

De *Cursives* a la hoja de Caetano: La traducción como mecanismo de producción de sentido

Amparo Rocha Alonso*

RESUMO:

La cultura masiva apuesta a la narratividad y a la recreación de textos conocidos y ya probados por las audiencias. Por su parte, en sus márgenes, fundamentalmente en el circuito artístico, se proponen discursos no narrativos que evaden la cacofonía y la hiperestimulación semiótica. A pesar de sus diferencias, ambas modalidades comparten la estructura de la traducción, mecanismo básico de producción de sentido.

Palavras Clave: Traducción. Semiosis. Mediatización. Arte.

Alguien dice algo y otro oye y entiende... algo. Un chisme corre como reguero de pólvora oralmente y por escrito en las casas, en las calles, en los medios... Una canción suena y alguien la reproduce de oído, o la lee en una partitura y la toca con otra instrumentación. Esa u otra canción acumulan versiones que atraviesan todos los soportes: el vivo, el disco, los formatos digitales. La pintura religiosa toma escenas bíblicas y las ofrece al gusto del Renacimiento o el Barroco (y así será que, para siempre, los ángeles, las vírgenes, los apóstoles o los antiguos profetas tendrán para nosotros esa fisonomía, tal que diremos con naturalidad: “parece un ángel, una virgen, etc.”). Un comic es llevado a película y una serie expande las posibilidades argumentativas de una historia que alguna vez circuló como novela. No hay lugar en donde posemos la vista que no ofrezca el espectáculo, siempre igual, siempre diferente, de textos en los que un sentido primero es interpretado y vuelto a ser dicho. Conocemos este mecanismo: es constitutivo del desplegarse del sentido y detrás de los nombres más específicos de *recepción*, *retoma*, *versión*, *recreación*, *adaptación*, *transposición*, reconocemos el de la *traducción*. Esta parece ser concomitante a la emergencia de la humanidad, que en su esfuerzo por reaccionar ante el entorno de la manera más eficaz posible no ha hecho otra cosa que aprehender signos, señales, darles un sentido y lanzarlos a su vez para que prosigan camino.

Desde un punto de vista discursivo y apelando al célebre concepto peirceano de *semiosis*, Eliseo Verón (1993) describe la *semiosis social* como la forma en que se da –se nos ha dado– la cultura, esa invención humana. En su conceptualización del *cuerpo significante*, articula cuerpo y sentido a partir de la Segunda Tricotomía de Peirce, aquella que distingue entre íconos, índices y símbolos. “Se podría decir que el surgimiento de la cultura y la constitución del lazo social se definen por la transferencia de estos tres órdenes sobre soportes materiales autónomos en relación con el cuerpo significante.”, afirma en los años ochenta, y décadas después, en diálogo con la sociología luhmanniana, se pregunta: “Los sistemas psíquicos, ¿son una precondition de los sistemas sociales. Y responde afirmativamente, agregando: “pero no de una manera lineal directa, sino a través de la emergencia de los fenómenos mediáticos.” (VERÓN, 2013).

Semiosis social: red interdiscursiva infinita en la que materias, cuerpos, trabajo y sentido se imbrican sin cesar; red de traducciones que se ha ido configurando al ritmo de la mediatización.

Mediatización: progresiva incorporación de tecnologías mediáticas en la sociedad de tal forma que no hay acto, conducta, elección que no se vean afectados por el hecho de que hay medios (VERÓN, 1992, p. 124).

Así que sujeto/sistema psíquico- mediatización- sistemas sociales es la secuencia que, según este autor, organiza la vida humana en el planeta¹.

Rock y superhéroes

El crítico inglés Simon Reynolds ha acuñado el término *retromanía* para titular un entretenido ensayo en el que disecciona el fenómeno actual de la vuelta al pasado cercano y la producción de nostalgia. Su objeto es fundamentalmente la música y la cultura del rock en el nuevo milenio y sus sucesivos “descubrimientos” de los cincuenta (*el rock' n roll*), los sesenta y setenta (la psicodelia, el rock sinfónico), los ochenta (la *new wave* y el *punk*), los noventa (el *grunge*), proceso que culmina con la recreación de lo inmediatamente anterior a hoy, casi como una serpiente que muerde su cola. Este mordaz análisis no deja escapar las reuniones de viejos canosos, cansados y panzones, las bandas tributo y la museificación, en la forma de exposiciones en importantes instituciones culturales y en el “congelamiento” de música y figuras que alguna vez gozaron de ligereza y dinamismo. Sin embargo, dedica unas páginas a la proliferación de héroes de viejas historietas y a la *remake* de series de culto en el cine y la TV actuales, señalando cómo en estos tiempos va ganando una cultura que rehúye la apuesta por lo nuevo y prefiere descansar en lo ya conocido y testeado (REYNOLDS, 2012, p. 15-16).

Poco a poco, la teoría intenta descubrir, atravesando lo anecdótico, algunas de las claves de la actualidad en el arte y el espectáculo, aquello que llamaríamos un *estilo de época*.

