiten a las líneas de investigación actuales de esa instancia de la producción social de sentido.

La "propuesta técnica" apunta a definir las posibilidades de indagación en esa área genérica, a partir de una articulación entre el instrumental semiótico de análisis del discurso y los métodos grupales de investigación psicosocial.

El espacio de pertinencia de la propuesta abarca, también, una dimensión reservada clásicamente a la sociología, en la medida en que apunta a dar cuenta del modo como un sector socio-lingüístico procesa en términos de su contemporaneidad semiótica (tanto "lógica" como "estilística") los conflictos suscitados por un determinado espacio o nivel de la vida social.

Este espacio puede estar cubierto o no por mensajes definidos en tanto tales por las clasificaciones sociales vigentes. La metodología aquí propuesta corresponde a aplicaciones correspondientes al segundo caso: estructuras de producción significante originadas en necesidades de conceptualización, verbalización o representación no cumplidas aún por ninguna fuente de mensajes. En etapas ulteriores, corresponderá diferenciar en sus rasgos específicos estas

(15) La calificación de ambos roles no implica aquí la definición de campos académicos disjuntos, sino la diferenciación de dos actividades que deberían separarse operativamente.

investigaciones, orientadas a la generación de un modelo de "producción semiótica" particular, de aquellas en las que se indague el "desempeño" de un mensaje ya formado, mediante la estimulación de la producción de otros.

Juan Carlos Indart

Interpretación es

"Commenter un texte, c'est comme faire une analyse". J. Lacan.

I — La pasión del Otro.

En la página 87 del libro I del Seminario de Jacques Lacan, *Les écrits techniques de Freud*, primera página de su séptima lección titulada "La tópica de lo imaginario", ha sido establecido que Lacan dijo:

> "Interpretar e imaginarse comprender no es en modo alguno la misma cosa. Es exactamente lo contrario"(1).

Para aquellos de mis alumnos que recorren conmigo esta zona de la obra de Lacan y que son alegres esquiadores de textos, planto en mi locución el árbol de ese ENUNCIADO con el consiguiente desparramo. Así, mientras el espejismo de los espejos curvos y los "bouquet renversé"(2) se pospone como meta entre la indignación y la sorpresa, luego de la nerviosa *búsqueda* de los objetos personales perdidos en el impacto (incluídos los esquíes), y siempre con alguno demorado atrás de algún hacha vengadora, siempre pasa también que alguno *encuentra* que el árbol se justifica por sus frutos. De la recolección permitida se hace esta exposición que espero os entre-tenga.

(1) Fechado 24 de febrero de 1954. Para mí que "habrá sido" por agosto del 78.

(2) ¡Trés chic!

II — Decires en cascada.

Ha ocurrido el impacto, y ante el silencio permanezco en silencio. Pueden imaginar si quieren este momento como un silencio real, tenso, pero de ninguna manera es necesario quedarse ahí. Asusta mucho.

Permanecer en silencio mientras hay silencio significa, en mi opinión, otra cosa. Otra cosa a tener en cuenta en la teorización del mito: "Los lacanianos parece que se pasan sesiones enteras sin decirle una palabra al paciente. Hasta que de pronto *¡click!*: palabra plena". Esta es una historia —la historia del mudo enigmático, para ponerle un nombre— que circula, corre y vuela, y se pierde por los aires. A todos pone nerviosos. El propio Lacan tuvo que salir al cruce del malentendido: " ¡Pero como no van a hablar los psicoanalistas! ¿Para qué otra cosa están?". Historia muy graciosa y para estudiar en detalle.

Bien. Me expongo. Ha ocurrido una *puntuación*(3). Planto en mi locución el enunciado en cuestión. Alto aquí. Punto. Subrayen. Pongan entre paréntesis, entre comillas o entre los garabatos que quieran. Háganlo *texto*(4).

Ahora detengámonos en esta sutileza. Cuando uno subraya, cuando uno está en el dibujo de las comillas o los paréntesis, o en el preciso momento de un simple punto o una coma, *no sabe* cuál es el sentido de lo que subraya, entrecomilla, puntúa, etc. Es muy divertido que uno puntúe lo que no comprende. Un ejemplo para probar esto. Cuando se relee un libro alguno de cuyos enunciados uno ha subrayado tiempo ha, entramos en una situación un poco incómoda. Reencontrarlos es del orden de un "pero ¡¿qué es lo que le habré visto a este párrafo?!(5).

En general, no se es muy responsable con los subrayados en los libros. Acá trataremos de ser responsables.

(3) En el "Indice razonado de los conceptos mayores", apéndice de J. A. Miller a los *Ecrits*, de J. Lacan, p.900, el término "puntuación" figura junto al de "interpretación", sin ninguna distinción y remitiendo a los mismos lugares. Sugerente. Agrego que "puntuación" es en el caso del discurso oral, metáfora de operaciones propiamente escriturales. Algo del orden de la escritura preexistente en los empleos de la lengua.

(4) En el muy preciso sentido de la extraordinaria bastardilla de la palabra *texto* en la página inicial de "L'Instance de la lettre dans l'inconscient" p. 493 de los *Ecrits*.

(5) Mis alumnos siguen con la obra de Lacan una pasión subrayante que ya habían iniciado con Freud. Pero acá la cosa se les embadurna, máxime si se tiene en cuenta que agregan a la lectura personal de algunos textos claves, la lectura realizada con más de un profesor. El resultado —aunque a varios colores— es alarmante. ¡No sé qué les va a pasar cuando se reencuentren con los subrayados!.

El paso siguiente a una puntuación es esperar. Esperar una PRIMERA SEÑAL. No se sabe por dónde va a venir, pero va a venir. Por el momento uno ya no tiene nada que hacer en este plano. Esto es en mi opinión lo que significa quedarse en silencio. En silencio *en este plano*, lo que va por definición, pues quien levanta una interrogación debe esperar la respuesta. Pero mientras tanto hay que hablar, y hablar *en otro plano*. Hablar en un cierto modo de la palabra vacía. Se ha hecho un horror de la palabra vacía, y ahí hay otra distinción que tenemos que estudiar con más detalle. Hay un modo de la palabra vacía que es propiamente el estilo. Hay palabra vacía gentil y palabra vacía agresiva. La palabra vacía agresiva sitúa todo el discurso en un mismo plano y no se elimina por el silencio. La palabra vacía gentil ayuda a que la señal aparezca, porque diferencia planos del discurso.

Se imaginan que, luego de la puntuación, más de un alumno *busca* desesperadamente en mi mirada la confirmación de que poseo la respuesta al enigma; pero verdadera*mente* no la tengo. En esa posición, si se habla o se queda uno en silencio, hay un punto en que da lo mismo. Captura imaginaria. Plano único. Obturación. No es que no pueda producirse la señal, sino que no se puede oír. Aunque no se puede saber de antemano cuál es la señal, sólo en la buena posición puede escucharse. *Por lo tanto* uno no debe quedarse ahí. Cálidamente presente y sin embargo huidizo, como un buen anfitrión, paso al teatro de mi estilo. Cebo unos mates. Atiendo en el doble sentido del término. Trato de que nadie quede aislado. Suavizo los roces. Hablo con todos y con ninguno. Gentilmente me evado de un diálogo por pasar a otro. Estoy en el equívoco. Hago el idiota. Espero.

De pronto. . .

Pasa que dos o más alumnos comienzan a hablar *por efecto* del impacto.

Es un hablar muy especial. Se lo ha tratado de describir como "hablar dos o más a un mismo tiempo". O bien, "todos empiezan a hablar simultáneamente".

¡Esta es la señal! Un síntoma discursivo que ocurre en el espacio discursivo propiamente grupal. Síntoma del Otro.

En realidad, no es un hablar simultáneamente, aunque sí un proceso en cascada velocísimo. El significante que llama al significante que llama al significante. Digo significante porque es un buen lugar para

imaginarlo. Algo pasa por lo cual el impacto con el Arbol hace estallar la relación imaginaria grupal. Ese espacio imaginario preconstituído que los mantiene en la creencia de estar en lo mismo, en un mismo plano, en el plano de los alegres esquiadores.

Causa de ese estallido es la puntuación del enunciado en cuestión. Vimos que toda puntuación introduce la *no comprensión* del enunciado que ha afectado; y que esa no comprensión es de todos y cada uno. Por eso su efecto es ese fin de las creencias compartidas. Ruptura del plano único. Cada cual al vacío. Opresión para cada uno. ¡No hay tu tía! (Esta también desapareció y está "en de mientras" cebando unos mates).

Entonces una palabra pasa, que viene del ignorado Otro lugar. A veces basta una tos o el carraspeo o una risita[6] justo en el momento de la opresión ("ruidito" significante) para que *¡paf!*, alguno caiga en el amague del coraje y comience a hablar. Pero esto determina que mucho antes que este decir haga sentido ("ruidito" significante) otro caiga en el amague del coraje y se largue a su decir; el cual, ya se habrán dado cuenta, tampoco alcanza a hacer sentido, pero ("ruidito" significante) permite que otro empiece su decir.

Síntoma maravilloso. Doy varias vueltas carnero por el aire. Me tranquilizo. La cosa se interrumpe. Por ley está prohibido que continúe. Iríamos, si no, aun más allá de la loca tertulia del té. Es algo efímero pero decisivo. Cuando se produce la inevitable interrupción, apenas quedan resonando en el aire algunos retazos de palabra y no se sabe bien de quién son ni qué sentido tienen. Nueva opresión. Pasa a veces que se origina un nuevo ciclo: vuelve a aparecer un decir y otra vez la cascada. Cuando se repite así, es difícil que en el paso siguiente no advenga la risa. Pero como veremos, no es forzoso.

En otras épocas, el síntoma que describo generaba discursos del tipo: "Disculpe la interrupción, caballero". —"No, no, por favor siga Ud." —"De ninguna manera, adelante Ud."—. Algo muy gracioso. Es cierto que uno ahí siente que se puede quedar pegado para siempre (báscula), pero si para evitarlo uno es el que se precipita en la continuación *aprende los puntos que calza*[7].

(6) En ocasión de una conferencia sobre el film "La dama de las camelias", con Greta Garbo, por motivo y gracias a la gentil invitación de O. Traversa, hice algunas observaciones sobre ciertos "ruidos" significantes como interruptores del discurso, tales como la tos, el bostezo y el hipo. Aunque ahí se trataba básicamente de la tos en la "tuberculosis romántica", pienso que el desarrollo del tema puede llegar a ser de gran interés en el campo del psicoanálisis.

(7) No imagino situación más benéfica para los intelectuales porteños, especialmente los atrincherados en el campo del psicoanálisis. Es cierto que pasan cosas, tales como olvidarse absolutamente lo que se pretendía decir, o iniciar una larga disquisición donde resulta obvio para todos que no es lo que se quería decir, pero nadie es para nadie antes de eso.

No es algo muy frecuente antre mis alumnos y es una lástima. No es que pretenda el retorno de un estilo. Podríamos haberlo sustituído por otro. Más bien no tenemos acá estilo, y este hueco, ya veremos, hace obstáculo.

No tengo, claro está, una comprensión acabada de ese *proceso en cascada de los decires*. Lo pongo a consideración y tal vez la cosa madure con una "ayudita de mis amigos". Va en la línea de mi hilacha y de la hilacha que tejo: ampliar los capítulos de una psicopatología de la vida cotidiana. Por el momento puede ir ilustrando algunos principios difíciles por ver si se van aclarando. Tarea para el hogar. Dado un proceso en cascada de los decires, proceder a su comentario aplicando: 1) Primacía del significante sobre el significado; 2) Significante es lo que representa al sujeto para otro significante; 3) El síntoma es síntoma del Otro; 4) Amagues en la constitución de la intersubjetividad. Pueden usarse también conceptos *vecinos* (¿?).

III — Simbolizar el hueco.

Interrumpido el "proceso en cascada de los decires", el discurso "adelante Ud. primero por favor", más allá del estilo que adopte, supone un "solo cediendo a que se reconozca el deseo de tu decir fundo el derecho a que se reconozca el mío". Nada más y nada menos que el discurso que articula este mecanismo es hueco terrible *por lo menos* en la cultura psicoanalítica local. Por eso en lo que sigue lo consideraremos ausente.

¿Qué es lo que pasa entonces?

Pasa la imposición y la agresividad. La lucha de puro prestigio. Lo que cada uno empezó a decir se va completando ahora en desafío. Es un discurso donde cada cual en la suya y a los codazos. A veces es breve. A veces es largo. Hay enunciados que sucumben inmediatamente y otros que fulguran unos instantes. Flores en el ojal de la arrogancia, el que repita más y mejor y más fuerte tiene acá la oportunidad de con-vencer-se, pero todo se marchita y se marchitará más allá de mis grupos de estudio si el hueco no se rellena. Tarea de santos.

¿Qué queda de este discurso?. Aquí va un ejemplo:

Uno: Yo digo que — tiene que ver con el narcisismo y con eso de no interpretar desde lo imaginario.

Dos: Para mí — se aclara con lo que sigue. Ahí donde dice que rechazando la comprensión, se abren las puertas de la comprensión analítica.

Tres: ¿ ¡Claro!? porque — es una crítica a la interpretación kleiniana. Más adelante hace la crítica del caso Dick.

Cuatro: Yo pienso — que va por el lado de no estar en la posición del paciente. Porque el paciente se imagina comprender, ¿no?.

Cinco: Yo creo que — habría que tener en cuenta que Freud no usó el término interpretación. Usa *deutung* o *bedeutung*, algo así.

Seis: Yo insisto — tiene que ver con la estructura narcisística del *moi*. Y la interpretación lo descompleta porque le muestra la carencia.

Siete: Es lo que yo decía — que el psicoanalista no tiene que poner cosas suyas en la interpretación. Tiene que interpretar sólo lo que está en el discurso del paciente.

Y así siguiendo.

Si pudieran Uds. en tales momentos estar en mi humilde aula, con la potestad de suprimir todos esos yoes al modo en que más arriba un truco de escritura lo sugiere, nada les costaría barrer del piso y escritorio una buena cantidad de retazos de un retazo de cultura argentina. ¡Linda cultura!. Con gusto por las ideas. Con audacias. Pero en este discurso todo está encapsulado en los yoes. Sólo sobre esto ironizo y que nadie se equivoque. A lo demás lo respeto por no comprenderlo bien.

