

LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN COMO OBRA DE ARTE

Lic. Javier O. Sanguinetti

[Este texto presenta los problemas fundamentales de la próxima obra de Javier O. Sanguinetti: Provocando lo sagrado (III). La dimensión contemporánea del ser]

Las lenguas naturales funcionan no gracias a una doble (Martinet) sino una triple articulación, es decir, en la que además del monema y el fonema, se le agrega un contexto mayor de articulación que llamaremos discursiva. El discurso efectivo es entonces un sistema en el que habita una tensión entre unidades mínimas y máximas. Entre estas últimas se encuentra la palabra, la frase, la oración, y lo que más adelante llamaremos enunciados discursivos. Ahora bien, la función semántica no es exclusiva del lenguaje. Si bien es cierto que el lenguaje adquiere significado gracias a su momento lógico [1] contextual estrictamente lingüístico [2], el punto de vista pragmático ha mostrado que las palabras se realizan en la acción [3], donde el significado coincide entonces con su uso. Sin embargo el mundo de los usos, debe ser pensado como articulario en sí mismo, justamente, porque en él se despliega un sistema ya no lingüístico sino estrictamente ontológico que Heidegger concibió como práctico-utilitario y hermenéutico-existencial. Lugar cooriginario al lenguaje por su aspecto lógico, gramático, contextual fundante de significado.

Se dan así dos sistemas que provisoriamente llamaremos pragmático y simbólico. Estos conviven con cierta independencia, relacionándose gracias a un juego especular de tensiones. Se deja ver así cómo el sentido emerge, tanto en el nivel práctico como en el estrictamente lingüístico, pero siempre dentro de una totalidad contextual estructurada, es decir no como un todo cerrado sino más bien (Mukarovsky) como secuencia de unidades semánticas cuyo orden no puede ser alterado sin que cambie la totalidad y durante la cual el significado se acumula gradualmente. De ahí que sólo en el momento de concluir es cuando cada uno de los significados parciales adquiere una relación definitiva con el todo. A su vez, la correlación de los componentes confiere unidad en cada momento o en cada parte, dominando y jerarquizando sus elementos. En este contexto las estructuras individuales no son más que momentos particulares de la evolución de una estructura mayor. Finalmente esta totalidad está abierta a posibilidades interiores a la estructura misma, dinamizando, generando y destinando posibilidades de sentido (Humboldt). El habla y la pragmática cotidiana aparecen entonces como una trabazón de estructuras de significación. Las palabras como las acciones no tienen sentidos fijos, sino un nudo semántico potencial que se realiza en cada contexto [4].

A esta primera tensión entre lingüística y pragmática se le suma otro antagonismo de segundo orden interior a cada una de estas instancias, ya que se deja ver también un juego especular entre dos niveles como son el orden del significante y el del significado.

Se trataría de una instancia propiamente semiótica en el orden del significante, en donde se encuentra el texto o plano manifiesto (lingüística o pragmática) y

una semántica en el orden del significado, donde se da el metatexto, es decir, el plano latente del discurso [5] (también lingüístico o pragmático). Tenemos entonces que significante y significado se dan de manera más o menos estable sólo dentro de un contexto lingüístico o pragmático pero no entre pragmática y lingüística ya que la instancia pragmática puede funcionar tanto de significante como de significado para una instancia lingüística y viceversa.

El nivel semántico como el semiótico está entonces remitiendo a clases contextuales también estrictamente semánticas o semióticas desde donde se provocan mutuamente ya que estas mismas dos cadenas son también autónomas (Lacan).

El acontecimiento manifiesto en el texto en el plano semiótico entra así en un juego de tensiones con el sentido no manifiesto inherente al plano latente metatextual; en este juego se juega, cada vez, el sentido discursivo en general dentro de un contexto mayor como es la puja entre el orden pragmático y el lingüístico.

Esta multiplicidad de tensión se manifiesta en toda su plenitud en el discurso (lingüístico-pragmático) como unidad máxima de sentido.

Ricoeur [6] (refiriéndose al orden lingüístico solamente) evalúa la instancia semiótica y la semántica como acontecimiento y significado. El discurso aparece como acontecimiento porque algo sucede cuando alguien habla o hace algo. Es decir: 1) El discurso (en el nivel semiótico significante o plano manifiesto) se realiza en el tiempo y en el presente, 2) remite al hablante o agente, 3) refiere o remite a un mundo, y 4) se constituye para un interlocutor o es en sí mismo una práctica que supone ya un ser-con. En este sentido el acontecimiento es el fenómeno temporal del uso, el intercambio, el establecimiento del diálogo, que puede prolongarse o interrumpirse.

