

COMPRENSIÓN Y PRODUCCIÓN DE TEXTOS EN ARTES

Ciclo introductorio | Escuela Universitaria de Artes | Universidad Nacional de Quilmes

Módulo 2/2
Capítulo 4

Dra. Bárbara Bilbao | Lic. Delfina Moroni | Lic. María de la Victoria Pardo

2023

CAPÍTULO IV

Explicación y argumentación

En este capítulo trabajaremos con dos estructuras organizativas del texto complementarias a la narración y la descripción: la explicación y la argumentación. Las composiciones explicativa y argumentativa contribuyen a que el texto se sostenga a través de diferentes recursos y herramientas que utilizarán los autores y las autoras para exponer (otorgando significados) y reforzar una idea propia (brindando argumentos). Estos ejercicios (argumentar y explicar) implican un proceso previo de investigación y búsqueda intelectual por parte de quien escribe. La clarificación de significados y significaciones sobre una palabra o un acontecimiento, y el posterior análisis subjetivo y argumental hacen a la estética (es decir, el estilo del texto).

La explicación es el procedimiento que lleva adelante una persona para elegir enunciados, discursos, signos, imágenes para esclarecer sus significados. Es un desarrollo en donde se ilustran no sólo los conocimientos de quien escribe sino también los antecedentes explicativos de la cosa descripta. La explicación además tiene la característica de ser “dialógica”: se construye como una conversación en donde el objetivo es igualar los saberes de quienes hablan (el explicando y el explicante). En ese sentido, las posiciones de saber/poder contribuyen a que el intercambio se torne igualitario desde una perspectiva intelectual y, a partir de allí, se coloquen en juego los argumentos de los y las participantes.

Joaquín Jesús Sánchez es un joven licenciado en Filosofía español (nació en 1990). Escribe artículos sobre arte y lo que él llama “variedades”. En la siguiente crónica, relata su encuentro con Hugues de Valthaire, un lutier. Si bien el género es predominantemente narrativo, este texto incluye varios pasajes explicativos.



Joaquín Jesús Sánchez: “El oficio de lutier”

Hugues de Valthaire iba a ser ingeniero. “Un día rompí mi guitarra por hacer experimentos con ella. Iba a pegarla yo, pero como estaba todavía en garantía la llevé a la tienda y ellos la mandaron de vuelta a Japón. Y con esto me quedé asombrado: me quitan mi guitarra, me han puesto otra, y yo pensaba que me la iban arreglar. Con esta pequeña historia me di cuenta de que existía este trabajo”.

El taller de un lutier está plagado de cosas fascinantes: de barnices, de maderas, de crines, de gubias, de cepillos. Salvo algún aparato electrónico, el instrumental y sus usos son similares a los que emplearon los maestros del XVII. El oficio, sin embargo, ya no se aprende entrando de aprendiz en un taller, sino en una escuela profesional. Valthaire estudió en la muy ilustre ciudad de Cremona, donde trabajaron los Amati, Stradivari, Guarneri o los Ruggieri. Le pregunto qué cualidades debe tener un lutier. Voy, por supuesto, cargado de prejuicios elevadísimos, así que espero que me responda que una sensibilidad extraordinaria o un oído absoluto. “La base es el trabajo de la madera. Hay lutieres que no tienen mucha idea de música. No digo que no les guste la música, pero que les da un poquito igual: lo que les gusta es la madera. Y es gente que trabaja bien. Pero evidentemente es un plus si tú puedes hablar con el músico y entender bien lo que dice. Eso es evidente: cuanta más sensibilidad [musical] tienes, más va a tu favor”.

Como se sabe, un lutier es un fabricante de instrumentos de cuerda. Se llaman así porque empezaron haciendo laúdes (*luth*), pero con el surgimiento del violín, del violonchelo y de la viola de gamba vieron la oportunidad de ampliar su negocio. Valthaire construía violines, violas y violonchelos, pero desde hace una veintena larga (la mitad de lo que lleva en el oficio) se ocupa solo de hacer reparaciones. Le pregunto por qué ha dejado de construir y me dice que durante veinte años hizo un centenar de instrumentos. Los hacía solo en su taller y cuando tenía unos pocos se marchaba a París para intentar venderlos. “Cuando haces tu primer violín, nadie se va a interesar por él. El único modo de venderlo es que el músico lo pruebe y que le guste. Y esto, los diez primeros años no puede ser de otra manera”. Le digo que, ingenuamente, creía que los instrumentos se hacían por encargo, poco menos que cada día había una procesión de músicos pidiendo instrumentos en aquel taller. “Se habla de gente que tiene encargos para dos y tres años. Yo conozco a muy pocos. Eso es un mito, es como pensar que todos los futbolistas ganan mucho dinero”. Las reparaciones son un trabajo menos solitario: se habla con los músicos, hay más trasiego de clientes.

Si uno quiere hacerse con un instrumento tiene tres opciones: un instrumento de autor, que está hecho por un lutier, que lo firma, lo fecha y pone el lugar de fabricación. Después están los instrumentos de taller, cuya construcción está dirigida por un maestro, auxiliado por unos asistentes. Y, finalmente, los instrumentos de manufactura, que se hacen en serie y que salen a la venta según gamas y calidades. “Suelen tener un acabado mucho menos preciso. El barniz, por ejemplo, hay que hacerlo rápido. Hay técnicas para hacerlo de manera eficaz, pero pierden un poquito de calidad. Y, sobre

todo, no se hacen los ajustes finales; no sé, la atención, el cariño... Hay muchas posibilidades de que un instrumento de autor sea superior a uno de manufactura. A veces no, pero es lo normal”. Le pregunto cómo hace un músico para escoger un instrumento. Entiendo que hay unos criterios de calidad objetivos en un instrumento, pero que tiene que haber una parte notable de la decisión que se resuelve por el gusto del intérprete. “Un músico profesional va a buscar un buen instrumento. Un buen instrumento es uno que le guste. Que pueda tocar sin dificultad, que le guste el color, que le guste algo... es difícil de explicar. Además, el instrumento mejora siendo tocado. Si dejo un instrumento a un músico, el sonido va a evolucionar hacia el sonido que lo estimula. Y si le doy el mismo violín a otro músico, al mes sonará muy diferente a como sonaba con el primero”. Le digo que eso me parece fascinante, que si me lo puede explicar mejor. “El violín parece que se acopla, que poco a poco su modo de vibrar coge el sonido [que el músico quiere]. Igual que si vas caminando por la calle de la mano con alguien vas a tener un ritmo, y si cambias de persona tu ritmo al caminar va a ser muy diferente. Es esto, y es fascinante: se queda en el instrumento. Cuando tocaba la guitarra y dejaba mi casa por unas semanas, a la vuelta sabía si mi amigo la había tocado o no. Esto todos los músicos te lo dirán. A veces no quieren prestar el instrumento por esto. Yo presté una vez un chelo a un músico un día y al devolvérmelo me dijo ‘vas a ver, he trabajado mucho, es estupendo...’. Cuando he intentado tocarlo no he podido. Lo tuve que dejar una semana: había algo que no podía soportar, una vibración que no era la mía. No me respondía, hacía otra cosa”. Después, hablando de instrumentos antiguos, me dirá: “Se puede uno imaginar que hay algo en el instrumento de cada músico que lo ha tocado”.

Desconozco el tiempo que tarda un proceso fabril en terminar un violín, pero un luter tarda en torno a un mes; un violonchelo, tres. El proceso, y esto es lo maravilloso, está lleno de un montón de cuidados y de precisiones, de gestos minuciosos, de intuiciones y, en definitiva, de un conocimiento íntimo de la madera y de su sonido: los anillos que crecen en invierno no suenan como los de verano, el abeto no suena como el arce, la madera joven no suena como la antigua. Una madera necesita un mínimo de cinco años de secado para poder ser trabajada, y empezará a sonar correctamente a partir de los diez. Las maderas modernas son más completas, las antiguas tienen un sonido más “cristalino, más transparente; son más ligeras, más frágiles: Ves un edificio moderno, que es muy bonito, pero ves un edificio antiguo y notas que tiene un algo más que es difícil de explicar, tiene una fuerza, un algo que coge que es importante...”. En un

violín, la tapa se hace de abeto y el fondo de arce. Primero, se escoge la madera de la tapa, una porción radial (una cuña) que se abre en libro. Hugues entra en un pequeño almacén y sale con dos porciones. Golpea los cantos uno contra otro para que note cómo suena. Luego se pegan por el extremo grueso y se cortan siguiendo el patrón de un modelo. Después se talla buscando una forma precisa: “la forma es fundamental, la línea tiene que ser equilibrada, va a vibrar muy rápidamente, el peso tiene que estar bien repartido; si un instrumento no está bien hecho primero se va a deformar y luego se va a romper”.

La tapa se refuerza con una cinta que se incrusta en los bordes, llamada “filete”, y se une al fondo mediante los aros, unas tiras de madera que se amoldan usando hierros calientes. La tapa se afina convenientemente en cada una de sus partes, al igual que el fondo, en una afinación que guarda relación la una con la otra. Le pregunto si lo afina a oído (a la antigua usanza). “¡No! ¡Tiene que ser preciso!”, dice, mientras busca una aplicación en su teléfono. Como decíamos, la construcción de un instrumento está llena de sutilezas que afectan al sonido final. Quitar un poco de madera en el puente (una pieza de madera que va encajada entre las cuerdas y la tapa, y que las soporta) o la posición en que se coloca el alma (un cilindro de abeto que se encaja entre la tapa y el fondo, del lado contrario de la barra armónica, y que sirve para conectarlas) cambia, milímetro arriba, milímetro abajo, el sonido del instrumento. Mucho del trabajo, me comenta Valthaire, es hacer estos pequeños ajustes. Me muestra un alma de violonchelo. La deja caer sobre la mesa para que la oiga. Coge una pieza de metal, con un gancho en un lado y una pala con muescas en el otro: el almero. Con la ayuda de un espejo la coloca en el instrumento. Da pequeños golpecitos hasta que cree que está en su sitio. Me invita, luego, a mirar dentro del chelo, por la apertura inferior. Cuando miro tengo una sensación muy parecida a la de fisgar por el ojo de una cerradura. El instrumento, por dentro, es como una gran habitación.

Le pregunto por los instrumentos antiguos. Siempre me ha intrigado cómo un instrumento se conserva trescientos años. “Si metes un instrumento en un armario, puede estar ahí dos mil años. Si lo empiezas a tocar ya coge golpes: pasan las guerras, pasan los cataclismos. Lo que ha seleccionado los instrumentos es el aprecio que el músico les tenía. Seguro que has escuchado alguna historia de un músico que se cae por las escaleras y se rompe una pierna pero que salva su instrumento: si hay alguien que lo defiende, así pasan los siglos. Hay instrumentos antiguos que son malos, que tienen tres

siglos y que se venden mucho más baratos que uno moderno. Pero no es lo normal. Los antiguos malos han acabado mal: se le dan al niño para que juegue... El bueno, no”.

Me parece que es ahora el momento adecuado para sacar la pregunta cliché: ¿qué tal se convive con la larga sombra de Stradivari? “A este nivel lo más sencillo es la analogía con la pintura. Hay grandes pintores que son intocables: muchos, muchísimos. En la lutería la gente conoce solo a Stradivari, pero hay muchos más. Era uno de los que estaban arriba del todo, pero no era el único. También hizo muchísimos instrumentos, tenía a diez personas que trabajaban para él. Vivió hasta los noventa, trabajó hasta muy tarde. El hecho de que tenga mucha producción hace que hayan quedado muchos instrumentos suyos, entonces siempre se habla de él, porque es el que más vas a ver. Guarneri del Gesù es muy famoso también, porque violinistas como Paganini o Sarasate preferían del Gesù a Stradivari. Estas cosas hacen que haya nombres conocidos. Pero luego es cuestión de escuela. A los diez que trabajaban con Stradivari tú no los conoces, pero un músico que lleva muchos años, sí”. O a Nicolò Amati, que fue el maestro de ambos y, en su época, el más famoso. A los Stradivari les viene muy bien, para su fama, ser vendidos en subastas millonarias. Son instrumentos que ya no están al servicio de los músicos, sino de la especulación y de la promoción que luego se hacen sus propietarios cuando los prestan para algún concierto. “Es como una estrella de fútbol: un concierto con un Stradivari se llena el doble”.

Le pregunto si se hacen ahora instrumentos comparables a estos de los grandes maestros. Me dice con rotundidad que sí. Me remite al experimento de Claudia Fritz, en el que se dio a una veintena de músicos una serie de instrumentos excepcionales y, provistos de medios para que no pudiesen identificarlos (antifaces, mascarillas perfumadas para que no detectasen olor del barniz), los dejaron tocar. Al final del experimento, trece de los veintiún violinistas habían preferido instrumentos nuevos; además, los intérpretes no tenían claridad para, durante la prueba, distinguir si tocaban uno antiguo o moderno. Esto, claro, no prueba categóricamente nada, pero sí deja constancia de que se hacen instrumentos excelentes.

Después de despedirnos del lutier, de camino al metro, Cristina, la fotógrafa que me acompañaba, me dice que si me he fijado en las manos y en cómo las mueve, y en lo delicadas que son pese a trabajar con madera. Yo, transcribiendo la grabación, he tenido la curiosa experiencia de percatarme de una variedad notable de sonidos (supongo que muchos, en el ajetreo de la entrevista, me pasaron desapercibidos): la madera que nos dejó escuchar y que se había traído de Cremona, el sonido del alma contra la madera del

banco de trabajo, el tapeteo de los dedos sobre la tapa de un violín. Lástima que eso no se pueda transcribir.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué pasajes explicativos reconocés en el texto?
- 2) A partir de lo que expone del lutier (y de tu propia experiencia, si la tenés), explicá en tus palabras la diferencia entre un instrumento de autor y uno fabricado en serie.
- 3) ¿Qué sentido otorgás a la frase final de la crónica: “Lástima que eso no se pueda transcribir”?

La argumentación es el proceso mediante el cual alcanzamos una serie de conclusiones a través de dos procedimientos psicológicos e intelectuales: la lógica y la emotividad. Es decir, una persona puede construir argumentos a partir de un razonamiento lógico, utilizando herramientas específicas (ejemplo, metáfora, analogía, comparación, cita textual, oxímoron, hipérbole, entre otros) para convencer y persuadir a su interlocutor. Pero la emotividad es otra posibilidad y refiere a los saberes de orden sensible o psicológico que se pueden utilizarse para conmover a quien nos lee o escucha. Esos dos caminos se articulan en el trascurso e interludio del proceso argumentativo.

Estos procedimientos de construcción de un texto (la explicación y la argumentación) están estrechamente vinculados a uno de los objetivos centrales de los estudios universitarios, que es el de “producir conocimiento” propio, nuevo, crear universos posibles de significados y significaciones para aportar a la construcción de la cultura y lo social.

En 2013, el crítico Jon Negroni publicó la primera versión de su Teoría Pixar en su sitio web (jonnegroni.com). A pesar de no haber sido el primero en señalar ciertas referencias internas entre las películas creadas por ese estudio de animación, sí lo fue en el desarrollo de una línea temporal que explicaría esas coincidencias.



Jon Negroni: “La teoría Pixar”

Hace algunos meses, vi un divertido video en Cracked.com que daba la idea (a mí, al menos) de que todas las películas de Pixar ocurrieran en el mismo universo.

Desde entonces, he estado obsesionado con esta idea, trabajando para completar lo que yo llamo la “Teoría Pixar”, una narrativa que conectaría todas las películas de Pixar dentro de una sola línea de tiempo, con un tema principal.

Esta teoría cubre cada producción de Pixar, desde *Toy Story: Bichos*, *Toy Story 2*, *Monsters Inc.*, *Buscando a Nemo*, *Los Increíbles*, *Cars*, *Ratatouille*, *Wall-E*, *Up*, *Toy Story 3*, *Cars 2*, *Valiente* y *Monsters University*. Cada película está conectada, e implica más eventos que influenciarán a las otras. Aquí vamos.

Valiente es la primera y la última película en la línea de tiempo. Obviamente, esta película sobre un reino escocés durante la Edad Media es la que ocurre más temprano, pero también es la que explica por qué los animales dentro del universo Pixar a veces actúan como humanos.

En *Valiente*, Mérida descubre que hay “magia” que puede resolver sus problemas, pero sin querer transforma a su madre en un oso. Averiguamos que esta magia viene de una extraña bruja, aparentemente conectada con la voluntad de los espíritus. No solo vemos a animales actuando como humanos, sino que también vemos escobas (objetos inanimados) actuando como personas en la tienda de la bruja.

También nos damos cuenta de que la bruja desaparece inexplicablemente cada vez que pasa a través de puertas, haciéndonos creer que quizás ni siquiera exista. No se adelanten, pero volveremos a *Valiente*. Solo digamos que, por ahora, la bruja es alguien que conocemos de otra película de la línea.

Siglos más tarde, los animales de *Valiente* con los que la bruja ha experimentado se han cruzado, creando una población a gran escala de animales que van de a poco ganando personificación e inteligencia propia.

Aquí hay dos progresiones: la progresión de los animales y la progresión de la inteligencia artificial. Los eventos de las siguientes películas muestran una lucha de poder entre humanos, animales y máquinas. El escenario para la guerra sin cuartel, en términos de los animales, se da en *Ratatouille*, *Buscando a Nemo* y *Up*, en ese orden. Nótese que dejé *Bichos* afuera, lo explicaré luego.

En *Ratatouille*, vemos a animales experimentando con sus personalidades crecientes en experimentos pequeños y controlados. Remy quiere cocinar, algo que solo los humanos pueden hacer explícitamente. Forma una relación con un pequeño grupo de humanos y es exitoso. Mientras tanto, el villano de *Ratatouille*, Chef Skinner, desaparece. ¿Qué le pasó? ¿Qué hizo con su nuevo conocimiento de que los animales son capaces de trascender a sus instintos y lograr tareas mejor que muchos humanos?

Es posible que Charles Muntz, el antagonista de *Up*, haya escuchado este rumor, dándole la idea de comenzar a inventar aparatos que capturarían los pensamientos de animales, principalmente de sus perros, por medio de collares traductores. Estos collares le indican a Muntz que los animales son más inteligentes y más parecidos a los humanos de lo que creemos. Necesita esta tecnología para encontrar el ave con la que se ha obsesionado, e incluso comenta cuántos perros ha perdido desde que llegó a Sudamérica.

Pero luego, Doug y el resto de los experimentos son puestos en libertad luego de la muerte de Muntz, y no conocemos todas las implicancias de esto, pero sí sabemos que la animadversión entre animales y humanos está creciendo. Ahora que los humanos han descubierto el potencial de los animales, están comenzando a cruzar la línea. Para desarrollar esta nueva tecnología, los humanos comienzan una revolución industrial, dada a entender en *Up*.

En el comienzo de *Up*, Carl está siendo obligado a entregar su casa a una corporación, porque están expandiendo la ciudad. Piensen en eso. ¿Qué corporación es culpable de contaminar la tierra y eliminar toda vida en un futuro distante, debido a los excesos tecnológicos? Buy-n-Large (BNL), una corporación que controla básicamente todo cuando llegamos a *Wall-E*. En el comercial de la “Historia de BNL” en la película, se nos dice que BNL se ha apropiado de los gobiernos del mundo. ¿Entendieron que esta única corporación ha logrado la dominación global?

Curiosamente, se hace alusión a esta misma empresa en *Toy Story 3*:

[Negróni incluye un screenshot de la espalda “abierta” de Buzz Lightyear, que revela su funcionamiento con baterías BNL]

En *Buscando a Nemo*, tenemos una población completa de criaturas marinas para salvar a un pez capturado por humanos. BNL aparece otra vez en este universo por medio de otro artículo de noticias que habla del bello mundo submarino. En *Buscando a Nemo*, ya se están cruzando líneas. Los humanos están comenzando a antagonizar a los animales crecientemente inteligentes y conectados.

Piensen en Dory, de *Buscando a Nemo*, por un segundo. Ella se distingue de los otros peces. ¿Por qué? No es tan inteligente. Su memoria a corto plazo es el resultado de no ser tan avanzada como otras criaturas marinas, lo cual es una explicación razonable para lo rápido que estas criaturas están evolucionando.

Es probable que en la secuela de *Buscando a Nemo*, la cual trata sobre Dory, se hable de esto, y se explique un poco más allá. También quizás recibamos más evidencia que apunte a la animadversión entre humanos y animales.

Y esta es la película que va más allá en el lado “animal” de las cosas. Cuando hablamos de inteligencia artificial, comenzamos con *Los Increíbles*. ¿Quién es el villano principal de esta película? Probablemente piensen en Buddy, mejor conocido como Syndrome, quien básicamente comete genocidio en humanos superpoderosos.