Y si bien solo una prudente distancia temporal puede darnos la perspectiva para evaluar las nuevas modalidades de producción y consumo simbólicos, es legítimo preguntarse si los últimos avatares de la mediatización han traído alguna novedad al paisaje social o si se trata de lo mismo que venía aconteciendo, con ligeras variaciones.

Touch me

Como planteamos anteriormente, desde la Prehistoria, el *sapiens* supo transferir a otras materias autónomas en relación con su propio cuerpo las capacidades semióticas que lo han constituido como tal: la posibilidad de dejar huellas por contacto, de imitar e imaginar y de simbolizar (VERÓN, 1993). Por nuestra parte, y en base a las postulaciones de este semiólogo, hemos aventurado que vivimos en una cultura del contacto (ROCHA, 2010), vale decir, aquella en que la indicialidad predomina por sobre la analogía y la convención: en las múltiples modalidades del estar conectado (función fática jakobsoniana (JAKOBSON, 1960), del deslizamiento *touch* en diversos dispositivos (TRAVERSA, 2001), en la hiperestimulación sonora, en el registro obsesivo de objetos y eventos. Sin embargo, la realidad de lo social es estructuralmente compleja –aún la de la aldea virgen en presente antropológico- y lo es más aún con cada impulso de la mediatización. Rehuimos, pues, las explicaciones monocausales para tratar de abordar lo complejo en su heterogeneidad. Si por un lado, el contacto se ha hecho omnipresente en la socialidad, la extrema convencionalidad de las producciones masivas, multiplicadas por mediación de las nuevas tecnologías de información y comunicación, aporta otro dato.

Nos preguntábamos entonces si hay algún rasgo distintivo en la cultura del presente, dominada como está por la mediatización global, proceso en el que la digitalización, Internet y el uso de dispositivos móviles han sido cruciales. Creemos que, haciendo uso privilegiado de los mecanismos traductivos, la cultura masiva ve consolidarse una tendencia que conjuga lo tradicional y hasta arcaico con lo más novedoso. Nos referimos al imperio de lo narrativo en el seno de los medios masivos, articulado con las nuevas formas de producción, y más fuertemente aún, de circulación y de consumo.

Historias recreadas con variaciones, apelación al repertorio común: cuentos infantiles tradicionales por un lado e historias del folletín y del comic de los últimos siglos por el otro. Relatos fuertes con héroes, villanos y conflictos poderosos, siempre los mismos.

Por su lado, la TV abierta y de cable –en lenta retirada ante el avance de las nuevas formas de consumo por descarga y *streaming*– explotan al máximo el poder de las historias reales en los tradicionales noticieros y programas de chimentos, y en géneros de corta data como el *reality-show*. En todos ellos, si el contrato es autenticante o no ficcional (Varela, 2012), los mecanismos que los vuelven atractivos son aquellos que constituyen el corazón de la narratividad: personajes definidos y oposiciones fuertes. Procedimientos deudores de la narrativa ficcional, tales como la generación de suspenso a partir de la estructura secuencial, la musicalización y el uso de la banda sonora en general, el uso de edición comentativa (BETTETINI, 1984), de planos y movimientos de cámara provenientes de diversas tradiciones del medio completan el conjunto. El relato, que nos acompaña desde el estadio de la oralidad primaria (ZUMTHOR, 1985), se multiplica exponencialmente y circula por carreteras muy aceitadas: *el cara a cara*, los medios tradicionales y los nuevos medios.

El afán de contar historias es tal que no solo se parte de otras historias, sino de textos expositivos y argumentativos. Libros periodísticos de alto impacto, como *Gomorra*, de Roberto Saviano (2010), son adaptados en clave ficcional como serie de acción y suspenso, a partir de las anécdotas que salpican el libro como ilustración del tema.

Por otra vía, como nunca, ya que las nuevas tecnologías lo permiten, las formas comentativas² se ofrecen sin mediación institucional como opinión. En televisión, en los portales de la prensa y a través de las redes sociales (*Twitter, Facebook, YouTube* y otras) se potencia la conversación social y la polémica. La guerra de las palabras explota sin limitaciones: en los nuevos soportes, a una opinión no se le exige fundamentos ni tampoco una cierta compostura. Por otro lado, esta proliferación de opiniones parece ser un avatar más del giro autobiográfico propio de la época, que se verifica en la literatura, la plástica, el cine y los blogs (DEL COTO y VARELA, 2011, p. 16).

Finalmente, como corolario sonoro, historias y opinión vienen sazonadas con enormes cantidades de música. Hasta el presente, no ha habido época con mayor *horror vacui*. La música se da a escuchar en todos los espacios posibles, fundamentalmente grabada y, novedad: en movimiento, acompañando al nuevo sujeto urbano, el *homo mobilis* (AMAR, 2011).