Todo discurso se realiza entonces como acontecimiento, pero también se comprende como significado; éste parece ser más perdurable. En el discurso el acontecimiento semiótico y orden semántico quedan entonces reunidos o convocados de alguna manera.

Pero la forma de ser ensamblados es el problema hermenéutico fundamental. Para Ricoeur el discurso en tanto acontecimiento se desborda en el significado. Aquí se produce un primer distanciamiento hermenéutico: entre el decir como acontecimiento manifiesto y lo dicho como sentido latente. Podría pensarse incluso en una temporalidad diferente en cada una de estas instancias. Algo transcurre mientras algo queda -diacronía y sincronía del discurso.

Antes de pensar esta distancia, hay que reflexionar sobre una unidad aun más amplia que el mero discurso, ya que este parece referirse a clases contextuales o juegos acotados ligados a ciertas prácticas también específicas, que a pesar suyo, no adquieren su sentido final sino dentro de grandes contextos genérico-discursivos (Bajtín).

Considerando al género [7], en sentido amplio, éste contiene el sentido de todos los juegos lingüísticos y todos los discursos. Hay algunos géneros convergentes, es decir en el que se aglutinan mayores posibilidades expresivas, los géneros tienen a su vez un estricto carácter histórico. La historicidad propia de éstos hace que en determinadas épocas predominen ciertos tipos genéricos de enunciados que marcan a fuego el período [8]. De ahí que sean finitos. El género puede caracterizarse mediante un número variable de propiedades y englobar a su vez otros géneros. La idea de género

(tanto literario como de vida) nos permite hacer emerger el sentido desde una serie de comportamientos frente a las cosas. Todas las multiformes esferas de la actividad humana están a su vez relacionadas y representadas por algún uso de la lengua o del lenguaje en general. Estos usos se relacionan a su vez con alguna esfera de la comunicación a través de tipos estables de enunciados [9]. Distingue Bajtín entonces entre géneros primarios (simples) y secundarios (complejos). Los primarios se constituyen en la comunicación más inmediata, como el diálogo. Los géneros discursivos secundarios surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, desarrollada y organizada. Entre ellos están las novelas, dramas, investigaciones científicas, grandes géneros periodísticos, etc. En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios ligados a su vez a la articularidad pragmática inherente a cada uno de ellos.

Estos géneros están comprometidos, en mayor o menor grado, con un principio de individuación. Este principio se deja ver fundamentalmente en lo que llamamos comúnmente estilo. Pero no todos se prestan de igual manera a absorber un estilo individual. Los más productivos son los géneros artístico-literarios. En este sentido los géneros discursivos, producen y reflejan de la manera más inmediata, atenta y flexible todas las transformaciones de la vida social.

Estos géneros son un lugar de encuentro privilegiado entre la historia más íntima y constitutiva de las sociedades -pragmática- con la historia de la lengua -lingüística. En ellos se manifiesta una cierta epocalidad propia, es decir, en cada época son determinados géneros los que dan el tono, y éstos son tanto secundarios como primarios. El género artístico-literario es entonces la convergencia de un sistema semiótico-pragmático que significa desde una dinamización mayor de estos sistemas pre-estructurados. Operación que es llevada a cabo de la manera más imperceptiva pero no menos efectiva cuando se manifiesta en grandes unidades discursivas [10]. Lo importante aquí es que ciertas puestas en obra son el lugar de convergencia entre ciertos géneros de vida y sus correspondientes géneros artístico-literarios.

La idea de convergencia no habla de identificación, lo que da vida a una época es justamente esta tensión misma que se mantiene abierta y polémica gracias al arte (a diferencia de otros discursos). Cuando se precipita la identificación entre pragmática y lingüística, y entre significante y significado, se fija un sentido posible, convirtiéndolo en definitivo y dando así el destino su última figura desmotorizando toda apertura propiamente histórica [11].

Esta convergencia [12] se da por esto mismo en el diálogo como acontecimiento interior a la vida de los géneros discursivos, en especial en los artísticos [13], donde el enunciado es su unidad mínima. En él, el oyente, percibe y comprende el significado del discurso y, simultáneamente, toma con respecto a éste una activa postura de respuesta (aunque ésta no sea inmediata, silenciosa o retardada) colaborando, con su intervención permanente, en dar la forma final a dicho acto discursivo [14].