¿O en realidad no es así?

Buddy no tiene poderes. Utiliza la tecnología para llevar a cabo su venganza contra Sr. Increíble, ya que este no quiso tomarlo en serio. Suena un poco raro que el hombre haya ido tan lejos como cometer genocidio solo por esto.

¿Y cómo mata a los otros superhéroes? Crea un omnidroide, un robot asesino con inteligencia artificial, que aprende todos los movimientos de los superhumanos y se adapta. El omnidroide eventualmente traiciona a Syndrome, lo que nos hace creer que estaba siendo manipulado por máquinas todo el tiempo, para deshacerse de las amenazas más grandes a un dominio de robots: humanos con superpoderes. La película incluso muestra a superhéroes con capas muriendo debido a objetos inanimados, como turbinas de avión... por accidente.

¿Pero por qué las máquinas quieren deshacerse de los humanos en primer lugar? Sabemos que los animales no quieren a los humanos porque están contaminando la Tierra y experimentando con ellos, ¿pero por qué las máquinas están causando problemas?

Entra *Toy Story*. Aquí vemos a humanos usando y descartando “objetos” que claramente tienen sentimientos. Sí, los juguetes aman el estilo del Tío Tom pero, a lo largo de las secuelas de *Toy Story*, notamos que se están hartando.

Los juguetes se rebelan contra Sid en la primera película. Jesse resiente a su dueña, Emily, por abandonarla. El oso Lotso odia a los humanos por completo en la tercera película. Los juguetes claramente no están satisfechos con el *status quo*, dando una razón por la cual las máquinas querrían deshacerse rápidamente de los humanos más fuertes.

Con los superhéroes muertos, la humanidad es vulnerable. Los animales, quienes quieren rebelarse en el estilo de *El Planeta de los Simios*, tienen la capacidad de dominar todo, pero esto no ocurre.

Por otra parte, la inteligencia artificial nunca domina a los humanos. ¿Por qué no pasaría esto? Es razonable asumir que las máquinas sí quedaron al mando, solo que no como esperábamos. Las máquinas utilizan a BNL, una corporación sin cara (las cuales básicamente no tienen rostro en la naturaleza) para dominar al mundo.

En cada una de las películas de *Toy Story*, se hace dolorosamente claro que los objetos emocionales dependen de los humanos para todo. Para su realización e incluso su energía. Se da a entender que los juguetes comienzan a desgastarse cuando se dejan guardados, a menos que estén en un museo en donde los humanos puedan verlos.

Así que las máquinas deciden controlar a los humanos utilizando una corporación que cumple todas sus necesidades, llegando a una revolución industrial que eventualmente se transforma en... contaminación.

Cuando los animales se rebelen contra los humanos para que dejen de contaminar, ¿quién los salvará? Las máquinas. Sabemos que las máquinas ganarán la guerra porque, después de esta guerra, tampoco hay animales en la Tierra. ¿Quién queda?

Porque las máquinas han roto el balance, la Tierra se comienza a convertir en un planeta no apto para humanos, ni animales, así que los humanos restantes son puestos en Axiom (o el Arca de Noé, si quieren seguir el tema bíblico: Wall-E es básicamente un Jesús robot y su interés amoroso se llama adecuadamente Eva) como un último esfuerzo para salvar a la raza.

En Axiom, los humanos no tienen ningún propósito además de que todas sus necesidades sean cumplidas por las máquinas. Las máquinas han hecho a los humanos dependientes de ellas para todo, porque así es como ellos trataban a los juguetes. Eso es todo lo que saben.

Mientras tanto, en la Tierra, las máquinas son dejadas para habitar el mundo y manejar todo. Por ese motivo, explicaciones de hitos y tradiciones humanas aún son prominentes en *Cars*. No hay ni animales ni humanos en esta versión de la Tierra porque todos se han ido, pero sabemos que este planeta aún tiene mucha influencia humana. En *Cars 2*, los autos van a Europa y Japón, dejando claro que todo esto ocurre en la Tierra como la conocemos.

¿Entonces qué ocurre con los autos? Sabemos hasta ahora que los humanos son la fuente de energía para las máquinas, es por esto que nunca se deshicieron de ellos. En *Wall-E*, señalan que BNL quería traer a los humanos de vuelta una vez que el planeta estuviera limpio de nuevo, pero el plan falla. Las máquinas en la Tierra eventualmente mueren, aunque no sabemos cómo.

Lo que sí sabemos es que en *Cars 2* hay una crisis de energía, ya que el aceite es la única fuente de la que la ciudad depende, a pesar de sus peligros. Incluso aprendemos que la corporación Allinol estaba usando “energía verde” como catalizador para una guerra de gasolina, intentando alejar a los autos de fuentes de energía alternativa. Esta gasolina “limpia” podría haberse usado para eliminar muchos de los autos, muy rápido.

Lo que nos lleva de vuelta a Wall-E.

¿Alguna vez se han preguntado por qué Wall-E era la única máquina que quedaba? Sabemos que la película comienza 800 años después de que los humanos se han ido de la Tierra en Axiom y están siendo gobernados por el Piloto Automático (otra referencia a la inteligencia artificial).

¿Podría ser que la fascinación de Wall-E con la cultura humana y su amistad con la cucaracha son lo que le permite encontrar satisfacción y la habilidad para mantener su personalidad? Esto es lo que lo hace especial y la razón por la cual libera a los humanos. Se acuerda de la época en la cual los humanos y las máquinas vivían en paz, lejos de la contaminación causada por ambas partes.

Luego de que Wall-E libera a los humanos y ellos reconstruyen la sociedad de vuelta en la Tierra, ¿qué ocurre? Durante los créditos del final de *Wall-E*, vemos el zapato que contiene el último rastro de vida vegetal. Crece para convertirse en un gran árbol. Un árbol que tiene un enorme parecido al árbol central de *Bichos*.

Así es. La razón por la cual no se ven humanos en *Bichos*, es porque no quedan muchos. Sabemos por la cucaracha que algunos insectos sobrevivieron, lo que significa que se recuperaron un poco más rápido, a pesar de que la película debe ocurrir lo suficientemente adelante en el tiempo como para que los pájaros también se hayan desarrollado.

Pero hay más. Hay algo muy diferente en *Bichos* en comparación a otras películas de Pixar, en términos de cómo se presentan los animales. A diferencia de *Ratatouille*, *Up* y *Buscando a Nemo*, los bichos en la película hacen una serie de actividades humanas similares a las que las ratas en *Ratatouille* solo experimentaban. Los bichos tienen ciudades, bares, saben lo que es un *bloody mary*, e incluso tienen un circo itinerante. Todo esto implica que la película ocurre en una época distinta.

El otro elemento que diferencia a *Bichos* de otras películas de Pixar es el hecho de que es la única, fuera de *Cars* y *Cars 2*, que no trata (ni siquiera incluye) a humanos.

Entonces, ¿qué ocurre? La humanidad, las máquinas y los animales siguen creciendo en armonía al punto de que una nueva especie nace. La civilización de monstruos es en realidad la Tierra en un futuro increíblemente distante.

¿De dónde llegaron? Es posible que los monstruos sean sencillamente los animales personificados que mutaron luego de que la Tierra enferma fuera irradiada durante 800 años. (No durante *Wall-E*. Yo diría que tomó cientos de años luego de esto para que los animales se convirtieran en monstruos). La alternativa podría ser que los humanos y los animales tuvieron que cruzarse para poder salvarse. Es asqueroso, lo sé, pero plausible dado que las líneas entre animales y humanos están constantemente sujetas a debate en Pixar.

Independiente de la razón, estos monstruos se ven como animales horriblemente mutados, solo que más grandes y civilizados. Tienen ciudades e incluso universidades, como vemos en *Monsters University*.

En *Monsters Inc.*, hay una crisis de energía porque se trata de una Tierra futura sin humanos. Los humanos son la fuente de energía así que, una vez más gracias a las máquinas, los monstruos encuentran una forma de utilizar puertas para viajar al mundo humano. Sólo que no son dimensiones diferentes.

Los monstruos están viajando por el tiempo. Están guardando energía para evitar extinguirse, y lo hacen volviendo al tiempo en el que los humanos eran la especie más numerosa. En la cima de la civilización, si lo prefieren.

A pesar de que ha pasado mucho tiempo, la animadversión hacia los humanos de parte de los animales/monstruos no desapareció. Los monstruos confían en sus instintos antihumanos para creer que tan solo tocar a un humano corrompería su mundo, como lo hizo en el pasado. Entonces, asustan a los humanos para conseguir energía, hasta que se dan cuenta de que la risa (energía verde), es más eficiente, ya que es positiva en la naturaleza.

Incluso vemos una conexión entre *Bichos* y *Monsters Inc.* por medio del trailer que se ve en ambas películas. El trailer se ve exactamente igual, excepto que el que se ve en *Bichos* está bastante más viejo y decrepito, mientras que el de *Monsters Inc.*, adonde Randall es enviado por medio de una puerta, tiene humanos y se ve más nuevo.

Dicho esto, *Monsters Inc.* es, hasta ahora, la película más futurista de Pixar. Al final, los humanos y las máquinas finalmente han encontrado una forma de entenderse mutuamente y vivir en armonía.

Y luego está Boo. ¿Qué creen que le pasó a ella? Vio todo lo que ocurriría en la futura Tierra, en donde “gatito” podía hablar. Se obsesionó con averiguar qué había ocurrido con su amigo Sully, y por qué los animales no eran tan inteligentes como los que ella había visto en el futuro. Se acuerda de que las “puertas” son la clave de cómo encontró a Sully en primer lugar, y se convierte en...

UNA BRUJA.

Sí, Boo es la bruja de *Valiente*. Logra averiguar cómo viajar por el tiempo para encontrar a Sully y llega hasta la fuente: la voluntad de los espíritus. Ellos son los que comenzaron todo y, como bruja, Boo cultiva la magia como intento de encontrar a Sully, creando puertas que van hacia atrás y hacia adelante en el tiempo.

¿Cómo sabemos esto? En *Valiente*, podemos, brevemente, ver un dibujo en el taller. Es Sully. Incluso vemos el camión de Pizza Planet tallado en un juguete de madera en su tienda, lo cual no tiene sentido a menos que ella haya visto alguno antes (y estoy seguro de que lo ha hecho, ya que el camión sale en, literalmente, todas las películas de Pixar).

¿Recuerdan que Mérida abría puertas y la bruja desaparecía constantemente? Es por que estas puertas están hechas igual que las de *Monsters Inc*. Pueden transportar a través del tiempo y esta es la razón por la que Mérida no podía encontrar a la bruja.

¿Encuentra Boo alguna vez a Sully? Me gusta pensar que sí. Seguramente se reunieron al menos una vez, cuando ella aún era niña, al final de *Monsters Inc*. pero, eventualmente, él tuvo que dejar de visitarla.

Pero su amor por Sully es, después de todo, el punto crucial de todo el universo de Pixar. El amor de diferentes personas en diferentes épocas, e incluso entre distintas especies, encontrando maneras de vivir en la Tierra sin destruirla debido a la lujuria por la energía.

Y esa es la Teoría Pixar.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Cuál es la tesis central de la Teoría Pixar?
- 2) ¿Te resulta convincente la argumentación de Negroni? ¿Por qué sí? ¿Por qué no?
- 3) ¿Qué otra explicación encontrarías, rechazando la propuesta por Negroni, para la repetición de elementos en las películas de Pixar?

Black Lives Matter [Las vidas negras importan] es un movimiento político originado en la comunidad negra de Estados Unidos, en contra de la violencia y toda otra expresión de odio o desigualdad basada en la raza.

A principios de 2016, un grupo de estudiantes anónimo de una facultad de leyes envió una carta a su profesora, quejándose porque había sido vista en el campus usando una remera con la leyenda “Black Lives Matter”. La profesora les respondió no sólo defendiendo su remera y los principios del movimiento, sino también criticando la manera en la que los estudiantes entendían la relación con sus docentes.

Algunos meses más tarde, en julio del mismo año, dos jóvenes estadounidenses negros fueron asesinados por la policía. Eso reavivó las manifestaciones, y logró la viralización de la nota de los estudiantes y la respuesta de la profesora.



Cartas cruzadas sobre Black Lives Matter

Para: XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

De: *Estudiantes preocupados*

Estimada XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX,

nos dirigimos a Ud. con preocupación acerca de una conducta inapropiada en la Escuela de Derecho de la Universidad XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX.

Específicamente, al hecho de que Ud. se ha presentado en el campus, al menos en una ocasión, usando una remera con la leyenda “Las vidas negras importan” [“Black Lives Matter”]. Consideramos que se trata de una declaración inapropiada e innecesaria, que no tiene lugar legítimo en nuestra institución de altos estudios. La declaración por Ud. representada y avalada es, además, altamente ofensiva y extremadamente provocadora. Estamos aquí para aprender sobre leyes. No dedicamos tres años de nuestras vidas y decenas de miles de dólares a ser sujetos del adoctrinamiento o de las opiniones personales de nuestros profesores.

La Escuela de Derecho de la Universidad XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX se ha enorgullecido de la diversidad demográfica de su estudiantado. Sin embargo, sus acciones claramente representan su visión: algunos de esos grupos demográficos importan más que otros. Dicha visión aliena y aísla a todos los grupos no negros.

Como alguien a cargo de la enseñanza de derecho penal, debería Ud. tener absolutamente claro, sin duda alguna, que TODAS las vidas importan, como está

indicado en la letra de la ley. Además, la declaración “Las vidas negras importan” es racista, va en contra de la fuerza policial y ha sido conocida por incitar a la violencia en este país. Como alguien a quien se le paga por enseñar la ley, debería sentirse avergonzada de su actitud.

Su voluntad de llevar tal propaganda solo puede conducirnos a la conclusión de que Ud. ignora completamente las ramificaciones sociales y las implicancias en torno al movimiento Black Lives Matter. Aquellos que apoyan ese mensaje han asaltado, escrachado e incendiado negocios inocentes, y atacado a policías pacíficos, cuya misión era proteger a TODOS los grupos demográficos que Ud. ha aislado con éxito. Si bien comprendemos su sagrado derecho a la libertad de expresión, le recomendamos firmemente que reconsidere sus acciones. Debería Ud. poner en práctica algo de respeto hacia los límites. Esta no es una clase ni una universidad de ciencias políticas. Somos una escuela de derecho. Hemos adoptado el deber solemne de aprender y respetar la ley. No necesitamos que las acciones insensatas de nuestros profesores nos distraigan y alienen. Así como nuestras opiniones personales no tienen lugar en los exámenes de derecho, las suyas no lo tienen en el aula. La Escuela de Derecho de la Universidad XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX está experimentando una declinación en los exámenes de oposición. Resulta imperativo que focalice su energía en efectivamente enseñar la ley en lugar de continuar expresando mensajes de odio.

Desafortunadamente, sentimos que debemos hacerle llegar este mensaje de manera anónima. Está claro que las opiniones aquí expresadas no son bienvenidas. Si los puntos de vista del estudiantado van en contra de los del consejo directivo o del claustro docente, tememos que existan represalias. De hecho, la administración y los docentes de la Escuela de Derecho de la Universidad XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX, Ud. incluida, no se han avergonzado de exhibir abominables niveles de discriminación.

Esperamos que la nueva administración rectifique estas falencias abismales. Hay mucho por hacer a fin de que así sea.

Profesora XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Respuesta a la carta de los estudiantes preocupados

Acepto la invitación que me realizaran a través de su carta, así como la oportunidad creada a partir de su contenido, de enseñarles algo. Hubiera preferido hacerlo mediante una conversación o preferiblemente una serie de conversaciones. Como desconozco

quiénes son, eso no va a ser posible. Sin embargo, existe una razón aun más importante para poner estas reflexiones por escrito y destinarlas al conjunto de la comunidad educativa de la Escuela de Derecho. Los principales asuntos que subyacen en su enojo son actuales, afectan al conjunto de la comunidad educativa y la exceden. Presentaré, entonces, las lecciones reales y analíticas que pueden aprenderse tras la lectura de la carta.

[...]

Cuando un argumento se basa en su serie de premisas, es necesario ser cuidadoso. Debe prestarse atención a que, si alguna de esas premisas resulta fácticamente débil o ilógica, o bien si el lector simplemente no las acepta, el mensaje acabará por colapsar por falta de apoyo. A continuación, expondré una lista de algunas de las premisas de su carta y mis críticas a ellas.

Premisa. Ustedes adquirieron, con sus matrículas, el derecho a realizar demandas a la institución y a la gente involucrada en ella, y a dictar el contenido de la instrucción legal que recibirán.

Crítica. No acuerdo con el modelo “orientado al consumidor” en la instrucción legal. Como consecuencia, creo en su derecho a expresar sus necesidades y deseos, incluso con maneras más fuertes que las Uds. han empleado. Tendrían idénticos derechos a expresarse si la cursada fuera gratuita, ya que se trata de sus derechos como estudiantes, no como consumidores. Por otra parte, la extensión lógica y natural de su premisa es que los estudiantes becados no tienen derecho a presentar sus necesidades y deseos en las condiciones del resto (o, quizás, ni siquiera tienen derecho alguno). Así que, como pueden ver, los argumentos basados en el consumismo no logran influenciarme. Por el contrario, una premisa semejante me inclina a creer que Uds. tienen una visión reducida de la instrucción legal y la fuente de nuestra responsabilidad como docentes de la ley. Esto me permite tomar con menos seriedad cualquier crítica proveniente de dicha perspectiva.

Premisa. Ustedes no están pagándome por mi opinión.

Crítica. Ustedes no están pagándome por pretender que no tengo una opinión.

Premisa. Existe algo llamado “ley”, que es objetivo, fijo e independiente de la sociedad en la cual funciona (y, por lo tanto, no es afectado por ella).

Crítica. La ley no tiene sentido ni relevancia fuera de la sociedad. Al mismo tiempo, da forma y es formada por la sociedad en la que funciona. La ley está hecha por los seres humanos. Protege, controla, responsabiliza y libera humanos, animales no humanos y objetos físicos inanimados. Como los humanos que la hacen, la ley es parcial, noble, ambiciosa, visionaria, defectuosa, desordenada, poco clara, brillante y se encuentra en cambio constante. Si Uds. creen que la ley es solamente un conjunto de reglas a ser enseñadas y aprendidas, se están perdiendo de la belleza de la ley y del propósito de la Escuela de Derecho.

Premisa. Ustedes saben más de instrucción legal que yo.

Crítica. No es así.

Premisa. Existe un “solamente” invisible delante de “Las vidas negras importan”.

Crítica. Existe una diferencia entre focalización y exclusión. Si algo importa, eso no implica que otra cosa no importe. Si digo “Los estudiantes de derecho importan”, esa afirmación no implica que mis colegas, amigos y familiares no importen. Aquí aparece otra cosa que falta: contexto. El movimiento Black Lives Matter emergió en un contexto de evidencia de lo contrario. Un grupo de gente recibe mensajes de la cultura en la que vive, que señalan que sus vidas son menos importantes que otras. Resulta una cruel distorsión de la realidad regañarlo por no ser suficientemente inclusivo.

En relación al contexto específico en el cual usé mi remera con la leyenda “Las vidas negras importan”, ese día en la clase de Procedimiento Penal discutimos la violencia de las fuerzas policiales contra la comunidad negra.

Sí existen algunas palabras implícitas que preceden “Las vidas negras importan” y dicen algo así: “Por el maltrato y la violencia de la policía contra la gente negra, y la indiferencia de la sociedad en general y de la justicia penal en particular, es importante que digamos que...”. Esto es, por supuesto, demasiado extenso para una remera. Black Lives Matter es acerca de focalizar, no de excluir. Como cuestión general, ver el mundo y la gente que lo habita como mutuamente excluyentes impide el proceso intelectual propio. Si desean afrontar la consecuencia intelectual de limitar una ideología, esa es su decisión. Pero eso no les da derecho a proyectar su ideología en gente que no la comparte.

Premisa. “Las vidas negras importan” es una expresión de odio racista contra las personas blancas.

Crítica. “Las vidas negras importan” no es una afirmación acerca de las personas blancas. No excluye a las personas blancas. No acusa a las personas blancas, excepto que se refiera a una persona blanca específica que comete, promociona o ignora los actos de violencia contra las personas negras. Si alguno es una de esas personas, entonces alguien debería estar diciéndole eso (uso “alguno” en sentido general, no relativo a “alguno de ustedes, redactores de la carta”).

