

COMPRENSIÓN Y PRODUCCIÓN DE TEXTOS EN ARTES

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

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

2019

ÍNDICE

<u>INTRODUCCIÓN</u>	<u>3</u>
<u>CAPÍTULO I</u>	<u>6</u>
LENGUAJE E INSTITUCIONES	6
DISCURSO ACADÉMICO	7
DISCURSO PERIODÍSTICO	13
CONCEPTO DE AUTOR	22
VERDAD, VEROSÍMIL, FICCIÓN	36
<u>CAPÍTULO II</u>	<u>46</u>
NARRACIÓN Y DESCRIPCIÓN	46
CRÓNICA	55
BIOGRAFÍA Y AUTOBIOGRAFÍA	69
RELATO TESTIMONIAL	77
<u>CAPÍTULO III</u>	<u>86</u>
DISCURSO LITERARIO	86
MICROCuento	86
CUENTO	87
POESÍA	105
TEATRO	110
<u>CAPÍTULO IV</u>	<u>123</u>
EXPLICACIÓN Y ARGUMENTACIÓN	123
ENSAYO	141
NOTA DE OPINIÓN	178
EDITORIAL	186

INTRODUCCIÓN

¿Qué significa estudiar en la Universidad Pública?

La universidad es una institución en la que se produce conocimiento, que se transmite a través de la enseñanza y transfiere, a través de la extensión, a la sociedad. Mas, al mismo tiempo, la universidad constituye una comunidad de intercambio cultural, social e intelectual que posibilita la proyección de ideas y prácticas diversas y complejas.

Los caminos que recorreremos dentro de este espacio son parte de un proceso de crecimiento y maduración enriquecedor a las reflexiones y configuraciones originales sobre el mundo. Los modos en que nos relacionamos en la universidad transforman las concepciones que tenemos sobre la sociedad, la cultura y la ciencia, y sobre nuestra constitución identitaria.

La universidad propicia la producción de pensamiento crítico y posibilita la emancipación intelectual. Los sentidos que generamos se vuelven públicos, se intercambian y democratizan facilitando la creación de nuevas perspectivas académicas.

La educación, para la universidad pública, es un derecho. En este sentido, sostenemos una perspectiva crítica frente a la mercantilización, privatización y competencia, construyendo el saber como un bien común, un bien social. Los/as docentes y estudiantes tenemos responsabilidades para con la institución. El acceso a la educación pública y la cultura se constituye como un derecho humano.

¿Qué significa estudiar Artes en la Universidad?

Los/as estudiantes vienen a producir, crear, componer diversos universos de significados; y a adquirir conocimientos y experiencias en y sobre el arte. En el campo artístico, hay “un hacer” que potencia la subjetividad al contar una historia, un sueño, un acontecimiento. Y, a su vez, reflexionamos sobre esa práctica, la deconstruimos y la resignificamos.

En la UNQ, ese hacer en el arte se relaciona al nuevo contexto de avances tecnológicos: ¿cómo se establecen las conexiones entre el arte y la tecnología? Es aquí donde emerge la necesidad de ahondar, producir y analizar en ese campo; formular nuevas preguntas que surjan de la experimentación acontecida en el arte contemporáneo, presente, actual. Asimismo reconocemos los diferentes lenguajes artísticos: lo sonoro, lo visual y lo escrito: ¿qué significan cada uno de esos lenguajes? ¿Cómo orientamos nuestra producción, nuestra impronta creativa? Para ello hay que comprender que en toda

práctica artística existe la necesidad de comunicar (decir algo, dialogar); y eso puede desenvolverse en una multiplicidad de formas (y formatos) que comienzan a ser parte de nuestra práctica cotidiana.

En el “ágora” del arte contemporáneo, nos proponemos revalorizar la singularidad de los artistas, estimar y apreciar las experiencias, el aura de esas corporalidades, el encuentro con otros y otras, el aquí y ahora en esos eventos. Un camino que hay que decidir tomarlo, transitarlo, dejar indicios y marcas imborrables.

¿Qué buscamos en el Ciclo Introdutorio de la Escuela Universitaria de Artes?

La Escuela Universitaria de Artes es una unidad académica que se origina en 2015. Las licenciaturas de Composición con Medios Electroacústicos y Música y Tecnología tienen ya varios años (estaban integradas al Departamento de Ciencias Sociales) y ahora, junto con las carreras de Artes Digitales y Producción Digital, integramos un nuevo espacio que da cuenta de la necesidad de pensar la especificidad del campo y proponer formas nuevas de significar el arte. La EUdA es el espacio de pertenencia dentro de la UNQ para todos/as los/as que estudien artes.

Cada estudiante deberá atravesar varias etapas: el Ciclo Introdutorio (CI), el Ciclo Inicial y el Ciclo Superior. Este es el primer tramo, el CI, que comienza a funcionar en el año 2016, casi al mismo tiempo que la EUdA. Iniciar este camino nos convoca positivamente: poder sentar las bases de todas estas indagaciones que enunciamos, para que luego se puedan fortalecer en los otros ciclos. El deseo es que esta Escuela crezca y pueda incluir y brindar herramientas a todo/a aquel/lla que quiera hacer, pensar y encontrar sentido en los trayectos artísticos.

La primera etapa aspira a que puedan reconocerse como parte de la comunidad universitaria y del campo de las artes y la tecnología. En el CI, además, nos dedicaremos a pensar, leer, buscar e investigar qué ocurre en el hacer artístico, qué es lo que se escribe sobre estos temas, cuáles son los problemas, qué, cómo y cuándo suena, qué se pinta o qué se filma. Esta idea de que hay que generar curiosidad, indagación, hacer preguntas, es fundamental. Buscar casi como un detective, como Sherlock Holmes en sus mapas de ideas e indicios para resolver una incógnita o un caso. Abrir esos mapas es una de las tareas del CI: reconocer qué tenemos y qué queremos saber.

En particular nos interesa hacer consciencia sobre la lectura (la de otros/as y la nuestra), la escritura, la epistemología, la metodología, la reflexión teórica sobre las diferentes ramas del arte. Luego, esbozar, componer, crear, narrar. Ordenar, sistematizar,

argumentar. Y que en esas primeras aproximaciones comiencen a comprender qué significa emancipar el saber. En este sentido, que logren defender sus creencias, su hacer artístico, el poder decir algo diferente y saber justificarlo. Esta caja de herramientas podrán utilizarla en cualquier momento de su travesía académica y solo ustedes mismos/as la harán posible.

Les deseamos un excelente comienzo y bienvenidos/as a la Escuela Universitaria de Artes.

Lic. Bárbara Bilbao

Coordinadora CPTA y LEA

CAPÍTULO I

Lenguaje e instituciones

Las distintas actividades de nuestra vida están atravesadas por la lengua y su uso. El ser humano interactúa socialmente a través del lenguaje. Los momentos, los ámbitos, las personas con las que nos vinculamos delimitan un modo de comunicar. Participamos de distintos espacios en los cuales construimos enunciados con características determinadas, que responden a objetivos específicos de esferas o grupos sociales. En palabras del lingüista ruso Mijail Bajtín “porque el lenguaje participa en la vida a través de los enunciados concretos que lo realizan, así como la vida participa del lenguaje a través de los enunciados” (1999: 251). Ahora bien, entendiendo que participamos discursivamente en una gran variedad de momentos sociales y esferas diferentes, los enunciados que generamos también son variados. Es decir, no es lo mismo una clase de la universidad, una cena familiar o una red social, fundamentalmente porque los contextos y los temas que tratamos muchas veces son distintos y, si no lo son, aparecen distintas perspectivas; por lo tanto, no vamos a utilizar las mismas palabras, ejemplos o modos de referirnos a los y las demás. El discurso lingüístico, para Bajtín, contiene al abanico heterogéneo de enunciados, indistintamente de si estos son parte de una pequeña conversación o de un artículo científico.

[...] el discurso puede existir en la realidad tan sólo en forma de enunciados concretos pertenecientes a los hablantes o sujetos del discurso. El discurso siempre está vertido en la forma del enunciado que pertenece a un sujeto discursivo determinado y no puede existir fuera de esta forma. Por más variados que sean los enunciados según su extensión, contenido, composición, todos poseen, en tanto que son unidades de la comunicación discursiva unos rasgos estructurales comunes [...] (Bajtín, 1999: 260)

Sin embargo, el lingüista sostiene que hay formas estables para construir enunciados según el espacio en el que estemos. Él propuso una sistematización de dichas formas, esgrimiendo que sería imposible que nos comunicáramos si no conociéramos y compartiéramos esos preceptos formales. Estos tipos o formas estables de enunciados se denominan **géneros discursivos**:

La voluntad discursiva del hablante se realiza ante todo en la elección de un *género discursivo determinado*. La elección se define por la especificidad de una esfera discursiva dada, por las consideraciones del sentido del objeto o temáticas, por la situación concreta de la comunicación discursiva, por los participantes de la comunicación, etc. En lo sucesivo, la intención discursiva del hablante, con su

individualidad y subjetividad, se aplica y se adapta al género escogido, se forma y se desarrolla dentro de una forma genérica determinada. Tales géneros existen, ante todo, en todas las múltiples esferas de la comunicación cotidiana, incluyendo a la más familiar e íntima (1999: 267)

Cada género discursivo tiene características específicas, determinadas por el tema, el estilo y la estructura. El tema suele aparecer en estrecha vinculación con la esfera social a la que el género pertenece. El estilo comprende la elección de recursos léxicos, sintácticos y gramaticales (fuertemente relacionados, una vez más, con su ámbito social). La estructura predominante, por su parte, está supeditada a la función que se persiga. Ahora bien, ¿por qué nos referimos a una *estructura predominante*? Según el lingüista francés Jean Michel Adam, no es correcto referirse a “tipos” de texto porque no existen casos puros. Por el contrario, los textos se caracterizan por su complejidad y su heterogeneidad. Así, por ejemplo, *Relato de un naufrago*, resulta un texto *predominantemente* narrativo, ya que incluye también pasajes descriptivos y explicativos, como la descripción de otros marinos, la balsa, etcétera.