Lo importante es que todo enunciado es un eslabón en la cadena, y en ella somos un diálogo en el mundo (Hölderlin). Esto es así porque el enunciado se enfrenta de una manera directa, inmediata e interpretativa tanto con la realidad como saga, o habitar poético (situación, ambiente, historia: pragmática) como con otros enunciados ajenos, saga lingüística o decir

poético. Si el decir y el escuchar cotidiano tienen sentido es porque ingresan dentro de este horizonte en el que aprendemos a plasmar nuestro discurso y a oír el discurso ajeno, a accionar y reaccionar ante un sistema de útiles, adivinando su género desde las primeras palabras o acciones. Así calculamos su extensión, su composición, su final; y, en el fondo de todo esto, algo así como su sentido último, aunque esto no se dé expresa o temáticamente. Desde el principio entonces percibimos la totalidad discursiva. Sin ello la comunicación sería imposible [15].

La pregunta que cabe ahora es si esto no se manifiesta hoy con una evidencia incontrastable en los medios de comunicación, ya que en ellos se media un sentido del ser que propiamente no puede emerger desde ninguna otra obra. Discurso que por su contemporaneidad es el protagonista de nuestra cultura. Un contexto que está más allá de todo otro tipo de clases contextuales menores, un macro contexto originario, a la manera de un meta-contexto que da sentido a la totalidad de las otras clases contextuales, llamadas géneros artísticos clásicos o discursos no artísticos en general. Esta puesta en obra estético onto-semántica es el espacio mítico-poético-pragmático esencial, el lugar, Er-eignis, o acontecimiento que destina una historia. Es decir, un tiempo de ser determinado. En estas mediaciones se confirma más que nunca que es la obra de arte la que pone en obra el sentido del ser (Heidegger).

En definitiva, el lenguaje artístico y en especial sus manifestaciones genéricas más destacadas, nos hablan de una cierta productividad, que avanza sobre un aspecto meramente comunicativo o representativo, es decir re-productivo. El lenguaje, el texto, la obra de arte, puede ser definido desde su poder generador, como puesta en obra esencial de todo un sentido de la vida y con ello de toda una forma de ser en el mundo. Pero tales contextos son indisponibles para el hombre estando su reflexión montada siempre ya en alguno de ellos. Estos contextos no se presentan explícitamente ni se comprenden por sí mismos, sino que son los que hacen comprender otras instancias discursivas menores. Su explicitación final queda más bien resguardada hasta el cumplimiento de la liberación semántica que destinan, manifestándose en diferentes planos del obrar humano.

La dimensión estético-ontológica es entonces una dimensión de sentido que destina cierto tipo específico de vincularidades. Jamás puede la teoría hacerse cargo directamente de esta estructura hasta que no se manifieste en la obra histórica. Incluso la historiografía llega un momento donde ya no puede avanzar, ya que el arte no es expresión de la historia sino que es el origen mismo de la identidad histórica. El arte, entendido como unidad máxima contextual que se sostiene en cada acto de enunciación como totalidad estructurada y acontecimiento de sentido, es el lugar de origen de toda expresión social, política e histórica.

Su presencia es la condición de posibilidad de toda constelación vincular (Gabriela Rebok). El arte hace saltar y provoca estos vínculos, los hace aparecer por primera vez y en su sentido último. Los procesos creadores de cultura se confunden entonces con los procesos creadores de grandes géneros artísticos, poniendo a disposición del hombre el estatus ontológico de la existencia en general; es decir, el ser mismo de las cosas, su valor y jerarquía. De ahí es que no debe sorprendernos la vinculación entre La Er-eignis, el Arte y la Historia. Esto porque, introduciéndose en el acontecimiento apropiador del

ser el arte se hace Fuente de la historia.

Ahora bien, el problema hermenéutico se plantea aquí. La distancia entre el acontecimiento y el sentido se salva, según Ricoeur, a través de un acto hermenéutico. "En fin, el trabajo de la interpretación revela un intento de vencer una distancia, de igualar al lector a un texto que se le ha hecho extranjero, e incorporar de ese modo su sentido a la comprensión actual que un hombre puede hacer de sí mismo" [16].