El viejo cine

En 2014 se estrenó *Maléfica* (*Maleficent*, Robert Stromberg), una apuesta de los Estudios Disney por adaptar una vez más el clásico cuento “La bella durmiente”, que tanto Charles Perrault como los Hermanos Grimm habían recopilado de versiones orales y volcaron por escrito en los siglos XVII y XIX. Un año antes, *Blancanieves* contó con dos versiones cinematográficas: una, irónica, con Julia Roberts y Lily Collins y otra oscura y épica con Charlize Theron y Kristen Stewart. En 2015 acaba de estrenarse *La cenicienta*, también con reparto estelar que va de Cate Blanchett y Helena Bonham Carter a su director, Kenneth Branagh y en 2016 lo hará un film que narra el enfrentamiento entre los dos superhéroes más famosos de la Historia (*Batman y Superman, el amanecer de la justicia*, Snyder, 2016)). Por su parte, ya está en proceso de producción la película basada en la famosa serie *El hombre nuclear*, con Mark Wahlberg en el rol principal. Son algunos mínimos ejemplos, tomados de la prensa de espectáculos, de la tendencia que señalábamos en TV de recrear textos emblemáticos para niños y adultos (que fuimos niños) tales como *La Bella Durmiente* (1959) y *La Cenicienta* (1950)³, ambas de Disney, o la serie de los años setenta.

Menos todavía que la televisión, el cine de Hollywood se niega a arriesgar en guiones originales y en historias complejas para públicos diferenciados, lo que en décadas anteriores hubo posibilitado una cierta densidad semántica o experimentos con el lenguaje audiovisual. En este sentido debemos, sí, reconocer el tratamiento de la imagen mediante efectos especiales, factor de desarrollo tan acelerado que cada nueva película supera con creces a las

anteriores. La experimentación es fundamentalmente técnica y las posibilidades parecen virtualmente infinitas. Los relatos, sin embargo, siguen siendo –o lo son más aún– esquemáticos y redundantes. Antes que en la TV, el cine se había volcado a la tendencia de recrear lo conocido para ofrecerlo a un público *multitarget* que, en lo posible involucrara al sector infantil. Los superhéroes, por más oscuros o inconvenientes que hayan sido en las páginas de los comics, se adaptaron para públicos plurales, también para el público juvenil e infantil, todo esto sin desestimar la violencia –porque ya está absolutamente incorporada a la sensibilidad de los menores vía *video-games*. Al relato fuerte y maniqueo, espectacular desde el punto de vista audiovisual, agregamos el toque infantil. Los filmes tendrán gags y referencias para público escalonado: los niños, sus padres y sus abuelos. La industria responde de este modo a la irreversible fragmentación de las audiencias que se prefiguraba ya en los años ochenta y no termina de acelerarse desde la aparición de Internet.

Estamos en la era de las hipermediaciones (SCOLARI, 2008) o del *postbroadcasting* (FERNÁNDEZ, 2014) y en ella conviven las historias ficcionales, no ficcionales, e indiscernibles del *reality-show* con la opinión más desafortunada vía redes sociales.

El cine se aferrará al género y creará nuevos géneros (“película de efectos especiales”, “película de superhéroes”) Por su lado, la TV de cable y los nuevos sistemas *ondemand* explotarán al máximo la narratividad de arco largo y corto, es decir, la de las series, que ofrecen el doble placer del cierre de cada capítulo y del seguimiento de acciones y personajes la temporada o la serie enteras.

No abordaremos aquí la enorme cantidad de parodias y otras formas de retoma intertextual que circulan por TV y fundamentalmente por Internet, las *fan-fiction* ficciones colaborativas, las historias por blogs y *twitter* y todo el arsenal de *video-games* que son otras modalidades de la narrativa actual⁴ y que contribuyen también a la sedimentación, siempre provisoria, del estilo de esta época.

En el reino del arte

Profusión de objetos y de discursos. Barullo, actores sociales que hasta hace dos décadas hubieran sido público transformados en productores de discursos. Consumidores que gozan de acceso personalizado a casi todo lo que deseen. Todo ello traza un panorama de extrema fragmentariedad y diversificación delo social. La cultura de los Nuevos Medios ha posibilitado la crisis del modelo de transmisión “en estrella” (FERNÁNDEZ, 2014, p. 13-14). Actualmente los sujetos tienen en sus manos herramientas que les permiten hacer oír su voz, dar a conocer su punto de vista en la forma sencilla de la opinión, pero también en la de la versión musical, en la recreación de historias, en la parodia, y más sencillamente, en el propio acto de consumir lo que se desee en el momento en que se lo desee⁵.

Sin embargo, en los márgenes de la cultura masiva, narrativizada, infantilizada y “opinada”, otras producciones apuestan por los signos opuestos del silencio, la meditación y el vacío. Y lo hacen en un circuito, el artístico, en el que hasta las artes visuales han optado fuertemente por la instalación – y con ella por el concepto y la opinión⁶.