Lo más habitual es, entonces, que en un texto aparezcan secuencias organizadas en diferentes **estructuras**, aunque una predomine sobre las demás. De acuerdo con la propuesta de Adam, existen cinco estructuras prototípicas: narrativa, descriptiva, explicativa, argumentativa y dialogal. Todas surgen de la comunicación cotidiana y luego pasan a organizar géneros más complejos (literarios, académicos, periodísticos). En este libro nos ocuparemos de las primeras cuatro estructuras. En los capítulos II y III, estudiaremos la narración y la descripción. En el IV, nos abocaremos a la explicación y la argumentación.

Discurso académico

Ingresar en el universo de la academia implica, entre otras cosas, comenzar a identificar y comprender contenidos que poseen determinadas características en su formato, léxico, modismos, estilos, etcétera. El discurso académico se orienta hacia la construcción de conocimiento y la comunicación de los consecuentes descubrimientos a la comunidad. Para poder entender un concepto filosófico, por ejemplo, nos sirve tanto el capítulo de un libro de introducción a la filosofía como un programa televisivo de *Mentira la*

verdad o una charla TED. Las maneras de transmitir esos datos o reflexiones producidos en el ámbito académico presentan diferencias. Esto se debe a las características de los soportes (un libro, un programa de televisión o una nota periodística), el público y, por supuesto, el ámbito en el que desarrollemos las ideas. En el caso de las charlas TED, hay otro factor que condiciona el modo en que transmitimos información: el tiempo. Los participantes cuentan con 15 minutos aproximadamente para desarrollar un tema. Las intervenciones son muy variadas. Para dar cuenta de la hibridación de estructuras, las y los invitamos a ver la charla del profesor de Historia Clint Smith, *El peligro del silencio*, donde utiliza diferentes estrategias para explicar, narrar y describir su historia personal y la de sus estudiantes.

En los museos o teatros, también hay transmisión de información sobre las obras expuestas, sobre las y los artistas, la historia de los edificios, el arte y el rol que ocupan las distintas disciplinas. Por ejemplo, en el Museo Nacional de Bellas Artes hay una sala en la planta superior dedicada a la relación entre las primeras vanguardias del siglo XX y el desarrollo de artistas argentinos que viajaron a Europa a formarse y se empaparon de estos cambios de perspectivas, técnicas y estéticas. En una de sus paredes, puede leerse la siguiente explicación:

Los lenguajes modernos, 1920 – 1945

Desde los años 20, se plantean nuevas búsquedas estéticas, ya consolidado el cubismo como el lenguaje internacional y con la presencia de la radicalidad poética del surrealismo. Pablo Picasso es la figura que marca los cambios en el lenguaje plástico.

Si la imagen plástica debe estar acorde a los tiempos de la máquina y del proletariado, ahora debe ser comprensible para el público, distante del discurso cerrado de las vanguardias. Es Fernand Léger quien resuelve un arte para las masas con belleza plástica. La escuela Bauhaus propone disolver los límites del arte con la arquitectura y el diseño, también pensar las relaciones entre forma y color, como sugiere la abstracción de Paul Klee y Vassily Kandinsky.

En los años 30, durante el avance de los totalitarismos, se organizan en París distintos grupos en defensa de la abstracción y el arte constructivo. Por ejemplo, el ítalo-argentino Juan del Prete participa de *Abstraction-Création*, y Joaquín Torres García, de *Cercle et Carré*. La Segunda Guerra Mundial entierra la utopía del progreso en la certeza de la barbarie: la sombría naturaleza muerta de Dora Maar da cuenta de ello.

En este texto se descubre un modo específico de transmitir información, que no será igual si tenemos una presentación más extensa o estamos en una visita guiada recorriendo la muestra. Es decir que la información es adecuada según el objeto, contexto, público, etcétera.

En el ciclo televisivo que mencionamos más arriba, el filósofo Darío Sztajnszrajber explica distintas ideas y problemas filosóficos. Trabaja con ejemplos y términos que un amplio público puede llegar a conocer, para así alcanzar la comprensión de la teoría. Cuando asistimos a una clase universitaria, la o el docente realiza una operación comunicativa similar: presenta temas teóricos y los acompaña con ejemplos, contrapone autores, hace preguntas a su auditorio. Por supuesto que el auditorio cuenta con una bibliografía y, a veces, un recorrido determinado que le brinda cierto bagaje teórico. La **clase** es un género discursivo del ámbito académico que nos involucra especialmente. Implica estrategias como el diálogo, la puesta en común, la pregunta y la repregunta. Cada docente arma su exposición de un modo diferente, utilizando algunas herramientas más que otras, distintos soportes o ejemplos.

A continuación, leeremos un fragmento de una clase dictada por David Viñas en la cátedra de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Como una especie de “nota al pie”, tomamos un recuerdo del escritor y periodista argentino Leopoldo Brizuela, acerca de su relación con Viñas:

¿De dónde ese torrente siempre imprevisible, capaz de pasar de Pablo Podestá a la Guerra de Irak, de Rimbaud a las Madres de Plaza de Mayo en un mismo deslumbrante período que recoge, como un aleph, de cada lenguaje una palabra nueva hasta tejer su pendenciero cocoliche magistral? ¿Y de dónde, pregunto, esos silencios suyos de los que nadie habla, intensos como la misma desolación, la mudez que el propio cuerpo le impone con la intriga del dolor indecible? ¿De dónde se escapó?



David Viñas: “Clase inaugural” [Fragmento adaptado]

Este año, por lo menos este cuatrimestre, vamos a tratar de hablar en torno a cuatro textos fundamentales de la literatura argentina: *Facundo*, *Indios Ranqueles*, *Martín Fierro* y una de las novelas de Cambaceres. Es decir que aproximadamente –obstinadamente– nos ocuparemos de lo que va del año 1845 hacia la década del ‘80. Lógicamente que ni en esta ocasión ni en ninguna otra ocasión antes, en los cursos que hemos hecho desde el año ‘86 por lo menos, vamos a acentuar el elemento arqueológico y pasado, como si fuera esta una propuesta de entrada a un museo. Más bien esta dimensión hacia atrás trataremos de vincularla con la actualidad. Vamos a empezar con *Facundo* (1845) adelantando desde ya dos elementos, que son el proceso que va desde 1839 a 1852 como Sarmiento opositor. Alguien que se opone al poder no desde una

perspectiva especialmente heterodoxa sino dentro del espacio burgués, de 1839 al 52, hasta Caseros. Él es el vocero, el ideólogo intelectual más o menos institucional de lo que podría ser una burguesía modernista, frente a lo que implicaba la Bestia Negra que está por detrás de Facundo, que es Rosas, inscripto en una burguesía arcaica y tradicional. Es decir, el *Facundo*, en uno de sus carozos, digamos así, es una postulación para que este país que nos ha tocado a todos nosotros (de alguna manera es ineludible) se modernizase. Es una de las primeras postulaciones de modernización que hoy, como ustedes saben, tiene una actualidad muy notoria. Podríamos trazar un itinerario desde las postulaciones modernistas de modernización de 1850 aproximadamente hasta la actualidad. Es decir, cómo sucesivamente en este país ha habido propuestas de modernización, y realizaciones de modernización. Estamos adelantando algo; quizá sea como una digresión. De hecho, la modernización de la Argentina después de 1852 como correlato, como consecuencia mediata de las postulaciones programáticas del *Facundo*; este país se moderniza y después se inscribe dentro del mapa del mercado capitalista mundial. Quienes van a perfeccionar las propuestas modernistas de Sarmiento van a ser sus hijos ideológicos. Uno de ellos va a ser el general Roca.