Lo propio de este discurso es lo que acá me interesa, o sea su propiedad de ser diálogo de sordos. Puede reconocerse en su efecto inevitable, a saber, su indefectible caída en una nueva interrupción. El silencio embarazoso la ejemplifica bien y uno se da cuenta porque le está dirigido.

Silencio. *Impasse* de todos. A recurrir a la tía y trampa número dos.

La primera trampa, recuerden, la he descripto en el efecto inmediato a la puntuación. Haciéndose el soporte de una interrogación verdadera se queda uno pegado ahí como el que tiene la respuesta. He caído y caeré en eso muchas veces, razón por la que lo estoy contando. Pero no hay tu tía, y a veces puedo con el discurso del anfitrión gentil. En ese caso, el premio es el síntoma de la "cascada de los decires". No es suficiente para su realización a causa del hueco terrible a que hago referencia, y entonces se arma la condición de esta segunda trampa, de igual naturaleza que la primera.

Transferencia.

Si en la primera caigo muchas veces, en esta segunda ni hablemos.

Imagínense todas esas argumentaciones que pueden llegar a poner en juego vastísimas zonas del saber, todas bajo el dominio del yo, y que el silencio embarazoso ofrece encantadora, fascinadoramente para que uno-yo, "como un gil", cubra su valor de incompletitud poniendo en juego otras mucho más vastas zonas del saber.

¡Aquí te quiero ver escopeta!, dice mi padre.

Y me voy de cabeza y entro en el diálogo de sordos. Y discuto contra el que dió más codazos con más codazos y como soy el profesor los con-venzo y me con-venzo. A falo, falo y medio y a Otro recontra Otro con mayúscula. Junto todas las palabras difíciles que puedo, logro que no entiendan nada, pregunto si entendieron, me contestan que sí, les veo la cara de (mi) trampa, nadie dice más nada, yo tampoco, qué clase bárbara. Fin.

Bueno, pero a veces también acá puedo con el discurso del anfitrión gentil. La trampa, al fin de cuentas, ya está armada porque me suponen un saber, y debe asumirla el que enseña. No es menos indicadora del deseo y si no existiera, ante el silencio embarazoso, cada cual a su guarida satisfecho consigo mismo. Sólo porque la trampa se tiende, no caer en ella los descompleta. Atender y esperar. Con un no pero sí, con un sí pero no, trato de que todo ese decir permanezca, pero permanezca en suspenso. Si uno no lo anuda, queda desanudado.

Entonces. . .

IV – Amor de la frívola.

¡LA SEGUNDA SEÑAL!

¿La vieron o la escucharon?

Es una señal *muy* misteriosa. Tomaré el rodeo de mi alegoría por ver si logro hacérselas imaginar, y es importante que lo intenten.

Teníamos inicialmente una situación en la que nada parecía perturbar el deslizamiento de los esquiadores. Es en un "de pronto", desde un lugar inimaginable, que aparece durísimo el Arbol. Imagínense que todos están rodando en el *mayor* desconcierto cuando ya alguna esquiadora, con el aire de dominar desde siempre el nuevo espacio imaginario y también con el aire de no comprender *nada* de lo que sucede, declara a un público supuesto: ¡La vida por el Arbol!

¡Ellas dan la vida por Lacan y no comprenden nada!

Doy vueltas carnero por el aire. Me tranquilizo.

¡En qué frivolidad encuentra su primer hueco la verdad![8].

Aclaración apresurada antes de que venga la tormenta. Calma, calma, señor*as* y señor*es*. Parece ser que lo que pasa por ellas en esas ocasiones, puede pasar por ellos. Y otras cosas que pasan por ellos a veces pueden pasar por ellas. Pero dejemos lo de "posición masculina" y "posición femenina" para cuando seamos más sabios. No es seguro que pueda concebirse una lógica que articule esas relaciones. Acá estamos tratando de objetivar datos. Describiendo efectos. Aceptando todas las imágenes posibles. Anotando resultados.

El "gag" de la esquiadora es un efecto de estructura. No dudo de que no lo he sacado de la nada y Mel Brooks me lo aceptaría, salvo el riesgo de que le parezca gastado.

Pero acá no está para la risa, sino como aparato experimental para la risa. Supongamos que mantenemos constantes las variables "Arbol", "impacto", "rodar de esquiadores". Supongamos que sustituimos la imagen de ella por la imagen de él. Supongamos que po-

(8) Que naides se me ofenda. Un discurso ha hecho interrupción en el discurso psicoanalítico local, algún santo mediante. Eso hace jerga y dialecto. "serlacanianonoserlacanianonosimbólicopenefalonoconfundirplacergocenoconfundirimaginariodaarloquenoosetieeeeneeunseeerquenoeeestopicatipocatapicoposicióndelsujetoamooorelde-sseeeodelOOOtrorealrealidad?". Así de boca en boca en su forma más difamada, así es la difusión de una verdad. Nadie queda igual antes y después de ella y es inútil hablar la cosa como desde afuera.

demos variar las imágenes de él, así como su aire de comprensión o no comprensión. Pues así obtenemos al menos algunos de los personajes masculinos que han sufrido efectos de feminización. Porque salir del trastocamiento general producido por el Arbol declarando (hecho de lenguaje) dar la vida por El, sin comprender nada, es lugar de feminización y también lugar de la verdad. Muy cierto me parece que la verdad no se sostiene en el creer sino en el *tener que* creer[9]. No es para nada lo mismo. ¿Será exactamente lo contrario? Recuerdo una de esas historias que rodean el discurso psicoanalítico, historias que habría que catalogar y estudiar. Diferencia entre psicótico y neurótico: "2+ 2=5", dice el primero; "2+ 2=4", pero no me gusta", dice el segundo. El psicótico cree en 5. Pero no *tiene* que creerlo. Por eso en cualquier momento creerá en 8 o en 1. Puede deslizarse entre 0 y el ocho durmiente, llamado infinito. No es que esté completamente fuera de los números, pero no tiene que creer en ellos. Por eso nadie le cree a él, ni siquiera otro loco. El neurótico tiene que creer y su "pero no me gusta" es completamente secundario, aunque tonto. Si le gustara, recién entonces se le abrirían las puertas de la sustitución del cuatro por otra sigla. Podría ser un matemático creador, pero un matemático creador supone el más profundo gusto por las matemáticas. Hay que amar mucho el 2+2=4 para eso.

De modo que, en el caso de la locura masculina, volviendo a nuestro "gag", producido el impacto con un Arbol que no estaba y de pronto está, ubiquemos la imagen de un esquiador que se incorpora como puede, se aleja desorientado y zigzagueante y masculla algo como "La vida por Napoleón" o cualquier otra cosa. Del impacto sólo le ha quedado un hueco negro del que hay que escapar. Quedó por fuera del nudo entre el lugar de feminización y el Arbol, así que al final delirará ser mujer para creer en un tener que creer. Podemos ubicar, en cambio, en el lugar de feminización, la imagen de un él que da la vida por el Arbol sin comprender nada. Eso da un "puto" [10] cualquiera sea su mascarada, y no es necesario averiguar qué estará haciendo con su sexo. Imaginen su grácil incorporación, y su gritito de amor. No dejará de tener algunos efectos similares al caso de ella, sin dejar, por lo demás, de evocarla, mientras que ella no evoca a los homosexuales. Pero eso es su problema.

(9) Conozco, gracias a discusiones sobre Lacan, el cuarto tomo de "Las enseñanzas de Don Juan", denominado *Relatos de poder*, de Carlos Castaneda, F.C.E., México, 1976. Nada se leerá con más provecho si interesa la concepción teórica de Lacan. La referencia acá es al primer capítulo de la segunda parte denominado justamente "Tener que creer".

(10) Homosexual. No empleo el término por boca sucia. Es que todo conspira para borrar la diferencia de los sexos. Cierto uso por eufemismo de jerga teórica también. No se avanzará en la cuestión sin una fenomenología más sutil, y refugiarse en el principio

Si colocamos ahora la imagen de un hombre que da la vida por el Arbol y quieren neutralizar su posible hacerse objeto del deseo, no hay más que otorgarle aire de "comprensión". El da la vida porque comprende. Es ridículo pero es así, si quieren una imagen de hombre. Hará el héroe. Según la profundidad de esa comprensión hará el santo e inclusive el mártir. Comprenderá al Arbol como emblema de ciudad, como libro o como cruz. Miles de variantes. Pero aceptemos que salvo la mujer, cuando se trata de ellos salen personajes de emergencia. Loco, homosexual, héroe, santo o mártir; si de todo esto hay un poco en cada hombre, su manifestación plena no es cosa que por el momento haya visto aparecer entre mis alumnos.

Así que dejemos toda esta disgresión en su nebulosa, sostengamos nomás la importancia que doy en la enseñanza a esos aparatos experimentales para la risa, y volvamos a la escena de la SEGUNDA SEÑAL imaginada al modo de la frívola.

¿Cuáles son los efectos de ese síntoma tan singular por el cual: a) una mujer; b) exhibe su mascarada *fundando* al grupo como público; c) declara su Amor por lo que no comprende; d) dona el *signo* de su no comprensión?

¿Cuáles son las reacciones ante ese hacerse soporte del tener que creer?

El discurso de la difamación. Gran parloteo. Todos tienen su parte, todos hablan. La risa y la indignación soplan de aquí para allá. Muchos datos se pueden obtener de las distintas reacciones y más adelante resumiré solo algunas. Por ahora sigamos la historia de la frívola. Su desconcierto es mayúsculo y no sabe qué hacer con la tormenta desatada. El estrellato en realidad la angustia, porque como no comprende qué pasó debe acelerar vertiginosamente los cambios de su mascarada. Es conmovedor. No entiende, pero todo lo que se oye la tiene por causa. Hace de gatita mimada ante el desprecio, o de indignada dama, o de rubor adolescente, o de intrigante seductora, o de niñita por llorar. El repertorio depende de cada una y de las modas. No hay que quedar pegado a esas imágenes si se está observando, sino detectar el vértigo. Lo que una mujer puede mostrar de mascarada en una vida, lo puede mostrar en este síntoma en cuestión de segundos. Toda esta variación desesperada conduce a la angustia porque ninguna de las posturas produce efecto. Es que la tormenta desatada es del orden de S(Ⱥ) y no del orden de Φ (11).

de la bisexualidad de cada ser humano observo que conduce a una creciente mezquindad de imágenes.

(11) Imposible detenerme en esta distinción crucial, relativamente tardía en Lacan, aunque altamente prefigurada en lo que conocemos previo a *Encore*.

Todo el mundo está preocupado por el Arbol y nadie la desea, por más mascaradas que pruebe. Cuando observo que alguien en este momento, regido por Φ , aprovecha que los demás sostienen el Arbol y se apresura a sacarla de su angustia por su deseo, lo considero un canalla. No aprenderá nada del psicoanálisis salvo para sutilizar su bestialidad sin esperanza. Caso raro en mis observaciones, toda vez que no favorezco la transformación de un grupo de estudio en un burdel. No porque ambos no sean producto del mismo síntoma, sino porque el burdel *no produce saber.*

Hay otras reacciones más características. En el caso de ellos, desgraciadamente, predomina una severidad excesiva. La no comprensión de la frívola se les vuelve intolerable por causa de una prematura excitación con alguna de sus mascaradas. Asumen un comprender de señorones eternos y volverse hombres los deja enojados. Así que deciden interpretar con toda seriedad el ENUNCIADO para que no vuelvan a ocurrir tamaños dislates. El instante de deseo prematuro los hace asumir también prematuramente la consistencia del Arbol y a partir de ahí toda suspensión de la lógica los asusta. Se ha escrito mucho sobre ellos y no insisto. Lo importante es que antes de la SEGUNDA SEÑAL no se sabía dónde estaban, y ahora son los obsesivos del grupo, guardianes de la racionalidad del discurso propiamente grupal. Aunque hagan sonreír al entrar en lo verídico, gracias a la frívola, ya son parte de la tripulación, y las expediciones los ablandan. Hay otros-menos-que reaccionan ante la no comprensión con la risa. Risa espontánea y sana. Cuando se dan cuenta que se ríen de una mujer sienten pudor y dignamente asumen el trabajo de comprender. Llegan igual a ser hombres, pero sin enojos. Marineros veteranos, uno no los recluta sino que ellos aparecen por Amor a la frívola. A ellos confío el timón cuando me canso y la común actitud ante el naufragio nos ahorra competencias. No hago de marinero ni de capitán sin algún compinche de estos.

En cuanto a ellas, bueno, ya son muchas las que no reaccionan como ellas sino como ellos, tal como se imaginan que ellos son. Porque igual no son como ellos, pero se imaginan ser ellos al modo de los obsesivos. Por lo tanto, total desprecio por la frívola desde un aire de comprensión masculina. Se nota que igual son mujeres en un pequeño dato crucial. Los obsesivos se enojan con la no comprensión de la frívola mientras que ellas se enojan con la frívola misma. Es su modo de ser femeninas. ¡Un modo furioso, mi Dios! Ninguna experiencia me ha quitado el temor que me provocan. Claro está que el aburrimiento las acosa, así que no van a dejar de reclutarse, y un capitán alegre todavía las impresiona. Después,

están las muchachas que entre el rubor y la risa indican que lo que le pasó a la frívola, también a veces les adviene a ellas. Cosa que basta para que esta última descienda del escenario y se sitúe con sus compañeras tras un velo de rubores y risitas. La función terminó y no hay nada más que ver. Así, mientras alguno está tratando de poner orden, siempre como anfitrión gentil, me aseguro de este cierre. Si hay dificultades, ofrezco mi brazo de caballero para que la frívola retorne con sus amigas. ¡Por ti brindo y por todas tus compañeras, por vuestros pañuelos agitándose en los puertos de salida y de retorno, y por vuestra dulce presencia durante la expedición, en cada incertidumbre del timón y en cada titilar de las estrellas que nos guían, hasta el guiño cómplice final de un naufragio conquistado, brindo y brindo por vosotras! Pequeño homenaje.