Esta "comprensión actual que un hombre puede hacer de sí mismo" se monta sobre la contemporaneidad misma de un género discursivo en donde el hombre está siempre ya instalado, esta instancia no necesita ningún esfuerzo hermenéutico, y por el contrario, porque esto es así, es que hay un trabajo de interpretación necesario respecto de otros géneros discursivos del pasado. Lo importante es que la hermenéutica no es la forma originaria de acceso a la obra de arte sino a la historia del arte, ya que la obra de arte abre por sí misma y desde los mecanismos propios de la discursividad genérica dialógica su propio mundo de sentido.

Ahora bien sentido no se identifica por supuesto con significante ni con significado. Tampoco con el orden simbólico lingüístico ni con el hermenéutico-pragmático. El sentido es el lugar especular de tensión que se manifiesta entre todos estos momentos del sistema de significación que es el arte [17] (Albizu). En un género discursivo absolutamente contemporáneo como el cine, la televisión, la radio, internet, etc. parece haber todo tipo de conflictos de interpretación y, sin embargo, instalan en el sentido aconteciendo sin necesidad de una exégesis hermenéutica.

Hay así una instalación en una dimensión de sentido y ninguna distancia hermenéutica cuando se pone en obra la obra de arte por sí misma, cuestión que sólo ocurre cuando es un acontecimiento contemporáneo estético onto-semántico inaugural. Es decir, cuando con ella se pone en obra un sentido contemporáneo del ser. Aquí el acontecimiento es el acontecimiento del sentido como tiempo fuerte que hace historia propiamente dicha y no interpreta como siendo un pasado que se nos ha extrañado. Concretamente afirmamos que la obra de arte no se compara con ningún otro discurso; su diferencia está, justamente, en que el arte y sólo el arte tiene las condiciones de posibilidad de instalar inmediatamente en el sentido.

Ante la obra de arte nadie tiene que hacer un esfuerzo hermenéutico porque la puesta en obra de la obra de arte es la puesta en el sentido más originario que se puede pensar y por tanto el lugar en el que ya siempre estamos, lugar desde donde hay que salir, en todo caso, para comprender otro tipo de discursos que están en otro nivel de fundamentación de la "realidad" o de la "vida" o del "sentido" en general. Pero esto es así justamente sólo cuando estamos ante una obra de arte y obra de arte en sentido estricto lo es sólo aquella que acontece como sentido contemporáneo.

No hay aquí una distancia hermenéutica (aunque pueda haber juegos internos de interpretación), ya que el acontecer mismo de las mediaciones es fruto inmediato de un tipo de recepción que también las constituye en su esencia. Es decir, tanto desde el punto de vista de su acontecer juntos, emisor-receptor-canal-mensaje-contextos, como del sentido que constituye inmediatamente la autocomprensión misma de sus actores. Lo que median las mediaciones es justamente una autoconciencia epocal en el mismo momento en el que se

autoconstituye lingüístico-pragmáticamente; por eso es, como acontecimiento del sentido, lo obvio, lo que no necesita explicación ni interpretación ya que es el fundamento, el suelo desde donde se interpreta cualquier otro tipo de textos aun los más antiguos y prestigiosos monumentos de la historia de la humanidad. Al fin y al cabo, es esta unidad máxima del discurso la que contextualiza el sentido del lenguaje cotidiano, metalenguaje que hace comprensible cualquier otro juego lingüístico.

En este esquema, entonces, ingresan la elucubraciones postmodernas en torno al perspectivismo (Nietzsche-Deleuze-Vattimo), los juegos de lenguaje (Wittgenstein-Lyotard) y el mundo como hermenéutico interpretacional (Gadamer-Rorty). Creemos sin embargo que estas aperturas a la diferencia deben ser vistas como posibilidades internas a lo que Heidegger piensa como inherente a todo acto originaria y propiamente histórico o lingüístico donde habita un núcleo onto-semántico y con ello elementos ya destinales. De alguna manera los juegos de lenguaje de Wittgenstein (el lugar que ocupan las jugadas dentro de estos juegos, sus reglas, etc.) destinan también posibilidades e imposibilidades desemejantes a estas posibilidades que destinan dentro de cada núcleo onto-semántico epocal los destinos del ser (Trágico-Metafísico, Contemporáneo). Así se puede admitir que hablar y producir es combatir [18] (Deleuze) o disputar, es decir una lucha de las interpretaciones, sin duda, pero siempre dentro de una determinada guerra. La crítica a los metarrelatos de Lyotard [19], a los que se oponen estos juegos de lenguaje (devenidos de una interpretación de la idea de perspectivismo en Nietzsche) nosotros no la avalamos en sentido completo porque creemos que los géneros artísticos generan determinados géneros de vida en los que ingresan posibilidades, sin duda, e incluso perspectivas e interpretaciones, pero siempre dentro de un contexto onto-semántico de alguna manera acotado, que si bien no son grandes relatos, son la condición de posibilidad de grandes relatos [20].

