

LOS MEDIOS DE COMUNICACION COMO GÉNERO DISCURSIVO ESTÉTICO ONTO-SEMÁNTICO CONTEMPORÁNEO

Lic. Javier O. Sanguinetti

La información dada hasta aquí esperamos nos sirva de marco a una reflexión en profundidad. En ella se intentará reconsiderar el estatus de las mediaciones como obra de arte y como género que contiene y da sentido a todos los otros lenguajes o discursos artísticos, incluso, aún más, intentaremos demostrar hasta dónde el arte en general y los medios de comunicación en especial están involucrados en la emergencia del sentido lingüístico de la vida cotidiana y con ello de nuestro sentido de época más inmediato.

Para ello intentamos comprender al lenguaje como triple articulación, es decir, haciendo ingresar la idea de estructura contextual y discursiva. En especial ciertas unidades aún mayores y dominantes como son los géneros discursivos estético onto-semánticos. En ellos ingresa el estilo, el principio de individuación y la dimensión poética, haciendo posible una reconsideración de la función ontológica del lenguaje.

Lo importante es que estos géneros se sostienen en el diálogo no sólo entre destinador y destinatario sino con otros textos y con el mundo. Es decir, los géneros literarios reflejan o espejean géneros de vida contextualizando el decir del lenguaje cotidiano. Mostramos entonces al género discursivo no sólo como unidad máxima de sentido sino en estrecha relación con la esencia de la obra de arte. Esto se deja ver fácilmente en los géneros del pasado como la epopeya, la tragedia o la novela.

Pero es aquí donde nos introducimos realmente en nuestro problema, como es el señalar la diferencia que tienen estas obras de arte del pasado con las unidades genérico discursivas del presente. En aquellas hay que hacer un esfuerzo hermenéutico para abrirlas a su sentido ontológico, mientras que la obra de arte contemporánea, se da en una puesta en obra única, que no crea ninguna distancia entre emisión y recepción. Se trató de tematizar entonces este aspecto típico del comportamiento de la obra de arte dentro del contexto de los medios de comunicación como obra de arte, donde la realización y la performatividad se han convertido en la forma final de nuestro decir poético y nuestra vida.

Las lenguas naturales, decíamos ya, funcionan no gracias a su doble, (Martinet), sino una especie de triple articulación, en la que además del monema y el fonema, se le agrega un contexto de articulación discursiva. La lengua no es así un mero corpus de unidades mínimas sino más bien un discurso real en el que habita una tensión entre unidades mínimas y máximas. Las unidades básicas de la lengua serán entonces: el fonema, el monema, la palabra, la frase y la oración.

Ahora bien, el lenguaje adquiere sentido desde tres puntos de vista: 1) El lógico que cree ver un isomorfismo entre la estructura lógica del lenguaje y la estructura de lo real, (Russel-primer Wittgenstein). 2) El pragmático que estudia las palabras en acción, (segundo Wittgenstein), y donde el verdadero significado de una palabra ha de encontrarse observando lo que un hombre hace con ellas. Aquí el significado de una palabra es entonces, su uso. 3) El lingüístico-estructural, (Saussure), que nos habla de una relación positiva y

otra opositiva entre signos. Con ello de una relación de palabras en presencia y en ausencia. Sólo el primer punto de vista (lógico) busca el sentido del lenguaje a la luz del análisis, mientras tanto los otros lo hacen por agregación contextual.