Les pregunté más arriba si han visto o escuchado este síntoma Seguramente que sí, pero era para poder ahora subrayar este aspecto de la cuestión.

Esta segunda señal es un hecho de palabra. Es algo que la frívola dice. También hay algo que ver, la repentina exhibición de la mascacada femenina para el grupo en su totalidad. Pero lo decisivo es lo que dice.

¿Qué es lo que dijo? Nadie lo recuerda. Son pavadas. Tonterías de lo más variables, imposibles de generalizar. Algo sin sentido.

Lo SEGURO es que por la misma razón por la cual su no comprensión es auténtica, como que así le es sancionada por los demás (la declararán imbécil y lo que ha dicho no retorna), su TENER QUE CREER traspasa, funda un espacio grupal nuevo, y permite el desarrollo de una enseñanza verdadera.

Pero hay que aprovechar el efecto.

V — Amor por la frívola.

¡Aprovechate gaviota, que no te verás en otra!, dice mi padre. Abandono urgente del discurso del anfitrión gentil. La SEGUNDA SEÑAL *es* interpretación del ENUNCIADO y hay que ponerse a trabajar. No importa que nadie sepa que *es* interpretación. Lo es igual. Y hay que aprovechar el tiempo de su vigencia porque no es eterno. La frívola lo ha trastocado todo, y su tener que creer trasciende mi persona tanto como la de cualquier otro. Me basta apuntar hasta donde ella apuntó para no caer en la trampa del nuevo *impasse*.

Ahora *debo* estar en la posición en que el emblema de profesor me sitúa y asumir el discurso de la enseñanza. Si no, no sería el capitán. Pero la situación es muy diferente de lo que analizamos como primera trampa. Ahí la dificultad consistía en que, para usar la jerga de ciertos juegos de naipes, mi posición era "mano". Pero ahora soy "pie". Los alumnos vienen hacia mí ya reclutados. Son marineros. No esperan nada de mí, salvo instrucciones para el trabajo. A lo que doy satisfacción según mi estilo: "Leamos juntos y despacito el ENUNCIADO":

> Interpretar e imaginarse comprender no es del todo la misma cosa. Es exactamente lo contrario.

¿Estaremos entendiendo lo mismo en cada uno de sus términos?

Vamos por partes.

1. Interpretar (Interpréter)
   ¿Cómo descifrar este término?. Por el discurso filosófico, por el discurso histórico, por el discurso jurídico, por el discurso psicoanalítico, por el discurso cabalístico o astrológico? Bueno, no sabemos casi nada. Comencemos por la lengua. Tales y cuales a buscar a los diccionarios de lengua española y francesa. Ya es bastante. Tales y cuales al diccionario de psicoanálisis. ¿Alguna otra idea?. Adelante. Traigan definiciones literales y no todavía las interpretaciones de Uds. Datos. Datos que podamos compartir. después veremos.

2. e (et)
   Conjunción. Interpretar las conjunciones es demasiado difícil, quedémonos con la intuición.

3. Imaginarse comprender (s'imaginer comprendre)
   Acá hay un lío. Será un único concepto o serán dos. Atención con el *se*. No dice imaginar comprender, así en el aire. Hay un pronombre, y reflexivo. Imaginarse uno comprender. Ya veremos. Como mis alumnos llegan acá luego de meses de discusiones e interpretaciones sobre lo imaginario en Lacan, confiaremos en el trabajo realizado conjuntamente. En cuanto a comprensión, al "mataburros".

4. No es en modo alguno la misma cosa (ce n'est pas du tout la même chose).
   Bueno, esto es lo que se dice introducir gentilmente una diferencia. Tiene una presuposición no tan gentil. Para alguien se trataría

de la misma cosa. Como mínimo para los interlocutores de Lacan, así que *quedamos incluídos*. Mas vale aceptar que interpretar e imaginarse comprender fue siempre para nosotros la misma cosa. Es esencial para que deje de serlo. La expresión en sí no aclara nada, pero es preparatoria. Abre una pequeña brecha. Sobre el trasfondo de "la misma cosa", se oye un "en modo alguno", que no sustituye una creencia por otra, sino que la fisura. No se establece en qué consiste la diferencia sino que se introduce su posibilidad. Tiempo esencial que debe aprender quien se dedique a la enseñanza. Sustituir las creencias por otras salteando ese tiempo no modifica nada.
¿Y quién queda temblando ante la posibilidad de esa diferencia? La pobre *e* que es una *y* disfrazada para la ocasión. Risas. De veras queda temblando y con ella la intuición en que la dejamos. La *y* funda "la misma cosa". Sea en "Pedro y Pablo" o en "telescopio y perfumes". Incluye los términos en una misma clase lógica. Imagínense cuando se le dice "en modo alguno". Se pone pálida la *y*, y hace bien, porque miren la que se le viene:

5. Es exactamente lo contrario (C'est exactement le contraire). ¡Por Dios!, apenas estábamos tratando de aceptar la posibilidad de la diferencia y resulta que la diferencia es que se trata de lo contrario. Si del susto quieren retroceder ya no hay caso. El "exactamente" se los va a impedir. La *y* se ha transformado en una *o*, y esta sustitución es la clave del ENUNCIADO. Todas nuestras interpretaciones deben anudarse alrededor de la misma. ¡Y eso que no la comprendemos!.

Veamos ahora los efectos de la sustitución. Nada impide estudiar los efectos de lo que no se comprende. Es en realidad lo único que se puede hacer.

Una conclusión queda establecida:

O Uds. interpretan o Uds. se imaginan comprender. Una cosa impide la otra, porque son exactamente lo contrario.

Como Uds. no van a dejar de interpretar, ya que son psicoanalistas, basta con que renuncien a imaginarse comprender.

A mis alumnos esta renuncia no los afecta demasiado. Yo les digo que como no soy psicoanalista, no veo cómo podría renunciar a imaginarme comprender. Todo el tiempo me imagino comprender. Y les pregunto si cuando interpretan no parten de haberse imaginado comprender algo. Batahola. Luego de este alfilerazo, el grupo

ordena entonces una primera respuesta a la clave del ENUNCIADO. Sus pasos filtrados podrían ordenarse así:

a) No es lo mismo comprender que imaginarse comprender.

b) Solamente el imaginarse comprender es incompatible con la interpretación.

Y organizamos la siguientes pruebas, extraídas de otros enunciados de Lacan, cercanos al ENUNCIADO. Dice por ahí cerca Lacan:

1) "Sin esos tres sistemas de referencias (lo imaginario, lo simbólico y lo real), imposible comprender nada de la técnica y la experiencia freudiana". *Por lo tanto*, no es que esté invalidado el comprender. (Respiro aliviado).

2) "Diría incluso que es sobre la base de un cierto rechazo de la comprensión que abrimos la puerta de la comprensión analítica". Esto confirmaría lo anterior. La comprensión que debe rechazarse es solamente el "imaginarse comprender".

3) "Una de las cosas de la cual más debemos cuidarnos es de comprender demasiado, de comprender más de lo que hay en el discurso del sujeto". Donde el "demasiado" y el "más" corresponderían al "imaginarse", y todos nos ponemos de acuerdo en su relación con el efecto de completitud de la imago del *moi*. Se trataría de la necesidad de rechazar ese punto narcisístico para entrar en la buena comprensión.

Todo esto me parece muy bien, especialmente ponerse de acuerdo en cuanto a la relación del "imaginarse" con los atributos que la teoría de Lacan adjudica al *moi*. Pero no estoy satisfecho. Un profesor es un alumno quisquilloso, así que propongo objetar esta primera solución.

a) En relación al punto 3): ¿Por qué ese "demasiado" y ese "más" tan subrayado toma siempre el valor de un consejo que nos precipita hacia el vacío de una casuística sin fin? ¿Dónde está el borde donde empieza el "demasiado"?. ¿Quién le pone el cascabel al gato? Esos subrayados detienen en el mal momento el desarrollo de Lacan, siendo el mal momento el momento en que Lacan desaparece. Ahí ya estaban los consejos de Freud, y también detenemos en el mal momento a Freud. También él desaparece. Queda sólo el milenario consejo que siempre acompañó

toda la cuestión. Donde está la interpretación está la advertencia sobre la sobreinterpretación, y donde está la comprensión está la advertencia sobre sus excesos. Filósofos, juristas y teólogos se han quitado los pelos por objetivar ese borde, y al final sólo queda el consejo. Del consejo a los ejemplos, de los ejemplos a los contraejemplos y de los contraejemplos al "cada cual guíese según los principios de su sano juicio".

b) Respecto del punto 2): que la comprensión cotidiana, o filosófica o psicológica o cualquier otra, quede a un lado si se trata de la comprensión analítica, de acuerdo, por definición. Tampoco eso es lacaniano. ¿Dónde está Lacan ahí? En la puerta. Risas. En la puerta y en el "sobre la base de un *cierto* rechazo". Una puerta es complicada. No lo digo yo sino Lacan[12]. Una puerta eternamente cerrada o eternamente abierta no es una puerta. ¿Qué pasa con el goce y el horror de las puertas giratorias? Parece claro que la comprensión mantiene la puerta de la comprensión analítica cerrada. Un cierto rechazo resulta la llave, y la puerta se abre. Pero ¿cuánto *tiempo* creen Uds. que permanecerá abierta?

c) Respecto del punto 1): Acepto que es posible comprender algo de la técnica y experiencia freudianas. Pero tampoco Lacan está ahí. Está en "imposible sin I.R.S.: tres sistemas de referencias". ¿Y qué comprendemos de I.R.S.?. Tal vez nos imaginemos comprenderlos. ¿No será acaso posible comprender con un instrumento que no se comprende?

Hagamos un alto y esperemos los datos.

Llegan los datos.

Se los presento filtrados por la discusión de los mismos:

Interpretar (interpréter): 1 Explicar (un texto, un sueño, un acto. . .) volviendo claro lo que es oscuro. 2 Dar un sentido a (algo), sacar una significación de.

Lo demás es cosa de músicos y actores. El dato se repite como los diccionarios. Ni Heidegger, que alguno trae, escapa a una conclusión: Para explicar, dar sentido, descifrar o lo que quieran, tiene que haber antes algo oscuro. Sea el texto, el sueño o el acto. En esta acepción de la lengua, la interpretación hace pasar de lo oscuro (no

(12) Yo lo establezco, porque en otros tiempos supe pasear por los pagos de la semiología arquitectónica.

comprensión) a lo claro (comprensión). Que la comprensión sea buena o mala, verdadera o falsa, es otra historia. Que haya más de un modo o método de pasaje, también.

Comprender (comprendre): 1. Abrazar en un conjunto (Conjunto: totalidad de elementos reunidos).

Comprensión (comprehensión): 1. Facultad de comprender, de abrazar por el pensamiento.

Lo demás, ideas claras y distintas. Cuándo es buena. Cuándo es mala. Pero el dato que nos interesa se repite. "Comprender" es siempre una completitud, un cierre, un efecto de totalización, de unidad. Decir "lo comprendí a medias" será siempre una trampa. Si está la mitad que se comprendió, hay cierre y eso se totaliza. Lo demás no se comprende. Y si esto no se puede establecer, "lo comprendí a medias" disimula el no haber entendido nada.

Ahora bien, si se aceptan los dos datos considerados resulta lo siguiente:

1. Contrariamente al punto a) de la primera respuesta al ENUNCIADO, hay que considerar que "comprender" e "imaginarse comprender" *es lo mismo*. La noción de comprender contiene ese efecto de cierre de orden imaginario. Justamente que se pueda hablar de "ampliar la comprensión" o de "comprender algo nuevo", indica que el cierre de la antigua comprensión se ha abierto, pero para volver a cerrarse más allá. No es un círculo vicioso. Es un andar entre espacios con puertas.

2. Contrariamente al punto b) de la primera respuesta, hay que considerar que nuestro "comprender igual a imaginarse comprender" *no es incompatible* con "interpretar". Es simplemente su efecto. Hay un texto oscuro, luego una operación que es interpretar y su efecto es el advenimiento de un sentido, de un comprender, de un imaginarse comprender. Cierre. Si el cierre los sofoca, nueva interpretación y un nuevo imaginarse comprender. Y así siguiendo.

La *y* retorna muy agradecida. Está fascinada y fascinante.

Pero le tenemos reservada una sorpresa, ya que todo este trabajo está destinado a que la *y* no retorne. Pues toda vez que busquen sostener la *o* tratando de diferenciar entre "comprensiones", la sustitución es de mentiritas. Eso siempre conducirá a que hay una comprensión buena y otra mala. Como la diferencia tendrán justamente

que imaginársela, le adjudicarán la mala al paciente y la buena al psicoanalista, y a veces viceversa: "guíese cada uno según los principios de su sano juicio".

¿Qué queda por hacer entonces?

¿Cómo sostener verdaderamente la sustitución de la *y* por la *o*?.

Bueno, si el mal camino es partir en dos la comprensión, sólo nos queda partir en dos la interpretación. Subversión de todas nuestras creencias sobre lo que es la interpretación. Porque esa partición no se logra dándole un hachazo a la interpretación sino a nuestras cabezas. Y es bueno considerar cuándo uno va a darle un hachazo a una cabeza que hay que *preparar* el golpe, porque el dueño de la cabeza mostrará una tendencia a esquivarlo. Primero, sujetarla bien en una posición. Ahora, para nosotros, el ENUNCIADO puede formularse así:

"Interpretar e interpretar no es en modo alguno la misma cosa.
Es exactamente lo contrario".

¿Qué tal? ¡Quietos! No nos movamos. Estamos en el segundo interpretar. ¡Si interpretar e imaginarnos comprender fue siempre para nosotros la misma cosa!

Ahora nos ponemos a afilar el hacha. Esto pone muy nerviosa a la cabeza, así que mientras la afilamos entre paréntesis la podemos entretener con algún cuento.

Paréntesis ("Comprender e imaginarse comprender" es una historia del alma, con sus *insights* y sus *Ahaerlebnis*. "Interpretar", en cambio, siempre estuvo tarado de lenguaje. Es empleo de una lengua, de una materia significante).