La primera modernización es Roca, en la secuela propuesta por la programática de *Facundo*, la realización del *Facundo*. Adelantando, repito, pero con vistas a no quedarnos como congelados en el pasado del siglo XIX. Siglo XIX-1993, es lo que nos interesa; no solamente una propuesta de tipo reverencial a ciertos monumentos literarios, ideológicos, culturales, sino ver qué significado tuvieron entonces, qué series, qué secuencias se pueden leer actualmente. Decíamos, la primera modernización de Roca como hijo político de Sarmiento (esto se da hacia 1880). La segunda será la de otro general benemérito, que será el general Justo, desde 1932 al 38. Y la tercera propuesta programática cada vez más visible, más empecinada, es la actual. Estamos hablando ya del menemato y de lo que nos toca vivir. Desde ya no se trata de coleccionar ningún tipo de agravio. Si yo digo que Sarmiento es intelectual burgués, no estoy descalificándolo, sino que lo estoy describiendo. Cuando hablo de esta serie de modernizaciones en nuestro país, evidentemente que la tentación de adjetivar es muy intensa. Desde ya. Pero uno intentará ser lo suficientemente moderado para hablar de modernización y ver cuáles son las contradicciones de esa modernización. Las contradicciones del roquismo, del justismo y del menemato, en tanto inscripción de la Argentina en el mercado mundial, como mercado económico, financiero. Y como mercado de ideologías, de propuestas culturales. Esto es Sarmiento fundamentalmente

en el Facundo de 1845. Si hablamos de modernización y de los grados de eficacia de realización de esta serie de modernizaciones fundamentales en la Argentina, repito: inserción en los nuevos mapas mundiales en función de estrategias capitalistas, debemos creer siempre, como propuesta sistemática, o por lo menos reiterada, ver siempre el revés de la trama. Es decir, ¿quiénes quedan al margen de la modernización de Roca? ¿Quiénes no participaron de los beneficios de su modernización? ¿Quiénes no participaron de los beneficios de la modernización del general Justo en 1932-38? ¿Y quiénes quedan excluidos, al margen, de la modernización actual? ¿Vale? ¿Se entiende? Con el roquismo, podemos ir ya a verificaciones culturales, modelos, presencias culturales. Una presencia cultural puede ser la arquitectura, y estamos ya en el campo de la cultura. La Casa de Gobierno, o tal vez como más corruscante (como dice el doctor Luna) el edificio de Obras Sanitarias, en Córdoba y Riobamba. Ese es un producto de la modernización del roquismo, que por cierto cuando se construyó en 1877 estaba destinada a Casa de Gobierno y quedaba en medio de la Pampa. Era un síntoma, digamos así, de esa propuesta programática que apuntaba hacia el futuro. Un futuro de dominación, de eficacia, etc. Pero, ¿quiénes no participaban de edificios como el suntuoso edificio que es hoy Obras Sanitarias? Hoy es monumento nacional. Y todo se trajo de Europa, ese es otro síntoma cultural. Todo el material de construcción, e incluso los repuestos de mármol y otras artimañas fueron traídos de Europa. Ahí ya tenemos lineamientos, líneas de puntos que hacen a un complejo cultural-político. Y quiénes no entraron nunca, no ya ahora, sino entonces, en la primera modernización de Roca, quiénes nunca entraron a ese edificio. Ahí aparecen los que estaban excluidos. Esa exclusión, ese revés de la trama, ese envés de esta cultura de fachada que trae aparejada cada una de las modernizaciones... culturas-shopping, digamos. ¿Cuántos de quienes están aquí han entrado al Shopping Alcorta? (Nadie levanta la mano). Quiere decir que aquí hay exclusión. Los excluidos, los marginados en 1880 que no tenían acceso fluido a este edificio suntuoso, fueron conformando respuestas contestatarias de cuestionamiento, de rezongo, de subversión, que van organizando las manifestaciones, los agrupamientos político-culturales, del socialismo, del anarquismo y del primer radicalismo de entonces. Los excluidos de la modernización 1932-38: tendríamos que echar mano también de un emblema cultural... ¿Cuántos de los que están aquí entraron al Cavanagh? Es el edificio que está frente a la Plaza San Martín. Se construyó en 1935. Pues bien, también ahí, los excluidos. Quienes no entraban al edificio Cavanagh, con todo lo que implicaba como emblema, como símbolo del justismo, reaparecen en tanto

excluidos, emergen en tanto excluidos el 17 de octubre de 1945. Y aquí no se intenta una santificación. No estamos aquí en la Comunión de los Santos. Cabría preguntar entonces, en esa serie edificio Obras Sanitarias, emblema cultural de la primera modernización como resultado del Facundo, el Cavanagh como emblema arquitectónico-cultural (concreto, un edificio) de la modernización segunda en 1932-38, época del general Justo... hoy preguntaría qué va a ser de los que están excluidos de la cultura-shopping modernista de este momento. Son interrogantes que vamos abriendo. En esta serie que propongo, que abre discusión, no se está insinuando ningún tipo de dogma. Simplemente es para ver o corroborar, si cabe, esto que estamos postulando: no queremos hacer simplemente arqueología de los monumentos culturales como puede ser el Facundo, sino ver qué elementos contradictorios están funcionando allí. Revés y derecho, ida y vuelta, como se decía, queremos dialectizar estos monumentos. Uno de ellos que queremos dialectizar, verlo desde distintas perspectivas, es el Facundo. Yo diría que el punto de partida que propongo para una lectura del Facundo es la antítesis, la antítesis que estructura al Facundo prácticamente desde su enunciado. Digo la antítesis como figura retórica que va organizando todo ese texto que es el Facundo. En primer lugar, la antítesis como figura retórica central del Romanticismo. El primer Sarmiento romántico. Aclaro: itinerario de Sarmiento. El romanticismo de Sarmiento se puede verificar pese a algunas cosas laterales más o menos ventosas... En 1839 es director de un periódico que se llama *El Zonda*. Es decir, está retomando como título de su primera revista, significativamente en la zona de San Juan, el nombre de un viento de ese lugar, el zonda. La utilización de ese componente, la asunción del nombre de un viento con nombre dramático además, como es el zonda: zumba, inquieta el zonda, remite a toda una tradición romántica, a toda la escuela romántica europea donde él también se inscribe de manera consiguiente y mediada, como se inscribe dentro de la propuesta burguesa de *Facundo* en el siglo XIX. Yo me preguntaría, a partir del acuerdo sobre que la antítesis es la figura clave del Romanticismo, si en el *Facundo* que se subtitula “Civilización y Barbarie”... ahí está la antítesis, ¿vale? Incluso podemos ir adelantando dentro del circuito de Sarmiento, desde *El Zonda* en 1839, su periódico romántico, al final de su carrera su diario se va a llamar *El Censor*. Sarmiento va dejando de ser opositor para incrustarse cada vez más en el poder. Es un itinerario bastante conocido en el país. Goethe, que no era argentino, como es notorio, está dentro de esa inscripción. Tanto es así que alguien en un momento dado dijo: “Rimbaud a los veinte (esto es, revolucionario a los veinte), burócrata a los cuarenta y tantos”. Lo decía

Jauretche, así vamos a echar mano de alguien próximo. “Subir al caballo por la izquierda y bajar por la derecha” (risas).



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué rasgos del discurso académico aparecen en esta clase?
- 2) ¿Qué evidencias dan cuenta de que se trata de un texto oral?
- 3) ¿Qué supone el ejercicio de “ver el revés de la trama”?
- 4) ¿Cuál es la posición ideológica del autor frente a los procesos de modernización de Roca, Justo y Menem? Justificá con citas textuales.
- 5) ¿Qué función cumplen las numerosas referencias al espacio urbano durante la clase?
- 6) ¿A qué refiere la cita final de Jauretche?
- 7) ¿Qué relación establece el autor entre los procesos de modernización de finales del siglo XIX y la “cultura shopping” de los noventa?
- 8) ¿Cómo podríamos pensar la representación de las excluidas y los excluidos hoy?

Discurso periodístico

Actualmente estamos rodeados de información que se transmite en vivo (*streaming*). Podemos pausarla y escucharla después. Hay fragmentos editados de entrevistas radiales de hace apenas unas horas. Podemos leer en PDF aquel libro que hace tanto buscamos. Nuestros amigos nos mandan mensajes escritos a través de dispositivos móviles. Los personajes públicos se comunican a través de diarios impresos, programas de índole periodística o noticieros. Internet, la televisión, la radio y el teléfono están presentes, indudablemente, en la cotidianeidad. La información que allí circula, desde el precio de los víveres hasta los procesos políticos, pasando por los fenómenos culturales, es enorme y variada. Ahora bien, no todo lo que recibimos y transmitimos forma parte del ámbito institucional de lo periodístico. En este apartado, veremos algunas características de este discurso.

Los acontecimientos son observados, descriptos, explicados y analizados desde distintas ópticas; esto significa que se utilizan **estructuras discursivas** como la descripción, la narración, la explicación y la argumentación, según el caso. Como los objetivos de los textos no siempre son los mismos, hay una variedad de combinaciones en las cuales a veces una estructura discursiva está más presente que otra. Por ejemplo, la noticia tiene como objetivo principal informar, dar a conocer los datos centrales de un hecho, por lo

que va a narrar lo sucedido, mientras que en la crónica, encontraremos descripción, narración, argumentación. Por su parte, las notas de opinión argumentan para construir una postura y buscan interpelar el parecer del lector.

Si bien hay diferencias entre ejemplos periodísticos específicos, es posible configurar algunas características comunes:

- los textos con predominio de estructura narrativa generalmente están escritos en tercera persona, mientras que cuando prima la argumentación se suele utilizar la primera persona.

- las ideas están organizadas de modo claro y preciso; por un lado porque se busca que la información no sea confusa, y por otro lado porque, a diferencia de otros auditorios, las lectoras y los lectores (u oyentes) de medios de comunicación representan un amplio abanico de conocimientos y saberes. También podemos encontrar diversos estilos al escribir notas de opinión o crónicas, por ejemplo, donde la pluma literaria se hace presente.

- se busca evitar lo que retarda el ritmo de la narración, como los gerundios, la adjetivación excesiva, etcétera. Aunque, como mencionamos más arriba, depende mucho del tipo de texto y el estilo.

Veamos los siguientes ejemplos.

Página 12 – Sociedad – 2 de junio de 2005

Empieza en Jujuy el juicio del caso Tejerina, emblema del movimiento feminista

La tragedia de Romina en los tribunales

La mujer fue violada y su atacante quedó libre. Quiso abortar, pero no lo logró. Al nacer la criatura, en el baño de su casa, la mató. Está presa desde entonces. Y puede terminar con perpetua. ONG de mujeres y DD.HH. piden que se considere su estado de indefensión.