Premisa. La historia no importa. Por lo tanto, las secuencias de causa y efecto pueden ser ignoradas (o incluso invertidas).

Crítica. Señalar que el movimiento Black Lives Matter sostiene la violencia contra las fuerzas policiales es ignorar (e invertir) la causa real por la que el movimiento surgió, como efecto de la violencia de las fuerzas policiales. Sí, el movimiento tiene que ver con la violencia, la cuestión es la violencia, pero no la represalia violenta contra la violencia que es su cuestión. Es un hecho trágico que la ira como consecuencia de la injusticia racial a veces resulta representada de manera violenta (aunque no tan a menudo como podríamos esperar, considerando la data inmemorial de las causas de esa ira). Todos podemos lamentar el hecho de que la violencia engendre violencia. Pero no podemos siquiera hacer eso si ignoramos la violencia que ha sido y sigue siendo la causa del engendramiento.

Premisa. Lo que uno cree que algo significa es lo mismo que lo que eso efectivamente significa.

Crítica. Todos tenemos el derecho a discernir significados (y deberíamos realizar el esfuerzo de hacerlo). Pueden existir diferencias de opinión razonables acerca de qué significa algo. Algo puede incluso ser portador de un significado que tiene una vida más extensa, más allá del significado asignado a él por una persona particular. Por ejemplo, la bandera de la Confederación conlleva el significado de supremacía blanca, incluso si una persona particular piensa que solo significa “tradición”. Una persona, incluso un grupo de personas, no puede apartar el significado odioso simplemente declarando que significa otra cosa. De manera similar, adscribir un significado negativo donde no existe no da como resultado que dicho significado pase a existir.

A menos que Uds. hablen en nombre del movimiento Black Lives Matter, no tienen autoridad para decir qué significan esas palabras para las personas involucradas. Definitivamente, no tienen autoridad para decir (y, en apariencia, ni siquiera ningún conocimiento de) lo que significan para mí. Su interpretación de algo y su reacción frente a ello basada en esa interpretación no son lo mismo que lo que ese algo en efecto significa. Las cosas del mundo tienen significados que existen por fuera de ustedes.

El punto en el que estoy focalizando es diferente de los anteriores, que señalan su incompreensión del movimiento y las tres palabras que lo encarnan. Aquí se trata de engrandecimiento, no de precisión.

[...]

En conclusión, considero que cada momento de la vida (y ciertamente en la vida de una escuela de derecho) puede ser una ocasión para enseñar y aprender. Les agradezco haber creado una oportunidad para poner en práctica esta creencia.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Cómo podrías resumir las tesis centrales de la argumentación de los estudiantes y de la profesora?
- 2) ¿Por qué la profesora señala que la última premisa es diferente de las anteriores, en tanto se trata de “engrandecimiento, no de precisión”?
- 3) ¿Cómo se configuran, según la creencia de la profesora, las sociedades y sus instituciones? ¿Se trata de entidades definidas de una vez y para siempre, o susceptibles de ser modificadas a través de la historia? ¿Estás de acuerdo con ella? ¿Podés pensar en ejemplos para reafirmar o refutar lo que ella propone?
- 4) Algunos meses luego de este intercambio, en noviembre de 2016, un profesor suplente fue a trabajar usando un pin con la leyenda “Las vidas negras importan” en el bolsillo de la camisa, en una escuela secundaria pública de California (Estados Unidos). Al día siguiente, fue despedido por haber roto la normativa de mantenerse “neutral en relación a cuestiones políticas”. El profesor, en una entrevista posterior, se manifestó sorprendido y señaló que no se trata, en su opinión, de una postura política sino de una moral. En función de lo que aprendiste acerca del movimiento Black Lives Matter en la carta de la profesora, ¿qué te parece? ¿Se trata de una cuestión política o de una cuestión moral? ¿Pueden separarse ambas cuestiones?

Ensayo

El **ensayo** es un género que se produce en diferentes discursos: académico, literario, periodístico. Es un texto argumentativo con una fuerte intervención de su autor o autora

en tanto potencia subjetiva; es articulador entre el conocimiento experiencial/corporal de la persona y sus adquisiciones intelectuales. En el ensayo, se revaloriza la historia de la experiencia al mismo nivel que los datos, las definiciones, conceptos, categorías. Permite la búsqueda de un registro, una voz personal para construir argumentación. A continuación, leeremos y analizaremos diferentes tipos de ensayos, con características internas diversas y voces narrativas complejas.

Horacio González (Buenos Aires, 1944) es sociólogo e investigador, y dicta clases en las universidades de Buenos Aires, Nacional de Rosario y Nacional de La Plata. Fue director de la Biblioteca Nacional. Es autor de una gran cantidad de escritos de investigación, ensayos y artículos periodísticos que estudian problemas estéticos, políticos y sociales contemporáneos.

En el siguiente texto, distingue entre el ensayo y el informe como formas de escrituras predominantes en la discursividad social. Si el segundo correspondería al producto de las disposiciones y los reglamentos del poder, en el primero imagina el gesto agudo y crítico, y también la belleza y la sugestión. La eficacia conceptual y también artística.



Horacio González: “El ensayo en ciencias sociales: una forma antropológica de la crítica”

El ensayo, si podemos definirlo sucintamente, es el movimiento de la escritura moderna y social. Corresponde al ciclo político de las inquietudes revolucionarias en la esfera de las naciones y al estilo de la investigación moral en la esfera de la cultura subjetiva. Su fuerza irremplazable consiste en poner en primer plano la pertinencia de las impresiones personales, sea bajo el modo del discurso argumentado (Rousseau) o de la compulsión dramática (Nietzsche). Es “impresionista” como modo eminente de presentar una queja doliente contra un mundo de cárceles espirituales, contra la infausta y difundida “jaula de hierro”. El ensayo surge de la cuerda imaginaria que vincula el yo personal al sujeto colectivo que desea hacer visibles unos gestos de emancipación.

En cambio, el informe sería la escritura del Estado y de la institución, la forma instrumental con la que un reino dispone su palabra ordenadora. El informe parte de una encomienda de los poderes, confirmándolos y protegiéndolos de preguntas nuevas. La postulación del informe es inmemorial y certera: el poder no está en la letra (como cree

el ensayo) sino antes de la letra que sólo debe confirmarlo y preservarlo de exámenes litigantes. Para el informe, lo esencial habría ocurrido antes de la escritura y ésta debe inhibirse del juego de la convocatoria social para entusiasmar apáticos. Es que, visto desde el informe, el saber consiste en preservarse de los obstáculos que lo ciñen, antes que en develarlos como componentes del conocimiento.

Pero, si estas fueran las únicas alternativas de escritura social, sería fácil optar por el ensayo. Apenas restaría saber resguardarse del uso de ese abusivo sello personal que en su momento Habermas, entre otros, ha llamado a evitar. Pero en verdad el ensayo “sin Estado” y sin “hechos fehacientes” no quiere estar reñido con el rigor que suele proclamar el informe ligado a “verificaciones fácticas” como a “estados de la cuestión”. Porque si el ensayo debe cultivar el rigor y la economía monográfica, lo hace como severo sinónimo de belleza. Se trata de una belleza oculta, incluso enigmática, no declarada. Y algo más: la efectividad pública buscada, inspirada en la preocupación por las injusticias y abdicaciones en el mundo histórico-social, no obsta para que el ensayo ejerza su pudor, su ascetismo y, en último análisis, su intento de redescubrimiento de la perfección conceptual. Su eficacia social es homóloga a su eficacia artística.

Frente a eso, el informe sería rápido candidato al denuesto o al desprestigio. Permite suponerlo así el hecho de que es la prosa de las burocracias, de la circulación de órdenes. El informe mantendría entonces el juego ajustado de un ritual que controla la disciplina del lenguaje. Sería ese el modo de homologarse con la disciplina social. Pero este lenguaje que goza de su punto de honra mostrando su culpable estilo instrumental, también tiene algo sugestivo. Porque cuando renuncia a decir por sus propios medios, cuando exhibe orgulloso su servilismo hacia un sentido que estaría lejos suyo y no le pertenecería, enseña más de lo que parece. Muchas formas novelísticas lo han tomado como personaje lingüístico, por ejemplo, las de Puig o Fögwill, en el sentido de un “habla natural” forjada en las utilidades de la vida práctica, con sus secretos simbolismos. Y allí se ve que en el ritual o en el misario cerrado del informe (o del hablar “real”) yacen atrapadas formas vivas anteriores que podrán ser liberadas, como acontece en los autores antes mencionados o –otro ejemplo posible– en el poema “Siglas” de Néstor Perlongher. El mundo del “papeleo” trafica conocimientos muertos pero allí hay una densa batalla que promete rescatar osamentas de la lengua para un nuevo ciclo vital.

Por eso, hay una paradoja a resolver: el lenguaje “encantador” del ensayo, si ese sólo fuera su carácter, no puede trascender un juego personal de vanidad y engreimiento que

desea decir mostrando su “arte” cuando en verdad el arte del ensayo debe permanecer soterrado. Es enérgico cuando se oculta o cuando se hace mero texto necesario. Así, mientras el lenguaje instrumental puede decir mucho en su voluntaria renuncia a remover napas fijas de significados, el ensayo puede arruinar su punto de partida emancipado si hace del arte un lucimiento voluntario, concediendo a lo bello en tanto fútil. En esta paradoja, lo inerte del informe puede hacerse “bello” y lo “bello” del ensayo se torna inanimado.

¿Cómo proceder entonces? La ciencia creyó resolver el problema escindiendo escritura e informe (dando lugar a veces al “escritor secreto científico”) y el ensayo se creyó llamado al capricho frenético de la subjetividad. Lo cierto es que las ciencias humanas se desarrollaron como víctimas propicias de esta irresolución, pues en no pocos momentos la convocatoria a eludir el ensayo inhibió las obras, pero la fuga hacia la liberación escritural tampoco dejó mucho más que testimonios que poetizan desde el exterior de las cosas. La negativa a tratar la cuestión del ensayo no fue entonces un habilidoso avance de científicos exorcizando “intuicionismos”, sino la renuncia misma a considerar las posiciones de escritura consustanciales a toda expresión de saber, a todo conocimiento, a toda ciencia. Porque el ensayo, bien entendido, no existe como concreción palmaria sino como fundamental imposibilidad. De ahí que su última ratio es la expresión personal como drama de lenguaje y respuesta singular, nunca generalizable, a la incerteza de los valores

El ensayo consiste en la comprensión del dilema de esa imposibilidad. Y ella es lo contrario a pensar una forma de escritura canónicamente establecida “antes” del ejercicio reflexivo o de la pregunta por el ser social. Así, el ensayo es una actividad autocrítica de índole moral e intelectual antes que un “escribir suelto”. Por eso encierra el núcleo de comprensión de todos los problemas que hoy paralizan a las ciencias sociales. Sólo considerando las promesas allí engarzadas y no barajando nuevos organigramas institucionales se podrá avanzar en reformas universitarias. Entonces serían reformas inspiradas en la trama interna de la praxis del conocer. Desde el discurso estadístico hasta el “tratado general”, desde el informe hasta el discurso interpretativo, desde el pensar “more geométrico” hasta las retóricas perceptivas del fenomenólogo, tales serían las tramas por cuyos escalones habría que atravesar necesariamente para sentirse involucrado en una experiencia efectiva de conocimiento. Un “Tratado” puede ser caótico en su forma, pero luminoso en sus descubrimientos conceptuales y en la densa frugalidad de su exposición (como Economía y sociedad).

Como un informe puede ser un alegato repleto de insinuaciones morales (tal, el Informe Bialek Massé). Habrán sido tocados por el ensayo como forma textual de la crítica, como antropología radical del conocer.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Cuáles son las diferencias centrales entre el ensayo y el informe científico?
- 2) ¿Qué intenta demostrar González con su argumentación?

LeRoi Jones (1934 – 2014) fue un poeta, novelista, ensayista, dramaturgo, músico y activista afroamericano. En 1963, publicó *Blues People. Música negra en la América blanca*, un libro sobre el desarrollo y surgimiento cultural de la población negra en Estados Unidos entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX. También escribió crónicas, críticas y breves ensayos en los que describió y analizó problemáticas culturales y políticas desde la crítica al racismo y los movimientos segregacionistas. El ensayo que sigue, que pertenece a la misma compilación que ya hemos utilizado (en el capítulo II), profundiza lo que Jones expuso en *Blues People*.



Leroi Jones: El jazz y la crítica blanca [Texto adaptado]

La mayoría de los críticos de jazz han sido americanos blancos, mientras que los músicos más importantes no. Esto puede parecerle a mucha gente una realidad más o menos simple, o al menos una realidad perfectamente explicable en los términos de la historia social y cultural de la sociedad norteamericana. Y resulta obvio por qué hay apenas dos o tres críticos o escritores negros que se ocupan del jazz, si uno entiende que hasta hace relativamente poco los negros que podrían haber sido críticos, aquellos provenientes de la clase media, no se interesaron por la música. O al menos por el jazz, que para la clase media negra solo ha perdido algo de su estigma recientemente –aunque por supuesto todavía no es tan popular como cualquier insípido producto musical sancionado por el gusto de la mayoría blanca. El jazz estaba guardado, hasta hace poco, junto a tantos otros esqueletos que los negros de clase media conservan en el closet de su psiquis, entre sandías y ginebra, y su ruido no permitía acallar su miseria ni el odio

por sí mismos. Como me dijo una vez un profesor de la Howard University cuando era estudiante: “¡Es increíble la cantidad de mal gusto que hay en el blues!”. Pero es justamente este “mal gusto” del que hablaba este señor lo que ha salvado a la mejor música negra de patinar de manera estéril en la caja de resonancia de la cultura media norteamericana. Y en gran medida esa cantidad de “mal gusto” permaneció siempre ahí porque los negros responsables de la mejor música fueron conscientes de sus identidades como norteamericanos negros y nunca quisieron, como en el caso de los negros de clase media, transformarse en norteamericanos monótonos e indistintos (por supuesto que esto no significa que no haya habido importantísimos músicos negros de clase media; desde la época de Henderson, su cantidad ha crecido enormemente en el jazz).

Los negros tocaron jazz como en su momento cantaron blues o, aun antes, gritaron cánticos en aquellos campos anónimos, puesto que era una de las pocas áreas de expresión humana a su disposición. Los negros que sintieron el impulso del blues, y luego del jazz, como un medio de expresión específico, se volcaron naturalmente hacia la música. Eran menos las consideraciones sociales, extra-expresivas, que podían descalificar a un negro que quisiera ser músico de jazz que las que existían para un negro que intentara ser escritor (o incluso ascensorista). Cualquier negro que tuviera alguna ambición literaria, en la primera mitad de este siglo, debía desarrollar una lealtad tan poderosa hacia los sacramentos de la cultura norteamericana de clase media, que la idea de escribir sobre jazz probablemente lo horrorizara.

En cualquier caso, hubo muy pocos críticos de jazz en los Estados Unidos hasta los años 30, y todos fueron en gran medida influidos por lo que Richard Hadlock llamó “la actitud de sorpresa cuidadosamente documentada”, típica de los primeros críticos europeos serios. Estaban también influidos, por supuesto y más profundamente, por las costumbres sociales y culturales de su propia sociedad. Y es natural que su crítica, cualquiera fuera su intención, resultara un producto de aquella sociedad, o reflejara al menos algunas actitudes y pensamientos de esa sociedad, aun si no estaban relacionadas directamente con el tema que escribían: la música de los negros.

El jazz, como música negra, existió, hasta la época de las big bands en el mismo nivel sociocultural que la subcultura de la que emergió. La música y sus fuentes eran secretas en lo que se concernía al resto de los Estados Unidos, del mismo modo que la vida real de los negros en los Estados Unidos era un secreto para el norteamericano blanco. Los primeros críticos blancos fueron hombres que intentaron, consciente o

inconscientemente, entender este secreto, del mismo modo que los primeros músicos de jazz blancos serios (Original Dixieland Jazz Band, Bix, etc.) intentaron no solo entender el fenómeno de la música de los negros sino también apropiársela como modo de expresión para sí mismos. El éxito de esta “apropiación” señaló la existencia de una música norteamericana, allí donde antes había música negra. Pero los músicos blancos tenían una ventaja con la que rara vez contaban los críticos blancos. El compromiso del músico blanco con el jazz, su preocupación máxima, les indicaba que las actitudes subculturales que habían producido esta música como una expresión profunda de los sentimientos humanos podía ser *aprendida*, sin necesidad de pasar por un rito de sangre secreto. Y la música de los negros es esencialmente la expresión de una actitud, o una colección de actitudes, acerca del mundo, y solo secundariamente sobre el modo de hacer música. El músico de jazz blanco entendió esta actitud como un modo de hacer música, y la intensidad de este entendimiento produjo a los “grandes” músicos de jazz blancos y los sigue produciendo.

Generalmente los críticos se han preocupado primero por la *apreciación* de la música antes que por entender la actitud que la produjo. Esta diferencia implica que el potencial crítico de jazz solo debía apreciar la música, o lo que él creía que era la música, y no debía entender o preocuparse por las actitudes que la producían, excepto quizás como una consideración sociológica. Esta última idea es, ciertamente, la que produjo la condescendencia “invertida”, conocida como “Jim Crow”. El peyorativo “ustedes los negros sí que tienen ritmo” dejó de ser un estereotipo sencillamente porque se lo propone como un rasgo positivo. Pero esta actitud “Jim Crow” no fue un error tan evidente o amenazante en la crítica de jazz como lo fue otra manifestación del fracaso de los críticos blancos para concentrarse en la actitud del jazz y el blues más que en su apreciación condicionada de la música. El peor error en este abordaje es que se desentiende demasiado ingenuamente de la intención social y cultural de esta música. Busca definir el jazz como un arte (o un arte folklórico) que no ha emergido del seno de ningún tipo de filosofía sociocultural.

El análisis estrictamente musicológico del jazz, que ha venido siendo favorecido últimamente, es un modo de crítica tan limitado como el estrictamente sociológico. Una persona que transcriba cualquier solo de jazz o blues no tiene ninguna posibilidad de capturar lo que en efecto son los elementos más importantes de la música (la mayoría de las transcripciones de las leras de blues son igualmente frustrantes). Una notación impresa de cualquier solo de Armstrong o de Thelonius Monk no nos dice casi nada,

excepto acerca de la futilidad de la musicología formal a la hora de hablar de jazz. No es solo que la mayoría de los efectos del jazz sean imposibles de transcribir, sino que también cada nota *significa algo* que es adyacente a la notación musical. Las notas de un solo de jazz existen en una notación solo por razones musicales. Las notas de un solo de jazz, cuando aparecen, existen como tales por razones que son musicales solo de manera concomitante. Los alaridos de Coltrane no son “musicales”, pero sí son *música*, y una música muy conmovedora. Los gritos de Ornette Coleman son musicales solo una vez que se comprende la música que su actitud emocional intenta crear. Esta actitud es real, y quizás sea el aspecto más singular e importante de la música. Las notas *significan algo*: y ese algo es, más allá de sus consideraciones estilísticas, parte de la psiquis negra tal y como esta dicta las diversas formas de la cultura de los negros.

Muchos críticos de jazz empezaron escribiendo como un hobby; muchachitos audaces de la pequeña burguesía norteamericana cuya única reivindicación consistía en creer que ellos entendían esa música porque sabían que era *diferente*; o quizás porque alguna vez uno se animó a visitar un barrio de negros para escuchar cómo su instrumentista favorito blasfemaba contra la música occidental. La mayoría de los críticos de jazz eran (y son) norteamericanos no solo de clase media sino también de una formación cultural media. Y la ironía es que, precisamente por esto último, gran parte de la crítica de jazz tiende a establecer estándares de excelencia típicos de la clase media, pero para una música que en sus manifestaciones más profundas es intensamente la antítesis de estos estándares; de hecho, muy frecuentemente va directamente en contra de ellos. Un crítico solo puede hablar de la “herejía del bebop” si desconoce por completo los catalizadores psicológicos que hicieron que esa música fuera el registro exacto del pensamiento cultural y social de toda una generación de norteamericanos negros. Las estéticas del blues y del jazz, para ser comprendidas, deben ser observadas en su contexto lo más ampliamente posible.

