

## ENTREVISTA

**Lisa Block de Behar**

**Intercâmbios verbais e visuais em tempos midiáticos<sup>1</sup>**



© Foto de Daniel Behar

*Uma pequena lembrança pessoal sobre Lisa Block de Behar, com a entrevista que abre este número da revista. Conheci Lisa de forma quase cômica: num elevador, durante um congresso internacional de literatura comparada, de um hotel “arranha-céu” de Pretória, na África do Sul, em 2000. Foi-me apresentada pela saudosa colega e amiga Tania Franco Carvalhal. Começamos a conversar e, como o elevador parava a cada andar, tivemos tempo de nos entretermos entre vida pessoal, gostos de leitura, prazer de música clássica, origens e etimologia de nomes e filmes italianos do neorealismo. O diálogo continuou no café da manhã. Coisas “latinas”. Durante o café, me disse que eu*

---

<sup>1</sup> Entrevista concedida a Biagio D’Angelo em novembro de 2020.

Lisa Block de Behar é professora de Análise da Comunicação e de Semiótica e Teoria da Interpretação na Universidad de la República (Udelar), Uruguai. Doutorou-se em Linguística pela École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, onde defendeu a tese *Une rhétorique du silence*, na qual entrelaça noções dessa disciplina com princípios da hermenêutica, análise literária e outras formas artísticas. Traduzida, a tese foi publicada no México em 1984 e ganhou o Prêmio de Ensaio Literário Xavier Villaurrutia. Em 2018, a Udelar conferiu-lhe o título de *Doutor Honoris Causa*. E-mail: lisabehar@netgate.com.uy

*estava parecido com um grande filósofo quando jovem. Daquele momento, nunca mais a nossa amizade intelectual teve quedas e fomos agraciados com conversas infinitas, como diria Maurice Blanchot, cenas, risadas e também preocupações compartilhadas. Lisa Block foi uma das pessoas que determinaram a minha escolha de me mudar para a América do Sul. Quando liguei para ela, convidando-a para uma pequena entrevista sobre o “lugar comum” que opõe, injustamente, as formas visuais e as formas verbais, me respondeu afirmativamente, sorrindo e me lembrando de que, desde quando nos encontramos, nunca interrompemos o diálogo sobre a relação entre a textualidade e a visualidade. Talvez somente tenha se metamorfoseado em transições mediáticas e incursões afetivas no espaço da ficção e da vida.*

\* \* \*

***¿Cuáles son los intercambios verbales y visuales en estos tiempos mediáticos? ¿Qué está “detrás” de la expresión “lugar común” en tu incansable investigación?***

Agradezco tus preguntas que, según entiendo, se refieren a un estudio donde insistía en la necesidad de “ver” la pantalla, de observar la cosa en sí misma o, en otros términos, en el interés por avanzar en el estudio de su materialidad, apta para habilitar la más extrema virtualidad, un planteo que, así formulado, no deja de ser paradójico. Desde el momento en que, con acierto, tú las formulas en un solo punto, trataré de ser coherente con el mismo y establecer una continuidad entre ambas preguntas.

Si bien su existencia es más que centenaria, la ubicuidad de la pantalla ha cobrado tal centralidad en las últimas décadas que la desmesura creciente de su protagonismo compromete, cada vez más, la naturaleza de una realidad en vías de extinción, que parece desvanecerse a ojos vistas. Habría que reconocer – pero a regañadientes – que aquellos pensadores, que solían negarla con argumentos poco convincentes, anticiparon este, su progresivo desvanecimiento que, en parte, ya sobrevino, pero atribuible a causas muy alejadas de sus especulaciones. Igualmente escépticos, y en tren de negaciones, tal vez sus fieles epígonos sean quienes cuestionan la veracidad del fenómeno viral mundial que sigue causando estragos en estos tiempos.

Ante tal adversidad pandémica, tan inesperada como desconcertante, sorprende asimismo la panacea que dispensan las prácticas virtuales radicadas en las pantallas. Más aún, dada la simplicidad de los atributos materiales de la pantalla, que favorece la “normalización” de las funciones requeridas por un mundo digital, esa llaneza física brinda el soporte más apto para atender sus urgencias.