Por Mariana Carbajal

El paisaje frente a los tribunales de San Salvador de Jujuy cambiará radicalmente a partir de hoy cuando organizaciones de mujeres, gremiales, de derechos humanos y piqueteras monten una radio abierta y acampen, a modo de vigilia, mientras se lleva adelante el juicio oral contra la joven Romina Tejerina, cuyo caso se ha convertido en

un emblema del movimiento feminista. Tejerina, de 21 años, será juzgada por el delito de “homicidio calificado por el vínculo”. Fue violada por un vecino, ocultó su embarazo y, desesperada, terminó matando a su hija en el momento del parto. Su defensa pedirá la absolución con el argumento de que actuó bajo “emoción violenta”. A las audiencias asistirán diputadas nacionales y provinciales, y un abogado enviado como veedor por la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación. “Si la condenan a perpetua –la pena que podría caberle–, será una condena para todas las mujeres argentinas”, evaluó ante Página/12 María Conti, de Amas de Casa del País, una de las entidades que encabezan el movimiento que reclama su libertad. Hoy están previstas manifestaciones en solidaridad con la joven en las ciudades de Buenos Aires, Rosario y Mar del Plata.

Tejerina lleva dos años y tres meses presa sin condena en la Unidad 3 del Servicio Penitenciario de Jujuy, La Granja, como se conoce en la capital jujeña al penal de mujeres. El comerciante, hoy de 41 años, a quien la joven denunció como su violador, fue sobreseído, aunque el fallo no está firme porque la defensa de Tejerina llevó la apelación hasta la Corte Suprema. “Es una injusticia que ella esté presa y su violador libre. Él es el culpable de toda esta tragedia que vive Romina”, señaló Elvira Baño, madre de la muchacha. Y convocó a una “gran concentración” frente al Palacio de Tribunales de San Salvador de Jujuy donde sesionará desde hoy a las 8.30 la Sala 2 de la Cámara en lo Penal que juzgará a su hija. Están previstas otras dos audiencias: una mañana y otra el jueves próximo, pero el juicio podría extenderse más.

Tejerina no declarará, según adelantó a Página/12 su abogada, Mariana Vargas. “Quedaré en el juicio su declaración ante el juez de instrucción”, señaló. Para las audiencias se sumará a su defensa Fernando Molinas, hijo del ex fiscal nacional de Investigaciones Administrativas Ricardo Molinas. Para sus abogados, la joven es “inimputable” porque “en el momento del hecho tuvo un episodio psicótico”. “Romina vivió en estado de shock durante todo el embarazo. Nunca pudo separar la gestación de la violación. Eso determinó que hiciera un episodio psicótico, según surge de las pericias psiquiátricas que se le hicieron”, recordó, aunque esos estudios no fueron tenidos en cuenta por el juez de instrucción. En una de esas pericias, la joven relató que alrededor del mes de ocurrida la violación comenzó a sufrir pesadillas sobre el hecho, que la despertaban en medio de la noche, con mucho miedo. Durante el día revivía el momento de la violación una y otra vez. Según la psiquiatra María Calvo, que hizo el diagnóstico, se trata de un “síntoma característico del trastorno por estrés postraumático”. Las reviviscencias son un síntoma que suele “acompañarse de

disociación y que acarrea un intenso sufrimiento”, señaló Calvo en la pericia que realizó junto con la psicóloga María Teresa López de Fernández, ambas profesionales del Hospital Neuropsiquiátrico Sequeiros, de San Salvador. Tejerina les contó –dice el informe pericial– que vio en el bebé “la cara del violador” y revivió una vez más la violación.

Pero el magistrado que llevó adelante la instrucción del caso nunca tuvo en cuenta la existencia de la violación. El juez de San Pedro Argentino Juárez demoró once meses en tomar una decisión sobre la situación de Tejerina y cuando la procesó, lo hizo por el delito de “homicidio calificado por el vínculo”, que tiene previsto como castigo la pena de prisión perpetua. En su resolución, Juárez no habla de la vejación sufrida por la joven, salvo cuando transcribe la declaración de ella. Para el magistrado, “la conducta de Romina Tejerina al momento de cometer el hecho no estuvo comprendida dentro de ninguna causal de inimputabilidad (...), situación ésta corroborada en primera instancia por la propia imputada que afirma haber intentado abortar antes de cometer el hecho, pero no lo consiguió”, escribió el juez en el auto de procesamiento.

La tragedia de Tejerina comenzó el 1° de agosto de 2002 en la localidad de San Pedro, a 65 kilómetros de San Salvador. Tenía entonces 19 años. Ese día, fiesta de la Pachamama en el Norte argentino, fue a buscar a una hermana de 22 años a una peña y un vecino se la llevó del lugar a la fuerza. El hombre, en aquel momento de 38 años, la subió a su auto y la condujo un par de cuadras. Según relató la chica, luego detuvo el vehículo y la violó. Tímida, más bien retraída, criada en un hogar con un padre severo y maltratador –según surge de las pericias psiquiátricas–, la joven no se atrevió a contar su drama, por “vergüenza” y “temor” a que la culpabilizaran. Y vivió los meses siguientes fajada para disimular el crecimiento de su panza, apelando a diversos métodos caseros para interrumpir ese embarazo. El parto fue prematuro, en la mañana del 23 de febrero de 2003 en el baño de su casa. Habían pasado unos siete meses desde la violación. Y ahí ocurrió lo peor: puso a la criatura en una caja de zapatos y le aplicó puñaladas con un cutter. La muchacha quedó inmediatamente detenida. La beba murió a los dos días en un hospital.

Detenida, Tejerina denunció por violación a su vecino Eduardo “Pocho” Vargas. La causa recayó en otro juez de San Pedro, Jorge Samman. El hombre recién fue detenido en octubre de 2003, tras un escrache de organizaciones de mujeres, sociales, de derechos humanos y piqueteras, que luchan desde entonces por la libertad de Tejerina. Vargas quedó detenido 23 días y luego recuperó su libertad. Y fue absuelto. La defensa

de Tejerina pidió hacer un análisis de ADN sobre la criatura muerta, pero el magistrado no dio lugar al planteo. “A Romina no la dejaron defenderse”, denuncia su abogada. La joven espera hoy el inicio de las audiencias con nerviosismo. Y cierta esperanza, aunque hasta el momento, siente que la Justicia le dio vuelta la cara.

Como una forma de acompañarla y expresarle su apoyo, diversas entidades montarán una radio abierta frente a los tribunales. Habrá también manifestaciones en Buenos Aires, frente a la Casa de Jujuy, en Rosario y Mar del Plata. Además, presenciarán las primeras jornadas del juicio las diputadas nacionales María Elena Barbagelata (socialista) y Juliana Marino (kirchnerista), y varias diputadas provinciales del bloque radical. Hasta Jujuy viajaron especialmente María Conti, de Amas de Casa del País, Marta Alanís, coordinadora de Católicas por el Derecho a Decidir, y Judith Van Osdol, del área mujer del Consejo Latinoamericano de Iglesias. “Si la condenan a perpetua, será una condena a todas nosotras”, resumió Conti.

La Nación – Opinión – 19 de noviembre de 2006

El caso Romina Tejerina

Como se recordará, en junio último la joven Romina Tejerina fue condenada a 14 años de prisión por ser encontrada autora material y responsable de “homicidio agravado por el vínculo” en contra de su beba recién nacida, que podría haber sido fruto de una violación sufrida por su madre y denunciada por ella misma. Hubo también un proceso al imputado como violador, que acaba de ser sobreseído en forma definitiva.

A partir de ese cuadro se generó un movimiento de apoyo a la causa de toda supuesta mujer violada cuya situación, por ese motivo, según la campaña, justificaría un crimen semejante o, en su defecto, haber abortado. A esta discusión se suma lamentablemente ahora la reciente ley del Congreso de la Nación por la cual la Argentina adhiere al controvertido Protocolo Facultativo de la Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer, que en forma solapada ha introducido en nuestra legislación una serie de mecanismos que podrían permitir la imposición de prácticas abortivas.

El expediente de Romina Tejerina llegó hasta la Corte Suprema de Justicia por un recurso de amparo contra la decisión del tribunal de Jujuy, que había denegado el pedido de excarcelación de la homicida. La Corte entendió que la sentencia denegatoria

de Jujuy carecía de suficientes fundamentos. Eso no quiere decir que fuera desacertada. La Corte no se pronunció sobre si Romina debía ser excarcelada o no; sólo expresó que la resolución que denegó la excarcelación no está suficientemente fundada. Una vez que se subsane esta deficiencia, se verá cómo continúa el proceso.

La defensa ha aprovechado la fuerte campaña a favor de Tejerina y ha invocado que la imputada no estaba en la plenitud de sus facultades, por estar afectada por el estado puerperal, lo cual no le permitía comprender la criminalidad de su acción. Esta no fue, sin embargo, la impresión de la jueza de primera instancia, que además no la vio arrepentida.

La demora en resolver la situación de Romina Tejerina se complicó por la tardanza en el juicio contra el presunto violador. Pero, dado que fue sobreseído, ya no se podrá invocar como atenunante la supuesta violación.