La *boutade* de Zappa

Cursiva I, *Cursiva II* o *Pine Smoke* y *Cursiva salvaje* son las secciones de una trilogía de danza –y video danza- que compuso Lin Hwai min, director de la Cloud Gate Dance Company de Taiwan, entre 2001 y 2005.

Hay obras que parecen haber sido concebidas para ilustrar problemáticas teóricas. La propuesta de la trilogía ya asoma desde el título como altamente productiva para una lectura semiótica, en tanto alude a una forma de escritura manual, un conjunto de signos, en definitiva. Posteriormente sabremos – como público occidental que somos- que las cursivas

que dan título a las tres piezas son un tradicional estilo caligráfico chino. Mayor interés aún: danza que baila ideogramas. En un punto, resuena la célebre frase atribuida a Frank Zappa: “Escribir sobre música es como bailar la arquitectura”. Frase que fue leída generalmente como sanción de una imposibilidad: “no se puede escribir sobre música, como no se puede bailar la arquitectura, ¡qué absurdo!”, pero que, sin embargo, nos permite pensar por el contrario, que todo es traducible, dependiendo del contexto y los objetivos. Objetivos, no de quien produce, claro, sino de quien recibe, sobre quien recaen los efectos de ese texto traductor.

Conque, bailar ideogramas es tan posible y fructífero como escribir sobre música y bailar arquitectura. Si un chico debe dar un examen en el colegio sobre un clásico de su literatura, y en vez de leerlo ve la adaptación al cine, probablemente esa transposición de lo literario al lenguaje cinematográfico le sea útil, en tanto en una hora y media tendrá noción de argumento y personajes, aquello que, en definitiva le servirá en su examen. Tal vez la crítica y muchos de nosotros se solacen en señalar cómo el pasaje al cine acabó con toda la densidad semántica del asunto y no rindió cuenta del trabajo lingüístico del tal clásico. Lo cierto es que a nuestro alumno le sirvió y a nosotros no. Distintos contextos y efectos. “Todo signo es *lo que será más tarde*” dijo Charles Sanders Peirce, y ese *más tarde* significa que actuó eficazmente –o no- en determinada situación. A la pregunta por la traductibilidad contestaremos, entonces: todo puede ser traducido, pero no todo bajo los mismos criterios.

El gesto y la palabra

En “Variaciones sobre la escritura” Barthes (1989) distingue entre escritura funcional – la occidental – y caligrafía, como actividad fundamentalmente estética que aúna gesto controlado -la danza del brazo y la mano –, pintura y dibujo. Las tres *Cursivas* se ofrecen como explícita traducción de esa caligrafía en los cuerpos de un conjunto de bailarines, aunque explícita, por cierto, no significa literal. Lectura poética, ambigua, desarrollo de las potencialidades expresivas de signos gráficos en otros que se ofrecen audiovisualmente: cuerpo, coreografía, escenografía, música. Un texto táctil, sinestésico mediado por el dispositivo video-danza, único modo en que una argentina en Argentina pudiera acceder a la obra.

El propio coreógrafo, heredero de una familia de calígrafos fue escritor en el pasado: ha escrito cuentos y una novela. Sin embargo, al afrontar el trabajo con cuerpos en movimiento, se decidió por obras no narrativas, que juegan con el tiempo en tensiones y distensiones leves, como los gruesos trazos de tinta negra que terminan casi imperceptiblemente al levantarse el pincel o acabar la pintura.

Ideogramas; movimiento, gesto; espacio abstracto hecho casi exclusivamente de valores: blanco y negro; sonido articulado: música.

En *Cursivas*, los movimientos de los bailarines evocan el trazo del calígrafo, el gesto armónico, la detención de la mano y el cuerpo todo involucrados en la acción de escribir. LinHwai Min propone una danza “no representativa”, dependiente de los lazos de complementariedad, indiciales, entre cuerpos -y entre cuerpos y espacios- que se revela asimismo como altamente simbólica, en tanto alude de manera estilizada a una tradición milenaria, mezcla de artes marciales, caligrafía y meditación. En este sentido, es un objeto privilegiado para observar el despliegue del cuerpo significativo (VERÓN, 1993) estructurado en los tres niveles peirceanos de funcionamiento del sentido que habíamos mencionado: lo indicial o el contacto de los cuerpos, lo icónico o la analogía entre ideogramas y movimiento que se atisba, y lo simbólico, en el complejo entramado cultural que lo configura como un espectáculo (ROCHA, 2010).

Éste está a su vez mediado por una mirada, en este caso la del dispositivo cámara, en un discurso que tiende por lo general a ocultar su enunciación, aunque se devela en

momentos clave, como puntos de sutura, equivalentes a aquellos puntos de sincronización entre sonido y movimiento.

La música, de ritmo *liso*, según la caracterizara Pierre Boulez, y continua como un río, se ve sorprendida por golpes percusivos, como si fueran signos de puntuación.