Cuento: "¿Cabeza, te gusta el poker?" (A mis alumnos, por lo general, les gusta). Bueno, en el poker hay dos ocasiones muy diferentes en las que uno puede pronunciar el humilde término "paso". Nada hay en su substancia. Es un significante cuyo valor queda determinado por el discurso del poker. Podría ser otro, como un golpecito con el puño en la mesa. Igual es un significante. Hay ocasiones donde alguno dice "paso" y todo el mundo a interpretar. Hay que descifrarlo: a) No tiene nada. Está "ciego"; b) Está "cargado". Se hace el tonto para redoblarte la apuesta. Etcétera. Pero hay ocasiones en que decir "paso", el *mismo* significante, no es cosa que esté para descifrárse dentro del discurso del póker. Simplemente uno quedó afuera del mismo y a partir de ahí "los de afuera son de palo". El solo pronunciar un significante cambia la posición del sujeto. De sujetado al póker, a sujetado a otro discurso. Puede uno ir a preparar un café, mientras alimenta futuras esperanzas. No es que *ahora* no pueda haber desciframientos. Y cómo que no. Puedo imaginarme comprender que el "paso" quiere decir que fui un timorato, o un astuto, o que me confundí en el cálculo, o que es una estrategia a largo plazo, esperando la escalera real servida, o que por sobre todo, ha indicado la dignidad de mi juego. Pero todo esto "de palo". No se es el mismo antes y después del "paso".

Hay muchos cuentos de estos para ir preparando el hachazo, y otra tarea para el hogar es ir hilvanando todos los que ha producido Lacan a lo largo de veinticinco años. Las contraseñas y las consignas, los emblemas, las holofrases, los gritos de "Lechuguita" o "papafrita" o lo que sea, con que el sujeto se sostiene en su abolición al atravesar el umbral del orgasmo, los algoritmos matemáticos, los verbos performativos, las puntuaciones, en fin, la dimensión incomprensible de la interpretación[13].

Acá nos contentaremos con otro acorde con nuestra historia del hacha, y para dejar a la cabeza al menos con los pelos erizados. Porque si el golpe decisivo depende de un "culpable" o "inocente" al modo de los jurados norteamericanos, o del dedito para arriba o para abajo del perverso emperador, escucharemos con gusto las elucubraciones de la cabeza que irán desde Henry Fonda hasta la semiótica gestual romana, pero eso sí, ya bien separadita del cuerpo.

Con menos humor negro, podemos volver al punto débil de la noción tradicional de "interpretación", tan débil en ella como en la "interpretación psicoanalítica" antes de Lacan, según mi opinión. A saber, lo que presupone. Presupone que haya algo oscuro. Esta es la presuposición que el planteo de Lacan levanta. Recuerden que habíamos llegado a un esquema de este tipo:

1) Hay un texto oscuro.
2) Interpretación (Desciframiento).
3) Advenimiento de un comprender.

Ese comprender, tratamos de demostrar que es siempre un imaginarse comprender. Hará cierre: ¿Qué determina ese cierto rechazo

(13) La "yeta". Otra historia donde aplicar la extraordinaria distinción lacaniana entre "ciframiento" y "desciframiento".

que puede disolver ese cierre (puerta cerrada que se abre) produciendo un nuevo ciclo, un nuevo comprender, por un cierto tiempo, ya que como buen fenómeno de comprensión hará a su vez cierre (puerta abierta que se cierra)? That is the question

Transformaremos ese esquema en este otro, para lo cual basta un pasaje del punto 3) al punto 1):

1) Claridad total. El sujeto está en un comprender resultado de un proceso anterior.

2) *Interpretación*$_1$: Hecho de palabra que coloca al sujeto en posición de enigma. Este es el momento de no comprensión, el que hace advenir no un sentido, sino un sin sentido, una oscuridad. Acá la interpretación no opera por desciframiento, ni vale por el sentido que tenga, sino por "exactamente lo contrario". Interpretación como desciframiento. Verdadero "paso", causa de la emergencia del campo tradicionalmente llamado interpretación. Momento productor del texto oscuro siempre presupuesto.

3) *Interpretación*$_2$: Hecho de palabra productor del sentido. Desciframiento.

1') Advenimiento de un comprender. Claridad total.

La prima del 1 prima significa que no hay círculo vicioso. Si ocurrió el paso crucial 2), hay el advenimiento de sentidos nuevos, realización de una verdad para el sujeto, pues es solo por un cambio en su posición que entrará en una nueva organización de su imaginario. Pero conservo el 1, para indicar que inevitablemente habrá cierre. Permanecer en 3) a partir de entonces no arrojará nada nuevo, pues el sujeto está en 1 ya sin prima, y no hay pasaje directo al 3) sino por el contrapelo del momento 2): palabra cifrante, caída en el enigma, desconcierto, sin sentido, no comprensión.

Queda en pie que mantengo la palabra "interpretación" tanto para el momento 2) como para el momento 3) sin más diferenciación que los subíndices. Y está bien que así sea, pues no hay un discurso especializado para una, y un otro discurso para la otra. La complejidad de la cuestión radica en que la interpretación es bífida, y teje con una mano las producciones de sentido y con la otra teje el desanudamiento de las mismas con su baba oscura y enigmática. ¿Podrán creer que ya he visto surgir entre algunos alumnos la fantasía de situarse ellos en el punto 2)? Se imaginan comprender. Es el Otro quien interpreta. Ya es bastante para ellos con estar en la buena posición para recolectar lo que ese Otro siembre en cada uno de los incesantes cortocircuitos llamados formaciones del inconsciente, pues si pueden interpretarse de un modo pleno (momento 3) es porque *ya son interpretaciones* plenas (momento 2)[14]

VI — *Equívoco*

Posiciones del sujeto. Posición del analista. Posiciones en el discurso. Problemas espaciales, planos, diversidad de planos, direcciones, ser "mano", ser "pie". Problemas temporales, el antes en que eso aborta, el después en que se pudre. ¡Qué poco sabemos! ¡Qué mar abierto para gente de coraje!

¡Adiós ENUNCIADO, adiós "cascada de los decires", adiós frívola, adiós esquiadores, os dí a INTERPRETACION ES!

(14) Ahora sí, como pera madura, otro enunciado cercano al ENUNCIADO: "Lo que cuenta, cuando se trata de elaborar una experiencia, no es tanto lo que se comprende como lo que no se comprende". Entonces, aquí en nota y de costadito, el "exactamente lo contrario", si lo piensan en su lógica, *no se comprende*.

Juan Carlos Indart

Por qué Lacan[1]

"El emisor recibe del receptor. . ."

Señoras y señores:

Estoy muy contento de poder estar acá, para hablarles, a mi manera, de la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan. Una obra de la cultura cumbre del siglo XX.

(En otras épocas se hubiera podido empezar una conferencia así).

Ustedes *no creen* que sea una obra cumbre del siglo XX. Tal vez *empiecen* a creelo. Yo hablo a mi manera por si en una de esas empiezan a creerlo.

Y para empezar, digamos que como sujetos de esta institución, de esta Escuela de Psicoterapia, ustedes han pegado el grito. Linda expresión esa, de nuestra tierra, "pegar el grito". No es forzoso que se queden solo con la idea de que han pegado el grito por pedir socorro, o más aún, con la idea de estar francamente en situación desesperada. Tiene muchos sentidos "pegar el grito", y así los dejo.

Digo que han pegado el grito porque llegó a mis oídos, y ha de haber sido un grito porque no se imaginan lo lejos que estaba de este lugar. Tanto, que confieso no sabía de su existencia, cosa que espero me perdonen pues no soy psicoanalista ni psicoterapeuta. Apenas un sociólogo a la deriva que presenta en este lugar la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan (una obra cumbre de la cultura del siglo XX).

El grito ¿podría escribirse —si tuviera el pizarrón— como ¡Lacan! en el modo en que se acostumbra hacerlo para esas jugadas de ajedrez de las que aún no se sabe si han sido buenas o malas?. Da que pensar.

Pero que me haya llegado a mí, diría que no está mal, porque les confieso que soy un viejo amigo de Lacan. Hablo con él desde hace más de diez años y van para cinco que viene todos los días a tomar unos mates conmigo. Es *buen* compañero, y le tengo una profunda admiración, aunque reconozco que al principio uno siente por él más bien una fascinación odiosa. Es que cuando a uno le presentan una persona que ha producido una obra cumbre de la cultura del siglo XX, uno se fascina y lo odia. Y si el que a uno se lo presenta es otro que se ha fascinado y lo odia, uno se *fascina* con los dos. Y así siguiendo. Lo que está bien, a condición de que no sea lo único que suceda.

Yo le hize y le hago muchas preguntas, y él —mate a mate— me ha ido respondiendo, respondiendo, respondiendo muchas cosas. Por ejemplo, tenía que dar estas conferencias, asi que voy y le digo: —"Don Lacan, ¿qué pasa con esto del psicoanálisis y la psicoterapia?"— Entonces él va y me contesta: —"Vea, m'hijo, no es que la psicoterapia no produzca algún bien, sino que conduce a lo peor"—. Quedé petrificado. Le digo: —"Pero don Lacan, tengo que dar una conferencia ¡en una Escuela de *Psicoterapia*!". "¿En donde?" —me responde. Ahí me dí cuenta que *no* se refería a Uds. No tenía ni idea de esta escuela, ni de sus pasiones y sus esperanzas. Pero me quedó bien claro que era lo primero que tenía que contarles porque si el grito es LACAN ¿?, todo lo que tengo que decirles es "Por qué Lacan". Se terminó la conferencia. Busquen Uds. la respuesta bien cargados de sospechas. Y abandone toda esperanza aquel que entre.

Mientras tanto, y por recobrar el aliento, les cuento que le pregunté: "Pero don Lacan, ¿por qué dice Ud. esas cosas que dice?". "Porque he hablado demasiado de la interpretación del deseo como

1) Durante el año 1979 dicté unas seis conferencias bajo el título de "Por qué Lacan". Dos de ellas en la ciudad de Rosario, en la clínica Philippe Pinel; tres en Buenos Aires, en la "Escuela Argentina de Psicoterapia para graduados", y una en la reciente "Escuela Sinmund Freud" de la ciudad de La Plata. Aunque hubiera un tema común en todos los casos, fueron dictadas de un modo literalmente improvisado y aludiendo a problemas teóricos diferentes. La versión que acá publico ha sacado partido de la desgrabación de una de esas conferencias, gentilmente ofrecida por la "Escuela Argentina de Psicoterapia para graduados", aunque solo parcialmente.

para no escuchar el deseo de interpretación", fué la respuesta. Entonces le dije: "Interpretación fuera de sesión es agresión".

¡Para qué!. ¡Se puso furioso!. (Hay veces que se pone furioso). En el fondo es un pan de dios, les digo, literalmente, "un pan de dios". Pero se puso furioso: "En cuanto a la "interpretación" —tronó— tendrán que pasar por lo que he dicho; a la "sesión", se sabe que le sacudí el tiempo; y por el 48 ó 49 yo ya distinguía entre "agresión" y "agresividad", echando luz sobre un punto enigmático de la teoría psicoanalítica".

Ahí le quise cambiar de tema, porque vi que estaba pesada la cosa, así que comenté: "En el año 49, don Lacan, yo jugaba a la "bolita" en el ombú de la plaza del barrio". "Sí —me dijo él—, pero yo no, y desde entonces me he pasado treinta años analizando, enseñando y escribiendo".

Aproveché para ir a cambiar la cebadura del mate, y me quedé pensando. . . ("Pongamos veinticinco años, aunque sean más, de enseñanza. Conocemos tres o cuatro libros que representan tres o cuatro años cualesquiera de esa enseñanza. Un día casi toda ella dormirá en más de una biblioteca bajo la forma clásica de unos veinticinco tomos sin por eso ser obra completa. Aparte están los "Escritos" y los otros escritos sueltos que no son pocos. Redondeemos en veinte mil páginas. Con un año de trescientos sesenta y cinco días, a una página por día, a una página por día i. . . no llego! ¡Qué desesperación! ¡No llegaré nunca!").

Bueno, Uds. ya saben que una página por día de Lacan, supone una lectura veloz, muy veloz. Entonces me quedó muy claro lo segundo que tenía que contarles, a saber, que nada puedo decirles sobre lo que es Lacan, sobre lo que dice Lacan. Conozco unas pocas páginas de esa obra inmensa y lo único que puedo decirles es lo que a mí me *"pasa"* por leerlas. De manera que daré simplemente en estas charlas un testimonio del comienzo de una experiencia incierta. En este segundo momento en que me detengo por Uds., "Por qué Lacan" significa de lo que puedo hablar, o sea "Por qué Lacan *pasa* en mí".

Les aseguro que en esto estoy un poco contra la corriente, porque he observado que la mayoría quiere decir con exactitud qué es lo que Lacan dice, y pocos cuentan lo que les *pasa* estudiando su obra. Cuestión de estilos. Por mi parte, ya no me detengo y les transmito a mi manera "Por qué Lacan", a la espera de que me soporten.

Primer desvelo: Lacan, porque es una obra teórica situada íntegramente en un campo post-positivista.

Me juego a esa expresión hasta en lo que tiene de equivocado, porque creo que se puede leer todos los rasgos de una orientación teórica post-positivista en el artículo "El estadio del espejo como formador de la función del Yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", propuesta original de Lacan a un congreso del año 36, escrita y publicada en el 49, versión compilada en los "Ecrits" en 1966.

Leer esos rasgos me sorprendió enormemente porque era una sorpresa repetida. Otras obras y otros desvelos me habían producido ese efecto que consiste en la apertura de una nueva posibilidad de lectura. De pronto pude leer ciertos signos, en ciertas obras, signos todos de una orientación teórica verdaderamente postpositivista. No sé qué nombre ponerle. Por lo que trataré de transmitirles, se verá que eso de "post", en la expresión "post-positivista", no es muy afortunado. ¡Es que es muy positivista dividir las cosas en "pre" y "post"! Sé, de todas maneras, que trato de indicar por eso signos a los que aludo que algo trasciende, sustituye el campo positivista en que se forjaron las "ciencias sociales", incluido el psicoanálisis. Sé que ese algo comienza a posibilitar que el positivismo se haga recuerdo y deje de repetirse y sé que es decisivo que ese algo tenga que ver con las ciencias mismas. No sé qué sentido tiene, ni siquiera si será para bien o para mal, pero sé que ya es una aventura intelectual alegre y por la que es digno jugarse.