Imprevisible, imprescindible, la pantalla contribuye a superar situaciones críticas provocadas por una mutación biológica y cultural inesperada que se extiende ignorando fronteras, viralizando el orbe. Semejantes a los virus metafóricos, que afectan desde hace tiempo los mensajes en los procedimientos informáticos, configuran un vaivén retórico-literal que ilustra en parte las rarezas de esta actualidad extraña, una suerte de i-lógica técnico-biológica que sorprende por la concomitancia de ambos acontecimientos: la proliferación de pantallas y de la pandemia ambas a la par.

Los desplazamientos físicos y los encuentros personales, profesoraes o profesionales, los usos, cursos y recursos, desde los privados y domésticos hasta los más públicos y populares, los acontecimientos que ocupan las principales tribunas del mundo (políticas, sociales, artísticas, científicas, académicas, laborales), postergados o suprimidos, exponen en pantalla todos los oficios, oficiales y oficiosos, sin límites horarios ni fronteras culturales. Todo queda entre los cuatro lados de la pantalla, una clausura severa que se suma a la urgencia de permanecer “entre cuatro paredes”.

No descarto que en *The Square* (Suecia y otros países, 2017), Ruben Östlund se haya propuesto exponer una alegoría de la pantalla en un film que narra las actividades de un museo de arte contemporáneo, las programaciones que allí se llevan a cabo, y las peripecias que padece su director y curador en un medio social y cultural de diversa complejidad.

Entre ellas se proyecta la inauguración de una obra de arte que consiste en la construcción del cuadrado anunciado desde el título, una creación que impone su regularidad, la más rígida, reduciendo los diferentes círculos, artísticos y sociales de la comunidad, a la cuadratura esquemática de esa figura geométrica. Entre sus ángulos rectos se encuadran las certezas de ideales convencionales: “*The Square is a sanctuary of trust and caring. Within it we all share equal rights and obligations*”, ajenos a la revelación mística de otros cuadrados que, blancos

y negros, de color y tenor opuestos, *consagran* por su abstracción geométrica, la ausencia, el vacío, la nada, alterando las convenciones estéticas establecidas y habilitando el acceso a una trascendencia mística diferente.

Si hace unos años privilegamos la mención de *pantalla* en español, que evoca, a diferencia de otros idiomas, un presunto prefijo *pan-*, más imaginativo que etimológico, ese abuso morfológico se justifica cada vez más por la presencia totalitaria, la presión cultural que ha perturbado todas las actividades, todas las acciones, interponiéndose entre lo real y sus réplicas, entre sus efectos o defectos más notorios.

Es cierto; “todo está en todo”, como se jactaba Pan, el mítico personaje de Jules Laforgue, y ahora más que nunca y cada vez más, un todo visible e indiviso aparece y desaparece en pantalla, *sub specie* de pantalla. Pero, “- ¿Y el resto?”

Planetaria, entonada en clave irónica, la totalidad que la divinidad pagana reivindicaba en esa *Moralidad legendaria* de Laforgue insinúa que todavía restaría algo fuera. Dadas las circunstancias, se diría que ese resto improbable ingresó a la pantalla con la pandemia, que asumió y transformó relaciones, desplazamientos, gestiones, entornos. Todo -más ese resto- se redujo y refugia en la plana uniformidad de la pantalla, amparándose en un recinto aislado de cuidados intensos a salvo de tanta contaminación.

Las figuras sin relieve se multiplican, fijas o dinámicas, mecánicas, transfiguradas por las sombras y luces de un régimen digital, un advenimiento que se presentía.

A mediados del siglo XX, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, el narrador de Borges ya hacía referencia a las conversiones a una panlengua que ironizaba la comunicación inventada por Xul Solar, parodiando el afán de una doctrina “que comprende o es común a todos”, o confirmándola.

En esos años, o algunos antes, imaginaba Bioy Casares la alarma del narrador de *La invención de Morel*, otra alegoría profética, que cobra visos de verdad ante la morbilidad de quienes accedían al espacio de pantallas.