Para confirmar esto, analicemos mínimamente aquel género discursivo que sostiene el actual sentido de la existencia. Éste se relaciona con lo que hemos llamado los medios de comunicación como obra de arte y que tiene, quizá, a la "realización" como su forma retórico-estilística final [21]. La realización es esa búsqueda de los espectadores para reflejarlos en la pantalla. Acercamiento extremo entre las instancias de producción y recepción, al punto que los receptores ahora son los hacedores de aquello que están mirando. Desolemnización televisiva que se ha logrado gracias al humor, la parodización, el ingreso de la cotidianidad. Cuestión que sólo se comprende del todo en un contexto de sentido inherente a la realización misma como es la interactividad e interconexión planetaria, de la mano de las nuevas tecnologías. Último recurso, quizá al que apela la televisión para poder seguir sobreviviendo en un mundo digitalizado y por lo tanto a la última forma de vínculo entre arte y técnica, cuestión que está en el corazón del arte contemporáneo desde las vanguardias de los años 20 a nuestros días. Así como se puede pensar los actos de habla en su aspecto pragmático o performativo como aquellos discursos que hacen cosas y no sólo informan, es decir, donde coincide el efecto sobre el referente con su enunciación. Así, un enunciado artístico como el mediático, hace ser y sostiene con su puesta en obra la inteligibilidad del mundo. Así la obra de arte, cuando se pone en obra

como acontecimiento de sentido, sostiene el estado de cosas junto con las proposiciones con que enuncia este estado de cosas. En su forma final, en la TV, se mezclan indisolublemente la información y la ficción. La distinción incluso pierde valor y la autenticidad del acto de enunciación está en que la televisión misma es la verdad, esto marca el paso de una televisión que representa los hechos de manera neutral, para ser un lugar donde se producen los hechos. Un escenario por el que transcurre nuestra vida cotidiana, como pre-dispuesta a los fines de la transmisión. La televisión ya no se limita, entonces, a dar cuenta de los acontecimientos sino que los hechos mismos se producen para ser televisados [22]. En esta última etapa, la televisión se vuelve autorreferente, con ello también el espectador se repliega. Esta TV va a buscar que el público se reconozca en ella, en vez de apuntar a una audiencia "modelo" (Eco). En suma, podemos decir que en la actualidad los papeles se han invertido: ahora, la idea es llevar nuestra casa a la TV, no el mundo a nuestra casa, como fue la consigna y el santo y seña de la primera etapa de este género. Se puede comprobar, incluso, que no es sólo la TV la que está impregnada de esta lógica sino todos los otros medios, haciéndonos pensar en una suerte de realización como forma final de las mediaciones en general, que no termina en los medios sino que amplía su base hacia las artes en general, el cine, el teatro, la plástica, la danza, la música, etc.

Conclusión final:

El sentido que se expresa en el lenguaje se juega entonces en una doble tensión no dialectizable desde donde se crea una trama en la que el hombre siempre está ya en escena. Esta tensión nos remite nada menos que a aquello que, a la manera de un concepto límite, llamamos Naturaleza y Cultura (Técnica [23]) . Instancias indisponibles, en las cuales se desarrolla un drama desde donde se nos da letra antes de toda clausura de los signos. El lenguaje depende, en su provisional significado, del resonar de este conflicto previo que asciende, por un lado, de un habitar poético como discursividad hermenéutico-existencial, lugar de emergencia onto-pragmática, y por otro, de un decir poético ligado a una discursividad lingüística meta-textual atada a grandes unidades discursivo onto-semánticas. Las artes se han volcado siempre más a algunas de estas dos fuentes ontológicas, pero siempre convivieron entre ambas. La cosa artística cambia constantemente éste, su doble rostro, sin perder su esencia, de tal modo que hoy las mediaciones parecen convocar nuevamente estos poderes como antes lo hicieron otros géneros artísticos. Ellas son las que se dejan hoy someter al abierto acontecimiento de esta lucha donde a unos hace dioses, a otros hombres; a unos esclavos, a otros libres [24]. La supuesta benignidad per-se del arte ha olvidado (y los medios hoy nos lo recuerdan más que nunca), que en sus manos siempre estuvo tanto el poder liberador como la más oscura alienación, cuestión que Nietzsche llamó con acierto Voluntad de poder, siempre antes y más allá del bien y del mal. El espacio entonces en donde resuena aún esta tensión en cuanto tal, son las obras de arte. Sólo en ellas se resguarda un saber sobre algo anterior a la voluntad humana, demasiado humana y sobre

una forma de ser siempre otro que una cosa. El arte es la única cosa que remite y vincula a este orden previo donde se decide el destino de todo ente y todo ser en común con él, lugar de encuentro entre una gesta lingüística e histórica.