Así es como desde varias obras científicas entreví la obra de Lacan y desde la obra de Lacan entreví otra vez esas obras mismas, y en esas incensantes idas y vueltas me atrapó la trama de lo que ahí se teje.

En su orden de aparición para mí, que no es ningún orden histórico ni teórico, es mi orden, lo que a mí me ordenó, los signos advinieron en mi primera relación con los textos de Claude Levi-Strauss. Las relaciones directas, testimoniadas, entre los textos de Levi-Strauss y Lacan son antiguas. Por los datos que tengo, por lo menos seguras a partir del 48 ó 49. Está todavía por escribirse algo sobre la articulación de esos discursos. No esas cosas sobre los "Padres del Estructuralismo" que estuvieron de moda hace un tiempo, sino algo sobre el increíble y silencioso contrapunto entre ambos discursos, seguible por sus huellas en toda suerte de citas y contracitas, alusiones, disonancias y consonancias, humildades y respetos. Pedido excesivo de mi parte, tal vez, por ocultarse

allí tras el pudor ese modo en que se sostenían las amistades antes. En 1975, Lacan viaja a los Estados Unidos y alguien —alguien que no es un cualquiera— le pregunta por sus relaciones con la obra de Levi-Strauss. Lacan responde: "Le debo mucho, si no todo. Lo que no impide que tenga una noción de estructura diferente de la suya".

Siguiendo signos levistraussianos accedí a los lingüistas de la Escuela de Praga y por ellos a ese descubrimiento llamado por Lacan "decisivo", a saber, la *estructura fonológica* de las lenguas. Decisivo, en efecto, pues es el hilo central, el hilo madre, de la trama a que me refiero. El círculo lingüístico de Praga se funda en el año 26, y para ponerle un nombre propio a la propagación de su verdad les nombro a Roman Jakobson. La relación entre Jakobson y Levi-Strauss no se exagera por más que se repita una y otra vez su carácter intenso, continuo y fecundo. Posiblemente —no sé— ha sido a través de Levi-Strauss que se articula la relación Jakobson-Lacan. Poco importa, pues tiene que quedar claro que me refiero a relaciones entre discursos. Lo seguro es que muchos han tratado de introducir diferencias mezquinas y odiosas entre esos tres autores, y es digno de señalar el modo firme y sereno por el cual ellos han trascendido las vanidades de una época. En el año 74 asistí a un Primer Congreso Internacional de Semiótica, realizado en la ciudad de Milan. Por ahí pasó Lacan, tan solo para hablar con su amigo Jakobson, quien debía inaugurar el Congreso. *No hubo* más remedio que invitar a Lacan, a la jornada inaugural, por más que ya estuviera marcado por la semiótica que allí se oficializaba como "sapo de otro pozo". No pueden imaginarse Uds. la suerte de pantomima extraordinaria que Jakobson y Lacan ofrecieron ahí, frente a decenas y decenas de celebridades y centenares y centenares de participantes. Pues la escena de amor que prodigaron por aludir a esa pasión por la verdad que los unía, presentada del modo más chistoso, ya que reconocían públicamente haberse encontrado siempre con algo diferente de lo que buscaban, bastaba y sobraba para quien quisiera entender qué se podía esperar del Congreso como tal. Para no hablarles de cuando Lacan caminaba como Edipo —sostenido según creo por su hija— por un largo corredor adyacente al gran anfiteatro, opacando con su ceguera los brillos exhibicionistas intensísimos que siempre rodean a esos acontecimientos culturales.

Claro está que nada de esto se oye porque yo lo diga, casi sin voz, y desde esta abyección cotidiana del sur. No importa. Les dije que hablaría de lo que me *pasa*.

Fue por signos hallados en la propia obra de Lacan que descubrí

los textos de Konrad Lorenz y luego los de Niko Tinberger. En la medida en que siempre estuve interesado en el plano teórico vinculado con las ciencias llamadas "del hombre", fue una sorpresa enorme encontrar que esos textos fundantes de lo que hoy circula bajo la rúbrica de Etología formaban parte de la trama de mi desvelo. Verán, en lo que insistiré más adelante, que es por estos signos que presentaré hoy un aspecto más detallado de la cuestión. Por el momento, quiero aclararles que más que la Etología es el discurso de Lorenz lo que subrayo. Y el discurso de Lorenz en sus partes más anecdóticas, en sus textos de divulgación. He sacado la conclusión de que psicólogos y psicoanalistas, por su formación universitaria, suelen tener a veces algún recuerdo o referencia de Lorenz, y que en todos los casos se trata de alguna de sus anécdotas. El sujeto Lorenz es inseparable de sus descubrimientos y esto es algo muy importante, sobre lo que volveré. Ahora puedo cerrar estas referencias con dos últimas sorpresas que voy a expresar de un modo enigmático, pero está bien que así sea porque son igualmente enigmáticas para mí. Ambas provienen de ese andar por esos signos de algo que trasciende el campo positivista y las digo de esta manera: algo no anda como uno cree en el estado actual de la física; algo no anda como uno cree en el estado actual de la lógica. No es, por supuesto, que los "científicos sociales" sepamos verdaderamente algo de física y de lógica. Eso no ha sido obstáculo para que funcionaran como modelos a imitar, modelos más o menos sacralizados, seguramente congelados y vividos en realidad de un modo bien oprimente. Ocurre, en cambio, que si consideran Uds. por ejemplo la famosa "fórmula" del mito de Cl. Levi-Strauss, o toda el álgebra y la topología lacaniana que quieran, se van a encontrar con el más alegre desenfado. Esto pone todavía nerviosos a muchos. Pero ese alegre desenfado es comparable ¿con qué? ¡Pues con el que parecen mostrar algunos lógicos y topólogos propiamente dichos!. Algo no va como uno cree tanto en la producción como en los efectos de las ciencias.

Bien, se trata ahora de transmitirles un segundo desvelo. Simplemente les he descripto una bibliografía permanentemente trabajada y citada en la obra de Lacan. Una pequeña bibliografía, pues hay mucho, mucho más en esa obra cumbre de la cultura del siglo XX. La pequeña bibliografía por donde están los signos de lo que a mí me *pasa*, y tiene por característica la de tratarse, por un lado, de discursos de vocación científica y no filosófica, por el otro, de discursos que se hacen cargo de la gran herencia del positivismo. Mas ahora tengo que intentar sugerir qué es lo que ahí se repite, insiste, se teje, se trama, se propaga. Desearía para ello más retórica que la que poseo y todo lo que sigue será muy torpe, aunque ofrezco la excusa de balbucear una retórica por venir.

En el caso de la antropología estructural de Levi-Strauss, creo que es válido afirmar que produjo un efecto sumamente irritante. Su difusión se hizo en un momento moda, pero produjo una gran cantidad de literatura teórico-ideológica en contra. Lo curioso es que toda esa inquietud estaba escindida claramente en dos. Por un lado, nadie hacía cuestión sobre las novedades teóricas introducidas por Levi-Strauss, y pocos estaban a la altura de sus demostraciones científicas, inevitablemente especializadas. Por el otro, no podía no criticarse agriamente, nerviosamente, cierta conclusión crucial de su planteo. Como si algo monstruoso y completamente perturbador se pusiera ahí en juego. Y es que lo más perturbador era que no resultaba fácil reducir su obra a una simple postura filosófica, política, moral o simplemente ideológica. Resultó terriblemente inquietante que la conclusión inesperada, rechazada, negada, *estuviera articulada en una demostración científica.* Pues esto exigía que por lo menos se la sostuviera como hipótesis.

¿Y cuál era esa conclusión?

Pues que es necesario abandonar la idea de que las culturas humanas puedan colocarse en algún vector temporal que dé al mismo tiempo su escala de progreso. Un intenso trabajo teórico sobre las culturas llamadas "llamadas primitivas", a partir de entonces, fue arrojando ese dato para Levi-Strauss, paulatinamente y de un modo de a poco cada vez más firme e insistente. Era una consigna posible,*"no hay progreso".*

Eso es lo que llamo una idea post-positivista. Tan completamente post-positivista, que uno ni siquiera puede estar a la altura de considerar que da que pensar. Mucho antes de poder pensarla,un intenso rechazo, la más fuerte hostilidad se apodera de uno. Es necesario alojar al otro que sostiene esa consigna en la posición reaccionaria más ingenua y de más baja estofa, para tranquilizarse en el propio y cuasi innato esclarecimiento. Eso tiene que ser falso *antes* de que se lo piense. *No tenemos ni idea de lo que puede llegar a significar, a esta altura de nuestras vidas y de nuestro siglo, que esa nueva consigna se haga hipótesis de las ciencias.*

A lo que hay que agregar una segunda idea post-positivista, y que *pasa* en mí en su primera forma bajo la expresión *la pena de Levi-Strauss.*

La *"pena de Levi-Strauss",* que es mi propia pena, es una idea post-positivista. Al cabo de una vida dedicada a la investigación científica de su objeto, el antropólogo asiste al desvanecimiento del mismo. Pues la extinción es la suerte que espera a esas culturas llamadas "llamadas primitivas", y si la muerte del semejante puede deparar la pena, la muerte de una cultura da pena mayor que la del ciego en Granada. No será tal vez por lo sensible de ser indoamericanos que puedan quedar afectados por esa pena. Habrá que esperar quizás la suerte del "subdesarrollo" en que nos alojan. Para duros, bastará con pensar que toda ciencia desvanece el objeto, y para el caso en que ese objeto es un sujeto, ya que este es el caso, leer ahí la cifra de la propia suerte.

Ahora es necesario anclar en lo que, por estar detrás de Levi-Strauss y de Lacan, es su apoyatura misma, el descubrimiento de las estructuras fonológicas de las lenguas y su papel en la producción de toda significación. La fonología descubre una estructura determinística —en la línea de lo soñado en relación a la física— para cada una de las lenguas conocidas. Diferentes entre sí, irreductibles a un universal biológico, abiertas a la producción de cualquier efecto de sentido toda vez que un par de sujetos resulte el efecto de cualquiera de ellas.

¿Y qué vengo yo a escuchar ahí? Que es imposible situar a las lenguas en el sentido del progreso. Que no hay juicios de valor posibles entre las lenguas. Que no poder trascender la que se tiene como materna no autoriza a considerar la del otro como más desarrollada o como subdesarrollada. Era una consigna posible *"no hay progreso",* y si la consigna se hace hipótesis de la ciencia, da que pensar lo que la ciencia no piensa.

Cuando unalengua se muere, cuando se hace lengua muerta, son sus chistes lo que se pierde, y con ellos la posibilidad única e irreductible de su sujeto en la emergencia de lo verdadero.

¡Cuánta pasión, en cambio, puso el positivismo en las ideas opuestas! ¡Cuántos ecos aun resuenan de esa antropología que buscó con desesperación un pensamiento prelógico, verdaderamente primitivo, en las culturas llamadas "llamadas primitivas", tan solo para poder situar a la cultura europea como una etapa superior! ¿Acaso no seguimos hoy enmarañados en consideraciones sobre la superioridad de unas lenguas sobre otras. . .?.

Cuando me dirigí a uno de los momentos fundantes de lo que ahora ya es una batahola apta para cualquier mercado —me refiero a la Etología—, cuando me dirigí hacia esa historia maravillosa que es la vida personal y la formación de hipótesis de K. Lorenz, mis sorpresas tomaron un sesgo particular, por tratarse en este caso de algo aparentemente ajeno a lo que creemos que somos: los animales.

Les señalé antes que recordábamos a Lorenz por sus anécdotas. Es lindo cuando un teórico se transmite no sólo por sus hipótesis sino también por sus anécdotas. Eso habla de la alegría de algo nuevo. Las anécdotas de Lorenz son anécdotas de ternura. Escenas donde los descubrimientos advienen de los modos más inesperados, por estar el investigador en estado de gracia, sujetado por un inmenso amor.

También les indiqué recién que no hay que confundir al sujeto Lorenz, con la repetición positivista de muchos estilos de investigación en la Etología actual. Sabemos que han torturado por diez años a los delfines sin que éstos, por otra parte, confesaran su secreto. Ahora, de modo creciente, les ha tocado el turno a los monos. "Hablan" ahora los monos. *Tienen* que hablar pues algún avance en esto podría permitir nueva fuerza de trabajo ¿O acaso les donaremos la condición humana? Nuevos y verdaderos esclavos, eso sí que sería progreso gracias a la ciencia. También *tiene* que haber un encuentro cercano del tercer tipo. Seguramente resultaríamos nosotros los esclavos. Pero eso sí que sería un progreso gracias a la ciencia. Más amo y más esclavo , más progreso.

No era éste el espíritu con que un Lorenz hizo reconocer y aceptar de un modo creciente y cada vez más impresionante el parámetro de lo psíquico en el orden animal. Cuando comienza la psicología experimental y el estudio comparado del comportamiento animal, ¿dónde estaban esos investigadores conductistas inmersos en una versión dura de la ciencia en su condición experimental? Estaban colocando a la rata en su laberinto y sometiéndola a toda suerte de pruebas bajo esa condición completamente artificial, completamente desratizada. ¿Para qué? Para medir un eslabón en el progreso de la inteligencia, de la cual, por supuesto,estaba previsto que el propio investigador ocupara el punto más alto. El hombre, etapa superior, se estudiaba a sí mismo en sus arcaísmos a expensas de los animales.

Sigan en cambio a Lorenz en su posibilidad de observar el comportamiento animal en su estado natural y en la exigencia de este principio como condición de lo que se pretende estudiar. En la increíble creatividad requerida para sostener el método experimental, articulándolo con la mayor gentileza con un habitat y un animal a quien se respeta en su estar ahí en su mundo. En el candor de no considerar la especie estudiada como un eslabón de nada. En un intento de comprender equivalente al del fenomenólogo por el semejante humano. En la misma posición que un "primitivo" observando esa naturaleza que le hablaba.