Lo cierto es que, por repudiable que fuese la violación, y a pesar de tratarse de un hecho despreciado por toda la sociedad, como lo prueban las agresiones que sufren los violadores a manos de otros reclusos, porque hasta el hampa los condena, ello no justifica el comportamiento de Romina, ya que una cosa no guarda estricta relación con la otra. La niña asesinada no tuvo la culpa acerca de cómo fue concebida ni tuvo por qué pagar por la presunta grave acción de su padre, y la madre no debería utilizar como excusa tales hechos, salvo que se demuestre una eximente penal, lo cual no ha sucedido hasta ahora.

Por último está el tema de la demora, del tiempo que Tejerina ha pasado en prisión. Es una cuestión grave, pues nadie debería estar largamente preso sin sentencia, pero la solución no consiste en liberar a los presos, sino en apurar los juicios y llevarlos a una sentencia que dé certeza a la situación del acusado. Esta debería ser la meta por alcanzar.

El derecho de defensa en juicio, por importante que sea, no debería respaldarse en la opinión pública ni manipular temas tan delicados con el propósito de mejorar la posición de un caso en particular.

Si la violación es un delito aberrante, el homicidio lo es más aun, se produzca en el seno materno o fuera de él, y si existen circunstancias atenunantes, deberán ser probadas, pero ello no autoriza a desplegar campañas en las cuales se ha llegado al extremo aberrante de justificar el infanticidio.

Yendo del hospital a la cárcel

En 2002 Romina fue violada, quedó embarazada pero no se enteró. Parió en el baño de su casa y en la confusión vió la cara de su violador en el bebé, lo acuchilló y el bebé murió. Romina fue condenada a 14 años de prisión, el violador fue absuelto. La Cena Blanca de Romina, es un documental sobre Romina Tejerina, sobre los discursos machistas, la justicia patriarcal y la alianza entre la Iglesia y los poderes más conservadores. Pero también es un documental sobre la organización del movimiento de mujeres y el trabajo de hormigas en tiempos en los que aun no existía NiUnaMenos.

Por Agustina Paz Frontera

La cena blanca de Romina tiene detrás una premisa: todo crimen es social. El intendente de San Pedro de Jujuy, pueblo donde vivía Romina Tejerina al momento de matar a su hija fruto de una violación que quedó impune, dice a cámara que no le creería ni a su hija si le cuenta que fue violada.

El documental, del Grupo Ojo Obrero, de reconocida trayectoria dentro del cine militante, ligado al cine de base que acuñó Raymundo Gleyzer, narra el contexto del caso de Romina para llegar en espiral, recorriendo las causas de raigambre social, hasta ella.

La primera secuencia del documental dirigido por Francisco Rizzi y Hernán Martín es una entrevista clásica al ya mencionado intendente que, si no fuera por el desenlace trágico para la vida de Romina, si no fuera porque su discurso legitima prácticas de sometimiento de mujeres y niñas, podría pasar por un sketch, una parodia de sí mismo: ¿cómo piensa el poder macho, el poder conservador, cómo se justifica a sí mismo?, así, así como habla ese hombre insólito al que *La cena blanca de Romina* retrata con tanta naturalidad.

Luego, el relato nos lleva a observar a las chicas del pueblo, qué hacen para divertirse, cómo son las relaciones con los chicos, que se pone de moda cada tanto quedarse embarazada a los 15, que hay mujeres busconas, que lo mejor que le puede pasar a una chica es llegar esplendorosa a “la cena blanca”. Se trata de la fiesta de fin de la secundaria, cuando todo el pueblo, la iglesia, la comunidad entera se dedica a festejar el fin de una etapa, la consagración como adultas y adultos de los que hasta hace horas

eran impunes. Después de eso, ¿qué? Dos chicas conversan en una peluquería, podrían ser Romina, después de “la cena blanca”, deducimos de sus palabras, viene el abismo del matrimonio. No hay nada más que una chica pueda hacer más que darse íntegra a la maternidad y la vida casera, es lo que una muchacha debe desear.

La cena blanca de Romina, la que no pudo tener por estar encarcelada, devela esa trama imbricada que los feminismos intentan desanudar. Vamos junto con el relato construyendo una hipótesis: que Romina no estuvo sola cuando la violaron, que no estuvo sola cuando ignoró que estaba embarazada, no estuvo sola cuando parió en el baño de su casa, ni estuvo sola cuando alucinó la cara de su violador en la del bebé y lo acuchilló. Pero a la cárcel fue sola.

Este documental tiene el valor de documento, pone en alianza los discursos de la salud (incluye entrevistas a personal del hospital del pueblo), la justicia (entrevista a la abogada de Romina, Mariana Vargas; el juez de instrucción de San Pedro y el abogado defensor de “Pocho” Vargas, el violador de Romina, quien dice que Romina ocultó el embarazo para “salir a divertirse”), la Iglesia católica, y la opinión pública, representada en las chicas y los chicos, y en algún borrachín que grita al viento sus verdades machas.

Pero además de presentar este abanico de discursos y prácticas sociales que posibilitaron la trayectoria vital de Romina, el documental da cuenta de cómo la organización del movimiento de mujeres, de mujeres concretas, pudo llevar el caso más allá de las fronteras de Jujuy y ligarlo con inteligencia colectiva al derecho a la educación sexual integral y al aborto legal, seguro y gratuito.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué características del discurso periodístico encontrás en estos textos?
- 2) Los dos primeros textos presentan una versión distinta de ambos hechos. ¿Cuáles son las diferencias? ¿Cómo se construyen discursivamente?
- 3) Explicá, con tus propias palabras, los siguientes textuales de *Página 12*:
“Si la condenan a perpetua –la pena que podría caberle–, será una condena para todas las mujeres argentinas” (María Conti, de Amas de Casa del País)
“A Romina no la dejaron defenderse” (Mariana Vargas, abogada de Tejerina)
- 4) El texto publicado en LATFEM reseña un documental que narra no solo la historia de Tejerina sino también las circunstancias que rodearon su “caso” y la evolución posterior del movimiento de mujeres. ¿A qué se refiere su autora cuando señala que “Romina no estuvo sola cuando la violaron, no estuvo sola cuando ignoró que estaba embarazada, no estuvo sola cuando parió en el baño de su casa, ni estuvo sola cuando alucinó la cara de su violador en la del bebé y lo acuchilló. Pero a la cárcel fue sola”?

5) En julio de 2018 Nahir Galarza fue condenada a prisión perpetua en primera instancia por el asesinato de Fernando Pastorizzo, ocurrido siete meses antes. En el transcurso de la investigación y el juicio, el caso fue conocido en los medios como “Nahir Galarza”. Al respecto, en una nota publicada en el sitio *Mundo TKM*, la periodista Estefanía Pozzo comentó: “Creo que se conoce así porque está anclado en una frase que los medios de comunicación han repetido hasta el hartazgo que es que también puede haber violencia de género al revés. La violencia sistemática que se ejerce contra las mujeres y cobró la vida de casi 300 mujeres en el 2017 está negada. Focalizar en este caso en particular, es cuestionar la idea de sistematicidad de la violencia contra todas las mujeres. Es peligroso, es una operación que los medios han tomado, muy perversa y peligrosa”.

¿Qué nombre reciben habitualmente los “casos” como este? ¿Por qué resulta, por lo menos, llamativa la denominación de este?

6) “Santa Tejerina” es una canción compuesta por León Gieco e incluida en su álbum de estudio *Por favor, perdón y gracias* (2005). Podés escucharla acá:

<https://www.youtube.com/watch?v=cDeewYjVa14>

Santa Tejerina

En sus ojos la mirada de un secreto sin amor
y el final es un camino con las heridas de todos
que se lavarán con su bendición.

Santa Tejerina tiene la risa escondida en el medio del alma
a veces, de pronto, deja para el que ve sus huellas
su perfume a comunión.

Vamos a bailar que yo ya te perdoné
aunque nos quemem en la hoguera como fue una vez.

Santa Tejerina es amiga de los que creen en el ángel salvador,
en ese que está siempre en un lugar presente
para que no pase lo peor.

Vamos a bailar que yo ya te perdoné
aunque nos quemem en la hoguera como fue una vez.

Santa Tejerina es la santa preferida de los que piden perdón
es una santa desconocida recién aparecida, según la gente pecó
matando al hijo presa de un castigo, del maltrato y de una violación
creyendo así conseguir toda la libertad.

Santa Tejerina, santa de la justicia. quiere salir a volar.
De las rejas negras, de muros y cadenas
rápido se quiere soltar.

Vamos a bailar que yo ya te perdoné
aunque nos quemem en la hoguera como fue una vez.

Santa Tejerina es la que sana los días de la perpetua reclusión
de los que siempre pagan para que otros hagan

de una vida un gran dolor.

Vamos a bailar que yo ya te perdoné
aunque nos quemem en la hoguera como fue una vez.

Santa Tejerina es la santa preferida de los que piden perdón.

A partir de esta canción, reflexioná junto a tus compañerxs:

- ¿Cómo podrían pensar el título de la canción? ¿Qué relación tiene con el contenido de la letra?
- Después de conocer la historia del caso y en función del contexto actual: ¿cómo podría / debería repensarse la letra? ¿Qué modificaciones propondrían?

Concepto de autor

El concepto de autor tiene una historia muy joven. En el Renacimiento (siglo XIV) se produjo una serie de cambios filosóficos, políticos y estéticos que condujo a repensar la idea de productor o productora de objetos artísticos y literarios, entre muchas otras premisas. En el caso de la esfera o campo artístico, se da un paso entre la producción de obras en talleres de oficio o colectivos y la individualización de un sujeto denominado artista, que pasa a firmar las obras con nombre y apellido. Conjuntamente, se desarrolló un mercado artístico y, más adelante, se afianzaron los espacios expositivos, como los museos, salones, galerías. “Autor” es un concepto que ha mutado a través de los siglos, como tantos otros.