Es que en este contexto, el fonema, como unidad mínima, es un corte arbitrario de la ciencia del lenguaje para hacer comenzar en algún lugar el orden del habla pero que apunta más allá de él a su verdadero origen, como es el sistema nervioso, el mundo físico, el cuerpo, la tierra, en definitiva este concepto límite llamado Naturaleza. El discurso también es ese otro límite arbitrario de aquello hasta donde se puede disponer como una voluntad humana, pero -como el fonema- está sometido al orden simbólico en general, es decir, a ese orden discursivo genérico que sostenemos en el diálogo pero que a su vez nos somete él mismo mucho antes, y que hemos llamado la Cultura [25]. Los dos son los polos últimos de esta tragedia que es la vida. Los medios (pensemos por ahora la T.V.) son el lugar donde naturaleza y cultura parecen aún perpetuar esta lucha, superficie de contacto, desplazamiento y pliegue, espacio aún problemático, lugar donde se juega el sentido como acontecimiento histórico destinal. Lugar entonces que, no por casualidad, es donde se toman las decisiones sobre el pasado, el presente y el futuro del mundo.

Nuestra sospecha es, justamente, que el primer y más fundante discurso, el que contextualiza últimamente todo decir cotidiano, prestándole extáticamente su sentido, porque bebe en las fuentes de esta tensión prometeica, es el contexto artístico-poético, donde se funde y se confunde, donde incluso se origina o comienza a diferenciarse un horizonte estrictamente lingüístico con uno estrictamente pragmático, fuente estético onto-semántica inaugural de aquella palabra que se adviene a celebrar nuevamente el don terrible de la vida [26].

¿Por qué entonces es tan difícil considerar a las mediaciones como obra de arte? ¿Qué nos impide una reflexión más abierta sobre su estatus estético ontológico? Quizá la respuesta esté, justamente, en lo difícil que es pensar lo que acontece, comparando con lo que ya ha acontecido. Sin duda en estas situaciones no se dejan ver claramente los límites y contornos de una historia, mucho menos su sentido último o definitivo. Sin embargo, quizá esto no sea tan malo. La posibilidad de que nuestra historia no haya llegado a su fin hace que este mismo sentido no logre explicitarse del todo y por sí mismo y por tanto, como aún vivimos atados a sus ocultas reglas, todo esfuerzo interpretativo choca contra los límites de ciertas prácticas y las imprecisiones de ciertos lenguajes que aún no se han hecho de la cosa misma de la que pretenden remitir, es decir, los medios no le han dado aún la palabra.

NOTAS

- 1.- La filosofía analítica del lenguaje cree ver un isomorfismo entre la estructura lógica del lenguaje y la estructura de lo real, (Russel-1º Wittgenstein). Sólo este primer punto de vista busca el sentido del lenguaje a la luz del análisis, mientras tanto los que siguen lo hacen por agregación.
- 2.- Concepción estructural que podríamos hacer comenzar en Saussure, nos habla de una relación positiva y otra opositiva entre signos. Con ello de una relación de palabras en contextos (presenciales sintagmáticos -diacronía- y ausentes en el sintagma pero operantes desde la lengua como totalidad virtual -sincronía), que es, en definitiva, donde se especifica el núcleo semántico de cada signo. Al parecer Peirse ya había hecho mención sobre esta semiosis llamada por él infinita.
- 3.- Nos referimos al 2º Wittgenstein, donde el verdadero significado de una palabra ha de encontrarse observando lo que un hombre hace con ellas.
- 4.- Los semas (como contenidos no manifiestos de los lenguajes y de las prácticas) no están entonces adheridos o ligados a actos individuales, ni a signos, palabras o monemas, ya que las relaciones que unen a acciones y palabras no se dan por la imposición de una estructura externa meramente sintáctica sino que le vienen de otra instancia. Hay en el discurso, al parecer, un contenido positivo un núcleo sémico con un mínimo de sentido permanente e invariante, pero las variaciones de sentido provienen de estos contextos -Greimas.
- 5.- Nos referimos con Discurso Pragmático a las unidades prácticas estructuradas en sistemas de útiles o utilitarios, tal como se desarrollan, en principio, en la Primera sección de Ser y Tiempo.
- 6.- Paul Ricoeur, "Del texto a la Acción". Ensayos de hermenéutica II (1986). Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2001.
- 7.- Bajtín M.M. "Estética de la creación verbal". 1952-1953 Ed. Siglo veintiuno. Buenos Aires. 1998. El problema de los géneros discursivos. Pag 248-293.
- 8.- Esto refutaría la idea peirciana de una semiosis infinita.
- 9.- Entre estos se incluyen las réplicas de un diálogo, el relato cotidiano, la carta, la orden militar, los oficios burocráticos, las declaraciones públicas sociales y políticas, las manifestaciones científicas, los géneros literarios.
- 10.- En general estamos atentos a las innovaciones estridentes de algún artista en particular y no en la estructura genérica desde donde monta su propio espectáculo. Esa otra escena es la que más inhíere en las prácticas comunitarias, dando un sentido profundo y permanente a todos los vínculos.
- 11.- La necesidad de la hermenéutica está justamente en que el pasado