Los críticos deben poder aislar y entender las actitudes y la filosofía emocional contenidas en “la nueva música” antes de intentar cualquier consideración sobre el *valor* de esa música. Por ejemplo, un escritor que escribió las notas para un disco de John Coltrane mencionó cuán difícil le había resultado apreciar a Coltrane hasta ese entonces, del mismo modo que le había sido difícil apreciar a Charlie Parker cuando apenas apareció. Cito: “Me gustaría ser uno de esos sabios que pueden decir ‘Bird me encantó la primera vez que lo escuché’. A mí no. La primera vez que escuché a Charlie Parker me pareció que era ridículo...”. Bueno, esa me parece una confesión muy noble y todo

lo que quieran, pero la responsabilidad sigue siendo del escritor y de ningún modo le compete a Charlie Parker o a lo que él estaba intentando hacer. Los críticos deben colocarse en una posición desde la cual poder decir algo si vale o no la pena, y con suerte en el momento mismo en que aparece. Si se equivocan constantemente, ¿para qué sirven?

Nunca me ha dejado de asombrar y enfurecer que, en los años cuarenta, un crítico europeo pudiera ser tan arrogante e irreflexivo como para decirle a los músicos jóvenes norteamericanos serios que lo que ellos estaban sintiendo (una consideración que existe antes de la música, y sin ella) era falso. Lo que ocurría era que, aunque los críticos blancos conservadores habían estado al tanto de la música negra durante tan sólo tres décadas, intentaban ya entonces formalizarla e institucionalizarla. Es una idea horrible. La música estaba ya en peligro de ser forzada a formar parte de esa pila de basura y objetos admirables que Occidente reconoce como *cultura*.

La crítica blanca ha sido incapaz de comprender, por ejemplo, que Paul Desmond y John Coltrane representaban no solo modos divergentes de pensar la música, sino también, y más fundamentalmente, dos modos diferentes de ver el mundo, y estas ideas han estado en la base de la mayoría de los errores establecidos que nos venden diariamente como crítica inteligente. La necesidad de la música de Coltrane debe ser entendido incluso antes de ser expresada en forma de música. La música es el resultado de la actitud, de la postura. Del mismo modo que los negros crearon el blues y no otra gente, gracias a su particular modo de ver el mundo.

Hasta ahora ha habido solo dos dramaturgos americanos, Eugene O'Neil y Tennessee Williams, tan profundos e importantes para la historia de las ideas como Louis Armstrong, Bessie Smith, Duke Ellington, Charlie Parker u Ornette Coleman, pero existe una cantidad de crítica teatral mucho más válida y consistente que la que hay acerca de la música negra. Y eso se debe simplemente a que existe una tradición de crítica dramática de la que, si bien ha venido mayormente de Europa, cualquier crítico norteamericano inteligente puede echar una mano. En la crítica de jazz no hay posibilidad de contar con ayuda de ninguna teoría o tradición europeas. La música de los negros, como los negros mismos, es estrictamente un fenómeno norteamericano, y debemos por lo tanto establecer criterios de valor y de excelencia estética que dependan de nuestro conocimiento nativo, y del entendimiento de las filosofías y referencias culturales subyacentes que produjeron el blues y el jazz, para poder engendrar una escritura crítica válida. Tal vez ya sea hora de empezar.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿A qué se refiere Jones cuando habla de crítica blanca y crítica negra?
- 2) ¿A qué lectores y lectoras considerarás que se dirige este ensayo? ¿Por qué?
- 3) ¿Con quién te parece que está discutiendo?

Adeline Virginia Woolf (Londres, 1882 – Sussex, 1941) fue una de las escritoras británicas más interesantes de la primera mitad del siglo XX. Sus novelas aportaron una reflexión sobre el modo en que las mujeres habitaban cultural y políticamente el mundo. *Un cuarto propio* es un ensayo que trata sobre cómo las mujeres escribían y eran escritas en la literatura europea de su época –campo que mayoritariamente estaba protagonizado por varones– y en la vida social en general.



Virginia Woolf: “Un cuarto propio” [Fragmento adaptado]

Encima de la mesa de la habitación una hoja de papel en blanco, que llevaba el encabezamiento LAS MUJERES Y LA NOVELA escrito en grandes letras, pero nada más. Aquella visita a Oxbridge, y el almuerzo y la cena habían levantado un torbellino de preguntas. ¿Por qué los hombres bebían vino y las mujeres agua? ¿Por qué era un sexo tan próspero y el otro tan pobre? ¿Qué efecto tiene la pobreza sobre la novela? ¿Qué condiciones son necesarias a la creación de obras de arte? Un millar de preguntas se insinuaban a la vez. Pero necesitaba respuestas, no preguntas; y las respuestas sólo podían encontrarse consultando a los que saben y no tienen prejuicios, a los que se han elevado por encima de las peleas verbales y la confusión del cuerpo y han publicado el resultado de sus razonamientos e investigaciones en libros que ahora se encuentran en el British Museum. Si no se puede encontrar la verdad en los estantes del British Museum, ¿dónde, me pregunté tomando un cuaderno de apuntes y un lápiz, está la verdad? Así provista, con esta confianza y esta ansia de saber, me fui en busca de la verdad.

¿Tienes alguna noción de cuántos libros se escriben al año sobre las mujeres? ¿Tienes alguna noción de cuántos están escritos por hombres? ¿Te das cuenta de que eres quizás el animal más discutido del universo? Yo había venido equipada con cuaderno y lápiz

para pasarme la mañana leyendo, pensando que al final de la mañana habría transferido la verdad a mi cuaderno. Pero tendría yo que ser un rebaño de elefantes y una selva llena de arañas, pensé recurriendo desesperadamente a los animales que tienen fama de vivir más años y tener más ojos, para llegar a leer todo esto. ¿Cómo voy a llegar hasta los granos de verdad enterrados en esta masa de papel?, me pregunté, y me puse a recorrer con desesperación la larga lista de títulos. Hasta los títulos de los libros me hacían reflexionar. Era lógico que la sexualidad y su naturaleza atrajera a médicos y biólogos; pero lo sorprendente y difícil de explicar es que la sexualidad –es decir, las mujeres– también atrae a agradables ensayistas, novelistas de pluma ligera, muchachos que han hecho una licencia, hombres que no han hecho ninguna licencia, hombres sin más calificación aparente que la de no ser mujeres. Era un fenómeno extrañísimo y en apariencia –llegada a este punto consulté la letra H– limitado al sexo masculino. Las mujeres no escriben libros sobre los hombres. ¿Cuál podía ser pues el motivo de tan curiosa disparidad? ¿Por qué atraen las mujeres mucho más el interés de los hombres que los hombres el de las mujeres?

Parecía un hecho muy curioso y mi mente se entretuvo tratando de imaginar la vida de los hombres que se pasaban el tiempo escribiendo libros sobre las mujeres. Así fui reflexionando hasta que todos estos frívolos pensamientos se vieron interrumpidos por una avalancha de libros que cayó encima del mostrador enfrente de mí. Ahí empezaron mis dificultades. El estudiante que ha aprendido a investigar sabe, no cabe duda, cómo conducir como buen pastor su pregunta, haciéndole evitar todas las distracciones, hasta que se mete en su respuesta como un cordero en su redil. El estudiante que tenía al lado, por ejemplo, que copiaba asiduamente fragmentos de un manual científico, extraía, estaba segura, pepitas de mineral puro cada diez minutos más o menos. Así lo indicaban sus pequeños gruñidos de satisfacción. Pero si, por desgracia, no se tiene una formación universitaria, la pregunta, lejos de ser conducida a su redil, brinca de un lado a otro, desordenadamente, como un rebaño asustado perseguido por toda una jauría. Catedráticos, maestros de escuela, sociólogos, sacerdotes, novelistas, ensayistas, periodistas, hombres sin más calificación que la de no ser mujeres persiguieron mi simple y única pregunta –¿por qué son pobres las mujeres?– hasta que se convirtió en cincuenta preguntas; hasta que las cincuenta preguntas se precipitaron alocadamente en la corriente y ésta se las llevó. Había garabateado notas en cada hoja de mi cuaderno. Para mostrar mi estado mental, voy a leerles unas cuantas; encabezaba cada página el

sencillo título LAS MUJERES Y LA POBREZA escrito en mayúsculas, pero lo que seguía venía a ser algo así:

Condición en la Edad Media de,

Hábitos de.....de las Islas Fidji,

Adoradas como diosas por,

Sentido moral más débil de,

Idealismo de,

Mayor rectitud de,

Habitantes de las islas del Sur,

edad de la pubertad entre,

Atractivo de,

Ofrecidas en sacrificio a,

Tamaño pequeño del cerebro de,

Subconsciente más profundo de,

Menos pelo en el cuerpo de,

Inferioridad mental, moral y física de,

Amor a los niños de,

Vida más larga de,

Músculos más débiles de,

Fuerza afectiva de,

Vanidad de,

Formación superior de,

Opinión de Shakespeare sobre,

Opinión de Lord Birkenhead sobre,

Opinión del Deán Inge sobre,

Opinión de La Bruyère sobre,

Opinión del Dr. Johnson sobre,

Opinión de Mr. Oscar Browning sobre,

Aquí tomé aliento y añadí en el margen: ¿Por qué dice Samuel Butler: “Los hombres sensatos nunca dicen lo que piensan de las mujeres”? Los hombres sensatos nunca hablan de otra cosa, por lo visto. Pero, proseguí, reclinándome en mi asiento y mirando el vasto domo donde yo era un pensamiento único, pero acosado ahora por todos lados, lo triste es que todos los hombres sensatos no opinan lo mismo de las mujeres.

Una contradicción directa entre dos observadores atentos que eran contemporáneos. ¿Se las puede educar o no? Napoleón pensaba que no. El doctor Johnson pensaba lo contrario. ¿Tienen alma o no la tienen? Algunos salvajes dicen que no tienen ninguna. Otros, al contrario, mantienen que las mujeres son medio divinas y las adoran por este motivo. Algunos sabios sostienen que su inteligencia es más superficial; otros que su conciencia es más profunda. Mirara uno donde mirara, los hombres pensaban sobre las mujeres y sus pensamientos diferían. Era imposible sacar nada en claro de todo aquello, decidí, echando una mirada de envidia al lector vecino, que hacía limpios resúmenes, a menudo encabezados por una A, una B o una C, en tanto que por mi cuaderno se amotinaban locos garabateos de observaciones contradictorias. Era penoso, era asombroso, era humillante. Se me había escurrido la verdad por entre los dedos. Se había escapado hasta la última gota. De ningún modo me podía ir a casa y pretender hacer una contribución seria al estudio de las mujeres y la novela. Parecía una pérdida total de tiempo consultar a todos aquellos caballeros especializados en el estudio de la mujer y de su efecto sobre lo que sea –la política, los niños, los sueldos, la moralidad– por numerosos y entendidos que fueran. Mejor dejar sus libros cerrados. Pero mientras meditaba, había ido haciendo, en mi apatía, mi desesperación, un dibujo en la parte de hoja donde, como mi vecino, hubiera debido estar escribiendo una conclusión. Había dibujado una cara, una silueta. Eran la cara y la silueta del Profesor Von X entretenido en escribir su obra monumental titulada *La inferioridad mental, moral y física del sexo femenino*. Su expresión sugería que trabajaba bajo el efecto de una emoción que le hacía clavar la pluma en el papel, como si hubiera estado aplastando un insecto nocivo mientras escribía; pero cuando lo hubo matado todavía no se dio por satisfecho; tuvo que seguir matándolo; y aun así parecía quedarle algún motivo de cólera e irritación. Hacer dibujitos era un modo ocioso de terminar una mañana de trabajo infructuosa. Sin embargo, es a veces en nuestro ocio, nuestros sueños, cuando la verdad sumergida sube a la superficie. Un esfuerzo psicológico muy elemental, al que no puedo dar el digno nombre de psicoanálisis, me mostró, mirando mi cuaderno, que el dibujo del profesor era obra de la cólera. La cólera me había arrebatado el lápiz mientras soñaba. Pero ¿qué hacía allí la cólera? Interés, confusión, diversión, aburrimiento, todas estas emociones se habían ido sucediendo durante el transcurso de la mañana, las podía recordar y nombrar. ¿Acaso la cólera, la serpiente negra, se había estado escondiendo entre ellas? Sí, decía el dibujo, así había sido. Me indicaba sin lugar a dudas el libro exacto, la frase exacta que había hostigado al demonio: era la afirmación del profesor sobre la

inferioridad mental, moral y física de las mujeres. Mi corazón había dado un brinco. Mis mejillas habían ardido. Me había ruborizado de cólera. No había nada de particularmente sorprendente en esta reacción, por tonta que fuera. A una no le gusta que le digan que es inferior por naturaleza a un hombrecito –miré al estudiante que estaba a mi lado– que respira ruidosamente, usa corbata de nudo fijo y lleva quince días sin afeitarse. Una tiene sus locas vanidades.

Explicada mi propia cólera, quedó la curiosidad. ¿Cómo explicar la cólera de los profesores? ¿Por qué estaban furiosos? Por algún motivo, todos aquellos libros, pensé pasando revista en la pila que había en el mostrador, no me servían. Carecían de valor científico, quiero decir, aunque desde el punto de vista humano rebosaban cultura, interés, aburrimiento y relataban hechos la mar de curiosos sobre los hábitos de las habitantes de las Islas Fidji. Habían sido escritos a la luz roja de la emoción, no bajo la luz blanca de la verdad.

Cuanto había rescatado de aquella mañana de trabajo era aquel hecho de la cólera. Los profesores –hacía con todos ellos un solo paquete– estaban furiosos. Pero ¿por qué?, me pregunté después de devolver los libros. Haciéndome esta pregunta me fui despacio en busca de un sitio donde almorzar. ¿Cuál es la verdadera naturaleza de lo que llamo de momento su cólera? Tenía allí un rompecabezas que tardaría en resolver el rato que tardan en servirle a uno en un pequeño restaurante de las cercanías del British Museum. El cliente anterior había dejado en una silla la edición del mediodía del periódico de la noche y, mientras esperaba que me sirvieran, me puse a leer distraídamente los titulares. Un renglón de letras muy grandes iba de una punta a otra de página. Alguien había alcanzado una puntuación muy alta en Sudáfrica. Titulares menores anunciaban que Sir Austen Chamberlain se hallaba en Ginebra. Se había encontrado en una bodega un hacha de cortar carne con cabello humano pegado. El juez X... había comentado en el Tribunal de Divorcios la desvergüenza de las Mujeres. Desparramadas por el periódico había otras noticias. Habían descendido a una actriz de cine desde lo alto de un pico de California y la habían suspendido en el aire. Iba a haber niebla. Ni el más fugaz visitante de este planeta que cogiera el periódico, pensé, podría dejar de ver, aun con este testimonio desperdigado, que Inglaterra se hallaba bajo un patriarcado. Nadie en sus cinco sentidos podría dejar de detectar la dominación del profesor. Suyos eran el poder, el dinero y la influencia. Era el propietario del periódico, y su director, y su subdirector. Era el ministro de Asuntos Exteriores y el juez. Era el jugador de criquet; era el propietario de los caballos de carreras y de los yates. Era el director de la compañía que

paga el doscientos por ciento a sus accionistas. Dejaba millones a sociedades caritativas y colegios que él mismo dirigía. Era él quien suspendía en el aire a la actriz de cine. Él decidiría si el cabello pegado al hacha era humano; él absolvería o condenaría al asesino, él le colgaría o le dejaría en libertad. Exceptuando la niebla, parecía controlarlo todo. Y, sin embargo, estaba furioso. Me había indicado que estaba furioso el signo siguiente: al leer lo que escribía sobre las mujeres, yo no había pensado en lo que decía, sino en él personalmente.

Cuando un razonador razona desapasionadamente, piensa sólo en su razonamiento y el lector no puede por menos de pensar también en el razonamiento. Si el profesor hubiera escrito sobre las mujeres de modo desapasionado, si se hubiera valido de pruebas irrefutables para establecer su razonamiento y no hubiera dado la menor señal de desear que el resultado fuera éste de preferencia a aquél, tampoco el lector se hubiera sentido furioso. Pero me había sentido furiosa porque él estaba furioso. Y, sin embargo, parecía absurdo, pensé hojeando el periódico de la noche, que un hombre con semejante poder estuviese furioso. Posiblemente, cuando el profesor insistía con demasiado énfasis sobre la inferioridad de las mujeres, no era la inferioridad de éstas lo que le preocupaba, sino su propia superioridad. Era esto lo que protegía un tanto acaloradamente y con demasiada insistencia, porque para él era una joya del precio más incalculable.

Para ambos sexos —y los miré pasar por la acera dándose codazos— la vida es ardua, difícil, una lucha perpetua. Requiere un coraje y una fuerza de gigante. Más que nada, viviendo como vivimos de la ilusión, quizá lo más importante para nosotros sea la confianza en nosotros mismos. Sin esta confianza somos como bebés en la cuna. Y ¿cómo engendrar lo más de prisa posible esta cualidad imponderable y no obstante tan valiosa? Pensando que los demás son inferiores a nosotros. De ahí la enorme importancia que tiene para un patriarca, que debe conquistar, que debe gobernar, el creer que un gran número de personas, la mitad de la especie humana, son por naturaleza inferiores a él. Debe de ser, en realidad, una de las fuentes más importantes de su poder. Durante todos estos siglos, las mujeres han sido espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar una silueta del hombre de tamaño doble del natural. Sin este poder, la Tierra sin duda seguiría siendo pantano y selva. Las glorias de todas nuestras guerras serían desconocidas. Sea cual fuere su uso en las sociedades civilizadas, los espejos son imprescindibles para toda acción violenta o heroica. Por eso, tanto Napoleón como Mussolini insisten tan marcadamente en la inferioridad de las mujeres, ya que si ellas no fueran inferiores, ellos cesarían de agrandarse. Así meditaba

yo, desmigajando mi pan y revolviendo el café, y mirando de vez en cuando a la gente que pasaba por la calle.

Pero estas contribuciones al tema peligroso y fascinante de la psicología del otro sexo – tema que estudiaréis, espero, cuando contéis con quinientas libras al año– se vieron interrumpidas por la necesidad de pagar la cuenta. Subía a cinco chelines y nueve peniques. Le di al camarero un billete de diez chelines y se marchó a buscar cambio. Había otro billete de diez chelines en mi monedero; lo observé, porque este poder que tiene mi monedero de producir automáticamente billetes de diez chelines es algo que todavía me quita la respiración. Lo abro y allí están. La sociedad me da pollo y café, cama y alojamiento, a cambio de cierto número de trozos de papel que me dejó mi tía por el mero motivo de que llevaba su nombre. Mi tía, Mary Beton –dejadme que os lo cuente–, murió de una caída de caballo un día que salió a tomar el aire en Bombay. La noticia de mi herencia me llegó una noche, más o menos al mismo tiempo que se aprobaba una ley que les concedía el voto a las mujeres. Una carta de un notario cayó en mi buzón y al abrirla me encontré con que mi tía me había dejado quinientas libras al año hasta el resto de mis días. De las dos cosas –el voto y el dinero–, el dinero, lo confieso, me pareció de mucho la más importante. Hasta entonces me había ganado la vida mendigando trabajillos en los periódicos, informando sobre una exposición de asnos o una boda; había ganado algunas libras escribiendo sobres, leyendo a ratos para viejas señoras, haciendo flores artificiales, enseñando el alfabeto a niños pequeños en un kindergarten.

Éstas eran las principales ocupaciones permitidas a las mujeres antes de 1918. No necesito, creo, describir en detalle la dureza de esta clase de trabajo, pues quizá conozcas a mujeres que lo han hecho, ni la dificultad de vivir del dinero así ganado, pues quizá lo hayas intentado. Pero lo que sigo recordando como un yugo peor que estas dos cosas es el veneno del miedo y de la amargura que estos días me trajeron. Para empezar, estar siempre haciendo un trabajo que no se desea hacer y hacerlo como un esclavo, halagando y adulando, aunque quizá no siempre fuera necesario. Realmente, pensé, guardando las monedas en mi bolso, es notable el cambio de humor que unos ingresos fijos traen consigo. Ninguna fuerza en el mundo puede quitarme mis quinientas libras. Tengo asegurados para siempre la comida, el cobijo y el vestir. Por tanto, no solo cesan el esforzarse y el luchar, sino también el odio y la amargura. No necesito odiar a ningún hombre; no puede herirme. No necesito halagar a ningún hombre; no tiene nada que darme. De modo que, imperceptiblemente, fui adoptando una nueva actitud hacia la

otra mitad de la especie humana. Era absurdo culpar a ninguna clase o sexo en conjunto. Las grandes masas de gente nunca son responsables de lo que hacen. Las mueven instintos que no están bajo su control. También ellos, los patriarcas, los profesores, tenían que combatir un sinnúmero de dificultades, tropezaban con terribles escollos. Su educación había sido, bajo algunos aspectos, tan deficiente como la mía propia.