En “La modernidad como autorreflexión” [1995] (2009), Nicolás Casullo sostiene:

...está el poder de los reyes, está el poder de los ejércitos, está el poder de la Iglesia, pero aparece en lo moderno un nuevo poder, insólito poder, que es el poder del autor. El poder de ese extraño personaje con sus públicos.

Aquí nos interesa señalar el problema que implica un concepto como este, fundamentalmente pensándonos como productores y productoras de conocimiento, obras, escritos, etcétera. De la Modernidad hasta nuestros días, con la masividad de la prensa gráfica, la alfabetización, la ampliación de las editoriales, la aparición del cine y la fotografía, subrayando los distintos desarrollos tecnológicos que todo ello conlleva, llegamos hasta esta cotidianeidad, donde hay obras colectivas, efímeras, sin autor ni autora o con muchos o muchas. Se abre una serie de interrogantes: ¿qué es, entonces, un

autor hoy? ¿Qué implica la virtualidad en relación a la autoría? ¿Qué ocurre con las reversiones?, entre muchas otras.

Para reflexionar al respecto, trabajaremos con algunos textos que discuten el concepto desde distintas perspectivas.

Roland Barthes (1915 - 1980) fue un filósofo, escritor y semiólogo francés. Se interesó, entre otros temas, por la interpretación que hacemos de los textos.



Roland Barthes: “La muerte del autor” [Fragmento]

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un sentido común único, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. Semejante a Bouvard, Pècuchet, eternos copistas, sublimes y cómicos a la vez, cuya profunda ridiculez designa precisamente la verdad de la escritura, el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera expresarse, al menos debería saber que la “cosa” interior que tiene la intención de “traducir” no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente. El escritor ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede indefinidamente.

No obstante, existe alguien que entiende cada una de las palabras en su duplicidad, y además entiende, por decirlo así, incluso la sordera de los personajes que están hablando ante él: ese alguien es, precisamente el lector. De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en el que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad de un texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no

puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. La crítica clásica no se ha ocupado nunca del lector; para ella no hay en la literatura otro hombre que el que la escribe. Sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.

Michel Foucault (1926-1984) estudió Psicología y Filosofía en la École Normale Supérieure de París. Fue profesor universitario. Sus teorías acerca del poder, el saber y el sujeto rompieron con las concepciones vigentes, aportando una perspectiva crítica respecto de ellas. *¿Qué es un autor?* es una conferencia impartida el 22 de febrero de 1969 en la Sociedad Francesa de Filosofía y publicada, en julio del mismo año, en el boletín de dicha asociación.



Michel Foucault: “¿Qué es un autor?” [Fragmento adaptado]

La noción de autor constituye el momento fuerte de individuación en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas; también en la historia de la filosofía, y en la de las ciencias.

Hoy en la escritura no se trata de la manifestación o de la exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción de un sujeto a un lenguaje: se trata de la apertura de un espacio en donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer. Este lazo trastoca un tema milenario; la narración o la epopeya de los griegos estaba destinada a perpetuar la inmortalidad del héroe, y si el héroe aceptaba morir joven, era para que su vida, de este modo consagrada y magnificada por la muerte, pasara a la inmortalidad; ahora la escritura está ligada al sacrificio, al sacrificio mismo de la vida; desaparición voluntaria que no tiene que ser representada en los libros, puesto que se cumple en la existencia misma del escritor. La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad recibe ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor. Pero esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; mediante todos los ardides que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular.

Todo esto es conocido; y hace mucho tiempo que la crítica y la Filosofía tomaron nota de esta desaparición o de esta muerte del autor. Sin embargo, no basta repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido. Lo que habría que hacer es localizar el espacio que de este modo deja vacío la desaparición del autor, no perder de vista la repartición de las lagunas y las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer.

Quisiera evocar primero, en pocas palabras, los problemas planteados por el uso del *nombre de autor*. El nombre de autor es un nombre propio, plantea los mismos problemas que éste. No es posible, claro está, hacer del nombre propio una referencia pura y simple. El nombre propio (e igualmente el nombre de autor) es más que una indicación, un gesto, un dedo señalando a alguien; en cierta medida, es el equivalente de una descripción. Cuando se dice “Aristóteles”, se emplea una palabra que es el equivalente de una o de una serie de descripciones definidas, del tipo de: “el autor de los Analíticos”, o de “el fundador de la ontología”, etc. El nombre propio y el nombre de autor se encuentran situados entre estos dos polos de la descripción y de la designación. Sin embargo, –y es allí en donde aparecen las dificultades particulares del nombre de autor– el nexo del nombre propio con el individuo nombrado y el nexo del nombre de autor con lo que nombra no son equivalentes y no funcionan del mismo modo. He aquí algunas de sus diferencias.

Si advierto, por ejemplo, que José Pérez no tiene los ojos azules, o que no nació en París, o que no es médico, etc., esto no quiere decir que este nombre, José Pérez, no seguirá refiriéndose siempre a la misma persona; el nexo de designación no será modificado por ello. En cambio, los problemas planteados por el nombre del autor son mucho más complejos: si descubro que Shakespeare no nació en la casa que hoy se visita, tenemos aquí una modificación que, desde luego, no va alterar el funcionamiento del nombre de autor. Si se probara que Shakespeare escribió el *Organon* de Bacon, simplemente porque el que escribió las obras de Bacon y las de Shakespeare es el mismo autor, he aquí un tipo de cambio que modifica enteramente el funcionamiento del nombre de autor. El nombre de autor no es, pues, exactamente un nombre propio como los otros.

Muchos hechos señalan la singularidad paradójica del nombre de autor. No es lo mismo decir que José Pérez no existe y decir que Homero o Hermes Trimegisto no existieron: en un caso, quiere decir que nadie lleva el nombre de José Pérez; en el otro, que se han

confundido varios bajo un solo nombre, o que el verdadero autor no tiene ninguno de los rasgos tradicionales relacionados con el personaje de Homero o de Hermes.

Tales diferencias dependen, quizá, del siguiente hecho: un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso; ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además efectúa una puesta en relación de los textos entre ellos: Hermes Trimegisto no existía, tampoco Hipócrates – en el sentido en que podría decirse que Balzac existe–, pero el que varios textos hayan sido colocados bajo un mismo nombre indica que se establecía entre ellos una relación de homogeneidad o de filiación, o de autenticación de unos a través de los otros, o de explicación recíproca, o de utilización concomitante. En una palabra, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir “esto fue escrito por Fulano de Tal”, “Fulano de Tal es el autor de esto”, indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente, sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto.

Se llegará finalmente a la idea de que el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular. Podría decirse, por consiguiente, que en una civilización como la nuestra hay un cierto número de discursos dotados de la función de “autor” mientras que otros están desprovistos de ella. Una carta privada puede muy bien tener una firma, pero no tiene autor; un contrato puede tener un fiador, pero no tiene autor. Un texto anónimo que se lee en la calle sobre un muro tendrá un redactor, pero no tendrá un autor. La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.

Habría que analizar ahora esta función autor. ¿Cómo se caracteriza en nuestra cultura un discurso portador de la función autor? ¿En qué se opone a otros discursos? Me parece

que pueden reconocérseles, si sólo se considera el autor de un libro o de un texto, cuatro rasgos diferentes. El *nombre del autor* es uno de ellos.

Relación de apropiación

En primer lugar, estos discursos son objetos de apropiación. Los textos, los libros, los discursos comenzaron realmente a tener autores (distintos de los personajes míticos, distintos de las grandes figuras sacralizadas y sacralizantes) en la medida en que podría castigarse al autor, es decir en la medida en que los discursos podrían ser transgresivos. El discurso en nuestra cultura (y sin duda en muchas otras) no era, originalmente, un producto, una cosa, un bien; era esencialmente un acto. Cuando se instauró el régimen de propiedad para los textos, cuando se decretaron reglas estrictas sobre los derechos del autor, sobre las relaciones autores-editores, sobre los derechos de reproducción, etc. —es decir, a finales del siglo XVIII y a principios del siglo XIX—, es en ese momento que la posibilidad de transgresión perteneciente al acto de escribir tomó cada vez más el cariz de un imperativo propio de la literatura.