siempre se nos extraña, mientras que cuando se fija un horizonte semántico el pasado ya está siempre en estado de interpretado por lo cual la hermenéutica es innecesaria.

12.- Convergencia entre vida y poesía (Dilthey), entre orden material y simbólico (Cassirer), entre estructura y superestructura (Marx) o entre pragmática y lingüística.

13.- El mal entendido es el origen del diálogo. Heidegger

14.- Los géneros del pasado cuentan con una respuesta de acción más retardada, hoy sabemos que hay mayor inmediatez en las respuestas.

15.- En este contexto nos preguntamos: ¿Que es ser poeta hoy? ¿Que es poesía? ¿Como género a perdido sus antiguas medidas? ¿Ha tomado el poema otras determinaciones histórico destinales? ¿Como hacer poesía después de Hölderlin, las vanguardias y la técnica? ¿El género poético no se ha hecho "popular", un medio de comunicación masivo, como discurso familiar es decir, ligado a una comunicación afectiva que funciona dentro de pequeños círculos o vínculos cotidianos? Somos un diálogo gracias a la poesía o ¿es tan libre que ya no tiene límites y por tanto no tiene un desde donde hablar? ¿No se ha retirado de la puja de las interpretaciones del mundo que por tanto ya no cree necesario negociar con lo que hay y con lo que se puede, y siempre dentro de lo posible? ¿Su libertad no es abstracta y por tanto esta fuera del ser en el mundo como acontecimiento efectivo del sentido del ser que hay que hacer aparecer? ¿Los límites que siempre tuvo la obra de arte como puesta en obra no se identifican con ese mismo momento en que la obra de arte se ancastra en lo real, en la existencia concreta, y por tanto lo otro de la obra de arte que la hace ser obra de arte? ¿Ese lirismo formal que alcanzó el arte de vanguardia (plástica-pictórica y musical), no fué el mismo que los alejó de su contenido efectivo y con ello de su anclaje dentro del diálogo que es y debe ser la historia? ¿Cuales son los límites de la poesía hoy?. ¿Es la poesía un enunciado que viene de otro enunciado y hacia otro enunciado? ¿no es parte entonces de un diálogo mayor? ¿no son estos sus límites? ¿Que genero de vida genera el genero poético hoy? ¿que vínculos, que correspondencias, que cosas crea? que problemas resuelve? ¿que nuevos enigmas nos deja? ¿que se retira del habla cuando habla el poeta?

16.- Ricoeur: "El conflicto de las interpretaciones", parte II. Hermeneutica y estructuralismo ed. Megapolis Buenos Aires, 1975. Cap: Existencia y Hermeneutica. pag. 7 y ss.

17.- Edgardo Albizu: "Verdades del arte". Jorge Baudino Ediciones - Unsam. Buenos Aires Argentina 2000

18.- Gilles Deleuze: "Logica del sentido" . Ed. Planeta Agostini. (1969) Buenos Aires 1994.

19.- Lyotard, Jean-Francois "La condición postmoderna.Informe sobre e saber"

(1979) Ed. Planeta Agostini. Barcelona 1993.

20.- Desde esta perspectiva se deja ver una cierta estrategia en el pensamiento europeo por hacer desaparecer un gran relato que, por supuesto, ya no protagonizan y por tal razón por primera, vez para ellos, y sólo para ellos, no existe.