La escenografía, minimal, despojada, refiere también a la tinta sobre papel de arroz y a la superficie de la porcelana antigua que, ampliada, continúa visualmente el carácter textural de la música de los compositores contemporáneos John Cage, Jim Shun y Liang Chunmei. La luz también se concibe como materia, lo mismo que la arena o el arroz, el agua y el viento en otras composiciones de Lin Hwai min. El espacio está vivo, como extensión de los cuerpos – uno, dos, muchos que entran y salen haciendo figuras.

La danza se da en un flujo constante, sólo escandida por breves momentos de pausa. En el *taichi*, una de las disciplinas en las que se forma el grupo de danza, los cuerpos se hacen uno, son complementarios; los bailarines respiran en sincronía y eso se nota en los juegos que hacen entre sí, al improvisar: composición en tiempo real, lazos metonímicos que reenvían a los cuerpos, a la luz, a la imagen y al sonido. Allí donde la mano termina de pintar el trazo, el gesto del cuerpo lo continúa.

En cuanto a la temporalidad, coexisten varias capas temporales: la de la obra; la del espectador en su percepción interna; la de la tradición evocada. El pasado de un Lejano Oriente en el presente postindustrial de una metrópolis como Taiwan. Lo atemporal en la circularidad y en el fluir. También en la falta de historia que contar: no hay introducción, nudo y desenlace, ni una “concatenación de acciones y pasiones” (FABBRI, 1998, p. 57). Apenas momentos de mayor o menor energía. Langacker afirma que el verbo implica una transferencia de energía, (FABBRI, 1998, p.130). La energía pasa de un lado a otro y no se detiene, salvo al final de cada sección. *En el principio era el cuerpo.*

¿El ritmo como organización del tiempo, ¿o del cambio?, ¿el tiempo como percepción del cambio?, ¿el ritmo como una cualidad del tiempo? Ritmo en la música, ritmo no pulsado o liso, hecho de permanencia y leves y súbitas modificaciones de timbre, de altura, de volumen. Ritmo en los cuerpos, en la música, en las grietas de la porcelana, en los trazos de tinta. Estamos en el ritmo, no él en nosotros.

La música de Cage tiene densidad, espesor al despojarse de melodía, pulso y armonía; aunque no se priva de la simultaneidad sonora, da a escuchar casi el puro sonido: la materia. Papel de arroz y tinta, corpúsculos de luz, tela, carne, la imagen de la porcelana, todo es a una vez etéreo y matérico.

El gesto y la palabra es el título de un libro del paleontólogo francés Leroi-Gourham. En su hipótesis acerca de la evolución del hombre plantea que la cultura tiene su origen en las capacidades de dos órganos: la mano y la boca. De la mano partieron los utensilios y herramientas, entre ellas – muy importantes – las que se usaron y usan para la exteriorización-materialización de los procesos mentales del *sapiens* (VERÓN, 2013, p. 301); por su parte, palabra y canto lo hicieron de la boca, puerta del aparato fonador. En *Cursivas* se traduce la caligrafía como gesto, como exquisito trabajo manual, como dibujo de la palabra que puede ser dicha. La mano que deja su huella; la boca, evocada.

La cursiva salvaje es llamada también “loca” o de “hierba”. A pesar de esa connotación silvestre es la más difícil de comprender para no iniciados. *Culta, oculta, de culto*. La más desatada es la que requiere mayor dedicación y estudio.

Esta obra pone en escena ejemplarmente el concepto de traducción intersemiótica, *transmutación* (JAKOBSON, 1959) *otransducción* (FABBRI, 1998). Lo peculiar en ella es que la fuente no es un texto sino una forma de escritura, aquello con lo que se escriben los textos.

Traducción intersemiótica

Si la perspectiva acerca de la traducción es centrípeta, teniendo en cuenta el carácter cognitivo del signo, traducciones son solo algunas.

Si, por el contrario, entendemos la cultura como proceso de traducción-interpretación constante, todo discurso traduce a otros, aunque el carácter abierto de tal afirmación nos deja de nuevo con poco en las manos.

Particularmente, en el terreno del arte, el carácter centrípeta de la fuga semiótica hace que las obras desplieguen resonancias muy diversas, que se actualizarán a su vez en la recepción. Es de este modo que Julio Plaza puso en práctica él mismo la traducción creativa, a la vez que reflexionó con profundidad sobre la misma.

Puede objetarse el carácter de “creativo” solo adjudicado a objetos del circuito artístico, que son aquellos que él trabaja en su doble condición de artista y teórico. Podríamos hablar de traducción artística, estética, poética, en tanto está basada en el predominio de la función poética jakobsoniana, como aquella que hace patentes los signos y sus combinatorias. Pero, sin duda, todas las consideraciones de Plaza acerca del cruce entre pasado, presente y futuro en la traducción, y especialmente su insistencia en el carácter icónico de lo artístico, vale decir, su aspecto cualitativo, formal, son para tener muy en cuenta. Con respecto al primer punto, hace hincapié en cómo el texto traductor da sentido a su modelo, lo reproduce: la caligrafía vista bajo la luz de los cuerpos en movimiento ya no será nunca más para nosotros lo que fue antes.