Relación de atribución

Por otra parte, la función autor no se ejerce de manera universal y constante sobre todos los discursos. En nuestra civilización, no son siempre los mismos textos los que han pedido recibir una atribución. Hubo un tiempo en que esos textos que hoy llamamos “literarios” (narraciones, cuentos, epopeyas, tragedias, comedias) eran recibidos, puestos en circulación, valorados, sin que se planteara la cuestión de su autor; su anonimato no planteaba dificultades, su antigüedad, verdadera o supuesta, era una garantía suficiente para ellos. En cambio, los textos que hoy llamaríamos científicos, concernientes a la cosmología y al cielo, la medicina y las enfermedades, las ciencias naturales o la geografía, sólo se aceptaban y poseían un valor de verdad, en la Edad Media, con la condición de estar marcados con el nombre de su autor. “Hipócrates dijo”, “Plinio relata” no eran exactamente las fórmulas de un argumento de autoridad; eran los índices que marcaban los discursos destinados a ser recibidos como probados. En el siglo XVII o XVIII se produjo un cruce; se empezaron a recibir los discursos científicos por sí mismos, en el anonimato de una verdad establecida o siempre demostrable de nuevo; lo que los garantizaba era su pertenencia a un conjunto sistemático y no la referencia al individuo que los produjo. La función autor desaparece, el nombre del inventor sirve a lo sumo para bautizar un teorema, una proposición, un

efecto notable, una propiedad, un cuerpo, un conjunto de elementos, un síndrome patológico. Pero los discursos “literarios” ya sólo pueden recibirse dotados de la función autor: a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo escribió, en qué fecha, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto. El sentido que se otorga, el estatuto o el valor que se reconoce dependen del modo en que se responda a estas preguntas. Y si, como consecuencia de un accidente o de una voluntad explícita del autor, nos llega el anonimato, enseguida el juego consiste en encontrar al autor. No soportamos el anonimato literario: sólo lo aceptamos en calidad de enigma. La función autor funciona de lleno en nuestros días para las obras literarias.

Posición del autor

Cuarto rasgo de esta función autor. No se forma espontáneamente con la atribución de un discurso a un individuo. Es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ser de razón que se llama autor. Sin duda, se intenta darle un estatuto realista a este ser de razón: sería en el individuo, una instancia “profunda”, un poder “creador”, un “proyecto”, el lugar originario de la escritura. Pero, de hecho, lo que se designa en el individuo como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es sino la proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento aplicado a los textos, de los acercamientos realizados, de los rasgos establecidos como pertinentes, de las continuidades admitidas, o de las exclusiones practicadas. Todas estas operaciones varían según las épocas y los tipos del discurso. No se construye un “autor filosófico” como un “poeta”; y no se construía el autor de una obra novelesca en el siglo XVIII igual que en nuestros días. Con todo, puede encontrarse a través del tiempo una cierta invariante en las reglas de construcción del autor.

El autor es el principio de una cierta unidad de escritura, debiendo reducirse al mínimo todas las diferencias por los principios de la evolución, de la maduración o de la influencia. El autor es también lo que permite superar las contradicciones que pueden desplegarse en una serie de textos: debe haber –en un cierto nivel de su pensamiento o de su deseo, de su conciencia o de su inconsciente– un punto a partir del cual las contradicciones se resuelven, encadenándose finalmente los unos a los otros los elementos incompatibles u organizándose en torno a una contradicción fundamental u ordinaria. Por último, el autor es un cierto centro de expresión que, bajo formas más o menos acabadas, se manifiesta igual y con el mismo valor, en obras, en borradores, en cartas, en fragmentos, etc.

Sin embargo, la función autor no es, en efecto, una reconstrucción simple y pura que se hace de segunda mano a partir de un texto dado como material inerte. El texto siempre trae consigo algunos signos que remiten al autor. Los gramáticos conocen bien tales signos: son los pronombres personales, los adverbios de tiempo y de lugar, la conjugación de los verbos. Pero hay que señalar que dichos elementos funcionan de la misma manera en los discursos provistos de la función autor y en aquéllos que se encuentran desprovistos de ella. En estos últimos, tales “conexiones” remiten al parlante real y a las coordenadas espacio-temporales de su discurso (aunque pueden producirse ciertas modificaciones; por ejemplo cuando se relatan discursos en primera persona). En los primeros, en cambio, su papel es más complejo y más variable. Se sabe que en una novela que se presenta como el relato de un narrador, el pronombre en primera persona, el presente del indicativo, los signos de la ubicación no remiten nunca exactamente al escritor, ni al momento en que escribe ni al gesto mismo de su escritura, sino a un alter ego cuya distancia del escritor puede ser más o menos grande y variar en el curso mismo de la obra. Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese parlante ficticio; la función autor se efectúa en la escisión misma, en esta división y esta distancia. Todos los discursos provistos de la función autor implican dicha pluralidad de ego. El ego que habla en el prefacio de un tratado de matemáticas –y que indica las circunstancias de composición– no es idéntico, ni en su posición ni en su funcionamiento, al de aquél que habla en el curso de una demostración y que aparece bajo la forma de un “Yo concluyo” o “Yo supongo”: en un caso, el “yo” remite a un individuo sin equivalente que, en cierto lugar y en un tiempo determinados, llevó a cabo un cierto trabajo; en el segundo, el “yo” designa un plan y un momento de demostración que todo individuo puede ocupar, con tal que acepte el mismo sistema de símbolos, el mismo juego de axiomas, el mismo conjunto de demostraciones previas. Pero en el mismo tratado, también podría localizarse un tercer ego; el que habla para decir el sentido del trabajo, los obstáculos encontrados, los resultados obtenidos, los problemas que todavía se plantean; este ego se sitúa en el campo de los discursos matemáticos ya existentes o futuros. La función autor no está asegurada por uno de estos egos (el primero) a expensas de los otros dos, que no serían entonces más que el desdoblamiento ficticio. Hay que decir, por el contrario, que en tales discursos, la función autor funciona de tal manera que da lugar a la dispersión de estos tres egos simultáneos.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Cuáles son, según Barthes, las características del “Autor-dios”?
- 2) ¿A qué se refiere Barthes con la frase: “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”?
- 3) Según Foucault, ¿por qué un email, a pesar de llevar una firma, no tiene autor?
- 4) ¿Cuáles son las cuatro características fundamentales de la función autor que describe Foucault? ¿Cómo explicarías cada una?
- 5) ¿Cuáles son las semejanzas y las diferencias en los modos en los que Barthes y Foucault piensan al autor?
- 6) Lee a continuación acerca de la escritora Elena Ferrante. ¿Por qué Foucault diría que su “anonimato” representa un problema para los lectores y lectoras, y la crítica especializada?

Nadie ha visto una fotografía de Elena Ferrante. No conocemos ningún detalle de su biografía. Desconocemos si el seudónimo ampara a una mujer o a un hombre. Si tan férreo anonimato escenifica una brillante operación de marketing editorial o una muestra inédita de autoría sin ego resulta indiferente. Ha funcionado. "No me arrepiento de mi anonimato. Descubrir la personalidad de quien escribe a través de sus historias, de sus personajes, de los objetos y paisajes que describe, del tono de su escritura, no es ni más ni menos que un buen modo de leer", respondía Ferrante por correo electrónico a un periodista de *Il Corriere della Sera*.

Gilles Deleuze (1925 – 1995) fue un filósofo francés, quien junto a Félix Guattari, Jacques Derrida, Michel Foucault y otros pensadores del siglo XX, repensó los paradigmas establecidos. Sus escritos versan sobre temáticas diversas, como el poder y el control, el cine, la literatura, etcétera. El siguiente texto fue publicado inicialmente en la revista *L'Arc*, N° 49, 1972.



Michel Foucault y Gilles Deleuze: “Un diálogo sobre el poder”

DELEUZE: Para nosotros, el intelectual teórico ha dejado de ser un sujeto, una conciencia representante o representativa. Los que actúan y luchan han dejado de ser representativos, aunque sea por un partido, un sindicato que se arrogarían a su vez el derecho de ser su conciencia. ¿Quién habla y quién actúa? Siempre es una multiplicidad incluso en la persona que habla o actúa. Todos nosotros somos grupúsculos. Ya no hay representación, sólo hay acción, acción de la teoría, acción de la práctica en relaciones de relevos o redes.

FOUCAULT: Me parece que la politización de un intelectual se realizaba tradicionalmente a partir de dos cosas: su posición de intelectual en la sociedad burguesa, en el sistema de la producción capitalista, en la ideología que produce o impone (estar explotado, reducido a la miseria, rechazado, “maldito”, acusado de subversión, de inmoralidad, etc.) su propio discurso en tanto que revelaba una cierta verdad, en tanto descubría relaciones políticas allí donde no se percibían. Estas dos formas de politización no eran ajenas una a otra, pero tampoco coinciden forzosamente. Se daba el tipo del “maldito” y el tipo del “socialista”. Estas dos politizaciones se confundieron con facilidad en ciertos momentos de reacción violenta por parte del poder, después del 48, después de la Comuna, después de 1940: el intelectual era rechazado, perseguido, en el mismo momento en que las “cosas” aparecían en su verdad, cuando no era preciso decir que el rey estaba desnudo. El intelectual decía la verdad a los que todavía no la veían y en nombre de los que no podían decirla: conciencia y elocuencia.

Ahora bien, los intelectuales han descubierto, después de las recientes luchas, que las masas no los necesitan para saber: ellas saben perfectamente, claramente, muchos mejor que ellos; y además lo dicen muy bien. Sin embargo, existe un sistema de poder que intercepta, prohíbe, invalida ese discurso y ese saber. Poder que no está tan sólo en las instancias superior de la censura, sino que penetra de un modo profundo, muy sutilmente, en toda la red de la sociedad. Ellos mismos, los intelectuales, forman parte de ese sistema de poder, la propia idea de que son los agentes de la “conciencia” y del discurso forma parte de ese sistema. El papel de intelectual ya no consiste en colocarse “un poco adelante o al lado” para decir la verdad muda de todos; más bien consiste en luchar contra las formas de poder allí donde es a la vez su objeto e instrumento: en el orden del “saber”, de la “verdad”, de la “conciencia”, del “discurso”. Por ello, la teoría no expresará, no traducirá, no aplicará una práctica, es una práctica. Pero local, regional, como tú dices: no totalizadora. Lucha contra el poder, lucha para hacerlo desaparecer y herirlo allí donde es más invisible y más insidioso, o lucha por una “toma de conciencia” (hace mucho tiempo que la conciencia como saber fue adquirida por las masas y que la conciencia como sujeto fue tomada, ocupada, por la burguesía), sino por la zapa y la toma del poder, al lado, con todos los que luchan por ella, y no en retirada para esclarecerlos. Una “teoría” es el sistema regional de esta lucha.