Se deja ver así cómo el lenguaje funciona como 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 adquieren una relación definitiva con el todo. A su vez, como Estructura, se comporta como determinada correlación de los componentes. Esta correlación confiere unidad al habla en cada momento de su transcurso o en cada una de sus partes, dominando y jerarquizando sus componentes. En este contexto las estructuras de las obras individuales no son más que momentos particulares de la evolución de una estructura mayor. Dentro de un orden estrictamente semántico, (Greimas), la lengua aparece como una trabazón de estructuras de significación. Hay que entender que la palabra no tiene sentidos fijos, sino un nudo semántico potencial que se realiza diferentemente en cada contexto. Los semas (contenido no manifiesto del lenguaje) no están ligados a palabras o a monemas, ya que las relaciones que los unen no pueden ser paralelas a las relaciones sintácticas. Hay en el discurso, al parecer, un contenido positivo, un núcleo sémico con un mínimo de sentido permanente e invariante (la palabra, por ejemplo). Las variaciones de sentido provienen del contexto. Greimas llega a decir que sería posible incluso agrupar los contextos en clases contextuales, que estarían constituidas por contextos que provocarían siempre el mismo efecto de sentido. Se pueden pensar por separado dos niveles autónomos del lenguaje y con ello dos formas diferentes de contextualidad: el nivel sémico y el nivel semántico. El sémico en el orden del significante y el semántico en el del significado. Entre ellas se da el texto y el metatexto; el primero como plano manifiesto y el segundo como plano latente del discurso. El plano latente está entonces en el nivel semántico como metatexto. El plano manifiesto está en el nivel semiológico como texto. Ahora bien, estas dos cadenas están separadas, (Lacan), pero, en sí mismas, se copertenecen. El acontecimiento manifiesto en el texto en el plano semiológico se confunde con el sentido no manifiesto inherente al plano latente metatextual.

Esta duplicidad entre el plano manifiesto y el latente, semiológico y semántico se manifiesta en toda su plenitud en el discurso como unidad máxima de sentido. En el discurso estos dos elementos son considerados por Ricoeur [1] como acontecimiento y significado. El discurso aparece como acontecimiento, porque algo sucede cuando alguien habla. Es decir: El discurso se realiza en el tiempo y en el presente, remite al hablante, refiere a un mundo y a un otro, un interlocutor. En este sentido el acontecimiento es el fenómeno temporal del intercambio, el establecimiento del diálogo, que puede entablarse, prolongarse o interrumpirse.

Pero si todo discurso se realiza como acontecimiento, todo discurso se comprende como significado. Lo que queremos comprender no es el acontecimiento, hecho fugaz, sino su significado, que es perdurable. En la teoría del discurso el acontecimiento y el sentido quedan ensamblados. 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: entre el decir (acontecimiento) y lo dicho (sentido).

El sentido de un discurso se manifiesta, finalmente, dentro de un contexto último, mayor que el mero discurso, es decir, desde grandes contextos genérico-discursivos (Bajtín). Considerando al género [2] 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 ciertas épocas predominen ciertos tipos genéricos de enunciados que marcan a fuego el período. El género puede caracterizarse mediante un número variable de propiedades y englobar a su vez otros géneros. Pero lo importante es a lo que apunta la idea de género.

Ella nos permite hacer emerger el sentido desde una serie de comportamientos frente a las cosas. Todas las multiformes esferas de la actividad humana están relacionadas y representadas por algún uso de la lengua. Estos usos se relacionan a su vez con alguna esfera de la comunicación a través de tipos estables de enunciados. Entre éstos 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. 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.

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 literarios (artísticos en general). En este sentido los géneros discursivos reflejan de la manera más inmediata, atenta y flexible todas las transformaciones de la vida social. Estos géneros son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua. En ellos se manifiesta una cierta epocalidad propia, es decir: En cada época del desarrollo de la lengua literaria, son determinados géneros los que dan el tono, y éstos son tanto secundarios como primarios. En síntesis, el género literario es para Bajtín un sistema semiótico impuro que significa bajo el lenguaje, es decir como estructura semántica compleja, pero nunca sin él. Es a su vez una operación llevada a cabo con grandes unidades de discurso: frases, réplicas, diálogos, etc. Lo importante aquí es que habría una convergencia entre ciertos géneros o sentidos de vida y sus correspondientes géneros artístico-literarios.