21.- El neologismo "realización" surge a raíz de una analogía con el término "novelización" propuesto por Mijail Bajtin, y que nos habla de la irrupción de la novela en un mundo dominado por la épica, género literario antiguo, ya cristalizado con formas fijas e inmutables. La épica había generado una distancia respecto de la obra, porque presentaba un universo clausurado, un pasado absoluto y unos personajes formados e inmutables. Era objeto de veneración, y estaba alejada de toda actividad mundana y de todo contacto con el presente. La novela es el primer género que surge como hijo directo de la escritura, y viene a marcar un gran cambio respecto de este estado de cosas. La novela irrumpe en escena y se inserta de manera no armónica dentro del contexto de los otros géneros, donde pasa resignificarlos; de ahí que Bajtin hable de la "novelización" de todos ellos. Bajtin Mijail. "Teoría y estética de la novela" Bs As. Taurus 1975. Nota 15 pag 478.

22.- ("TV: la transparencia perdida")

23.- Desde Aristóteles Materia-forma, Ley divina-Ley humana (Hegel), Dionisio-Apolo, (Nietzsche), Material-simbólico (Cassirer), (Estructura-superestructura. (Marx)

24.- Heráclito: "Guerra es padre de todos, rey de todos: a unos ha acreditado como dioses, a otros como hombres; a unos ha hecho esclavos, a otros libres". 625 (22 B 53) . Egger Lan y Victoria E. Juliá: "Los filósofos presocráticos" I. Ed. Gredos. Madrid 1978. p. 347.

25.- Se ha dicho más a menudo que la naturaleza es indisponible pero lo es tanto como la cultura.

26.- Podríamos a pesar de todo dudar que los medios sean, a pesar de todo, obra de arte, sin embargo son ellos desde donde se define hoy que es obra de arte, incluso las obras de arte del pasado. De hecho los medios tienen características que hacen posible revisar nuestra concepción del arte ligada a géneros clásicos del pasado. Lo primero que salta a la vista es que la irrupción de estos grandes géneros discursivos son repentinos, mientras que su momento de apogeo clásico, fugaz. En este instante es donde se despliega gran parte de sus posibilidades futuras. Sin antecedentes y con su aparición, se hace un corte abrupto respecto de todo lo dado con anterioridad, estableciendo un canon para el mundo formal futuro. Es decir son acontecimientos modélicos que hacen regir ciertas leyes, poniendo desde el inicio ciertas medidas de desarrollo posterior. No es casual entonces que su irrupción nunca se de en regiones muy trabajadas por otro estilo y sentido de la vida. En donde hay o se deja notar una fuerte tradición no nace nada

realmente nuevo. Atenas, París, Florencia, hoy Nueva York, Etc. son o fueron ciudades sin historia antes de que se manifiesten en grandes centros de poder y prestigio cultural. Aquí se cumple un mecanismo típico coetáneo a su alumbramiento vinculado con el olvido. Un olvido e incompreensión ontológica de otros sentidos del ser que permite una retirada y una actitud crítica que desliga, separa y libera otras posibilidades. Con ello aparece una nueva sensibilidad, una renovada figura de lo sagrado y un nuevo estatus de la condición humana. Todo esto trae una ingenua seguridad que se manifiesta en una impronta publicitaria abierta a la comunidad en general, un reordenamiento social y un giro en los fundamentos del poder. Todo esto da lugar a nuevas reglas de juego en todos los órdenes. Aquí se manifiesta una especie de dimensión extática. Se trata de un estado de des-poseción, que en cada época tubo su propio nombre: catarsis en Grecia, teomanía en la Edad media, éxtasis egomaniaco en la Modernidad, arrebató sentimental en el Romanticismo. Es decir, una cierta desapropiación del obrar que libera una estructura de comportamientos que nace más allá del individuo. Esto traerá una nueva concepción de la verdad, el bien y la belleza, y con ello un nuevo método para acceder a ellas. En estos trances es donde la obra de arte nunca es experimentada como obra de arte, y por ello mismo se pone en obra de manera ejemplar.

Con esto tenemos bastante como para considerar la cercanía de las mediaciones de otras manifestaciones culturales y estéticas del pasado. El arte puro es un fenómeno mas bien aislado. Ciencia, técnica y sociedad se vieron siempre involucradas en su constitución profunda. Que ellas se reúnan en la obra de una manera única es patente en momentos clásicos.