Lorenz no se consideraba superior y esto fue la condición que permitió descubrir la más increíble variedad de sistemas psíquicos en el mundo animal. Diferentes entre sí, todos igualmente aptos, todos profundamente complejos, llenos de asombrosas funciones inimaginables para nuestro propio psiquismo.

¿No les parece significativo que un etólogo que siguiera el espíritu de Lorenz no pudiera sino plantearse —como ocurrió y está ocurriendo— plantearse, digo, con desesperación y con pena que el llamado progreso industrial significa la extinción misma de su objeto de estudio? ¿Y que con cada especie animal en vía de extinción, con cada aniquilación de un equilibrio natural, hay un sistema diferente y único que se pierde, que no es etapa anterior de ningún progreso?

Era una consigna posible *"no hay progreso"*.

Y eso es lo que se repite en la trama que se teje.

Lacan ha llamado a Freud un pionero de la Etología, pues ya era algo abandonar la pretenciosa idea de que el psiquismo está para hacerse una "representación del mundo". El psiquismo es eficaz en el desencadenamiento y realización de las tendencias y no es el lugar por donde Lacan vaya a deslindar lo animal de lo humano. El llama *lo imaginario* a ese psiquismo y basta ese término para indicar una orientación post-positivista. El fundamento teórico de lo imaginario no está en el psicoanálisis, sino en la biología, tal como ésta es situable después de Lorenz.

Y ¿qué puede decirse del psiquismo humano desde ese punto de vista? Pues, no solo que no representa ninguna etapa superior, sino que posee la peculiar propiedad de resultar fracasado en el orden de la vida. Y este fracaso no ha tenido ni tendrá solución. Por eso Lacan no tolera que el psicoanálisis la prometa. Las psicoterapias sí la prometen y es por donde indican su cuño positivista. Cuanto más se promete el objeto más se objetiva al semejante.

No voy más allá de esto. En eseviejo artículo de Lacan que les cité, "El estadio del espejo", hay ya una sugerente definición de la práctica psicoanalítica: "la preservación del recurso del sujeto al sujeto". A lo que agrego personalmente: curioso término, preservación, tan diferente a conservación.

Me dirán que no les ne hablado de la teoría psiconalítica de Jacques Lacan, una obra cumbre de la cultura del siglo XX, pero yo creo que les he hablado demasiado. Tanto que puedo para terminar

agregar una tercera idea post-positivista, que *pasa* en mí bajo la expresión *"la alegría de Lacan"*.

La *"alegría de Lacan"*, que es la mía propia, es una idea post-positivista. Al cabo de una vida dedicada al análisis y a su transmisión, Lacan viaja a EEUU y dicta varias conferencias. Es el año 1975. Alguien le pregunta por ciertas implicaciones de su obra. Tengan y mantengan ahora Uds. en mente estas dos imágenes. Un cierto modo de condensar en pocas palabras esos veinticinco años de seminario y todos esos escritos que configuran un discurso inmenso. En EEUU, no en cualquier parte. Piensen en EEUU, imagínenlo.

Que no hay progreso —responde don Lacan—. Lo que se gana por un lado se pierde por otro, y como no se sabe lo que se perdió, se cree que se ha ganado.

¡PLOP!, debería hacer acá EEUU, según la convención de las tiras cómicas.

Porque lo reprimido retorna como retorna en el grito que Uds. han pegado, que es el mío y el de muchos: "Preservación de los recursos naturales, preservación de las plantas y los animales, preservación de las lenguas, preservación de las culturas, preservación del recurso del sujeto al sujeto". Preserva aquel para el cuál no hay progreso, y como *preservar es abrirse a la significación del olvido* es y será, una y otra vez, un acto de amor. ¿ ¡Por eso Lacan!?

Alicia Páez

El lugar de la verdad: un comentario sobre Austin

Tradicionalmente la verdad ha sido asignada al lenguaje en su forma proposicional; es decir, la verdad y la falsedad son propiedades —las propiedades distintivas— de los "enunciados", "afirmaciones" o "proposiciones". Dejando de lado los significados diversos con que estos términos se emplean en la filosofía y en la lógica, puede caracterizarse ese punto de vista como concepción proposicional de la verdad, en tanto se asume que el lugar de la verdad es la proposición.

Pero considerar las expresiones lingüísticas en tanto proposiciones implica hacer abstracción de sus diversos "usos", "empleos" o "funciones", y, más en general, de las condiciones en que se emiten tales expresiones y de los sujetos que intervienen en el acto de producirlas [1]. Adoptando una distinción formulada en el campo de la lingüística, se podría decir que la concepción proposicional de la verdad atribuye ésta al orden del *enunciado*, haciendo abstracción del acto de *enunciación*, en que un sujeto produce dichas expresiones en circunstancias determinadas.

Parece claro que los intentos recientes de elaborar una teoría de la enunciación —entendida como conjunto de hipótesis acerca de las relaciones entre el sujeto y el discurso—, a partir de la doctrina de los actos de lenguaje aportada por la filosofía inglesa del

(1) Desde el punto de vista lógico y filosófico puede implicar, según la teoría que se sustente, algunas cosas más. Pero la distinción mencionada basta para nuestros propósitos presentes.

lenguaje ordinario, abren una vía promisoria a la investigación lingüística al incorporar aspectos del fenómeno habitualmente excluidos —los aspectos de orden "pragmático"—, pero que ahora se revelan como indispensables para la comprensión de rasgos estrictamente lingüísticos [2].

Admitida la rectificación necesaria que la perspectiva de la enunciación aporta a la mejor comprensión de la naturaleza del lenguaje, cabe preguntarse qué consecuencias se podrían extraer de ello en cuanto al tema de la verdad. Nos proponemos considerar aquí esta cuestión, a partir del examen de algunas ideas de J. L. Austin. El interés de los trabajos de Austin radica para nosotros, no tanto en sus reflexiones expresamente centradas en el tema de la verdad [3], sino más bien en el papel que juega dicho tema en el proceso que lleva al autor a elaborar su teoría de los actos de lenguaje y del tipo de acción que es intrínsencamente lingüística [4]. Ese proceso puede ser entendido, en la perspectiva de nuestro interés, como un camino *articulado* en torno a la cuestión de la verdad; más precisamente, como el camino que lleva de la concepción proposicional de la verdad a la verdad en el marco de la enunciación.

I -

En *"Palabras y acciones"* la cuestión de la verdad es esencial al punto de partida de la reflexión de Austin, en el sentido de que éste puede destacar aspectos del lenguaje habitualmente descuidados justamente en cuanto reacciona contra el "fetiche verdadero —falso" [5]. Austin señala el desvío impuesto a la comprensión de la naturaleza del lenguaje cuando solo se aborda éste desde la perspectiva de los valores de verdad; en efecto, la filosofía habría restringido su consideración del lenguaje a las "afirmaciones" (statements) o a los enunciados descriptivos, necesariamente verdaderos o falsos. Frente a este tipo de expresiones, que propone denominar *"constatativos"* ("constatives"), Austin descubre la existencia de otras, los *"realizativos"* ("performatives") que a diferencia de las anteriores, no describen ni registran nada y para las cuales, por lo tanto, los predicados "verdadero" y "falso" no resultan apropiados.

(2) O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.

(3) John L. Austin, "Verdad", en *Ensayos filosóficos*, Madrid, Revista de Occidente, 1975, y la polémica con Strawson.

(4) En lo que sigue, nos referiremos pues exclusivamente a las consideraciones que Austin presentara en el ciclo de conferencias publicadas póstumamente, sobre la base de sus notas, bajo el título de *How to do things with words*. Citaremos la traducción española, *Palabras y acciones*, Bs. As., Paidós, 1971, realizada por G. Carrió y E. Rabossi.

(5) J. L. Austin, *Palabras y acciones*, p. 198.

Los realizativos son expresiones cuya característica reside en que, en el acto de emitirlas *(utterance)*, se realiza una acción: "prometo que. . .", "apuesto que. . .", "bautizo. . ." (como verbos en la primera persona del presente del indicativo) no son expresiones que describan o enuncien lo que hago, a diferencia de "camino", cuando estoy caminando, sino que *cumplen los actos respectivos;* de hecho, realizan las acciones de prometer, apostar o bautizar. Actos, como se ve, que consisten esencialmente, aunque no exclusivamente, en decir ciertas palabras.

Si ser verdadero o ser falso son tradicionalmente los rasgos distintivos de un enunciado (constatativo), su inaplicabilidad pone al descubierto un tipo radicalmente diferente de expresión: los realizativos podrán ser ejecutados con éxito —es decir, efectivamente cumplidos— o resultarán fracasados ("infortunados") de varios modos: nulos y sin valor, insinceros, inconclusos, etc.; pero no ya verdaderos o falsos.

El éxito o el fracaso que se sustituyen, en el caso de los realizativos, a la verdad y la falsedad, dependen, según señala Austin, de que las "circunstancias" en que se emplean (el contexto o situación de la enunciación) sean apropiadas de ciertas maneras: por ej., para bautizar efectivamente un barco es preciso que yo sea la persona designada, para que tenga lugar una apuesta es preciso que sea aceptada por el interlocutor, etc. Tales circunstancias dan lugar a la formulación de un conjunto de reglas cuya violación determina no ya la falsedad de las expresiones emitidas sino los diversos tipos de "infortunio" que éstas pueden padecer. Austin precisa tal referencia a las circunstancias determinantes del éxito o fracaso de los realizativos en términos de "convenciones"; los realizativos se cumplen "de acuerdo a convenciones". Así, la regla Λ_1 dice: "Tiene que haber un procedimiento convencional aceptado, que posea cierto efecto convencional; dicho procedimiento debe incluir la emisión de ciertas palabras por parte de ciertas personas en ciertas circunstancias" [6]. Puede verse en esto el papel constitutivo que juegan reglas específicas de naturaleza social en el caso de los realizativos. Austin lo pone de relieve al señalar que las propiedades de éstos —los infortunios que pueden afectarlos— se encuentran en otros actos, eminentemente sociales aunque no lingüísticos, como los rituales y ceremoniales de diverso tipo [7].

Como se verá, Austin extiende ese carácter convencional a su

(6) Ibid., p. 56.

(7) Ibid., p. 60.

posterior caracterización de los actos ilocucionarios, de los que resulta en general un rasgo esencial. Se puede advertir en ello que Austin inicia un modo de concebir la enunciación en el que cobran relieve dimensiones sociales cuya importancia teórica se torna decisiva en los trabajos lingüísticos de Ducrot, inspirados en aquél y en la teoría de los actos de lenguaje de Searle (8). En efecto, si los realizativos consisten en un decir que es un hacer específico, y éste se define por ciertas convenciones, entonces resulta que su significado como expresiones lingüísticas no es independiente de esas dimensiones institucionales, éstas no son extrínsecas sino constitutivas de la significación lingüística.

Volviendo a la cuestión de la verdad, resumamos los resultados a que da lugar hasta aquí la reflexión de Austin: la verdad y la falsedad son rasgos propios de los enunciados (constatativos), y es en cambio imposible atribuirlos a los realizativos, de índole esencialmente diferente de estos. Estos por su parte ponen en evidencia el carácter de acción peculiar que puede radicar en el lenguaje. Pero puesto que solo a propósito de ellos se manifiesta el papel determinante de la enunciación, podría decirse que, según esta primera oposición entre constatativos y realizativos, la dimensión de la verdad queda fuera del marco de la enunciación: verdad y falsedad no parecen ser propiedades de actos de lenguaje —del tipo muy peculiar de acción que constituyen los realizativos. La verdad queda descripta al plano del enunciado, y parece ajena a la cuestión de lo que los sujetos *hacen* al hablar.

Pero Austin no mantiene la oposición inicial, sino que, como consecuencia del desarrollo de su reflexión en "Palabras y acciones", concluye por extender el carácter de acto y las propiedades de actos descubiertas a propósito de los realizativos a *todas* las expresiones lingüísticas. El punto fundamental reside en los diversos tipos de acción que pueden ser reconocidos en todo "decir" y que se cumplen simultáneamente al emitir cualquier expresión; se trata de la distinción entre: a) *acto locucionario*, que consiste en producir sonidos pertenecientes a un vocabulario y ajustados a una gramática, con un sentido y una referencia (es decir, con un cierto significado); b) *acto ilocucionario:* el acto llevado a cabo *al decir* algo (prometer, ordenar, advertir, preguntar, etc.), como cosa diferente del acto de decir algo (locucionario). Los distintos tipos de "funciones" que el lenguaje puede cumplir en este caso son las *"fuerzas ilocucionarias"*; c) *acto perlocucionario,* que se produce o logra *por* el hecho de decir algo, es decir que lo dicho tiene consecuencias o resultados sobre los otros o el hablante (persuadir, fastidiar, convencer, etc.)

(8) Ducrot, op. cit., y "De Saussure a la philosophie du langage", prefacio a John Searle, *Les actes de langage,* Paris, Hermann, 1972.

Austin se interesa fundamentalmente por lo segundo, el acto ilocucionario, cuyo parentesco con los realizativos distinguidos al comienzo es manifiesto: en efecto, el acto ilocucionario, a diferencia del perlocucionario, no es una mera consecuencia del acto locucionario —del contenido expresado en la frase pronunciada— que fuera accidental o resultado de un propósito deliberado, sino que es intrínseco al habla misma; por esta razón, la fuerza ilocucionaria puede ser explicitada en cada caso mediante una fórmula realizativa. Por ej., "Dáselo" y "Te aconsejo que se lo des". El acto ilocucionario es, agrega Austin, siempre convencional, también a diferencia del perlocucionario, en el sentido de que solo se realiza en virtud de una regla social que atribuye a ciertas expresiones, formuladas en ciertas circunstancias, un carácter de acto específico, como ocurría con los realizativos.

La dimensión descubierta por Austin en el caso de los realizativos se muestra ahora como inherente a toda expresión, en tanto al hablar realizamos conjuntamente actos locucionarios e ilocucionarios. Todo fenómeno de habla tiene una fuerza ilocucionaria que puede en principio ser explicitada, y que es intrínseca a su funcionamiento lingüístico. Los realizativos resultan entonces un caso particular: el de aquellas expresiones que *explicitan,* además de realizarlo, cuál es el acto ilocucionario que se cumple al emitirlas.