El segundo punto, su lectura peirceana y su aplicación de la Segunda Tricotomía de Peirces sumamente rigurosa, aunque peque de cierto taxonomismo. Atentos a las peculiaridades de la trilogía *Cursivas* según el criterio de Plaza, la consideramos una traducción fundamentalmente icónica, que trabaja por “ semejanza de cualidades” (PLAZA, 1987, p. 81-82). Un texto segundo (o Representamen), la obra, que determina a su Objeto al privilegiar fundamentalmente *la forma* (PLAZA, 1987, p. 69).

Singularmente, *Cursivas* se presenta como traducción de un lenguaje gráfico en un texto audiovisual. En sí misma, la obra es ilustración de la capacidad de ampliación del sentido que poseen las distintas materias significantes y sus lenguajes asociados: cuerpo-movimiento, imagen fija y en movimiento, sonido articulado musicalmente. Al rehuir la palabra pero aludir lejanamente a ella, *Cursivas* nos lleva a un lugar de umbral, primario, sinestésico en el que lo primero es el movimiento y lo táctil, antes incluso del gesto y la palabra (FABBRI, 2000, p. 133).

En *Cursivas*, Lin Hwai min puso en escena una serie importante de problemáticas semióticas: la traducción intersemiótica en primer lugar, la polisemia del discurso estético, la capacidad significante de los cuerpos y del espacio como extensión viva de los mismos y la sinestesia como instancia primera, anterior a la especialización en lenguajes. Según sus propias palabras hubo una intención traductora y una voluntad de construir un discurso alejado de lo narrativo, como pura experiencia sensorial y altamente simbólica en tanto se interpreta-alude-evoca una tradición milenaria, la de la caligrafía china y algunas de sus variedades. En palabras de Plaza: “Para la mente traductora, las operaciones de análisis y síntesis concomitantes al proceso traductor ponen en juego los dos niveles de pensamiento: el sensible y el inteligible”. Es así que *Cursivas* se ofrece como sensación, como cuerpo, como idea. El camino que toma la obra, el de una traducción no narrativa, de gran abstracción es una propuesta moderna en un mundo posmoderno, una afirmación de belleza solitaria que, sin embargo, puede convivir perfectamente con las heroínas, el rock y los superhéroes. Tal es la condición de la *época*, justamente: la convivencia de distintas lógicas, diversos circuitos, públicos y sensibilidades.

De la traducción

*Luz do sol / que a folba traga e traduz / en verde novo
Enfolba en graca en vida en forzaen luz*

Fue Roman Jakobson, en su célebre texto “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción” (1974) aquel que discriminó claramente tres modalidades traductivas: la interlingüística o traducción propiamente dicha, la intralingüística o paráfrasis y la traducción intersemiótica.

Poco después, otro lingüista, Emile Benveniste, planteó la relación de homología entre sistemas semióticos, o sea, la correspondencia entre ellos, lo cual constituye el fundamento de su traductibilidad. Por ejemplo, entre sonidos y colores, como lo hizo Kandinsky, o entre imágenes pictóricas y discurso musical, como en los “Cuadros en una exposición”, de Mussorgsky.

En su libro de sugestivo nombre, *Palimpsestos*, el narratólogo Gerard Genette trabaja todas las formas de la intertextualidad para detenerse en una particular, *en segundo grado*, que denominará hipertextualidad (GENETTE, 1989). Muchas de las modalidades hipertextuales que consigna en el terreno literario, de las artes plásticas y la música son traducciones: parodias, sátiras, transposiciones, variaciones, orquestaciones, estilizaciones, hasta la copia de Pierre Menard y el plagio lo serían, en el mismo sentido del *readymade*, texto u objeto que es puesto en otro lugar y por ello mismo se redefine y *dice otra cosa*.

Por fuera del modelo exclusivamente lingüístico, diversas corrientes semióticas enfocaron el problema del conocimiento como una forma en que estímulos, datos, discursos anteriores son traducidos en nueva información.

En el modelo semiótico peirceano, el tercero de la tríada o Interpretante es un signo que traduce al Representamen de un Objeto. Tanto como regresión infinita a una realidad postulada en algunos de sus textos como la “Realidad en cuanto tal” -pero a la que, por definición, no se accede nunca sino por mediación de un signo- como en progresión de Interpretantes hacia el futuro, la semiosis entera es traducción de signos y de pensamientos.

Se cuenta en *Las ciudades invisibles* (CALVINO, 1986, p. 24-25) que el viajero que entra a la ciudad de Tamara y se enfrenta con una multiplicidad de imágenes en carteles, estatuas y edificios, mercancías con valor material y simbólico, enseñanzas y carteles prescriptivos, sale *sin haberla conocido*. A la pregunta por el conocimiento, Italo Calvino da una respuesta kantiana cuando dice: “Cómo es verdaderamente la ciudad bajo esta apretada envoltura de signos, qué contiene o esconde, el viajero sale sin haberlo sabido”.