Había engendrado en ellos defectos igual de grandes. Tenían, es cierto, dinero y poder, pero sólo a cambio de albergar en su seno un águila, un buitre que eternamente les mordía el hígado y les picoteaba los pulmones: el instinto de posesión, el frenesí de adquisición, que les empujaba a desear perpetuamente los campos y los bienes ajenos, a hacer fronteras y banderas, barcos de guerra y gases venenosos; a ofrecer su propia vida y la de sus hijos. Sumida en estos pensamientos, estas especulaciones, regresé hacia mi casa a la orilla del río. El pintor de paredes bajaba de su escalera; la niñera empujaba el cochecillo sorteando con cuidado a la gente, de regreso hacia casa para dar la cena a los niños; el repartidor de carbón doblaba sus sacos vacíos uno encima de otro; la mujer del colmado sumaba las entradas del día con sus manos cubiertas de mitones rojos. Pero tan absorta me hallaba yo en el problema que había colocado sobre mis hombros que no pude ver estas escenas corrientes sin relacionarlas con un tema único. Pensé que ahora es mucho más difícil de lo que debió de ser hace un siglo decir cuál de estos empleos es el más alto, el más necesario. ¿Es mejor ser repartidor de carbón o niñera? ¿Es menos útil al mundo la mujer de limpiezas que ha criado ocho niños que el abogado que ha hecho cien mil libras? De nada sirve hacer estas preguntas, que nadie puede contestar. No sólo sube y baja de una década a otra el valor relativo de las mujeres de limpiezas y de los abogados, sino que ni siquiera tenemos módulos para medir su valor del momento. Había sido una tontería de mi parte pedirle al profesor que me diera “pruebas irrefutables” de este o aquel razonamiento sobre las mujeres. Aunque se pudiera valorar un talento en un momento dado, estos valores están destinados a cambiar; dentro de un siglo es muy posible que hayan cambiado totalmente. Además, dentro de cien años, pensé llegando a la puerta de mi casa, las mujeres habrán dejado de ser el sexo protegido. Lógicamente, tomarán parte en todas las actividades y esfuerzos que antes les eran prohibidos. La niñera repartirá carbón. La tendera conducirá una locomotora.

Todas las suposiciones fundadas en hechos observados cuando las mujeres eran el sexo protegido habrán desaparecido, como, por ejemplo (en este momento pasó por la calle un pelotón de soldados), la de que las mujeres, los curas y los jardineros viven más años que la demás gente. Suprimir esta protección, somete a las mujeres a las mismas

actividades y esfuerzos que los hombres, hacer de ellas soldados, marinos, maquinistas y repartidores y ¿acaso las mujeres no morirán mucho más jóvenes, mucho antes que los hombres y uno dirá: “Hoy he visto a una mujer”, como antes solía decir: “Hoy he visto un aeroplano”? No se sabe lo que ocurrirá cuando el ser mujer ya no sea una ocupación protegida, pensé abriendo la puerta. Pero ¿qué tiene todo esto que ver con el tema de mi conferencia, las mujeres y la novela?, me pregunté entrando en casa.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué relaciones se pueden establecer entre las mujeres y la literatura a partir de lo que dice Woolf?
- 2) ¿Por qué creés que Woolf afirma que, ante las noticias de la herencia recibida y la posibilidad de votar, la primera le pareció más importante? ¿Cómo te parece que se vincula con el título del ensayo? ¿Quién necesita y para qué un cuarto propio?
- 3) ¿Por qué Woolf escribe en primera persona? ¿Creés que esa decisión suma consistencia a su argumentación?
- 4) ¿Considerás que la mujer se encuentra actualmente en la situación que describe la autora? ¿Por qué?

Georges Didi-Huberman (Saint-Etienne, 1953) es filósofo e historiador de arte. Desarrolla sus cursos e investigaciones en la Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales (París, Francia) y ha dictado cursos en otros países europeos. Ha colaborado en curadurías de muestras artísticas, como “Sublevaciones” (UNTREF, 2017) y brinda seminarios sobre problemáticas estético-políticas contemporáneas centradas en la imagen, el poder, la comunidad. “Cómo abrir los ojos” fue escrito en 2010 y publicado como introducción al libro que compila distintos textos del director de cine Harun Farocki: *Desconfiar de las imágenes* (2013).



Georges Didi-Huberman: “Cómo abrir los ojos” [Fragmento adaptado]

Ciertamente, no existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos, pensamientos. Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos, brutales o delicados; los pensamientos, inadecuados o sublimes.

Pero, sea como sea, no existe tal cosa como una imagen que sea pura visión, absoluto pensamiento o simple manipulación. Es especialmente absurdo intentar descalificar algunas imágenes bajo el argumento de que aparentemente han sido “manipuladas”. Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre (incluso cuando esta sea un artefacto mecánico).

La cuestión es, más bien, cómo determinar, cada vez, en cada imagen, qué lo que la mano ha hecho exactamente, cómo lo ha hecho y para qué, con qué propósito tuvo lugar la manipulación. Para bien o para mal, usamos nuestras manos, asestamos golpes o acariciamos, construimos o destruimos, damos o tomamos. Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa, cómo (nos) toca a la vez.

**

Una fotografía, evidentemente tomada por uno de sus amigos, muestra a Harun Farocki en la primavera de 1981 frente al cine Arsenal de Berlín Occidental, proyectando un programa de películas presentado por *Filmkritik*, publicación de cuyo grupo editorial, Farocki era integrante. Sentado en una de las taquillas, el realizador de rostro adusto alza su puño hacia nosotros, los espectadores, como si fuera un manifestante –aunque, claro, un tanto extraño: un manifestante solitario.

**

Elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo (el enojo provocado por toda la violencia que hay en el mundo, esa violencia a la que nos negamos a estar condenados). Elevar el propio enojo hasta el nivel de una tarea (la tarea de denunciar esa violencia con toda la calma y la inteligencia que sean posibles).

**

Harun Farocki fue parte de la primera camada de la Deutsche Film und Fernsehakademie Berlín, fundada en 1966 como la primera escuela de cine en Alemania Occidental. Pronto fue expulsado, en 1969, junto con sus compañeros Hartmunt Bitomsky, Wolfgang Petersen, Gunther Peter Straschek y Holger Meins a causa de su activismo político.

En 1967, Holger Meins había sido el camarógrafo de Farocki en *Las palabras del presidente (Die Worte des Vorsitzenden)*. “El trabajo de Holger Meins en la mesa de edición”, afirmaría luego Farocki, “consistía en examinar las tomas de forma tal que le permitieran generar su propio criterio”. Poco después Holger Meins desapareció en la

clandestinidad, fue arrestado el 1 de junio de 1972 junto con Andreas Baader y Jab-Carl Raspe, fue sentenciado por terrorismo y murió el 9 de noviembre de 1974 en la prisión de Wittlich, al día número cincuenta y ocho de su tercera huelga de hambre, que había comenzado para protestar contra las condiciones de su reclusión. Farocki, como el resto del mundo, iba a descubrir la fotografía de su cadáver en la prensa: la imagen de un cuerpo demacrado, calado tras la autopsia y suturado para cualquier “ocasión pública provechosa” que pudiera presentarse. Una imagen calada en sí misma, dividida y dividiendo la mirada de Farocki, parecía decir: “Miren, nosotros no lo matamos, se mató él solo, y no estaba en nuestro poder evitarlo” –y su condición de “figura de la Pasión” que, sin embargo, aparecía inscrita en la imagen como *tiempo resistido*, como el *tiempo sufrido* por este pobre cuerpo.

**

Elevar, por tanto, el propio pensamiento acerca de la imagen hasta el enojo provocado por el tiempo resistido, por el tiempo sufrido por los seres humanos en pos de determinar su propia historia.

**

Entonces uno tenía que tomar una posición. Algunas de las fotografías de esa época muestran a Farocki con pancartas o megáfonos en espacios públicos.

“Hay momentos hermosos en los que el fluir de sus pensamientos se detiene inadvertidamente porque algo nuevo, algo desconocido, la parte extraña de eso que nos es familiar, se cruzó súbitamente en su camino. Entonces éramos testigos de él maravillándose en voz alta, y ahí era cuando el *interlocutor* con el que soñábamos se revelaba”.

**

Tomar una posición en la esfera pública (aun si eso significa intervenir en el propio cuerpo y *sufrir por algún tiempo*). Ese es el giro estratégico que, en 1969, representa *Fuego inextinguible* en la obra de Farocki. Una película de la cual el artista sigue haciéndose absolutamente responsable, como lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que haya decidido proyectarla nuevamente junto a sus instalaciones más recientes en la muestra que presentó en la Galerie Nationale du Jeu Paume de París hace apenas algunas semanas, es decir, treinta años más tarde. *Fuego inextinguible* es una película que combina acción, pasión y pensamiento; una película organizada alrededor de un gesto sorpresivo: el puño de Farocki ya no está alzado hacia nosotros en signo de levantamiento (tomando partido), sino que descansa apoyado sobre una mesa en espera

de una acción impredecible (tomando una posición). Pero no deberíamos equivocarnos: el puño, descansando sobre una mesa dispuesta al interior de un tranquilo cuarto neutral, no es en modo alguno aquiescente en su furia, producto del tiempo resistido.

En segundo lugar, Farocki, a la manera de los mejores filósofos, nos presenta una *aporía para el pensamiento* o, para ser más precisos, una *aporía para el pensamiento de la imagen*. Se dirige a nosotros, mirando directamente hacia la cámara: “¿Cómo podemos mostrarles al napalm en acción? ¿Y cómo podemos mostrarles el daño causado por el napalm? Si les mostramos fotos de daños causados por el napalm cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos a las fotos; luego cerrarán los ojos a la memoria; luego cerrarán los ojos a los hechos; luego cerrarán los ojos a las relaciones que hay entre ellos. Si les mostramos una persona con quemaduras de napalm, heriremos sus sentimientos. Si herimos sus sentimientos, sentirán como si hubiésemos probado el napalm con ustedes, a su costo. Solo podemos darles una débil demostración de cómo funciona el napalm”.

**

Interrumpamos el discurso y reflexionemos brevemente sobre la *aporía*, que aquí aparece articulada al modo de tres problemas entrelazados. Un problema estético: Farocki quiere dirigirse a los “sentimientos” de su espectador, y quiere respetarlos. Un problema político: unos segundos más tarde, el tacto de los sentidos transforma en un puñetazo lingüístico mientras que Farocki cuestiona brutalmente la “responsabilidad” de ese mismo espectador. “Si los espectadores”, dice “no quieren tener responsabilidad alguna frente a los efectos del napalm, ¿qué responsabilidad podrían asumir respecto de las explicaciones sobre su uso?” (un razonamiento que, a propósito, está inspirado en Bertold Brecht). Pero, ¿cómo impartir conocimiento en alguien que se niega a conocer? ¿Cómo abrir los ojos? ¿Cómo desarmar las defensas, las protecciones, los estereotipos, la mala voluntad, las políticas de avestruz de quien *no quiere saber*? Es con esta pregunta siempre en mente que Farocki considera el problema de toda su película. Es con esta pregunta en mente que su mirada vuelve a la lente de la cámara y Farocki pasa a la acción.

En tercer lugar, entonces, tal y como puede leerse en el guión de *Fuego Intextinguible*: “CÁMARA a la mano izquierda de Farocki apoyada sobre la mesa. Su mano derecha se extiende fuera de la pantalla para tomar un cigarrillo encendido y luego apagarlo contra el lado interno de su brazo izquierdo, a mitad de camino entre la muñeca y el codo (3.5

segundos). Narrador en off: *Un cigarrillo quema a 200 grados. El napalm quema a 1700 grados*".

**

Fuego inextinguible tuvo muchísimos menos espectadores en 1969 que en 2009, cuando se la proyectó en los bellos espacios de exhibición blancos del Jeu de Paume de París. No hay razones para que no hubiera de ser así, asumiendo que uno se mantenga atento a un malentendido evidente: es más fácil ver *Fuego Inextinguible* hoy, en el contexto de una historia del arte pacificada, que en el contexto de la historia política en llamas en la que la película quería efectivamente intervenir. En lo contemporáneo del cubo blanco del Jeu de Paume, uno tiene necesariamente muchísimas menos probabilidades de pensar en los *actos bárbaros* que se cometieron en Vietnam (causa eficiente) que en las acciones artísticas (causas formales) reconocidamente prolíficas de los cincuenta, sesenta y setenta (esos años de “performances” de los que aquella muestra norteamericana acertadamente titulada *Out of Actions* [*Faltos de acciones*] intentó proveer una instantánea histórica). Por suerte, Farocki no fue parte de esa fotografía. Pero, ¿qué pensaría espontáneamente un historiador del arte si se lo confronta a *Fuego Inextinguible*? Seguramente pensaría en los accionistas vieneses de un lado y en la famosa “performance” de Chris Burden, *Shoot* [*Disparo*], del otro. Por supuesto, esto solo oscurecería la muy simple –y así y todo muy dialéctica– lección de esta película.

**

Comparar –eso es precisamente lo que Harun Farocki tenía en mente con esta quemadura autoinfligida. Me parece que este gesto no era tanto una “metáfora”, como sugiere Thomas Elsaesser, sino más bien una coreografía de comparación dialéctica. O incluso una metonimia, si uno considera esta herida puntual como un único *pixel* de lo que Jan Palach tuvo que sufrir en su cuerpo entero. Fue, en cualquier caso, un argumento histórico cuidadosamente considerado, que usó calor verdadero (a 200 o a 1700 grados centígrados, da igual) como su eje central.

**

Harun Farocki nació en 1944, en un tiempo en que el mundo entero todavía vivía bajo la amenaza de una violencia política y militar sin precedentes. Es como si no solo hubiesen sido las cenizas de las ciudades bombardeadas las que parecieran haber aterrizado directamente sobre su cuna; además, junto a ellas, parecerían haber aterrizado también los pensamientos que fueron escritos, para acompañarlas pero en el otro extremo del mundo, por unos pocos exiliados alemanes en medio de los cuales, desde el

interior mismo de su propio *tiempo sufrido* (sus mugrientas vidas de exiliados, su “vida mutilada”), el pensamiento había sido capaz de elevarse a sí mismo hasta el nivel de ira política; es como si estos exiliados se le hubieran ofrecido durante toda su vida. Pienso en Bertold Brecht, por supuesto, y su *Diario de Trabajo*, en el casi todas y cada una de las páginas reflexionan sobre la cuestión de la política de la imagen. Pero también pienso en la *Diálectica de la Ilustración* escrita por Theodor Adorno y Max Horkheimer durante su exilio en Estados Unidos. Ciertamente, esas son dos palabras cercanas a Farocki: *Dialektik* [Dialéctica] describiendo del modo más preciso posible su propio método de trabajo, su manera de editar; *Aufklärung* [Ilustración] representando tanto la “luz” de la Ilustración como la actividad de “reconocimiento” (*reconnaissance*) más amenazante de los aviones bélicos, tal y como puede verse en esas guerras repletas de cámaras que Farocki ha cuestionado en varias de sus películas, entre ellas *Imágenes del mundo y epitafios de la guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*) de 1988, e instalaciones (por ejemplo, *Ojo/Máquina* [*Auge/Maschine*] de 2001).

Luego, hay *imágenes para destruir seres humanos*: imágenes cuya naturaleza técnica deriva de su conexión inmediata –generalmente por motivos de “reconocimiento” (*Aufklärung*) y guía– con la carrera armamentista. Escribe Farocki: “En 1991 aparecieron dos tomas de la guerra de los Aliados contra Irak que representaban una nueva clase de imagen. La primera muestra el recorte de un terreno filmado por una cámara en un helicóptero, en un avión o en un *drone*, como se denomina a los aviones livianos no tripulados utilizados en la exploración de área. En el centro de la imagen hay una mira que indica el blanco al que se dirige un proyectil. La explosión satura la escala de contraste, el diafragma automático trata en vano de constarrestar el efecto y la imagen se corta. La segunda imagen proviene de una cámara montada en la punta de un proyectil. La cámara se precipita sobre el objetivo y aquí la imagen también se interrumpe [...] Las imágenes desde la perspectiva de una bomba se podrían interpretar como una *subjetiva fantasma*. Estas imágenes de una cámara arrojándose sobre un objetivo, es decir, de una cámara suicida, se han grabado en nuestra memoria. Se trataba de algo nuevo, algo que representaba una realidad de la que no se sabía nada desde la aparición de los misiles crucero en los años ochenta. Las imágenes aparecían unidas a la frase ‘armas inteligentes’...”.

**

También hay imágenes operativas sencillamente destinadas a monitorear a los seres humanos, a menudo bajo el pretexto –aceptado o directamente aplaudido por una parte

importante de nuestras asustadas sociedades– de *evitar que se destruyan a sí mismos*. Esto es, en cierta medida, el reverso de la automatización del trabajo que Farocki trató en *Ojo/Máquina*: se las puede ver operando en *Contra-Música (Counter-Music)*, de 2004, que ya no intenta poner en evidencia la economía de un producto químico como el napalm sino, en cambio, la economía de la circulación, de los pasajes y flujos de poblaciones en cualquier ciudad moderna.

Incluso para aquellos que no han leído los textos fundamentales de Michel Foucault y Gilles Deleuze sobre las “sociedades de control” –sin olvidar tampoco las historias de Williams S. Burroughs o Phillip K Dick–, los diarios anuncian casi todas las mañanas los artefactos de vigilancia, lejos de prevenir la destrucción de los seres humanos, básicamente les confieren un nuevo tipo de existencia, aun más espectacular. Como una vez escribió Farocki, en tanto la vigilancia ciertamente produce “una existencia abstracta del mismo modo en que la fábrica fordista producía trabajo abstracto”, la palabra *abstracto/a* debe ser entonces considerada aquí al interior de los términos bien precisos en los que la entendieron Adorno y Horkheimer, cuando afirmaron que “la abstracción, el instrumento de la Ilustración, se comporta respecto de sus objetos [...] como una liquidación”. Para que uno pueda convencerse a uno mismo de esto, no hace falta más que volver a ver, en *Imágenes de prisión*, ese momento escalofriante en que la cámara ha detectado una pelea en el patio de la cárcel y el revólver que está *unido* a ella –porque para eso es el artefacto completo: monitorear y destruir– suelta sin advertencia alguna un disparo a uno de los prisioneros.

**

Denunciar: elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo. Protestar. Separar, voltear las cosas que parecen caer de suyo. Pero también establecer, en un nivel, una relación entre cosas que, en otro nivel, parecen completamente antagónicas. Esto es, entonces, un acto de montaje: de un lado, la prisión norteamericana y el campo de concentración alemán; del otro, la prisión para los peligrosos y el campo de golf para los inofensivos. Pero lo que Farocki nos muestra es que el campo de concentración –y, más importante aún, la historia colonial y, por supuesto, la cuestión de la esclavitud– no está en modo alguno ausente de la memoria de *esta* prisión, aun cuando sea *este* campo de golf el que en realidad está ubicado a su lado. Se hace evidente que los montajes de Harun Farocki tienen que ver, antes que todo y principalmente, con lo que Walter Benjamin llamó el “inconsciente óptico” y, a causa de ello, se presentan a nuestra mirada como una verdadera *crítica a la violencia* a través de las “imágenes del mundo”,

asumiendo que la violencia a menudo comienza con la implementación de artefactos aparentemente “neutrales” e “inocentes”: regular el tráfico visitante, construir una prisión en un lugar específico, diseñar los paneles de vidrio de un área común de determinada manera, ubicar artefactos de “seguridad” en los conductos del techo, reintroducir cierto tipo de organización del trabajo entre los prisioneros que se supone es “beneficiosa” para la institución, etc.

Una crítica a la violencia, entonces. Para criticar la violencia, uno tiene que describirla (lo que implica que uno tiene que ser capaz de mirar). Para describirla, no tiene que desmantelar sus artefactos, “describir la relación”, como lo expresa Benjamin, en la que se constituye (lo que implica que uno tiene que ser capaz de desmontar y volver a montar los estados de cosas). Y así y todo, si seguimos a Benjamin, establecer las relaciones implica involucrarse con por lo menos tres dominios, que Farocki trata simultáneamente en cada una de las investigaciones que emprende. El primer dominio es el de la *técnica* como la esfera de los “medios limpios” que la violencia pone en uso: “En la aproximación más concreta de los conflictos humanos relativos a bienes, se despliega el ámbito de los medios limpios. De ahí que la técnica [*Technik*], en su sentido más amplio, constituye su dominio más propio”. El segundo territorio en el que uno debe cuestionar constantemente la violencia es el del “derecho y la justicia”. Finalmente, Walter Benjamin –a pesar de las dificultades filosóficas a sus formulaciones– deja perfectamente en claro que “la crítica de la violencia es la filosofía de su propia historia [que] hace posible una postura crítica, diferenciadora y decisiva respecto de sus datos cronológicos”. ¿Podría ser, entonces, que la imagen estuviera complotada con la violencia sencillamente porque es un objeto inseparablemente técnico, histórico y legal?