Aquí, más que la oración, es el enunciado la unidad mínima de la comunicación genérico-discursiva. 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 o en voz alta, silenciosa o retardada)

dando en forma conjunta su forma final al acto discursivo. Los géneros del pasado cuentan con una respuesta de acción retardada, hoy sabemos que hay mayor inmediatez en las respuestas ligadas al género mediático y su forma final vinculada al uso, especie de diálogo interior y estructurante de las mediaciones. Lo importante es que todo enunciado es un eslabón en la cadena, y en ella y por ella somos un diálogo con otros y en el mundo, (Hölderlin). Y 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) como con otros enunciados ajenos, saga lingüística o decir poético. Si el decir y el escuchar cotidiano tienen sentido es porque ingresa dentro de este horizonte en el que aprendemos a plasmar nuestro discurso y a oír el discurso ajeno, adivinando su género desde las primeras palabras. Así calculamos su extensión, su composición, su final; desde el principio percibimos la totalidad discursiva. Sin ellos la comunicación sería imposible. En los medios de comunicación como obra de arte, se media un sentido del ser que propiamente no puede emerger desde ninguna otra obra ya que a ninguna les pertenece este sentido. Por lo tanto es el discurso que por su contemporaneidad es el protagonista del actual sentido del ser. Un contexto que está más allá de todo otro tipo de clases contextuales menores, un macro contexto originario, a la manera de un meta-discurso que da sentido a la totalidad de los discursos, tanto del orden cultural, social, político o artístico en sentido clásico. Esta puesta en obra estético-onto-semántica es el espacio mítico-poético-pragmático esencial, el lugar, la Er-eignis, (Heidegger), o acontecimiento que destina una historia. Es decir un tiempo de ser determinado en posibilidades e imposibilidades propias o únicas. Es entonces que podemos decir, nuevamente, que es la obra de arte la que pone en obra el sentido del ser y por tanto no hay nada antes de esta puesta en obra misma. 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 del hombre y del mundo. Como tales contextos son indisponibles para los sujetos, 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 ausente 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 por esto mismo, con los procesos creadores de grandes géneros artísticos, disponiendo 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 Ereignis, el Arte y la Historia. Ésto 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 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. Ahora, éste no es el caso por ejemplo de un género discursivo absolutamente contemporáneo (un programa de televisión, un compact, internet, etc.). En ellos parece no haber ningún conflicto de interpretación y por el contrario instalan en el sentido, aconteciendo sin más. Hay así una coincidencia y por tanto ninguna distancia en la obra de arte cuando es realmente inaugural. Es decir, cuando con ella se pone en obra un sentido contemporáneo del ser. Aquí el acontecimiento es el acontecimiento del sentido y no puede por tanto hacerse una diferencia explícita ni siquiera a la luz del análisis.

Detrás de estas consideraciones se juega toda una disquisición sobre el lugar que ocupa la hermenéutica en el contexto de descifrado o interpretación de la obra de arte y con ello de la cultura y la estética en general y la actual en particular. En este contexto afirmamos entonces: En un género discursivo original y por tanto inaugural no hay distancia entre acontecimiento y sentido, porque no hay un tiempo diacrónico para el acontecer del arte y uno sincrónico para la manifestación del ser del sentido. De ahí la especificidad del arte como instancia comunicacional productiva. 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. De ahí que puedan estar en otra clave o en otro código. 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 ya que el acontecer mismo de las mediaciones es fruto inmediato de un tipo de recepción que también las constituye en su esencia. Tanto desde el punto de vista de su acontecer juntos, emisor-receptor-canal-mensaje-contextos, como del sentido que constituye inmediatamente la autocomprensión misma del 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. Y sobre esto no se puede hacer ninguna hermenéutica.

En este marco mayor ingresan la elucubraciones postmodernas en torno al perspectivismo (Nietzsche-Deleuze-Vattimo), los juegos de lenguaje (Wittgenstein-Lyotard) y el mundo como hermenéutico-interpretacional (Gadamer-Ricoeur-Rorty-etc.). En todas ellas ingresa como categoría fundamental la problemática apertura a la diferencia. Creemos que esta apertura a la diferencia debe ser vista 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 destinales.

De alguna manera los juegos de lenguaje de Wittgenstein, destinan también posibilidades e imposibilidades de ahí que semejen a estas posibilidades que se destinan dentro de cada núcleo onto-semántico epocal tal como aquí hemos creído poder explicar. Así se puede admitir que hablar es combatir siempre dentro de una determinada guerra (Deleuze [3]). La crítica a los metarrelatos de Lyotard [4], opuestos a estos juegos de lenguaje, (devenidos de una interpretación de la idea de perspectivismo en Nietzsche) nosotros no los 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, aunque siempre como contexto más amplio, que si bien no son grandes relatos, son la condición de posibilidad de grandes relatos. 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. Nos referimos al gran relato o gesta tecnológica que tiene a los Estados Unidos como gran protagonista.