Sin embargo, el mismo texto podría servirnos para dar cuenta de la respuesta peirceana a dicho interrogante. De la mano del lógico norteamericano diríamos: “sí, Tamara puede conocerse, pues conocer la apretada malla de signos que la contiene” *es* conocerla. No hay otra forma de hacerlo”. La distinción, tan cara a la metafísica occidental, entre *noumeno* y fenómeno, entre el ser de la cosa (*la cosa en sí*) y su manifestación, entre esencia y apariencia se diluye ante la mirada pragmática y sorprendentemente actual del filósofo.

Así que, no habría aprehensión directa de la realidad, sino que ésta es siempre mediada. La percepción y la conceptualización son traducciones. El representamen traduce y el interpretante lo traduce a su vez, a partir de otros interpretantes cristalizados, que conforman lo que Peirce llamó *conocimiento colateral*.

Iuri Lotman, por su parte, entiende su semiosfera como ese lugar en el que lo semiótico se semiotiza y se vuelve por ello mismo cognoscible, aprehensible. Los signos no hacen más que traducirse unos a otros cuando encuentran una frontera, la que separa por ejemplo, sensaciones táctiles u olfativas de las palabras con las que damos cuenta de ellas o palabras e imágenes, y así podemos seguir hasta el infinito.

Justamente, retomando a Peirce y a Lotman, es Paolo Fabbri quien dirá: “Si aceptamos la idea de que hay una forma de la expresión y una forma del contenido, y de que en todo caso la articulación interna del lenguaje (incluida la cerebral) es una operación que requiere *dos* instancias, en tal caso podemos sostener que *el acto de traducción es el primer acto de significación*, y que las cosas significan gracias a un acto de traducción interno.” (2000, p. 138-139)

En una perspectiva totalizante, el mundo de la Naturaleza también es concebido como una cadena de traducciones. Así aparece en *Signo: una aproximación a la semiótica*, de Thomas Sebeok. Este autor, a partir de una lectura de Peirce y del paradigma biológico de Jakob Von Uexkull, extiende el concepto de traducción a todas las formas de vida. De esta forma, hombres, animales y plantas traducen signos en su relación con el entorno. Es tan radical la biosemiótica de Sebeoken su concepción de la semiosis que la considera también en los niveles micro de la actividad genética y celular (SEBEOK, 1996, p. 21-25).

“Las Ciencias Sociales son Ciencias Naturales”, afirma Eliseo Verón provocativamente. Con ello, parece querer decir que el producto del trabajo de esa especie animal, el *sapiens*, llamémoslo cultura o sistemas sociales, es un producto de su naturaleza, una naturaleza semiótica *tercera*.

“Estamos en los signos y no ellos en nosotros”, dice Peirce. Con palabras más de esta época podemos decir: estamos en el entramado de la discursividad social, el sentido nos atraviesa y producimos, hacemos circular, consumimos y analizamos discursos complejos, heterogéneos que siempre remiten a otros y generarán nuevos.

Entre la hoja de Caetano y la más refinada producción artística, pasando por la cultura masiva global, no hay un abismo insalvable, sino una conexión vital, un camino que, entre saltos y rupturas de escala prosigue no sabemos cómo ni hacia dónde.

From Cursives to the leaf in Caetano's: translation as a sense producing mechanism

ABSTRACT:

Mass culture relies on the narrative and recreation of texts that are well-known and already tested by the audiences. On the other hand, on its margins and mainly within the art circuit, non narrative discourses are proposed that evade cacophony and hiper-stimulating semiotics. Despite their differences, both forms share the structure of translation, the basic mechanism of production of sense.

Keywords: Translation. Semiosis. Mass-mediaticization. Art. Notas Explicativas

Notas Explicativas

*Docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires (Ciencias Sociales y Filosofía y Letras), Universidad Nacional de las Artes y Universidad Nacional del Centro. Dicta materias relativas a la semiótica de los medios y seminarios de música y comunicación. Se especializa en la relación entre cuerpo y discursividad, en especial en el terreno de la música. Tiene artículos escritos sobre la voz, el sonido en el cine, diseño editorial, música y poesía.

¹De *La Semiosis Social* (1993) a *La Semiosis Social 2* (2014) puede leerse el derrotero teórico de su autor. De aquellos textos que funcionan como marco conceptual en el primero –psicoanálisis, marxismo– se pasa a la fascinación por formulaciones científicas “duras” y por una sociología anti humanista como la de Niklas Luhmann (1927-1998). Vamos, así, del sujeto al sistema psíquico-orgánico o sistema individual. Por su parte,

la transferencia de los órdenes peirceanos es ahora exteriorización-materialización de los procesos mentales de los sapiens.