El narrador de Bioy no habla de virus ni de pantallas sino al pasar. Repite, en cambio, sus experiencias de registro y reproducción en “biombos de espejos” que, al duplicar sus “inverosímiles sosias” en copias perfectas,

replican mortalidad y eternidad al mismo tiempo en una misma e incontenible multiplicación. Gracias a la pluralidad de sentidos del inglés, diría *actually*, para enfatizar su estatuto real y vigente ya que, emergentes, las pantallas devinieron visos de una realidad otra, distinta pero facsimilar.

Si usado como prefijo, *Pan*, el nombre del fauno resume la universalidad de su naturaleza agreste, la extensión de la pandemia recupera otro rasgo de una divinidad que no solo *espanta* a los seres que habitan bosques y selvas, puesto que el *pánico* cunde aún más en las ciudades que en los campos. La imprevisible actualidad universal del mito afila una arista más en un cuerpo sólido que, gracias a diseños minimalistas, disimula su contorno, desplazando aquello que muestra y, a la vez, lo emplaza.

Si me atengo a tu planteo inicial, debería preguntarme ¿cuáles son los intercambios sensoriales y conceptuales que se producen en pantalla? No sabría decir *cuáles son los que no se producen allí*, cuáles no se captan y registran en esa tersa superficie iluminada donde las visiones (vistas o imaginadas), donde las palabras, los sonidos se responden. Visuales, verbales, *aurales*; arriesgo una deriva ortográfica y fonética del latín, por vía del inglés, apta para definir, en una misma voz, la audición y la dicción (del lat. *auris* y la vocalización: *oralis*, del lat. *os*, *oris*), ya que las imágenes visuales, verbales, auditivas, todas pasan *por* la pantalla.

Apenas una preposición, una partícula, *por* apunta, según el diccionario, hacia “causa”, también hacia el “signo de multiplicación aritmética”, expresa asimismo la sustitución, tanto como otros significados, entre lexicales y gramaticales.

Incluso mínimas, las partículas acumulan varios significados que a veces coliden, a veces se suman e integran. Curiosas, no faltan tensiones dialécticas aunadas en una pequeña preposición. Francis Ponge las sintetiza en su “Fábula”:

Par le mot *par* commence donc ce texte  
Dont la première ligne dit la vérité

Ahora bien, al pasar *por* la pantalla, los intercambios verbales devienen visuales y aurales a la vez, o sea que, encastrándose en entidades verboaudiovisuales, apelan, simultáneas, a varios sentidos en inextricables sinestias.

En realidad, ya en la página impresa o manuscrita, la visualidad era determinante pero, de la misma manera que ocurre con otros aspectos muy afianzados, esa experiencia visual no se advierte, salvo cuando se registra alguna falla que perturba la lectura y por la que el lector tiende a *repararla*, un lector que, en general, al leer, ve sin ver, la repara.

La repetida inscripción que René Magritte introdujo en su hipercitado cuadro como un elemento constitutivo sustancial de su obra, una imagen verbal, más provocativa aún que la imagen de la pipa, niega, como en el Evangelio, tres veces. Desde el interior del cuadro, anticipa el despliegue, aparentemente exterior, de la instalación tripartita de Joseph Kosuth en “One and Three Chairs”: una, el *mueble silla*; dos, la *foto* de esa silla; tres, la *definición* del diccionario a la vista. Los tres objetos fijos, contra la pared, denuncian las apariencias en cadena, - ¡manes de Platón! - , incluida la inconcebible visibilidad del concepto.