**

Elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo, elevar el propio enojo hasta el nivel de la obra. Tejer esta obra que consiste en cuestionar la tecnología, la historia y la ley. Para que nos permita abrir los ojos a la violencia del mundo que aparece inscrita en las imágenes.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Cómo explicarías el título? ¿Cuál es la propuesta central del autor?
- 2) ¿Cuál es la relación que Didi-Huberman establece entre las imágenes y la violencia?

3) ¿Qué sentido tiene la fragmentación del texto y la repetición de algunas frases de manera intercalada? ¿Cuál te parece que es el efecto de lectura que esos recursos intentan generar?

César Aira nació en Coronel Pringles (Buenos Aires, Argentina) en 1949. Desde 1967 vive en Buenos Aires. Es traductor, novelista, dramaturgo y ensayista. Increíblemente prolífico, ha publicado más de cien obras. La mayoría son novelas breves, escritas a partir de una variante desarrollada por Aira de la escritura automática practicada por los surrealistas franceses.



César Aira: “La nueva escritura”

Tal como yo lo veo, las vanguardias aparecieron cuando se hubo consumado la profesionalización de los artistas, y se hizo necesario empezar de nuevo. Cuando el arte ya estaba inventado y sólo quedaba seguir haciendo obras, el mito de la vanguardia vino a reponer la posibilidad de hacer el camino desde el origen. Si el proceso real había llevado dos mil o tres mil años, el que propuso la vanguardia no pudo funcionar sino como un simulacro o pantomima, y de ahí el aire lúdico, o en todo caso “poco serio” que han tenido las vanguardias, su inestabilidad carnavalesca. Pero la Historia abomina de las situaciones estables, y la vanguardia fue la respuesta de una práctica social, el arte, para recrear una dinámica evolutiva.

En efecto, y restringiéndonos al arte de la novela, una vez que ya existe la novela “profesional”, en una perfección que no puede ser superada dentro de sus premisas, la novela de Balzac, de Dickens, de Tolstoi, de Manzoni, la situación corre peligro de congelarse. Alguien dirá que si todo el peligro es que los novelistas sigan escribiendo como Balzac, estamos dispuestos a correrlo, y con gusto, pero sucede que es optimista hablar de un mero “peligro”, pues de hecho la situación se congeló, y miles de novelistas han seguido escribiendo la novela balzaciana durante el siglo XX: es el torrente inacabable de novelas pasatistas, de entretenimiento o ideológicas, la *commercial fiction*. Para ir un solo paso más allá, como hizo Proust, se necesita un esfuerzo descomunal y el sacrificio de toda una vida. Actúa la ley de los rendimientos decrecientes, por la que el innovador cubre casi todo el campo en el gesto inicial, y les

deja a sus sucesores un espacio cada vez más reducido y en el que es más difícil avanzar.

Una vez constituido el novelista profesional, las alternativas son dos, igualmente melancólicas: seguir escribiendo las viejas novelas, en escenarios actualizados; o intentar heroicamente avanzar un paso o dos más. Esta última posibilidad se revela un callejón sin salida, en pocos años: mientras Balzac escribió cincuenta novelas, y le sobró tiempo para vivir, Flaubert escribió cinco, desangrándose, Joyce escribió dos, Proust una sola. Y fue un trabajo que invadió la vida, la absorbió, como un hiperprofesionalismo inhumano. Es que ser profesional de la literatura fue un estado momentáneo y precario, que sólo pudo funcionar en determinado momento histórico; yo diría que sólo pudo funcionar como promesa, en el proceso de constituirse; cuando cristalizó, ya fue hora de buscar otra cosa.

Por suerte existe una tercera alternativa: la vanguardia, que, tal como yo la veo, es un intento de recuperar el gesto del aficionado en un nivel más alto de síntesis histórica. Es decir, hacer pie en un campo ya autónomo y validado socialmente, e inventar en él nuevas prácticas que devuelvan al arte la facilidad de factura que tuvo en sus orígenes.

La profesionalización implica una especialización. Por eso las vanguardias vuelven una y otra vez, en distintas modulaciones, a la famosa frase de Lautréamont: “La poesía debe ser hecha por todos, no por uno”. Me parece que es erróneo interpretar esta frase en un sentido puramente cuantitativo democrático, o de buenas intenciones utópicas. Quizá sea al revés: cuando la poesía sea algo que puedan hacer todos, entonces el poeta podrá ser un hombre como todos, quedará liberado de toda esa miseria psicológica que hemos llamado talento, estilo, misión, trabajo, y demás torturas. Ya no necesitará ser un maldito, ni sufrir, ni esclavizarse a una labor que la sociedad aprecia cada vez menos.

La profesionalización puso en peligro la historicidad del arte; en todo caso reclusó lo histórico al contenido, dejando la forma congelada. Es decir, que rompió la dialéctica forma-contenido que hace a lo artístico del arte.

Más que eso, la profesionalización restringió la práctica del arte a un minúsculo sector social de especialistas y se perdió la riqueza de experiencias de todo el resto de la sociedad. Los artistas se vieron obligados a “dar voz a los que no tienen voz”, como lo habían hecho los fabulistas, que hacían hablar a burros, loros, labriegos, moscas, sillas, reyes, nubes. La prosopopeya invadió el arte del siglo XX.

La herramienta de las vanguardias, siempre según esta visión personal mía, es el procedimiento. Para una visión negativa, el procedimiento es un simulacro tramposo del

proceso por el que una cultura establece el modus operandi del artista; para los vanguardistas, es el único modo que queda de reconstruir la radicalidad constitutiva del arte. En realidad, el juicio no importa. La vanguardia, por su naturaleza misma, incorpora el escarnio, y lo vuelve un dato más de su trabajo.

En este sentido, entendidas como creadoras de procedimientos, las vanguardias siguen vigentes, y han poblado el siglo de mapas del tesoro que esperan ser explotados. Constructivismo, escritura automática, ready-made, dodecafonismo, cut-up, azar, indeterminación. Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran. ¿Para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¡Como si no hubiera bastantes ya!

Una obra siempre tendrá el valor de un ejemplo, y un ejemplo vale por otro, variando apenas en su poder persuasivo: pero, de todos modos, ya estamos convencidos.

La cuestión es decidir si una obra de arte es un caso particular de algo general que sería ese arte, o ese género. Si decimos “He leído muchas novelas, por ejemplo, el Quijote”, sospechamos que no le estamos haciendo justicia a esa obra. La sacamos de la Historia para ponerla en la estantería de un museo, o de un supermercado. El Quijote no es una novela entre otras sino el fenómeno único e irrepitible, es decir histórico, del que deriva la definición de la palabra “novela”. En el arte los ejemplos no son ejemplos porque son invenciones particularísimas a las que no rige ninguna generalidad.

Cuando una civilización envejece, la alternativa es seguir haciendo obras, o volver a inventar el arte. Pero la medida del envejecimiento de una civilización la da la cantidad de invenciones ya hechas y explotadas. Entonces esta segunda alternativa se va haciendo más y más difícil, más costosa y menos gratificante. Salvo que se tome el atajo, que siempre parecerá un poco irresponsable o bárbaro, de recurrir al procedimiento. Y eso es lo que hicieron las vanguardias.

Si el arte se había vuelto una mera producción de obras a cargo de quienes sabían y podían producirlas, las vanguardias intervinieron para reactivar el proceso desde sus raíces, y el modo de hacerlo fue reponer el proceso allí donde se había entronizado al resultado. Esta intención en sí misma arrastra los otros puntos: que pueda ser hecho por todos, que se libere de las restricciones psicológicas, y, para decirlo todo, que la “obra” sea el procedimiento para hacer obras, sin la obra. O con la obra como un apéndice documental que sirva sólo para deducir el proceso del que salió.

Quiero ilustrar lo anterior con un artista favorito, un músico norteamericano, John Cage, cuya obra es una mina inagotable de procedimientos. Y no dejo de hablar de literatura porque Cage sea un músico. Al contrario. Que “la poesía sea hecha por todos, no por uno”, significa también que ese “uno”, cuando se ponga en acción, hará todas las artes, no una. El procedimiento establece una comunicación entre las artes, y yo diría que es la huella de un sistema edénico de las artes, en el que todas formaban una sola, y el artista era el hombre sin cualidades profesionales especiales. Por lo mismo, hablar de John Cage en este punto no es traer un ejemplo. No es un ejemplo sino la cosa en sí de la que estoy hablando.

Su historia es conocida: un joven que quería ser artista, que no tenía condiciones para ser músico, y que por lo tanto llegó a ser músico... Hay un defecto en la causalidad, por el que se cuele lo vanguardista. Antaño las vidas de los músicos eran al revés, con la de Mozart como canon: la predisposición era tan importante, la causa tan determinante, que el relato debía retroceder siempre más en la biografía, hasta la primera infancia, hasta la cuna, y antes aun, hasta los padres o abuelos, para poder ponerle un comienzo. En Cage la causa flota, incierta, y en los hechos va avanzando hacia la vejez. Se la podría poner con justicia en sus últimos años de vida, en las hermosas piezas tituladas con números que compuso entre 1987 y su muerte en 1992. El beneficio de esta postergación de la causa fue que se le hizo necesario inventarla cada vez: él nunca tuvo un motivo previo y definitivo para ser músico; si lo hubiera tenido, no habría podido sino dedicarse a fabricar obras. Tal como fueron las cosas, debió hacer algo distinto. Puede aclarar esa diferencia el examen sucinto de una de sus invenciones, la “Music of Changes” de 1951. “Music of Changes” es una pieza para piano solo, y el método de creación usó los hexagramas del *I Ching* o *Libro de las mutaciones*. Fue creada mediante el azar. No puede decirse que haya sido “compuesta”, porque este verbo significa una disposición deliberada de sus distintos elementos. Aquí la composición ha sido objeto de una metódica anulación.

Cage usó tres tablas cuadrículadas, de ocho casillas por lado, es decir sesenta y cuatro por tabla, que es la cantidad de hexagramas del *I Ching*. La primera tabla contenía los sonidos; cada casilla tenía un “evento sonoro”, es decir, una o varias notas; sólo las casillas impares los tenían; las pares estaban vacías e indicaban silencios. La segunda tabla, también de sesenta y cuatro casillas, era para las duraciones, que no están usadas dentro de un marco métrico. Aquí las sesenta y cuatro casillas están ocupadas, porque la duración rige tanto para el sonido como para el silencio. La tercera tabla, de la que sólo

se usa una casilla de cada cuatro, es para la dinámica, que va de pianísimo a fortísimo, usados solos o en combinación, es decir, de una notación a otra.

Tirando seis veces dos monedas se determinaba un hexagrama del *I Ching*. El número de ese hexagrama remitía a una casilla en la tabla de sonidos. Otras seis tiradas, otro hexagrama, determinaban la duración que se aplicaba al sonido elegido antes, y la tercera serie de tiradas determinaba la dinámica. (Había además una cuarta tabla, de densidades: también por azar se determinaba cuántas capas de sonido tenía cada momento; estas capas podían ir de una a ocho.) La extensión de sus cuatro partes, la estructura de éstas y la duración total también salieron del azar.

El trabajo metódico y puramente automático de ir determinando una nota tras otra hace la pieza del principio al fin. ¿A qué suena esta pieza? De las premisas de la construcción se desprende que va a sonar a cualquier cosa. No va a haber ni melodías ni ritmos ni progresión ni tonalidad ni nada. Salvo las que salgan del azar; o sea que, si el azar lo quiere, va a haber todo eso.

Es curioso, pero si bien se diría que, dado el procedimiento, la pieza debería sonar por completo intemporal, impersonal e inubicable, suena intensamente a 1951, a obra de un discípulo norteamericano de Schönberg, y es muy característica de John Cage. ¿Cómo puede ser? Lo único que hizo Cage, en 1951, fue decidir el procedimiento; no bien empezó la escritura cesaron la fecha y la personalidad, y la civilización que las envolvía. Si la fecha, la personalidad y la civilización siguen presentes en el producto terminado, quiere decir que hemos estado equivocados al asignar su presencia a procesos psicológicos en el acto de la composición.

Supongamos que los “Nocturnos” de Chopin hubieran sido escritos con el mismo procedimiento. No necesariamente con el *I Ching*, pero sí con tablas de elementos, y una elección entre ellos según el azar. No es tan descabellado, porque esas tablas siempre han existido, siquiera en estado virtual; y la actualización de sus elementos siempre se hizo más o menos al azar, salvo que este azar podía llamarse inspiración, o capricho, o incluso necesidad. Para mantener la tonalidad, o la métrica, no había más que preparar tablas ad hoc. Por supuesto, el romanticismo no podía renunciar a las prerrogativas del yo sin corromper su fábula. El constructivismo contra el que reaccionaba tendía a la impersonalidad, y no puede extrañar que haya experimentado con el azar. En la época inmediatamente posterior a Bach se compuso ocasionalmente usando el azar, con dados; lo hicieron Mozart, Haydn, Carl Phillip Emmanuel Bach, entre otros. El ingreso de la personalidad del artista, de su sensibilidad y las

complicaciones políticas del yo, se inicia con el romanticismo y tarda un siglo en agotarse. El gran mecánico Schöenberg le da una vuelta de tuerca a la profesionalización del músico, preparando la entrada de un nuevo tipo de artista: el músico que no es músico, el pintor que no es pintor, el escritor que no es escritor. Ya en 1913 Marcel Duchamp había hecho un experimento en el mismo sentido, de determinar las notas por azar, pero sin ejecutarlo; consideraba la realización “muy inútil”. En efecto, ¿para qué hacer la obra, una vez que ya se sabe cómo hacerla? La obra sólo serviría para alimentar el consumo, o para colmar una satisfacción narcisista.

Cage justifica el uso del azar diciendo que “así es posible una composición musical cuya continuidad está libre del gusto y la memoria individuales, y también de la bibliografía y las ‘tradiciones’ del arte”. Lo que llama “bibliografía” y “tradiciones del arte” no es sino el modo canónico de hacer arte, que se actualiza con lo que llama “el gusto y la memoria individuales”. El vanguardista crea un procedimiento propio, un canon propio, un modo individual de recomenzar desde cero el trabajo del arte. Lo hace porque en su época, que es la nuestra, los procedimientos tradicionales se presentaron concluidos, ya hechos, y el trabajo del artista se desplazó de la creación de arte a la producción de obras, perdiendo algo que era esencial. Y esto no es ninguna novedad. San Agustín dijo que sólo Dios conoce el mundo, porque él lo hizo. Nosotros no, porque no lo hicimos. El arte entonces sería el intento de llegar al conocimiento a través de la construcción del objeto a conocer; ese objeto no es otro que el mundo. El mundo entendido como un lenguaje. No se trata entonces de conocer sino de actuar. Y creo que lo más sano de las vanguardias, de las que Cage es epítome, es devolver al primer plano la acción, no importa si parece frenética, lúdica, sin dirección, desinteresada de los resultados. Tiene que desinteresarse de los resultados, para seguir siendo acción.

El procedimiento de las tablas de elementos, que usa Cage, podría servir para cualquier arte. En la pintura, habría que hacer tablas de formas básicas, de colores, de tamaños, y usar algún método de azar para ir eligiendo cuáles actualizar en el cuadro. La arquitectura también podría practicarse así. El teatro. La cerámica. Cualquier arte. La literatura también, por supuesto.

Al compartir todas las artes el procedimiento, se comunican entre ellas: se comunican por su origen o su generación. Y, al remontarse a las raíces, el juego empieza de nuevo. El procedimiento en general, sea cual sea, consiste en remontarse a las raíces. De ahí que el arte que no usa un procedimiento, hoy día, no es arte de verdad. Porque lo que distingue al arte auténtico del mero uso de un lenguaje es esa radicalidad.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Cuál es el eje que atraviesa el texto de Aira? ¿Cuál es la tesis que intenta desarrollar?
- 2) ¿A qué se refiere el autor cuando dice que si las artes comparten los procedimientos se comunican por su origen o generación? ¿Qué sucede con la profesionalización en el campo artístico?
- 3) ¿Qué relación hay entre el saber, la práctica y el azar en la hipótesis de Aira?

Susan Sontag (Nueva York, 1933 - 2004), fue una escritora, filósofa y directora de cine norteamericana. Sus ensayos y análisis culturales son fundamentales para pensar algunos problemas contemporáneos relativos a la filosofía, las violencias, el arte... Entre sus obras se encuentran *Sobre la fotografía* (1977) y *Ante el dolor de los demás* (2003). En el texto que sigue, publicado por primera vez en 1966, la autora desarrolla una reflexión crítica sobre la interpretación como forma práctica y teórica de vincularse con el arte.



Susan Sontag: Contra la interpretación [Fragmento adaptado]

“El contenido es un atisbo de algo, un encuentro como un fognazo.
Es algo minúsculo, minúsculo, el contenido.”
WILLEM DE KOONING, en una entrevista.

“Son las personas superficiales las únicas que no juzgan por las apariencias,
El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible.”
OSCAR WILDE, una carta.

1. La primera experiencia del arte debió de ser la de su condición prodigiosa, mágica; el arte era un instrumento del ritual (las pinturas de las cuevas de Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega, etc.). La primera teoría del arte, la de los filósofos griegos, proponía que el arte era mimesis, imitación de la realidad. Y es en este punto donde se planteó la cuestión del valor del arte. Pues la teoría mimética, por sus propios términos, reta al arte a justificarse a sí mismo. Toda la conciencia y toda la reflexión occidentales sobre el

arte han permanecido en los límites trazados por la teoría griega del arte como mimesis o representación. Es debido a esta teoría que el arte en cuanto a tal –por encima y más allá de determinadas obras de arte– llega a ser problemático, a necesitar defensa. Y es la defensa del arte la que engendra la singular concepción según la cual algo, que hemos aprendido a denominar “forma”, está separado de algo que hemos aprendido a denominar “contenido”, y la bienintencionada tendencia que considera esencial el contenido y accesoria la forma.

Aun en tiempos modernos, cuando la mayor parte de los artistas y de los críticos han descartado la teoría del arte como representación de una realidad exterior y se han inclinado en favor de la teoría del arte como expresión subjetiva, persiste el rasgo fundamental de la teoría mimética. Concibamos la obra de arte según un modelo pictórico (el arte como pintura de la realidad) o según un modelo de afirmación (el arte como afirmación del artista), el contenido sigue estando en primer lugar. El contenido puede haber cambiado. Quizá sea ahora menos figurativo, menos lúcidamente realista. Pero aún se supone que una obra de arte es su contenido. O, como suele afirmarse hoy, que una obra de arte, por definición, dice algo (“X dice que...”, “X intenta decir que...”, “Lo que X dijo...”, etc., etc.).

2. Ninguno de nosotros podrá recuperar jamás aquella inocencia anterior a toda teoría, cuando el arte no se veía obligado a justificarse, cuando no se preguntaba a la obra de arte qué decía, pues se sabía (o se creía saber) qué hacía. Desde ahora hasta el final de toda conciencia, tendremos que cargar con la tarea de defender el arte.

Aunque pueda parecer que los progresos actuales en diversas artes nos alejan de la idea de que la obra de arte es primordialmente su contenido, esta idea continúa disfrutando de una extraordinaria supremacía. Permítaseme sugerir que eso ocurre porque la idea se perpetúa ahora bajo el disfraz de una cierta manera de enfrentarse a las obras de arte, profundamente arraigada en la mayoría de las personas que consideran seriamente cualquiera de las artes. Y es que el abusar de la idea de contenido comporta un proyecto, perenne, nunca consumado, de interpretación. Y, a la inversa, es precisamente el hábito de acercarse a la obra de arte con la intención de interpretarla lo que sustenta la arbitraria suposición de que existe realmente algo asimilable a la idea de contenido de una obra de arte.