²Formas comentativas en oposición a formas narrativas. Recuperamos aquí la distinción entre Relato/Comentario de Harald Weinrich (1975), inspirada a su vez en la célebre conceptualización de Emile Benveniste de Historia/Discurso (1966). En ambos casos, el primer término refiere a la narración en sentido clásico (el contar historias) y el segundo, a todas las formas que implican el diálogo (la primera y la segunda persona y el tiempo presente): la conversación, géneros expositivos y argumentativos. Por otro lado, cuando hablamos de narratividad nos deslizamos a una concepción más abarcadora, basada en la teoría greimasiana, que es la que sostiene, por ejemplo, Paolo Fabbri.

³No debería sorprender que estas adaptaciones trabajen sobre productos de la cultura masiva como los respectivos filmes de Disney y no sobre sus antecesores literarios. Las remakes juegan con guiños permanentes tales como la iconografía de Maléfica o el vestido de la Cenicienta, tomados directamente de los filmes de animación.

⁴Los video-games son abordados en su doble condición ludo lógica y narrativa por diversas corrientes de análisis (Pérez Latorre, 2010).

⁵El “megusteo” de Facebook y el “retwitteo”, además de ser neologismos que lograron amplia difusión en poco tiempo, manifiestan esta tendencia a la personalización de discursos y mercancías. Otros neologismos como “tunear” y “customizar” van en la misma dirección: un paso más en el proceso de individuación posmoderno.

⁶Cierto es que es una opinión fundamentada en una conceptualización.

Referências

- AMAR, G. *Homo mobilis*. Buenos Aires: La Crujía, 2011.
- BALMAYOR, E. La enunciación del discurso. En: *Recorridos semiológicos. Signos, enunciación, argumentación*. Buenos Aires: Eudeba, 1997, p. 109-178.
- BARTHES, R. Variaciones sobre la escritura. En: CAMPA, R. (Comp.): *La escritura y la etimología del mundo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1989.
- BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.
- BENVENISTE, E. Semiología de la lengua. En *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1999. p. 47-69.
- BETTETINI, G. *Tiempo de la expresión cinematográfica*. México: FCE, 1984.
- CALVINO, I. *Las ciudades invisibles*. Buenos Aires: Minotauro, 1984.
- CHION, M. *La audiovisión*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- DARLEY, A. *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2002.
- DEL COTO, M.R.; VARELA, G. (Ed.) *Ficción y no ficción en los medios. Indagación semiótica sobre sus mixturas*. Buenos Aires: La Crujía, 2012.
- FABBRI, P. *El Giro Semiótico*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- FERNÁNDEZ, J. L. *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*. Buenos Aires: La Crujía, 2014.
- GENETTE, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- JAKOBSON, R. Lingüística y Poética. En: *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- JAKOBSON, R. En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción. En *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1974. p. 67-77.
- LOTMAN, I. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.
- LEROI-GOURHAN, A. *El gesto y la palabra*. Caracas: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 1971.
- PEIRCE, C. S. *La Ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1978.
- PEIRCE, C. S. *Obra Lógica Semiótica*. Madrid: Taurus, 1987.
- PÉREZ LATORRE, O. *Análisis de la significación del video juego*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, Departament de Comunicació, 2010.
- PLAZA, J. *Traducao Intersemiótica*. Sao Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

- REYNOLDS, S. *Retromanía*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.
- ROCHA ALONSO, A. De lo indicial, lo icónico y lo simbólico en las manifestaciones del sentido. En *Intersecciones en Comunicación*, año 4, n. 4, p. 99-126, FACSO, UNICEN, 2010.
- SAVIANO, R. *Gomorra*. Buenos Aires, Debolsillo, 2010.
- SCOLARI, C. *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- SEBEOK, T. *Signo: una introducción a la semiótica*. Barcelona: Paidós, 1996.
- TRAVERSA, O. Aproximaciones a la noción de dispositivo. En *Signo y Señal*, n. 12, Buenos Aires: abril 2001.
- VARELA, G. Realismos y operaciones autenticantes en la no ficción televisiva. En DEL COTO, M. R. Y VARELA, G. (Comp.) *Ficción y no ficción en los medios*. Buenos Aires: La Crujía, 2012. p. 33-70.
- VERÓN, E. El cuerpo reencontrado. En *La Semiosis Social*. Barcelona: Gedisa, 1993. p. 140-150.
- VERÓN, E. Interfaces. Sobre la democracia audiovisual avanzada. En *El nuevo espacio público*. Barcelona: Gedisa, 1992. p. 124-139.
- VERÓN, E. Sistemas socioindividuales y sistemas sociales. En: *La Semiosis Social 2*, Buenos Aires: Paidós, 2013. p. 291-303.
- WEINRICH, H. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos, 1975.
- ZUMTHOR, P. Permanencia de la voz. *Correo de la UNESCO*, n. 8, p.4-9. 1985.

Recibido em: 14 de abril de 2015

Aprovado em: 17 de setembro de 2015