Antes de seguir, conviene aclarar un punto en relación con la oposición enunciado—enunciación, con la cual hemos vinculado nuestra referencia al problema de la verdad, y de la cual hemos hecho un empleo hasta ahora poco preciso. Por una parte parecería que la concepción austiniana de los fenómenos de lenguaje según la distinción entre los tres tipos de actos equivale a situar el conjunto de la investigación de aquél en la perspectiva de la enunciación; así, en el plano del propio acto locucionario, en tanto que acto, se podría mostrar que diferentes locutores, o el mismo en circunstancias diferentes, pueden hacer diferentes "usos" locucionarios, si por ejemplo, producen una misma frase haciendo referencias diferentes. En este caso, considerar que se incorpora la perspectiva de la enunciación significa entender a ésta en sentido amplio como el conjunto de modificaciones impresas al sentido del enunciado por el contexto o situación del discurso. Por otro lado, es más bien el acto ilocucionario el que supone la dimensión de la enunciación en un sentido a la vez más pleno y más estricto: solo en el plano ilocucionario se sitúa la "fuerza" de una expresión, sin considerar

la cual la descripción lingüística restaría inevitablemente incompleta o parcial. Austin dice que el acto locucionario es una abstracción —como el ilocucionario— porque todo acto genuino de lenguaje es ambas cosas a la vez. En el ejemplo, la aclaración de un uso locucionario resultaría abstracta si no se especificara que el mismo tenía además la fuerza de una pregunta, o de una orden, o de un consejo. Es evidente, por lo mismo, que en este caso la relación entre el sujeto y el lenguaje tiene un carácter mucho más decisivo: desde el punto de vista de su fuerza ilocucionaria el empleo de una expresión nos compromete en un cierto tipo de relación intersubjetiva (asumir el compromiso de cumplir, en el caso de la promesa, imponer al otro la obligación de responder, en el caso de la pregunta, etc.), no como una consecuencia segunda y exterior, sino como un aspecto constitutivo del propio acto de habla [9]. De modo entonces que el sentido en que la perspectiva de la enunciación entra en juego a propósito de los actos ilocucionarios no sería aquél más laxo de las modificaciones introducidas en el significado del enunciado por la situación o contexto, sino uno más fundamental: el de aquellos aspectos de la relación entre el sujeto y la palabra que deben ser especificados para la descripción adecuada del funcionamiento lingüístico de las expresiones.

Hay que preguntarse ahora qué sucede con la cuestión de la verdad en Austin desde la nueva perspectiva de los actos de lenguaje. Lo habitualmente considerado como proposición o enunciado —el constatativo— y sus caracteres distintivos, la verdad y la falsedad, tendrían que redefinirse en el interior de la compleja estructura de actos presente en todo decir. Veamos primeramente cuáles son los resultados principales a que arriba Austin:

a) En primer lugar, los enunciados como caso típico de expresión constatativa también "hacen" algo en sentido ilocucionario. El enunciar es reconocido ahora como un tipo de acto ilocucionario entre otros, al mismo título que el ordenar, aconsejar o advertir. Según un ejemplo de Austin, "Al decir que llovía, yo no estaba apostando, arguyendo o previniendo; sólo estaba enunciando un hecho" [10]. Para confirmar esta conclusión, Austin señala que los enunciados están expuestos a los mismos tipos de infortunio que afectaban a los realizativos y que parecían excluidos del carácter de actos propio de éstos, y rasgos distintivos suyos a diferencia de la verdad y falsedad propia de los constatativos: así por ej., el enunciar puede ser insincero,

(9) O. Ducrot, "Lenguaje y acción", *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Bs. As., Siglo XXI, 1974.

(10) J. L. Austin, *Palabras y acciones*, p. 180.

(si no creo que los hechos son como digo), y hasta nulo y sin valor (si el enunciado carece de referencia).

Pero a la vez los enunciados son sin duda verdaderos o falsos, de modo que, según Austin, "no hay necesariamente un conflicto entre a) el hecho de que al emitir nuestra expresión hacemos algo, y b) el hecho de que nuestra expresión es verdadera o falsa" [11].

Según este primer resultado, se podría concluir que verdad y falsedad son propiedades relativas a cierto tipo de acto ilocucionario (el de enunciar), de modo que el intento de asignar un lugar a la verdad debe plantearse en el marco de una aclaración de la fuerza ilocucionaria propia del enunciar.

b) Por otra parte, Austin atribuye a muchos realizativos —y por ende, a muchos actos ilocucionarios de *otras especies* que el enunciar— cierta relación necesaria y esencial con la verdad, que antes, en el planteo inicial, les era expresamente negada. Supuesto que dichos actos se realicen efectivamente y estén en general libres de infortunios, es pertinente señalar a su respecto cierta dimensión de "correspondencia con los hechos", según la cual se puede decir que un consejo es malo o bueno, un elogio o una censura justificados o inmerecidos, como cosa distinta de apreciar si son o no sinceros, o si tenemos derecho a formularlos. Aunque en estos casos no hablemos estrictamente de verdad o falsedad, se trata según Austin del mismo problema.

Además, esta dimensión de correspondencia con los hechos no es, ni siquiera en el caso de los propios actos de enunciar, algo simple, sino que, discutiendo el carácter pretendidamente objetivo de la cuestión de la verdad, Austin señala que "cumplen un papel determinante los fines y propósitos de la expresión, así como su contexto" [12]. Lo que se juzga verdadero en un libro de texto escolar puede no juzgarse así en una obra de investigación histórica. Apuntando a una caracterización más amplia y flexible de la verdad —sobre la base de la tradicional interpretación de ésta como correspondencia del discurso con los hechos—, Austin afirma que, tanto para los enunciados como para las advertencias y otros actos ilocucionarios existe una dimensión de apreciación según la cual". . . puede plantearse la cuestión de si enunciamos, advertimos o aconsejamos *correctamente*. . . en el sentido de preguntar si,

(11) Ibid., p. 181.

(12) Ibid., p. 190.

sobre la base de los hechos (subrayado nuestro), del conocimiento de ellos y del propósito que nos guió al hablar, etc., lo que dijimos fue lo que correspondía decir" (13).

Es obvio, según todo esto, que la oposición inicial entre constatativos y realizativos se anula en la perspectiva de la doctrina de los actos ilocucionarios; sin que se suprima su diferencia —que ahora habrá que reinterpretar como diferencia entre tipos de actos ilocucionarios—, Austin subraya a la altura de los resultados finales los aspectos en que ambos se aproximan y el carácter compartido de los rasgos que al principio parecían contraponerlos. "Constatativo" y "realizativo" en el sentido primero serían abstracciones, como lo son el enunciado y su verdad tradicionales, que deben ser corregidas a la luz de una teoría general de los actos de lenguaje.

A la vista de este resultado, nos preguntamos si al intentar Austin superar distinciones tradicionales e inadecuadas, no termina por oscurecer diferencias efectivas; creemos que hay en Austin, en definitiva, una suerte de oscilación del pensamiento en relación con la cuestión de la verdad, que trataremos de caracterizar en lo que sigue.

Para ello, nos centraremos en el aspecto aludido de "corrección" de lo que en cada caso se dice *en virtud de cierta correspondencia con los hechos*, prescindiendo de aquellos otros en que "la verdad" queda afectada o determinada por factores de la enunciación tales como "nuestro conocimiento de los hechos" o "el propósito que nos guía al hablar" o la inserción en un determinado contexto, también señalados por Austin. Sin duda este tipo de consideraciones contribuye a una concepción más amplia de la verdad y puede dar lugar a desarrollos importantes en varias direcciones de la investigación, tanto del intercambio verbal ordinario como de los discursos sociales; o, para citar otro enfoque, por ejemplo en el sentido en que Descombes conecta la verdad de la enunciación —distinguida de la verdad de lo enunciado— con el problema del inconsciente. Alguien puede enunciar un enunciado verdadero, haciendo de modo que la verdad (la verdad del sujeto) no sea dicha. "La distinción entre enunciado y enunciación conduce a plantear el problema en estos términos: según qué condiciones la enunciación de un enunciado verdadero es ella también enunciación de lo verdadero" (14). Pero este tipo de consideraciones supone una cuestión previa: la de entender según qué condiciones

(13) Ibid., p. 192.

(14) V. Descombes, *L'inconscient malgré lui*, Paris, Minuit, 1977, p.8.

de la enunciación es posible la producción de enunciados verdaderos, es decir, cuál es la índole de las operaciones lingüísticas en relación con las cuales, en general, la atribución de la verdad tiene sentido. Es cierto que Austin no distingue claramente estas dos dimensiones de la enunciación, pero su aproximación más original a la cuestión de la verdad solo puede residir, a nuestro juicio, en lo segundo.

II -

1 – En primer lugar, se puede señalar cierta *oposición* entre los resultados de la reflexión de Austin señalados más arriba como a) y b): según a), la verdad pertenecería al acto de enunciar, "verdadero" y "falso" serán determinaciones relativas a una fuerza ilocucionaria específica, cuya naturaleza habría que indagar. Este sería tal vez el resultado más esperable de la extensión austiniana del carácter de acto (ilocucionario) a todas las expresiones, y el más acorde con una reconsideración de la verdad en la perspectiva de la enunciación: la verdad como propiedad del lenguaje en cierto tipo de empleo en el uso "aseverativo", sostenida por otros filósofos. Pero esto parece incompatible con el resultado mencionado en b): cómo entender que la verdad, en el sentido amplio y algo vago de "cierta correspondencia con los hechos" sea también esencial, de alguna manera, a actos ilocucionarios *diferentes* del enunciar. Si verdad y falsedad no son ahora rasgos ligados a diferencias constitutivas entre tipos de fuerzas ilocucionarios, ¿pertenecen la verdad y la falsedad efectivamente al nivel ilocucionario del habla?

2 – Una posible respuesta a este problema consiste en entender que la posición de Austin al respecto no es clara, sino que oscila en realidad entre el punto de vista mencionado primero, y la asignación de la verdad al mero acto de "decir"; no sería en este caso una propiedad relativa a la ilocución *sino al plano locucionario*.

Este último resultado sería obviamente incompatible con el punto de vista anterior, pues Austin señala que se puede tener perfectamente en claro "qué estamos diciendo" al emitir una expresión (nivel locucionario), sin tener en cambio en claro "si la expresión fue formulada como un enunciado, como una advertencia, etc." (15). Si la verdad fuera inherente al acto ilocucionario específico de enunciar, ella no podría ser atribuida en el nivel puramente

(15) J. L. Austin, *Palabras y acciones*, p. 142.

locucionario. No obstante, creemos que el propio Austin proporciona elementos a favor de este segundo punto de vista:

i) Por una parte, asocia la oposición primera "constatativos-realizativos" (los primeros, depositarios tradicionales de la verdad) con la oposición "locucionario-ilocucionario". Así, por ej., al reconsiderar el alcance de la oposición inicial, dice: "En el caso de las expresiones constatativas, hacemos abstracción de los aspectos ilocucionarios del acto lingüístico. . ., y nos concentramos en el aspecto locucionario". . . ."En el caso de las expresiones realizativas, nuestra atención se concentra al máximo en la fuerza ilocucionaria, con abstracción de la dimensión relativa a la correspondencia con los hechos" (16). Y también cuando al comienzo de la última conferencia observa que en todas las expresiones analizadas se han advertido: "1) Una dimensión relativa al carácter afortunado o desafortunado de la expresión; 1a) Una fuerza ilocucionaria; 2) Una dimensión relativa a la verdad y falsedad de la expresión; 2a) Un significado locucionario" (17), donde se puede observar lo significativo del agrupamiento.

Parece establecida, entonces, la correspondencia con la distinción locucionario-ilocucionario; y si bien Austin considera inadecuada la consideración unilateral de estos niveles, hay que suponer al menos que con ellos se distingue efectivamente algo. Resulta así que el "enunciado" y sus caracteres de verdad o falsedad —la dimensión de correspondencia con los hechos— quedarían situados en el plano de la locución, es decir, ligados tan solo a la significación de la frase producida.

ii) Si esta interpretación fuera correcta, se tendría con ello un medio de explicar el hecho de que Austin encuentre que en otras especies de actos, como el advertir, aconsejar, censurar, etc., se dé también cierta compleja relación con los hechos, es decir la dimensión de la verdad. Puesto que todo acto de lenguaje es locucionario e ilocucionario a la vez, se podrá entender que fuerzas ilocucionarias diversas aparezcan enlazadas a locuciones, depositarias de la verdad o falsedad, y que esto determinaría la "corrección o incorrección" de los respectivos actos ilocucionarios como propiedades diferentes de su fortuna o infortunio. Así, por ej., en "Le advierto que el toro está por atacar", la advertencia se realiza, e incluso es sincera (si creo que es así), vale decir está libre de infortunios, pero resulta *errónea* si falta la correspondencia con los

(16) Ibid., p. 142.

(17) Ibid., p. 195.

hechos: es decir, si es falso el contenido de la locución —"el toro está por atacar"— porque no sucede así de hecho.

Y en general se explicarían del mismo modo los casos, señalados por Austin, de "deslizamiento hacia la verdad y la falsedad" de tipos de actos ilocucionarios como los *judicativos* —mediante los que se enjuicia, sobre la base de prueba o razones—, como el estimar, calcular o apreciar.

3 — Como ya señalamos, esta segunda perspectiva contradice la afirmación de Austin de que el enunciar es un tipo de acto ilocucionario. Pero si admitimos que la ubicación del enunciado y su verdad en el plano locucionario representa uno de los polos entre los que oscila el pensamiento de Austin, esto explicaría también el hecho sugestivo de que éste haya "omitido toda consideración directa de la fuerza ilocucionaria de los enunciados", según concede expresamente en la última conferencia (18). Esta omisión no sería meramente circunstancial, sino que obedecería a la razón más profunda de que el enunciar es adscripto de hecho, en gran parte del análisis, al nivel locucionario.