Estas y otras obras a las que no son ajenos los desarrollos que la poesía concreta o visual de Haroldo de Campos y Noigandres, por ejemplo, al adoptar y adaptar la tradición literal de la pintura o la tradición visual de la escritura, entrecruzan vocablos para consolidar, por medio de encabalgamientos, esos “centauros lingüísticos”, como los denominaba Daniel Vidart, un intercambio profundo que no solo la poesía concreta propiciara: *Poésure et peinture. D’un art, l’autre.*<sup>2</sup>

La excesiva familiaridad y facilidad que las herramientas y aplicaciones dispensan en pantalla, son tan frecuentes, están tan incorporadas, que ya ni se ven ni se oyen ni se leen. Obran, paradójicas, en contra de la percepción, habilitando *el lugar común* por excelencia, encuadrando sus dualidades en una entidad que apunta hacia una misma trivialidad.

\* \* \*

---

<sup>2</sup> Musée de Marseille. Réunion des Musées Nationaux. Centre de la vieille charité, 12 de février 1993-23 mai 1993.

Desde la Antigüedad ha sido muy estrecha la relación entre el sitio, un lugar particular en el espacio, y esos lugares, los *lugares comunes* que refieren asimismo a asuntos y discursos conocidos, los argumentos trillados, los más persuasivos o los más anodinos. En latín *locus communis*, en griego, *topos koinos*, formulados desde la *Retórica* de Aristóteles donde se acuñó esa frase y desde allí se impuso circulando con varios, distintos y opuestos sentidos, hasta la actualidad.

¿Qué relación entre el lugar físico, localidad o local, y esas *frases hechas, dichos sentenciosos, argumentos agotados, realizaciones de gustos gastados, consignas y eslóganes déjà vu, déjà ouïs ou entendus*, que se consideran lugares comunes, menospreciados por su consabida futilidad o apreciados por su convincente vigencia? Convencionales, responden a un estereotipo, un cliché, un truismo (derivado de ingl. *true*, alude a una versión insustancial de la verdad) o un vicio del lenguaje, inercias del pensamiento y de la expresión, prescindibles y, sin embargo, a veces inevitables, se asocian a nimiedades o a trances, a acontecimientos que marcan etapas extremas del ciclo vital (natal, mortal) o a fórmulas de mera cortesía.

Menos mencionados en relación con los tópicos, los discursos ideológicos multiplican los lugares comunes que, reiterados, se vacían rápidamente de contenido y apelan a reflejos, consignas elementales o gestos, o simples automatismos de la acción. Sin necesidad de entender, los oyentes reaccionan a órdenes, a señales o replican a coro repitiendo palabras no pensadas. Dichas a medias, ecos de las voces de otros, sus ecos huecos suenan vacíos, resuenan en un lugar vacío, en un lugar común.

Pero no son esos los tópicos que, en su origen, define y describe Aristóteles al referirse a los argumentos y procedimientos destinados a la persuasión ya que su interés estriba en los aspectos pragmáticos que la retórica cultiva al borde de la sofística.

En suma ¿por qué los *tópicos* concilian esas dos acepciones que apuntan hacia la localización, por un lado, un lugar en el espacio, y hacia aquellos temas convincentes que traman el discurso a través el tiempo, por otro? Verbal, literario más bien, el *tópico* exalta la palabra cuando logra instalar en el espacio sus ambivalencias, más allá de las opciones semánticas a las que el uso la reduce.

No solo Ernest Robert Curtius estudió la importancia de los tópicos en la *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955. Su reconocimiento y análisis suscitaron un interés latente durante siglos que puso de relieve los temas de una obra en particular o de las diferentes obras de un autor, de una época, o de una cultura.

¿Qué relación guardan los temas, motivos, tópicos históricos, jurídicos, literarios, artísticos, filosóficos, con el lugar, con una circunstancia geográfica, como para que el mismo término abarque conceptos tan diferentes?

Considerándose a sí mismo como el mejor intérprete de los poemas homéricos, Ion, el ilustre aedo, el elocuente *ermenéus*, protagonista del diálogo de Platón, sabía elegir aquellos pasajes épicos, los más adecuados para entusiasmar al auditorio de cada localidad. En los distintos parajes donde la gente se reunía para escucharlo, su errar trashumante determinaba aquel episodio que asociaba el paisaje natural al pasaje poético, adaptándolo a sus particularidades propias, típicas.