3. Por interpretación entiendo aquí un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas “reglas” de interpretación. La interpretación, aplicada al arte, supone el desgajar de la totalidad de la obra un conjunto de elementos. La labor de

interpretación lo es, virtualmente, de traducción. El intérprete dice: “Fíjate, ¿no ves que X es en realidad, o significa en realidad, A? ¿Que Y es en realidad B? ¿Que Z es en realidad C?”. ¿Qué situación pudo dar lugar al curioso proyecto de transformar un texto? La historia nos facilita los materiales para una respuesta. La interpretación apareció por vez primera en la cultura de la antigüedad clásica, cuando el poder y la credibilidad del mito fueron derribados por la concepción “realista” del mundo introducida por la ilustración científica. Una vez planteado el interrogante que acuciaría a la conciencia postmítica los antiguos textos dejaron de ser aceptables en su forma primitiva. Entonces, se echó mano de la interpretación para reconciliar los antiguos textos con las “modernas” exigencias. Así, los estoicos, a fin de armonizar su concepción de que los dioses debían ser morales, alegorizaron los rudos aspectos de Zeus y su estrepitoso clan de la épica de Homero. Lo que Homero describió en realidad como adulterio de Zeus con Latona, explicaron, era la unión del poder con la sabiduría. Por tanto, la interpretación presupone una discrepancia entre el significado evidente del texto y las exigencias de (posteriores) lectores. Pretende resolver esa discrepancia. Por alguna razón, un texto ha llegado a ser inaceptable; sin embargo, no puede ser desechado. La interpretación es entonces una estrategia radical para conservar un texto antiguo, demasiado precioso para repudiarlo, mediante su refundición. El intérprete, sin llegar a suprimir o reescribir el texto, lo altera. Pero no puede admitir que es eso lo que hace. Pretende no hacer otra cosa que tornarlo inteligible, descubriéndonos su verdadero significado. Por más que alteren el texto, los intérpretes siempre sostendrán estar revelando un sentido presente en él. El antiguo estilo de interpretación era insistente, pero respetuoso; sobre el significado literal erigía otro significado. El moderno estilo de interpretación excava y, en la medida en que excava, destruye; escarba hasta “más allá del texto” para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero.

Comprender es interpretar. E interpretar es volver a exponer el fenómeno con la intención de encontrar su equivalente. Así pues, la interpretación no es (como la mayoría de las personas presume) un valor absoluto, un gesto de la mente situado en algún dominio intemporal de las capacidades humanas. La interpretación debe ser a su vez evaluada, dentro de una concepción histórica de la conciencia humana. En determinados contextos culturales, la interpretación es un acto liberador. Es un medio de revisar, de transvaluar, de evadir el pasado fenecido. En otros contextos culturales es reaccionaria, impertinente, cobarde, asfixiante.

4. La actual es una de esas épocas en que la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria, asfixiante. La efusión de interpretaciones del arte envenena hoy nuestras sensibilidades, tanto como los gases de los automóviles y de la industria pesada enrarecen la atmósfera urbana. Es convertir el mundo en este mundo (“¡este mundo!” ¡Como si hubiera otro!). El mundo, nuestro mundo, está ya bastante reducido y empobrecido. Desechemos, pues, todos sus duplicados, hasta tanto experimentemos con más inmediatez cuanto tenemos.

5. En la mayoría de los ejemplos modernos, la interpretación supone una hipócrita negativa a dejar sola la obra de arte. El verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos. Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar aquello, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte. Este filisteísmo de la interpretación es más frecuente en la literatura que en cualquier otro arte. Hace ya décadas que los críticos literarios creen que su labor consiste en traducir en algo más los elementos del poema, el drama, la novela o la narración. La obra de Kafka, por ejemplo, ha estado sujeta a secuestros en serie por no menos de tres ejércitos de intérpretes. Quienes leen a Kafka como alegoría social ven en él ejemplos clínicos de las frustraciones y la insensatez de la burocracia moderna, y su expresión definitiva en el estado totalitario. Quienes leen a Kafka como alegoría psicoanalítica ven en él desesperadas revelaciones del temor de Kafka a su padre, sus angustias de castración, su sensación de impotencia, su dependencia de los sueños. Quienes leen a Kafka como alegoría religiosa explican que K. intenta, en *El castillo*, ganarse el acceso al cielo; que José K., en *El proceso*, es juzgado por la inexorable y misteriosa justicia de Dios...

Pero debe advertirse que la interpretación no es sólo el homenaje que la mediocridad rinde al genio. Es, precisamente, la manera moderna de comprender algo, y se aplica a obras de toda calidad.

6. Nada importa que los artistas pretendan o no que se interpreten sus obras. El mérito de estas obras ciertamente radica en algo distinto de sus “significados”. De algunas entrevistas se desprende que Resnais y Robbe-Grillet concibieron conscientemente *L'année dernière a Marienbad* de modo que satisficiera interpretaciones múltiples e igualmente plausibles. Y, sin embargo, debiera resistirse a la tentación de interpretar Marienbad. Lo importante en Marienbad es la inmediatez pura, intraducible, sensual, de algunas de sus imágenes, así como sus soluciones rigurosas, aunque rígidas, de determinados problemas de la forma cinematográfica.

La interpretación, basada en la teoría, sumamente cuestionable, de que la obra de arte está compuesta por trozos de contenido, viola el arte. Convierte el arte en artículo de uso, en adecuación a un esquema mental de categorías.

7. La interpretación, naturalmente, no siempre prevalece. De hecho, es posible que buena parte del arte actual deba entenderse como producto de una huida de la interpretación. Para evitar la interpretación, el arte puede llegar a ser parodia. O a ser abstracto. O a ser (“simplemente”) decorativo; o a ser no-arte. La huida de la interpretación parece ser especialmente característica de la pintura moderna. La pintura abstracta es un intento de no tener contenido, en el sentido ordinario; puesto que no hay contenido, no cabe interpretación. El pop-art busca, por medios opuestos, un mismo resultado; utilizando un contenido tan estridente, como “lo que es”, termina también por ser ininterpretable. Asimismo, buena parte de la poesía moderna, comenzando con los grandes experimentos de la poesía francesa (incluido el movimiento equívocamente denominado simbolismo), al poner silencios en los poemas y restablecer la magia de la palabra, ha escapado de la garra brutal de la interpretación. Pero el vanguardismo programático –que se ha propuesto fundamentalmente experimentaciones con la forma a expensas del contenido– no es la única defensa contra las interpretaciones que infestan el arte. Al menos, así lo espero, pues ello supondría condenar el arte a una persecución perpetua. (También perpetúa la misma distinción entre forma y contenido que es, en último término, una fantasía.) Idealmente, es posible eludir a los intérpretes por otro camino: mediante la creación de obras de arte cuya superficie sea tan unificada y límpida, cuyo ímpetu sea tal, cuyo mensaje sea tan directo, que la obra pueda ser... lo que es. ¿Es esto posible hoy? Sucede, a mi entender, en el cine. Por ese motivo, el cine es en la actualidad, de todas las formas de arte, la más vivida, la más emocionante, la más importante. Quizás el indicador de la vitalidad de una determinada forma de arte consista en su capacidad para admitir defectos, sin dejar de ser buena. El hecho de que las películas no hayan sido desbordadas por los interpretadores es en parte debido simplemente a la novedad del cine como arte. Es también debido al feliz accidente por el cual las películas durante largo tiempo fueron tan sólo películas; en otras palabras, que se las consideró parte de la cultura de masas, entendida ésta como opuesta a la cultura superior, y fueron desechadas por la mayoría de las personas inteligentes. Además, en el cine siempre hay algo que atrapar al vuelo, además del contenido, para aquellos deseosos de analizar. Pues el cine, a diferencia de la novela, posee un vocabulario de las formas: la explícita, compleja y discutible tecnología de los

movimientos de cámara, de los cortes, y de la composición de planos implicados en la realización de una película.

8. ¿Qué tipo de crítica, de comentario sobre las artes, es hoy deseable? Pues no pretendo decir que las obras de arte sean inefables, que no puedan ser descritas o parafraseadas. Pueden serlo. La cuestión es cómo. ¿Cómo debería ser una crítica que sirviera a la obra de arte, sin usurpar su espacio? Lo que se necesita, en primer término, es una mayor atención a la forma en el arte. Si la excesiva atención al contenido provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la forma la silenciará. Lo que se necesita es un vocabulario –un vocabulario, más que prescriptivo, descriptivo– de las formas.

9. El valor más alto y más liberador en el arte –y en la crítica– de hoy es la transparencia. La transparencia supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son. En otros tiempos pudo haber habido una tendencia, creadora y revolucionaria, a concebir las obras de arte de manera que permitieran su experimentación en distintos niveles. Ahora no. Sería reforzar el principio de redundancia, que es la principal aflicción de la vida moderna. En otros tiempos (tiempos en que no abundaba el gran arte), pudo haber habido una tendencia, creadora y revolucionaria, a interpretar las obras de arte. Ahora no. Decididamente, lo que ahora no precisamos es asimilar nuevamente el Arte al Pensamiento o (lo que es peor) el Arte a la Cultura. La interpretación da por supuesta la experiencia sensorial de la obra de arte, y toma ésta como punto de partida. Pero hoy este supuesto es injustificado. Piénsese en la tremenda multiplicación de obras de arte al alcance de todos nosotros, agregada a los gustos y olores y visiones contradictorios del contorno urbano que bombardean nuestros sentidos. La nuestra es una cultura basada en el exceso, en la superproducción; el resultado es la constante declinación de la agudeza de nuestra experiencia sensorial. Todas las condiciones de la vida moderna –su abundancia material, su exagerado abigarramiento– se conjugan para embotar nuestras facultades sensoriales. Y la misión del crítico debe plantearse precisamente a la luz del condicionamiento de nuestros sentidos, de nuestras capacidades. Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más. Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo de poder ver en detalle el objeto. La finalidad de todo comentario sobre el arte debiera ser hoy el hacer que las obras de arte –y, por

analogía, nuestra experiencia personal– fueran para nosotros más, y no menos, reales. La función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es, inclusive qué es lo que es y no en mostrar qué significa.



Para ejercitar la comprensión

- 1) A partir de lo que Sontag desarrolla en el ensayo, ¿por qué creés que se encuentra *contra la interpretación*? ¿Cuál es su crítica hacia esa práctica y hacia quienes la llevan adelante?
- 2) ¿Cuál es, en cambio, la crítica a la que aspira Sontag? ¿Qué relación debería entablar la crítica con el arte, según esta autora?
- 3) ¿Por qué sostiene Sontag que el cine en la actualidad (entendiendo por “actualidad”, 1966) es la forma de arte más vívida, emocionante e interesante? ¿Estás de acuerdo? ¿Por qué? ¿Cuál es tu experiencia en este sentido?

Nota de opinión

La **nota de opinión** es un género discursivo perteneciente al campo periodístico (principalmente). Aunque también podemos encontrarlo en algunas revistas de divulgación, suplementos, revistas universitarias, entre otras. Su objetivo es reflexionar a partir de una idea subjetiva acerca sobre un tema específico y argumentarlo. Su extensión es variable en función de la cuestión que se aborde y el espacio donde se publique. Debe ser un texto fundamentado, utilizando diferentes recursos argumentativos.

Su autor no es anónimo ya que se caracteriza por tener carácter público y, en muchos casos, por tratarse de un experto o experta en la materia.

A continuación, incluimos dos notas de opinión, publicadas en dos medios diferentes (uno impreso y otro digital).

Jorge Majfud es un escritor uruguayo, que actualmente vive en Estados Unidos, donde ejerce como profesor en la Escuela de Artes y Ciencias de la Universidad Jacksonville.



Jorge Majfud: Cuando la verdad de la guerra se filtra en nuestro mundo de ilusiones



Umberto Eco, en alguna página de *La definizione dell'arte* (1968), decía que un objeto cualquiera que encontramos en la calle se resignifica al ser puesto en un museo. Su valor, artístico y semiótico, radica en la descontextualización. Algo similar habían entendido los formalistas rusos cuando a principios del siglo pasado analizaron la importancia de la (¿cómo decirlo?) agramaticalidad de un verso para arrastrar la atención del lector en la palabra imprevista, inusual. De esa forma, un engranaje, un sustantivo, cobraban un nuevo significado, más potente, más autónomo (los modernistas hispanoamericanos ya habían experimentado con esto en el siglo XIX).

Esta dinámica semiótica se confirma en los fenómenos de la globalización digital, donde interviene la fría indiferencia del fenómeno y la insoportable tragedia del dolor moral.

El reciente video donde se muestra la reacción sin llanto ni lágrimas de un niño víctima de los bombardeos aéreos en Aleppo, Siria, se convirtió en eso que tan dudosamente se llama viral. Cada tanto el mundo se conmueve con estos rostros de víctimas inocentes. Un caso similar fue el de Aylan Kurdi, otro niño sirio ahogado en el intento de sus padres de llegar a las costas de Europa.

Ambas tragedias tienen, obviamente, muchos elementos en común. Pero ambas reacciones mediáticas también. Tanto en el caso del niño muerto en la playa griega de Kos como en el de Aleppo, el elemento común que los convierte en “virales” es la descontextualización, no en el descubrimiento de ninguna verdad sobre las guerras en curso y los abusos ya tradicionales de la fuerza.

Desde la invasión de Irak y desde mucho antes (Vietnam, Líbano, Guatemala, Palestina, Sahara Occidental, Sierra Leona, Nigeria... por nombrar sólo unos pocos, los más olvidados de los últimos años) hemos visto niños cubiertos de polvo, despedazados y masacrados en números escandalosos. Ninguna de esas imágenes produjo las reacciones en masa que hemos visto en los últimos casos mencionados.

¿Por qué?

Bueno, creo que no hace falta ser un genio para darse cuenta que la explicación, más allá de moral, es psicológica. En ambos casos, los niños extrapolaban sus dramas (lejanos para Occidente y para el Oriente y el Medio Oriente rico) a un contexto familiar, propio de países desarrollados o, al menos, no en guerra. La playa de Kos era una playa europea, alejada del conflicto; el guardia turco que lo recogió con sus guantes de látex, podía ser alguien que conocemos de nuestras playas occidentales.

Aun más evidente es el reciente caso de Omran, en Alepo.

El primer elemento remarcable es la ausencia de llanto de Omran, la constatación de estar herido al tocar su cara y ver su mano ensangrentada. El gesto dolorosamente humilde de ese pequeño inocente que, casi como si no debiera, se limpia la sangre de su mano en el impecable sillón naranja y mira tímidamente a su alrededor. Su gesto significa, aunque sea por aturdimiento o confusión, todo lo que no esperaríamos de un niño de cinco años: la ausencia de llanto en medio de una tragedia que nuestros hijos nunca han vivido. Nuestros hijos saben llorar, y en un mundo consumista prácticamente lloran por todo. Omran ni siquiera puede darse el lujo de llorar.

Pero vayamos a un elemento menos evidente, aunque es lo primero que vemos: la composición de la imagen. El niño desdibujado por las heridas de los escombros y el polvo del ataque aéreo (cuyo objetivo era protegerlo; no vamos a poner en tela de juicio el buen corazón de las potencias mundiales) es sentado en un impecable sillón naranja, al lado de otros equipos impecablemente naranjas de los socorristas.

De por sí se establece un brutal contraste visual. Pero aun más marcado es el contraste simbólico: la fragilidad, la inocencia, extrapolada a nuestro mundo, el mundo moderno, impecable, funcional–civilizado.

Por transferencia simbólica, el niño pasa a ser uno de nuestros vecinos o uno de nuestros propios familiares viviendo una tragedia que no podemos contemplar sin conmovernos, sin movernos a contribuir en algo para aliviar esa tragedia, casi como alguien que le ofrece una aspirina a un enfermo de cáncer. Con todo, quizás, éste es el lado más positivo de toda la sensibilidad de aquellos que no viven en guerra.

Y, sin embargo, casi por norma, luego de la catarsis que nos demuestra todo lo bueno que somos, la mayoría siempre está dispuesta a olvidar o a hundirse en la inacción.

Me dirán que el juicio de “la mayoría siempre está dispuesta a olvidar” es injusto o arbitrario. Cierto, es muy difícil cuantificar este grupo; ni siquiera podría cometer la soberbia de excluirme. Sin embargo, a juzgar por la interminable tradición de guerras y contraguerras, de invasiones e intervenciones que normalmente preceden a las guerras civiles y a los grupos terroristas que en consecuencia florecen y se multiplican y luego justifican nuevas intervenciones y más bombas, parecería que, efectivamente, el poder siempre cuenta con una mayoría de indiferentes que cada tanto se conmueve hasta las lágrimas cuando descubre las consecuencias de sus malas elecciones de las que nunca llegan a aceptar ninguna responsabilidad.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Por qué, según el autor de esta nota, las recientes imágenes Aylan y Omran provocan una reacción diferente que otras que hemos visto con anterioridad? ¿Cómo contribuyen las nuevas tecnologías a esa reacción? ¿Qué ocurre con la viralización de contenidos?
- 2) ¿Cuál es la opinión del autor respecto del rol de las potencias globales en los conflictos bélicos? ¿En qué pasajes podés identificarla?

Esteban Rodríguez Alzueta es docente e investigador de la UNQ, director del LESyC (Laboratorio de estudios sociales y culturales sobre violencias urbanas) y miembro del Colectivo de Investigación y Acción Jurídica. Autor de los libros *Temor y Control*, *La Máquina de la inseguridad* y *Hacer bardo*.

La siguiente nota fue publicada en *El cohete a la Luna*, un portal de noticias online dirigido por Horacio Verbitsky, periodista argentino, compañero de Rodolfo Walsh en la edición del Semanario de la CGT de los Argentinos a finales de los sesenta, miembro de Montoneros en los setenta y más tarde, desde el exilio, sucesor de Walsh en la distribución de los cables de la ANCLA, Agencia de Noticias Clandestina, que informaba sobre las violaciones contra los derechos humanos de las Juntas.



Esteban Rodríguez Alzueta*: *Un revólver en la cabeza*

Cuando la única respuesta es un martillo todas las respuestas parecen un clavo

1.

Hace un tiempo me llamó un prestigioso periodista de una radio de la ciudad de Buenos Aires para hablar de los famosos “pibes chorros”. Como sucede casi siempre en estos medios, el entrevistador quería escuchar lo que ya sabía, por eso, en las preguntas que hacía, estaba la respuesta anticipada. Sólo necesitaba una voz “especialista” para confirmarle su punto de vista y seguir dándole a la matraca, agitando la audiencia. No me presté al juego y encaré el tema haciendo una serie de rodeos. Cada pregunta era desplazada por unas cuantas subordinadas. No estaba diciendo nada extravagante, me limitaba a decir que las cosas eran más complejas, que hay que ver los problemas al lado de otros problemas, es decir, que hay que leer el delito al lado de otros conflictos sociales, reponiendo de esa manera el contexto y la voluntad. Hasta que el periodista, cada vez más impaciente, se cansó y me cortó en seco con estas palabras: “Pero vos qué le dirías a mi amigo que le pusieron un revólver en la cabeza para afanarle el celular”. Mi respuesta fue retórica si se quiere, pero tuvo la capacidad de generar intriga: “Mirá – le dije– el revólver que le pusieron a tu amigo es el mismo que vos me estas poniendo ahora con semejante pregunta. No se puede pensar con un revólver en la cabeza”. Se hizo, literalmente, silencio de radio y me di cuenta de que me había ganado el derecho a contar con otros minutos para seguir desplegando argumentos. Estuvimos otro buen rato hablando, pero esta vez dejando de lado la urgencia que le imprimen los casos a la “realidad”. Eso sí, la producción del programa no me llamó nunca más, algo que agradezco. Aclaro que no estoy disgustado; de hecho, sigo escuchando todas las mañanas el programa. El problema no era el periodista sino las reglas que estructuran el campo periodístico, que organizan las entrevistas, que ordenan y disciplinan las discusiones. El periodismo confunde el conocimiento con la velocidad, lo importante no es pensar sino decir lo que sentimos.

2.

La pereza teórica y la modorra intelectual son lugares comunes en la prensa empresarial, sobre todo en la televisión. Piensan el delito desde la superficie de las cosas. Para ellos

las cosas son como se ven, transparentes, nunca hay nada detrás del telón, y si hay algo se llama “corrupción”. Pero los delitos de los que estábamos hablando eran predatorios o callejeros, allí no hay corrupción. En todo caso, incompetencia o incumplimiento de funcionarios públicos. Una mirada deshistorizada, que desencaja los hechos de sus circunstancias, que tiende a perder de vista el contexto de los hechos que están narrando. Y cuando se demora en ellos será para cargar las tintas sobre los protagonistas que tienen en la mira y para aportarle pintoresquismo a la noticia que están contando.

Se trata de una perspectiva que hace juego con la mirada dogmática que utiliza la justicia en general para enfocar los problemas. Para la gran mayoría de los operadores judiciales *dado A debe ser B*, es decir, “¿robó?, marche preso”. “Corta la bocha”. No interesa saber cuáles fueron las circunstancias, la trayectoria biográfica de sus protagonistas, ni siquiera interesa saber qué pensaban los actores de las fechorías en cuestión, cómo estaban viviendo el delito. El delito es reducido a las acciones que hay que constatar para luego bajarle una prisión preventiva y sacarlo de circulación por una temporada.