Por otra parte, actos como los de enunciar, afirmar o describir aparecen sí incluídos en la clasificación final que Austin propone de los verbos que designarían actos ilocucionarios; pero quedan abarcados en la clase de los *"expositivos"*, que el propio autor considera sumamente problemática y acerca de la cual expresa muchas dudas, entre otras cosas porque "los expositivos son demasiado numerosos e importantes", "parecen estar incluídos en las restantes (cuatro) clases" "y al mismo tiempo, ser diferentes de una manera que no he conseguido aclarar ni aun ante mis propios ojos" (19). Se trata de aquellos actos cuya fuerza ilocucionaria consiste en poner de manifiesto cómo nuestras expresiones encajan en un argumento, cómo estamos usando palabras, por ej., "contesto", "arguyo", "concedo", "postulo", etc. Además de los reparos señalados por el propio Austin, que hacen controvertible el agrupamiento mismo, cabe preguntarse si el afirmar o enunciar *como expositivos* no suponen a su vez "enunciados" de un modo semejante al señalado más arriba para los judicativos, pues no es lo mismo "afirmar" como clarificación del modo en que mi expresión se inserta en un debate, que "enunciar" por ej., "que llueve", cuando no apuesto, arguyo o prevengo, sino que simplemente "enuncio un hecho" (según el ejemplo de Austin ya citado). Este modo

(18) Ibid., p. 196.

(19) Ibid., p. 200.

más básico o más "puro" —no recubierto por otras fuerzas ilocucionarias—, pero presente en la comunicación lingüística, en que el enunciar podría ser un acto ilocucionario, queda, creemos, fuera de la clasificación entera. Esta ausencia podría explicarse, de nuevo, por la adjudicación del enunciar al plano de la locución.

III -

Consideremos, finalmente, qué conclusiones se pueden extraer de nuestra hipótesis acerca de las dos perspectivas entre las que se divide el pensamiento de Austin sobre la verdad.

Por una parte, si el enunciar y su verdad quedan radicados en el plano locucionario, la verdad vuelve a ser entendida como verdad proposicional, como propiedad de aquello que en el lenguaje es separado de las determinaciones de la enunciación (las fuerzas ilocucionarias): el "lugar" de la verdad sería la proposición o la oración significativa, con independencia de sus usos o empleos. Este retorno de la concepción proposicional de la verdad puede indicar lo que esta última tenga tal vez de justificada, en tanto ella considera una dimensión del lenguaje que podría ser legítimamente aislada de la cuestión de los empleos o funciones de aquél porque la aclaración de éstas en cierto modo la supone. La concepción proposicional de la verdad sería entonces una *abstracción* —la que opera, en general, la lógica—, pero una abstracción legítima, no sólo para "ciertos fines" según admite el mismo Austin (tales como los de la propia lógica) sino incluso para los fines de una teoría ampliada de los actos de lenguaje, en el sentido de que aquello que puede ser verdadero o falso debiera ser aislado, distinguido —y no mezclado o asimilado, como hasta cierto punto hace Austin— para poder determinar cómo ello interviene en la configuración de ciertas propiedades de actos ilocucionarios. Las dificultades con que tropieza Austin podrían indicar entonces que la concepción proposicional de la verdad sea tal vez una teoría a integrar —y no necesariamente a oponer— a una doctrina ampliada de la verdad en el marco de los actos de lenguaje.

Sin embargo, es preciso considerar las cosas con mayor detenimiento; en efecto, aunque esperamos haber mostrado que la adjudicación del enunciado y los valores de verdad al plano locucionario es una alternativa efectivamente presente en la reflexión de Austin, queda en pie que éste no opta decididamente por ella —lo que equivaldría a excluir el enunciar de la teoría generalizada de los actos ilocucionarios y recaer en la oposición primitiva entre constatativos y realizativos; y es precisamente la persistencia de la vacilación entre las dos perspectivas contrapuestas lo que interesa profundizar. Se podría ver en ella, y en la imposibilidad de Austin de inclinarse definitivamente a favor de la concepción proposicional de la verdad —la verdad radicada en la locución— el signo de la permanencia de una pretensión válida: la de que el enunciar es efectivamente un tipo de acto con una fuerza ilocucionaria específica. Atendiendo a esto, sugeriremos una vía de solución para la ambigüedad austiniana, a la vez que una posible explicación de la razón que la determina. Todo ello a título de conjetura, y formulado de manera sin duda insuficiente.

1 — Una alternativa posible es que el análisis practicado por Austin, supuesta su corrección, lleve a concluir que tal acto específico —el de enunciar— *no existe en estado puro,* sino siempre recubierto por otras fuerzas ilocucionarias. Pero esto no sólo parece contrariar ciertos usos presentes en el habla, como el del "mero" enunciar en lugar de apostar, argüir o advertir, ya señalado, sino que, en todo caso, resultaría más coherente con la doctrina austiniana de las fuerzas ilocucionarias plantearse cuál es la naturaleza de ese presunto enunciar primario y recubierto por otros actos *siempre en tanto que acto ilocucionario.* De esto se desprende que un modo de conciliar aquellas perspectivas contrapuestas consistiría en elaborar una teoría de las estructuras de actos o fuerzas superpuestas constitutivas de ciertas expresiones, en muchas de las cuales el enunciar es en cierto modo un acto "básico". Así, lo que aparecía como *locución* involucrada en ciertos actos ilocucionarios (el enunciado contenido en un acto judicativo o en una advertencia) es en realidad resultado de un *acto ilocucionario* de base o presupuesto. Y la estructura de tales superposiciones de actos podría ser aclarada por el análisis lingüístico. En esta perspectiva, a la doctrina de la distinción entre actos locucionarios e ilocucionarios se le sustituiría, para dar cuenta del enunciar en todas sus funciones efectivas en el habla, una doctrina de las relaciones complejas entre actos ilocucionarios. La limitación de Austin radicaría en haber pasado por alto estas posibilidades de estratificación, con lo cual rasgos que pertenecerían a niveles diferentes aparecen yuxtapuestos; de ahí que todo se encuentre en todas partes —la verdad, por ejemplo -, y que ninguna distinción subsista.

2 — Esa vía de solución supone, sin embargo, ya resuelta como cuestión previa, la del *reconocimiento* del carácter de acto propio del enunciar, con su fuerza ilocucionaria propia y sus rasgos específicos: la verdad y la falsedad. Una aproximación más radical consistiría en preguntarse si no será propio del acto ilocucionario

de enunciar el "ocultar" de alguna manera su carácter de acto, e intentar entonces explicar este hecho de que el enunciado *no muestre normalmente su fuerza ilocucionaria específica,* sino que pueda aparecer como mero contenido del acto de decir (locución). Poder responder a esto implicaría dar cuenta de por qué Austin se inclina en parte a coincidir con la concepción de la verdad proposicional y por qué, a la vez, responde a una intuición correcta al rechazarla.

Planteada la cuestión de otro modo: se trataría de *no rechazar la abstracción* (la teoría tradicional del enunciado y su verdad) como manifestación de un desvío teórico, sino de buscar su origen en alguna propiedad efectivamente operante en la práctica lingüística, y por ende tratar de explicarla a la luz de la propia teoría de los actos de lenguaje.

Hay que recordar, a este propósito, el carácter *convencional* propio de los actos ilocucionarios, y señalado previamente por Austin para el caso particular de los realizativos. La presencia de reglas de naturaleza social que son determinantes del valor lingüístico de las expresiones (de su fuerza ilocucionaria) parece más clara en el caso de los actos ilocucionarios descriptos y clasificados por Austin, como lo era, de manera excepcional, en el caso de los realizativos explícitos; y Austin ha señalado las formas de "estrategia intersubjetiva" —para tomar la expresión de Ducrot— que ellas instituyen como efecto intrínseco de las fuerzas ilocucionarias (asumir o crear obligaciones, etc.) En estos casos resulta más fácilmente reconocible el "ceremonial" social, la convención, que compromete al sujeto hablante en ciertas relaciones, como dimensión constitutiva del valor propiamente lingüístico de las expresiones [20].

Este aspecto resulta menos claro, en cambio, en el caso de los enunciados considerados en su relación con la verdad. Austin señala que, en este caso, "apuntamos a un ideal: lo que sería correcto decir en todas las circunstancias, con cualquier propósito, y frente a cualquier auditorio". [21] Y rechaza lo que esto tiene de abstracción. Pero hay que preguntarse: esta abstracción

(20) Este es el aspecto que Ducrot ha enfatizado en su reinterpretación del acto ilocucionario austiniano como caso particular de *acto jurídico,* el que tiene como efecto primero la transformación de las relaciones legales entre los individuos concernidos: *Dire et ne pas dire,* p. 77. Hay entonces reglas institucionales necesarias para dar cuenta del funcionamiento lingüístico de las expresiones, pues el hablar no tendría un sentido anterior a esa modificación de la situación de los interlocutores: asumir o crear obligaciones, etc.

(21) J. L. Austin, Palabras y acciones, p. 193.

¿es solo resultado de una perspectiva teórica equivocada, o la abstracción está fundada, en el sentido de que ella obedece a alguna propiedad efectiva del enunciar como acto?

Tal vez en esto radique la dificultad de Austin para identificar el valor del enunciar como acto en su relación con la verdad: la fuerza ilocucionaria propia del enunciar está también instituida por una regla de naturaleza social, por una "convención", sin duda menos aparente que aquellas otras según las cuales se juegan, en el interior mismo del lenguaje, ciertas relaciones intersubjetivas fundamentales; y ello porque lo que el sujeto "hace" en este caso al hablar es, precisamente, suprimirse en tanto sujeto, de modo que el discurso aparece como sin soporte. Esta operación de autonegación explicaría el "ideal" al que aludía Austin, en el que la realidad de la enunciación queda supendida; tal vez podría decirse que ella instituye la idea misma de la verdad, y la idea de la ciencia.

Aquí radicaría el punto de articulación entre la concepción proposicional de la verdad y su interpretación en el marco de la enunciación, y la posible vía de solución para la ambigüedad austiniana. Para dar cuenta del enunciar como acto y su vínculo necesario con la verdad, es preciso interrogar a la abstracción misma que separa lo locucionario de lo ilocucionario, el enunciado y la enunciación, el discurso y el sujeto, y poder ver en ella el efecto de un contexto normativo que determina que un cierto acto de lenguaje deba negarse como tal, que el sujeto deba retroceder y desaparecer de su hacer, para "hacer lugar a la verdad".

Nota sobre Oscar Masotta

Oscar Masotta, uno de los productores de la realidad cultural argentina, murió este año lejos del país. Sus textos abarcaron la crítica literaria (memorable y poco leído "Sexo y traición en Roberto Arlt"*, por ejemplo), la filosofía (en trabajos que marcaron una reflexión sobre el sujeto con inflexión fenomenológica primero, estructuralista y psicoanalítica después, y sin abandono, entonces, del sujeto producido por los textos locales), la semiología o, en la formulación del Masotta de entonces, la semántica (leída y vivida en sus bordes, con su redefinición conflictiva de medios y géneros y su deslizamiento permanente hacia la epistemología en una de sus vertientes, hacia la escritura y el despliegue textual en otra), y el psicoanálisis (Masotta fue el introductor real y simbólico del pensamiento de Lacan en la Argentina).

Sartre (Masotta lo citó muchas veces, después de haberse alejado de su pensamiento) decía de una muerte de su tiempo: "así se vive, así se muere: mal"; dejando una obra múltiplemente trunca, y clausurados, por una de sus partes, el diálogo y la polémica viva que los amigos esperaban con amor, con devoción. Con odio. Con desprecio. Masotta vivió *peleado* (participio que en estas periferias designa un estado que no es lícito, ni verosímil, clausurar), y uno de sus triunfos fue el haber logrado que sus furias no se relacionaran —mientras fue nuestro vecino— solo con el otro, o con el Otro, sino también con la sustancia de sus textos; es decir, con esta cultura que es este país.

* Ed. Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1964.

En el número 1 de *"Lenguajes"*, un artículo** enfatizó lo que Masotta hizo aquí como productor de *mecanismos* culturales: su propio decurso, su propio gesto, contuvieron una enseñanza que estaba más acá de la lengua, más acá de la lectura: de Sartre a Lévi-Strauss, de Lévi-Strauss a Lacan, Masotta mantuvo una mirada agria y sola sobre las condiciones locales de su pensar, y sobre las del pensar de sus grupos de amigos; un testamento implícito, desplegado desde entonces, nos obliga a no abjurar ahora de ese desdén por los textos hipostasiados, por la hipóstasis del imaginario de una enunciación.

Su lejanía física (que para todos empezó antes de su muerte, con su ida a Europa) no borra su rastro, y por ahora (para nosotros, creemos que para cualquiera) no alcanza a producir distancia; ni emotiva, ni teórica. En "Conciencia y estructura"*** Masotta recuperó un texto suyo de 1956: "Lugones y Ghiano: antimercantilistas", en el que concluía que al crítico "le interesaban", del fundador de la Sociedad Argentina de Escritores, dos rasgos: que estuviera muerto, y que fuera un escritor. Masotta no fue reconocido, en vida, como escritor (ni, genéricamente, como ninguna otra cosa) por nuestros órganos de poder cultural; es posible que tampoco lo sea en el futuro. A esa palabra, entonces, *no formada*, viva, dirigimos, ahora, nuestro homenaje: con algunos de sus pensares, con algunas de sus agonías, no estamos de acuerdo. Masotta se acercó (aquí) a los textos; Masotta pasó (allí) a la exégesis. Para muchos eso fue, seguramente, muy útil. Un sujeto (en principio, el de una teoría) dictó a través de él, en algún momento, un discurso de hallazgo, no de búsqueda; metáfora de otros, conflictiva; saber que sepulta un saber. Interpretación de universales. Fundante, cuando los textos que serán ese universal son la materia viva del momento cultural precedente. No fue el caso; en otros aires lo es.

Gracias a Masotta, el debate es posible.

El Comité Editorial

** Verón, Eliseo: "Acerca de la producción social del conocimiento: la semiología y el "estructuralismo" en la Argentina y Chile", *"Lenguajes"* 1.

*** Ed. Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1969.