Una asociación semántica entre lugar y libro que los *derroteros*, voz que designa tanto la ruta como la hoja de ruta, contraen. A diferencia de *roteiro* que, en portugués ya no denota el camino o la ruta recorrida, pero ha conservado, entre otros significados, “guión”, “guía”, “trama”, variantes discursivas todas, en una misma voz. En la realidad o en la ficción orientan los pasos a seguir, los condicionan o los registran.

Igualmente tradicionales, los *commonplace books* dan cuenta de un afianzado hábito anglosajón de escritura por el que se da entrada a proverbios, frases hechas, citas, ocurrencias personales, una forma de radicar el tiempo, de darle lugar en el espacio de la letra, entablando una razón dialéctica entre el lugar común y el de quien allí se identifica, sin apartarse del decir colectivo y del suyo más personal.

Similares, en la heterogeneidad de sus contenidos, a los *zibaldone* propios de la cultura italiana, son libros que suelen remitirse a la creación paradigmática del *Zibaldone di pensieri*, de Giacomo Leopardi, un extenso registro de la esmerada espontaneidad de un diario prolongado (1817-1832), más o menos íntimo, donde el poeta estampa sus tempranas reflexiones, apuntes literarios, dichos sentenciosos o vernaculares contextualizados con citas de Virgilio o de San Agustín, espacializando

*afinidades* que, solo por la cercanía, por compartir un lugar común, se asimilan inopinadamente.

Los versos del gran poeta de Recanati se cruzan, “*di sentiero in sentiero*”, con el azar que, ya se sabe, nunca será abolido, favoreciendo asociaciones anafóricas reunidas sin otra razón que la semejanza de sonidos. La necesidad de aproximar *locus* de *lugar* o de *local* (color autóctono y edificio estable) a los sonidos iniciales de *locución*, de *locuacidad*, de *elocuencia*. No más que esa coincidencia anafórica, y cierta confianza en los juegos del azar y de las palabras que, sabias, también hacen juego. Como los sentidos inefables de los versos de Mallarmé y de las traducciones que Haroldo de Campos, con Augusto y con Décio, triplicaron.

***El así llamado “pictorial turn” promovido por Mitchell hace décadas y la idea de metamorfosis de la palabra en imagen (y viceversa) que tuvo su gesta fundacional en la enciclopedia poética de Ovidio me hacen reflexionar sobre el hecho de que existe una continuidad “ab origine” entre palabra e imagen. Una “transliteração”, diría el gran Haroldo de Campos. ¿Qué opinas? ¿Es un sueño tristemente post-romántico mi juicio?***

La complejidad de la premisa que formulas requiere varias disquisiciones y tus preguntas otras tantas respuestas, de modo que, para no apartarme de tu planteo, me permito retomar tus palabras, para intentar partir de algún *origen*. ¿Desde cuándo? ¿Desde antes de que la ambición de conocer precipitara la Caída? ¿Antes de que la soberbia de los andróginos irritara a Zeus y los partiera en dos seres que se afanan por volver a la unión inicial? ¿Antes de la fractura de los símbolos previa a un posible alejamiento, deseando la futura y feliz reunión de amigos o amantes? ¿Antes de Babel y el castigo de la diáspora, la fragmentación de la lengua adámica edénica en muchas lenguas? ¿Antes de la fractura de las vasijas, que los mitos de la cábala atribuyen a los excesos de luz divina, del conocimiento puro? ¿Antes de la segmentación conceptual que opuso *idea* a *imagen*, mental o sensorial, que dio lugar a tantas querellas? Si las Escrituras comienzan por el *Bereshit*, si Haroldo de Campos comienza por ese comienzo, su *transcreación* comienza por la letra, transliterando el alefato en abecedario, un traslado que, más que un cambio literal, aspira a una trascendencia mayor, una “complicidad de resonancias” y de sentidos, en procura de alcanzar la perfección de la lengua anterior, original.