Esta gesta está protagonizada por un tipo especial y único dentro de la historia del arte. El género discursivo artístico que sostiene el actual sentido de la existencia occidental, -si no planetaria- se relaciona estrechamente con un uso específico de la técnica, como acontecimiento destinal de nuestra época, conformando, en su aspecto más destacado e influyente (tanto en el orden material como simbólico), lo que hemos llamado los medios de comunicación como obra de arte y que tiene a la "realitización" como su forma final.

El neologismo "realitización" surge a raíz de una analogía con el término "novelización" propuesto por Mijail Bajtín, 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 a resignificarlos; de ahí que Bajtín hable de la "novelización" de todos ellos [5]. De la misma manera, consideramos que la televisión se ha visto transformada a raíz del fuerte impacto de los Reality Show. Éstos, al salir a buscar a los espectadores y reflejarlos en la pantalla han generado un fuerte acercamiento entre las instancias de producción y recepción. Al punto de que los receptores ahora son los hacedores de aquello que están mirando. Esta desolemnización televisiva se ha logrado gracias al humor, la parodización, el ingreso de la cotidianidad. Sin embargo, esto es parte de un contexto de sentido inherente a la realización misma como es la interactividad e interconexión planetaria, de la mano de las nuevas tecnologías. Esta nueva modalidad parece ser el último recurso al que apela la televisión para poder seguir sobreviviendo en un mundo digitalizado y por lo tanto 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 a dar cuenta de los acontecimientos sino que los hechos mismos se producen para ser televisados. En esta última etapa, la televisión se vuelve autorreferente, con ello también el espectador se repliega. Por ende, esta TV va a buscar que el público se reconozca en ella, en vez de apuntar a una audiencia "modelo". Como punto cúlmine de esta situación podemos marcar la irrupción de los Reality Show que van a buscar introducir a los espectadores mismos dentro de la pantalla.

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. 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.

Nuestra sospecha entonces es, justamente, que el primer y más fundante discurso, el que contextualiza últimamente todo decir cotidiano, prestándole extáticamente su sentido, es un contexto artístico-poético, donde se funde y se confunde, donde incluso se origina o comienza a diferenciar un horizonte lingüístico con uno pragmático, fuente estético onto-semántica inaugural de la palabra. El arte puro es un fenómeno más bien aislado, e incluso decadente. Ciencia, técnica y sociedad se vieron siempre involucradas en su constitución profunda. Que ellas se reúnan en la obra de una manera ejemplar es patente en los momentos clásicos. ¿Por qué entonces es tan difícil considerar a las

mediaciones como obra de arte?. ¿Qué nos impide una reflexión más abierta sobre su estatus? 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 del todo terminado hace que este mismo sentido no logre explicitarse por sí mismo y por tanto, como aún vivimos atados a sus ocultas reglas, todo esfuerzo interpretativo choca contra los límites del mismo lenguaje que aún no se hace de la cosa misma de la que habla, es decir, la cultura misma no le ha dado aún la palabra.

NOTAS:

- 1.- Ricoeur, Paul; Del texto a la Acción - Ensayos de hermenéutica II (1986). Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.
- 2.- Bajtín M.M.; "El problema de los géneros discursivos", Estética de la creación verbal, (1952-1953), Ed. Siglo veintiuno. Buenos Aires. 1998. Pág 248-293.
- 3.- Deleuze, Gilles; Lógica del sentido, Ed. Planeta Agostini. (1969) Buenos Aires, 1994.
- 4.- Lyotard, Jean-Francois; La condición postmoderna. Informe sobre el saber, (1979), Ed. Planeta Agostini. Barcelona, 1993.
- 5.-Bajtín Mijail; Teoría y estética de la novela, Bs As. Taurus 1975. Nota 15, pág 478.