La TV nos ha acostumbrado a mirar las cosas con un revólver en la cabeza, esto es, a tomar acontecimientos extraordinarios como hechos ordinarios, a generalizarlos súbitamente. Como dijo alguna vez Buster Keaton: “Cuando uno mira la realidad por el ojo de una cerradura siempre verá una tragedia”, el árbol tapaná el bosque y perderemos de vista no solo el contexto histórico sino el punto de vista de los propios actores involucrados en esos hechos que queremos reprochar.

3.

El delito no siempre es el mismo delito, porque no siempre es vivido de la misma manera. Pongamos un ejemplo. Supongamos que cuatro jóvenes roban cada uno de ellos, a punta de pistola, un celular. Visto desde lejos, los hechos son semejantes entre sí y, por tanto, equiparables las respuestas. De hecho, esta es la forma de razonar que comparten los jueces y fiscales con los periodistas estrella. Una identidad que solo pueden postular cuando abordan los hechos con la guadaña del código penal que se encarga de desautorizar la voz de las personas involucradas y de despojar las acciones de las circunstancias, precisamente de todo aquello que hace diferente a cada uno de los eventos. Tanto para el periodismo como para los fiscales que hacen justicia con la televisión encendida, los hechos son idénticos entre sí y no necesitan tampoco hacer ningún rodeo, no hay nada que explicar. El periodismo resigna la singularidad que hay

en cada uno de los eventos para inscribirlos en una serie y postular una nueva ola de inseguridad. Porque, dicho sea de paso, para el periodismo el problema no es tanto el delito sino la inseguridad, la cuestión no es lo que sucedió sino lo que está sucediendo, lo que puede acontecer. Hay aquí un cambio de paradigma que protagoniza la víctima en detrimento del victimario. Si lo que está contando el periodismo no es el robo sino “otro robo”, lo que nos está diciendo el periodista es que la próxima víctima puede ser cualquiera de nosotros. Pero no nos vayamos de tema, ya volveremos en otra oportunidad sobre esta cuestión.

Estábamos suponiendo que cuatro personas robaban, cada uno de ellos, un celular. Podía ser también una cartera, una moto, unas latitas de cerveza. Para aquellos operadores será exactamente lo mismo, no cambiará la naturaleza de la acción. Decía que cuando se piensa el delito con el código penal, se lo aborda no solo de manera deshistorizada sino de una forma objetivada y objetivamente. No interesa saber por qué robó, qué es lo que estaba en juego en cada uno de esos hechos.

Ahora bien, si miramos el robo haciendo una serie de rodeos, con las preguntas que se hace, por ejemplo, la sociología, la antropología o la criminología, vamos a llegar a conclusiones muy diferentes. Porque estas disciplinas, sobre todo aquellas teorías que proponen un acercamiento fenomenológico, van a prestar atención a la perspectiva de los actores involucrados en cada uno de esos hechos. Entonces nos vamos a dar cuenta que estos cuatro hechos, aparentemente similares, son cuatro hechos sustancialmente diferentes, que las cuatro personas robando el mismo celular estaban haciendo cosas muy diferentes.

Puede que uno estaba tratando de resolver un problema material concreto, es decir, vivía el delito como una estrategia de sobrevivencia. El sueldo no le alcanza o está desocupado y la ayuda social tampoco le permite llegar a fin de mes, entonces decide salir a robar para pagar el alquiler, comprar medicamentos, etcétera. Otro joven puede ganarse el respeto de sus pares o porque de ese modo activaban la grupalidad, para salir a divertirse, porque robar emociona, es una aventura vertiginosa que dispara la adrenalina. En este caso, robar un celular o una motito forma parte de las distintas estrategias de pertenencia que desarrollan los jóvenes para componer solidaridades, un insumo moral para construir una identidad. Otras veces el robo, en contextos de fuertes contrastes sociales, puede ser –como escribimos en nuestra anterior nota en *El Cohete a la Luna*– la oportunidad de manifestar la bronca, el descontento social. Cuando la pobreza no es canalizada políticamente, los jóvenes experimentan la pobreza con

indignación, como algo injusto, y encuentran en el robo la manera de mandar un mensaje al resto de la sociedad. Y otras veces, finalmente, los jóvenes salen a robar un celular o una moto porque hicieron del robo un “trabajo”, es decir, un ejercicio profesional, su forma de vida. Como verán, los cuatro robaron un celular o una moto, pero los cuatro estaban haciendo cosas muy distintas.

4.

Ahora bien, y para terminar, ¿por qué es importante saber por qué robaron la moto o el celular? Para saber cuál será la mejor respuesta del Estado. Dicen que un problema mal presentado es un problema sin solución; dicen además que cuando la única herramienta que tenemos es un martillo todos los problemas se parecen a un clavo. En efecto, si la cárcel es la respuesta a todas las preguntas, tenderemos a concentrarnos en las identidades y aplanaremos la realidad. Pero si en el cajón de herramientas además del martillo tenemos un destornillador, una pinza, un alicate, entonces tendremos más herramientas para hacer frente a una realidad compleja, diversa, difícil. Conflictividades multifactoriales requieren respuestas multiagenciales. Si la persona que robó cree en el trabajo y en la cultura del trabajo, sabe que el trabajo es lo que le da reputación en el barrio, frente a las generaciones mayores, y si además esa persona sabe que lo que hizo estuvo mal, difícilmente resolveremos el problema que tanto nos indigna encerrándolo en una cárcel. Al contrario, corremos el riesgo de terminar agravándolo, porque la persona en cuestión saldrá con un certificado de mala conducta que lo va a sustraer de los mercados laborales formales. Una respuesta posible frente a estos robos es darle trabajo digno: “¿Robaste...? Tomá un trabajo y de paso repará el daño que hiciste”. Pero para la vecinocracia que mira los problemas con el deseo de venganza esto se parecerá a una recompensa. Si, por el contrario, el robo formaba parte de las estrategias que se desarrollan para componer una identidad, la respuesta podría tener que ver con las “casas juveniles” para que puedan ser contenidos en sus propios términos, con sus propias prácticas y expectativas. Por el contrario, si la respuesta sigue siendo la cárcel, corremos el riesgo de adscribir la persona a redes criminales, aportándole un cartel que vivirá con orgullo y seguirá vistiendo una vez en libertad.

En definitiva, el delito no siempre es el mismo delito y conviene empezar de cero cada vez que miremos estos eventos. Problemas complejos requieren respuestas también complejas. El delito callejero no es un problema policial que atañe exclusivamente a la cartera de seguridad, mucho menos una cuestión que se va a resolver a través de la

justicia. Y, que nadie se confunda, no estamos sosteniendo que no tengamos que pensar entre todos y todas formas de reproche social. Pero la cárcel no puede ser la única respuesta. La cárcel, está visto, sólo genera más encarcelamiento. La respuesta hay que buscarla en el Ministerio de Trabajo, en el Ministerio de Educación, en las Secretarías de Cultura, Juventud, Deporte; es decir, en el compromiso de todo el Estado con los actores que tienen más dificultades sociales para resolver problemas materiales, para construir una identidad o expresar lo que les pasa. Pero está visto que, con este gobierno, que ha hecho del martillo un estandarte, las cosas se pondrán peor, mucho peor.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Cómo explicarías la siguiente frase: “El periodismo confunde el conocimiento con la velocidad, lo importante no es pensar sino decir lo que sentimos”?
- 2) ¿Cuál es la tesis que propone el autor de este artículo? ¿Por qué hace foco en la importancia de comprender los contextos de quienes delinquen?
- 3) ¿Por qué es posible afirmar, en función del texto que acabás de leer, que una nota de opinión conjuga opinión (es decir, la subjetividad del autor) con información?

Editorial

Encontramos la **editorial**, al igual que la nota de opinión, en el discurso periodístico. Tiene la característica de identificar la línea de pensamiento estético e ideológico del medio de comunicación en donde está inserta. En general las editoriales hacen referencia a un tema central que se encuentra en la agenda política de un país o a algún acontecimiento trascendente de la semana. Si bien las editoriales y las notas de opinión son textos “atemporales” (no tienen que hablar necesariamente sobre algo “actual” o “noticioso”), en general el registro temporal es en presente. Estos textos no suelen llevar firma, ya que dan cuenta de la voz “oficial” del medio.

A continuación, leeremos dos notas editoriales. La primera apareció en el primer número de la revista *Humo*, una publicación anual de ensayos y crónicas.



Humo no se vende, pero se mueve

Un Galileo viejo, barbudo y enfermo se retracta ante el tribunal de la inquisición romana de sus posturas en favor de la teoría copernicana y pronuncia, por lo bajo, *eppur si muove*. La improbabilidad de la anécdota no hace menos resistente su valor. Galileo confía más en los hechos que en el entramado simbólico que, aun desgranándose, constituye las creencias de su época. Así, logra dos cosas: evita morir intoxicado por el humo de la hoguera y, con esa frasecita altanera, le enrostra al tribunal su venta de humo.

El humo, lo sabemos, puede venderse. Su venta se ha convertido en una poderosa imagen para simbolizar cierta condición humana chantuna. Como el hielo de los esquimales o las frutas del verdulero, es una de las referencias a las que apelamos cuando sentimos cierto disconformismo entre lo que deseábamos y lo que finalmente encontramos. Como si, entre las brasas que buscábamos y el humo con el que nos topamos, no pudiéramos dejar de añorar las primeras, fondo metafísico traicionado por una apariencia brumosa. “El asado se hace con las brasas”, suele decirse cuando se enseña a asar carne, mientras lo que se está enseñando es otra cosa: a no apurarse, ir despacio, no vender humo. El humo es velocidad, espanto. Los rescoldos, en cambio, cuidado y atención de sí y de los otros.

Sin embargo, el humo implica también otras cosas. Desde la referencia a un ego inflamado –se le subieron los humos a la cabeza– hasta símbolo de enojo echaba humo por los cuatro costados. Desde imagen utilizada para simbolizar lo poético, vivillo o reventado –fumar bajo el agua– hasta lo que, según algunos, constituye nuestra condición de época: lo que ha dejado atrás su estado sólido para desvanecerse en el aire. ¿Hace cuánto la filosofía viene vaticinando el fin de los metarelatos y la entrada en una era donde todo se desvanecerá antes de que podamos atraparlo? Si hace 150 años Marx lo sostuvo y, sin embargo, construyó una obra mamotrética que dio lugar a burocracias kafkianas, ¿qué era lo sólido que se desvanecía en el aire? ¿Esto –docenas de tomos, centenas de oficinas, millares de agentes– era evanescente con respecto a la solidez renacentista o medieval? Si fuera así, en los últimos 30 años donde lo líquido y fluido se ha convertido hasta en una agenda de investigación, ¿no estaremos viviendo todavía

épocas muy sólidas con respecto a las brumas que se avecinan? ¿No será el humo la relación social del futuro?

Ahora bien, deberíamos también reconocer en el humo sus potencialidades comunicativas (ya utilizadas siglos atrás por los indígenas). El humo es lo primero que observamos cuando algo se quema a lo lejos, señal inicial de un incendio. Y, si tuviéramos la posibilidad de salir por unos instantes de la ciudad, sería también lo primero que veríamos de la a la distancia. En algún momento, el humo de las ciudades era emanado principalmente por las chimeneas de sus fábricas. Hoy, en cambio, lo es por sus máquinas de circulación.

Existen infinidad de puntos desde los cuales acercarse a una ciudad. En este primer número nos propusimos pensarla a través de alguna de sus formas de movilidad. Si la circulación puede ser interpretada como la actividad de la cual emerge la imagen metonímica de la ciudad actual, ¿qué tentación sería encontrar allí la definición del monstruo que nos engulle! ¡La gran máquina de humo que nos devora! La dificultad, sin embargo, parece estribar en que la presencia totalizadora de la ciudad se insinúa como ausencia, y lo que es sólido se desvanece, y lo etéreo toma cuerpo.

Por otra parte, ¿cómo reconocer la actualidad de una ciudad? Junto al aclamado cambio permanente, ¿no habrá un dejo de permanencia de formas resistentes a la mutación que, escondidas bajo el asfalto, luchan por alcanzar el sueño de la inmortalidad? Quizás, el revival de décadas pasadas que vemos pulular sea algo más que una simple moda, así como gran parte de lo que compone nuestra llamada condición actual, una ficción construida por el deseo de originalidad que pronto olvidaremos sin pena ni gloria.

Si el *flâneur* de principios del siglo XX podía perderse en pasajes anónimos, hostiles o benignos, si en su movimiento de nostalgia urbana podía descubrir recovecos que lo llevaran a la reconsideración de su propio sitio en el mundo, hoy podemos suponer que esa posibilidad está casi abolida. Pero es, justamente, ese casi el que nos moviliza. La movilidad, decimos, es una experiencia. Y si la experiencia implica una salida de sí que nos arroja de un paso hacia otra atmósfera, se tratará entonces de un intento por cronicar y ensayar ese paso del pasaje, ese viaje implícito en todo viaje.



Para ejercitar la comprensión

1) Teniendo en cuenta que se trata del editorial que inaugura el primer número de la revista, ¿qué rasgos programáticos del proyecto encontramos en esta nota?

2) ¿Cuál es el tema de este número de la revista *Humo*? ¿Cuál es el enfoque de quienes dirigen la revista frente a ese tema? ¿Cómo proponen abordarlo?

Lápiz es una publicación dedicada al arte contemporáneo, entendido en un amplio espectro que incluye las así llamadas bellas artes, pero también la arquitectura, el cine e incluso la moda y el diseño. La que sigue es la nota editorial del número especial 291 / 292 / 293, publicado en 2016, que conmemoró los 35 años ininterrumpidos de la revista.

Revista Lápiz - 2016



Vivianne Loría: “La era de la imagen”

Las últimas dos décadas han sido las del ascenso de internet como el nuevo medio que rige nuestra experiencia del mundo, en sustitución de la televisión y la radio, hoy penosos supervivientes de la era dorada de los medios de comunicación. La Red es un espacio inaprensible, la gran promesa de insospechados recursos y lúdicas experiencias virtuales que nos invitan a vagar extasiados mientras sentimos que el tiempo se contrae, exorcizando el aburrimiento.

Lo que nos seduce sin remedio es la evasión, que en ese mundo inmaterial toma la forma preferente de millones de imágenes que nos dedicamos históricamente a coleccionar, que absorben nuestro tiempo mientras la vida pasa, amarga y anodina, ahí fuera. Las tragedias y las injusticias duran en internet apenas un instante, el que necesitamos para comprender de un vistazo qué ocurrió, dónde y hace cuánto, antes de que saltamos a un tablero de Pinterest, a un post de Instagram o a cualquier otro repositorio de material visual para el ensimismamiento. Las imágenes han sido siempre nuestro refugio, nuestro consuelo. Son la única vía para rectificar la realidad, para embellecer la fealdad del mundo y para soñar con un futuro prometedor. Nuestra dependencia de las imágenes fue lo que nos llevó a inventar el arte y la estética, lo que nos ha hecho durante siglos cuestionarnos lo que vemos, especular sobre lo que no podemos percibir con nuestros ojos y soñar con las configuraciones ideales de una realidad perfecta materializada en la arquitectura y el diseño. Primero imaginamos, luego creamos.

Hoy nuestro amor por la imagen se ha convertido en adicción, y para saciar la voracidad de nuestra mirada hemos inventado un banco de imágenes planetario que engorda monstruosamente cada día, cada minuto, engullendo todo lo demás. Hay mucho por ver, y muy poco tiempo para hacerlo. Solo podemos consumir una fracción de todas aquellas imágenes que nos pueden interesar, y debemos hacerlo a una frenética velocidad, saltando entre ellas y dejando atrás decenas mientras vamos en pos de las miles que nos aguardan, apenas disfrutando de las pausas necesarias para estar al día con la última serie de Netflix o los últimos exabruptos de la política internacional colgados en YouTube. En este descomunal repertorio visual, ¿qué papel le queda al arte? ¿Qué incentivos tiene el artista hoy para crear? Hoy, que el espacio de la imaginación se ve infectado por imágenes prefabricadas, ¿no se extinguirán los artistas, víctimas como somos todos del torbellino devorador de las imágenes digitales? En todo caso, ¿dónde quedará su público, si el mundo entero parece cada vez más hipnotizado por el hechizo de la virtualidad digital? En las últimas décadas las instituciones artísticas se han mostrado obsesionadas por conjurar el fantasma del elitismo haciendo lo posible por acercar el arte a los legos. Al mismo tiempo, las tendencias artísticas se han empleado a fondo en la destrucción de la aureola que rodeaba al Arte desde el Renacimiento, proclamando su repudio al refinamiento visual y, finalmente, su derecho a la abyección y la insustancialidad. Quizá el arte ha culminado por fin este proceso y hoy ya se encuentre fundido en el magma visual de nuestro tiempo, aunque el sistema artístico – ese entramado institucional y privado que le rodea en la forma de museos, galerías y demás – siga marchando por inercia.

Desde sus inicios, *Lápiz* se propuso como un foro en el cual abordar el fenómeno plástico en sus diversas facetas y sinuoso discurrir. En estos 35 años, nuestra revista ha cumplido con la tarea de medir el pulso del acontecer artístico tanto en España como en el plano internacional, y ha reflejado en sus páginas la evolución tanto del discurso crítico como de los universos temáticos que ha ido abarcando el arte en su imparable expansión sobre la vida. Si en la época en que nació *Lápiz* preocupaba la desmaterialización del arte y la recuperación de la pintura, en los últimos años nuestra revista ha mostrado la creciente obsesión por un mundo dominado en exclusiva por la avalancha de imágenes posibilitada por la cultura digital, en la que la indiferenciación parece amenazar seriamente a la creación artística. Es cierto, la creatividad plástica no morirá. Quizá ya no la llamaremos “Arte”, pero continuará su singladura pues es uno de los mayores motores del impulso civilizatorio humano. Ya no la llamaremos “Arte” y

ya no será patrimonio de los “artistas”. Como vislumbró Beuys, hoy vivimos en el umbral de esa era en la que todos en algún momento podremos enarbolar la antorcha de la creación plástica, sumándonos al clamor virtual de las multitudes en la consigna “Do It Yourself!”.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿A qué creés que se refiere la autora de esta nota cuando afirma que internet permite “exorcizar el aburrimiento”?
- 2) ¿Cuál es la tesis de la autora frente al futuro del arte? ¿Estás de acuerdo? ¿Por qué?
- 3) ¿Qué vínculo encontrás entre lo que afirma la autora de este texto sobre la viralización y lo que propone Majfud, en su nota de opinión “Cuando la guerra...”?

Bibliografía

- Aira, C. (2000) “La nueva escritura”. En *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de Rosario*, N° 8.
- Anónimo (s/d) Cartas cruzadas sobre Black Lives Matter. Traducción: Delfina Moroni. Fuente original: <http://www.pajiba.com/miscellaneous/law-professor-absolutely-destroys-student-letter-protesting-her-wearing-a-black-lives-matter-tshirt.php>
- Didi-Huberman, G. (2013) “Cómo abrir los ojos”. En Farocki, H. (2013) *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra. Traducción: Julia Giser.
- González, H. (2000) “El ensayo en Ciencias Sociales: una forma antropológica de la crítica”. *Boletín de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA)*, número 43.
- Jones, L. (2013) “El jazz y la crítica blanca”. En *Black Music. Free jazz y conciencia negra 1959-1967*. Caja Negra. Traducción: Patricio Orellana.
- Loría, V. (2016) “La era de la imagen”. En *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, año XXXV, n° 291 / 292 / 293.
- Majfud, J. (2016) “Cuando la verdad de la guerra se filtra en nuestro mundo de ilusiones”. Sitio web de Página 12: <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-307611-2016-08-24.html>
- Negrón, J. (2013) “La teoría Pixar”. Traducción: Gustavo Aldunate. Sitio web Acción preferente: <http://www.accionpreferente.com/cine/la-teoria-pixar-todos-los-personajes-viven-en-el-mismo-universo/>
- Revista Humo (2015) “Humo no se vende, pero se mueve”. En *Revista Humo*, año I, número I.
- Sánchez, J. (2016) “El oficio de lutier”. Sitio web de Jot Down: <https://www.jotdown.es/2016/08/el-oficio-de-lutier/>
- Sontag, S. (2008) “Contra la interpretación”. En *Contra la interpretación y otros ensayos*. De bolsillo.
- Woolf, V. (2011) *Un cuarto propio*. Cuenco del Plata.