Tal vez se esté por producir una tremenda mutación antropológica, sociológica, psicológica, biológica, además de la que la tecnología impuso, que podría remitir a las confusiones del caos, anteriores al prodigio de la palabra capaz de introducir el orden y la belleza cósmicos, esa distinción conceptual primordial de la “articulación” que el lenguaje humano propicia, prescribiendo el *logos* (lenguaje, conocimiento, pensamiento) en el *tohu-va-bohu* de vacíos y vaguedades entreverados.

¿Qué consecuencias antropológicas ocurrirán en esta cultura digital que tiende a reducir o suprimir las diferencias entre espejos y especulaciones, entre reflejos y reflexiones, entre teatro y teoría, entre pesar y pensar, porque, más que en el pasado, ahora las palabras se ven, se escuchan y se entienden a la vez, sin dejar de ser palabras?

Esta estrecha conjunción sensorial e intelectual no es nueva, ya que el “Decir: hacer”, del título de Octavio Paz, dedicado a Roman Jakobson en los años ochenta, enfrenta el desafío simbólico de correspondencias que otros poetas y filósofos habían anticipado, como si ya hubieran ocurrido “*Dans une ténébreuse et profonde unité*”:

Oír  
los pensamientos,  
ver  
lo que decimos  
tocar  
el cuerpo  
de la idea

Tan sombría y tan insondable que, en principio y en puridad, *idea* no se distinguía ni se oponía a *imagen*. No sería necesario recordar que, en griego, *idea* se definía como “forma visible, aspecto” y, a partir de Platón, se extiende o eleva a una “forma concebible por el pensamiento”, a esas abstracciones universales y eternas, los arquetipos. Sin embargo, de la raíz griega derivará *eidolon*, “ídolo”, con connotaciones más concretas, una evolución léxica que identifica imagen (la representación) y referente (lo representado) en una misma veneración a figuras entre seculares y banales a las que igualmente se adoran.

No diría, entonces, que un “*pictorial turn*” ha desplazado a un “*linguistic turn*” porque si se afirma en diferentes épocas, lenguas y contextos que “Una imagen vale más de mil palabras”, para demostrarlo Barbara Kruger, en sus obras, debe mostrar y repetir palabra por palabra: “*A picture is worth a thousand words*”.

Desconozco si la relación numérica vale pero, sin discutir la validez de la afirmación, hipérbole o no, solo existe gracias a las palabras estampadas, impresas, dichas; el dicho prevalece. No en vano Wittgenstein concluye (es un decir) la compleja disyuntiva entre *to see* y *to tell* en el *Tractatus lógico-philosophicus*, un enigma que, bajo forma de aforismo, sigue felizmente planteado.

***Finalmente, una pregunta de “tabloid”. ¿A qué disciplina pertenece la investigación que concierne lo que me gusta llamar “textualidad” y “visualidad”? ¿A la literatura comparada, a la semiótica o a una disciplina “por venir”?***

Creo que las metamorfosis de esos conceptos que bien propones, “textualidad” y “visualidad”, tienden a oponerse cada vez menos ya que el deseo y la necesidad de saber pasan por la visión, las visiones, más allá de las divisiones que articulan el lenguaje, a las que ya habíamos aludido antes, y la difícil segmentación de la mirada, global como el globo del ojo.

Sin duda, esas metamorfosis conciernen a varias disciplinas, si no a casi todas, a cada una y a las relaciones que entre ellas se entablan. Diría que involucran los campos del conocimiento que tú nombras: literatura comparada, semiótica y a otras disciplinas en ciernes, a las que agregaría algunas teorías más, alguna rama de la historiografía y una aproximación estética o filosófica general que no las excluyera.

Tanto las relaciones que se entablan entre esos objetos de estudio como entre las disciplinas que los estudian, sus especificidades respectivas y la interacción dialéctica que habilitan, han atraído desde la antigüedad la curiosidad de los espíritus, las inquisiciones de mentes interesadas, estimulando las investigaciones que pensadores, escritores y viceversa han atendido con infatigable interés. Entiendo que no cabe excluir a ninguna de esas asignaturas y habría que imaginar unas cuantas más. A esta altura, sería casi una insolencia más predecir las alternativas futuras de la epistemología tan arriesgadas como las de la historia, ¿no?