DELEUZE: Eso es una teoría, exactamente como una caja de herramientas. No tiene nada que ver con el significante... Es preciso que eso sirva, que funcione. Y no para sí

misma. Si no hay gente para servirse de ella, empezando por el mismo teórico que entonces deja de ser teórico, es que no vale nada, o que no ha llegado su momento. No se vuelve a una teoría, se hacen otras, hay otras por hacer. La teoría no se totaliza, se multiplica y multiplica. Es el poder el que por naturaleza efectúa totalizaciones y tú, tú lo dices exactamente: la teoría está por naturaleza en contra del poder. Desde que una teoría penetra en tal o cual punto, choca con la imposibilidad de tener la menor consecuencia práctica, sin que se produzca una explosión, con la necesidad de otro punto. En verdad, este sistema en el que vivimos no puede soportar nada: de ahí su fragilidad radical en cada punto, al mismo tiempo que su fuerza de represión global. En mi opinión, tú has sido el primero en enseñarles algo fundamental, tanto en tus libros como en el campo práctico: la indignidad del hablar por los otros. Quiero decir: nos burlábamos de la representación, decíamos que estaba acabada, pero no se sacaba la consecuencia de esta conversión “teórica”, a saber, que la teoría exigía que la gente involucrada hablase por fin prácticamente por su cuenta.

DELEUZE: Si se considera la situación actual, el poder forzosamente tiene una visión total o global. Quiero decir que las actuales formas de represión, que son múltiples, se totalizan fácilmente desde el punto de vista del poder: la represión racista contra los inmigrantes, la represión en las fábricas, la represión en la enseñanza, la represión contra los jóvenes en general. No hay que buscar la unidad de todas esas formas tan sólo en una reacción frente al Mayo del 68, sino mucho más en una preparación y organización concertadas de nuestro futuro próximo.

FOUCAULT: Esta dificultad, nuestro embarazo para encontrar las formas de lucha adecuadas, ¿no proviene de que aún ignoramos lo que es el poder? Después de todo, ha sido preciso esperar al siglo XIX para saber lo que era la explotación, pero quizá todavía no sabemos qué es el poder. Marx y Freud quizá no bastan para ayudarnos a conocer eso tan enigmático, a la vez visible e invisible, presente y oculto, ocupado en todas partes, que se llama el poder. La teoría del Estado, el análisis tradicional de los aparatos de Estado, no agotan sin duda el campo de ejercicio y funcionamiento del poder. Actualmente, sabemos aproximadamente quién explota, hacia dónde va el beneficio, por qué manos pasa y dónde se vuelve a invertir, mientras que el poder... Sabemos perfectamente que no son los gobernantes quienes detentan el poder. Sin embargo, la noción de “clase dirigente” no está ni muy clara ni muy elaborada. “Dominar”, “dirigir”, “gobernar”, “grupo de poder”, “aparato de Estado”, etc., aquí hay todo un conjunto de nociones que piden ser analizadas. Asimismo, sería preciso saber hasta dónde se ejerce

el poder, mediante qué relevos y hasta qué instancias, a menudo ínfimas, de jerarquía, control, vigilancia, prohibiciones, coacciones. En todo lugar donde hay poder, el poder se ejerce. Nadie, hablando con propiedad, es su titular y, sin embargo, se ejerce en determinada dirección, con unos a un lado y los otros en el otro; no sabemos quién lo tiene exactamente, pero sabemos quién no lo tiene. Cada lucha se desarrolla alrededor de un lazo particular de poder (uno de esos innumerables pequeños lares que pueden ser un jefecillo, un guardia de H.L.M., un director de prisiones, un juez, un responsable sindical, un redactor jefe de un periódico). Y designar los lares, los núcleos, denunciarlos, hablar de ellos públicamente, es una lucha, no es porque nadie tuviera aún conciencia de ello, sino porque tomar la palabra sobre este tema, forzar la red de información institucional, nombrar, decir quién ha hecho qué, designar el blanco es una primera inversión del poder, es un primer paso para otras luchas contra el poder. Si discursos como, por ejemplo, los de los detenidos o los de los médicos de las prisiones son luchas, se debe a que al menos por un instante, confiscan el poder de hablar de la prisión, actualmente ocupado por la administración a solas y sus cómplices reformadores. El discurso de la lucha no se opone al inconsciente: se opone al secreto. Eso tiene el aspecto de ser menos importante. ¿Y si lo fuese mucho más? Existe toda una serie de equívocos a propósito de lo “oculto”, de lo “reprimido”, de lo “no dicho”, que permiten “psicoanalizar” a bajo precio lo que deber ser objeto de lucha. El secreto tal vez sea más difícil de conocer que el inconsciente. Los dos temas que todavía ayer podíamos encontrar frecuentemente: “la escritura es lo reprimido” y “la escritura es con pleno derecho subversiva”, me parece que revelan un cierto número de operaciones que es preciso denunciar severamente.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué vínculos establece Foucault entre “saber” y “poder”? ¿A qué saber se refiere?
- 2) Cuando Deleuze habla de la teoría como una “caja de herramientas”, ¿qué quiere decir?
- 3) ¿Cómo define Foucault el “poder”?
- 4) Retomando la pregunta que Deleuze le formula a Foucault, ¿quién habla y quién interactúa en el arte?
- 5) ¿Qué relaciones encontras entre los conceptos de autor, saber y poder?

Uno de los aspectos definitorios de la categoría de autor, como ya hemos visto, es el derecho de tomar ciertas decisiones sobre la circulación de la obra. En las últimas décadas, el control del material que circula por Internet se ha vuelto cada vez más complejo. En este contexto, ha surgido el *copyleft*, término que proviene de la informática para referir a la protección jurídica que permite a los usuarios y las usuarias utilizar, modificar y redistribuir un programa o sus derivados, exigiendo a cambio que todas las versiones modificadas y extendidas sean también libres. Surge a partir de un juego de palabras con del vocablo inglés *copyright* (derecho de copia). *Right* es “derecho” tanto en el sentido jurídico como espacial; *left* es “izquierdo” pero también abandonado, puesto en libertad.

Con el tiempo, la idea se extendió al campo artístico. Surgieron así licencias como Creative Commons, que permiten a los autores y las autoras reservar para sí “algunos derechos” (y no “todos”), y los sellos discográficos Open Source, que permiten descargar música de manera gratuita y legal.

Lila Pagola es docente de la Universidad Nacional de Villa María, en las carreras de Diseño y Producción Audiovisual y Comunicación Social. Estudia las relaciones entre arte y tecnología, en particular las problemáticas relativas al software y las culturas libres en América Latina.



Lila Pagola: “Efecto *copyleft* avant la lettre, o cómo explicar el *copyleft* donde todos lo practicamos”

Las tecnologías digitales de copia, más Internet, con las redes p2p y los sitios que publican material con *copyright* sin autorización, multiplican exponencialmente el acceso y la circulación de bienes culturales, tornando inoperantes todos los mecanismos de control: la discusión sobre derechos de autor y derechos de acceso a la cultura se vuelve prioritaria e inevitable.

Habitualmente, en las discusiones sobre *copyright* y *copyleft* los participantes son autores, además de ser receptores de cultura como el resto de la sociedad, pero están posicionados en la discusión en tanto autores (y usualmente convocados por ello). Los consumidores “puros” suelen estar ausentes de estas discusiones, y lamentablemente los autores parecen olvidarse de cómo producen y la influencia que recibieron y reciben de otros autores al formarse y al interactuar con sus pares. Suelen olvidar que también

accedieron y acceden a libros, imágenes, películas, música, software, gracias a que alguien más se los suministró como una copia no autorizada, gracias a una red en la cual buscaron lo que querían leer, escuchar o ver; y lo encontraron porque alguien más decidió compartirlo, o gracias a que otro tradujo un material en nuestro idioma para hacerlo accesible. Las esferas del autor y el receptor aparecen en el debate concebidas como mundos separados que, convenientemente, no se tocan.

En esta disociación de roles, no es extraño asistir, en el contexto de una discusión sobre *copyleft*, a un repentino interés por conocer los detalles de la regulación del *copyright*. En cierto sentido, es completamente lógico. Es una discusión primera, que la mayoría de los autores no ha atravesado en su formación, y donde en el contexto de una aproximación al *copyleft*, se entera por primera vez que tenía unos derechos que le están proponiendo ceder. La sola promesa de lo perdido puede nublar al autor e impedirle avanzar en el análisis de la contradicción y obsolescencia de este sistema en los entornos digitales del presente, donde las condiciones que dieron sentido al *copyright* están completamente modificadas y necesitan una transformación estructural, e incluso hacerle omitir la evidencia de los hechos: los propios autores, cuando son consumidores de bienes culturales, se comportan “irrespetuosos” de los derechos que reclaman para su obra, y se muestran fascinados por la potencialidad del compartir información entre pares en red.

Efecto performativo del copyleft

En general, la actitud *copyleft* es una posición política y una voluntad de revisar tanto derechos como responsabilidades de autores y receptores, incluso cuando esto requiera deconstruir la noción de autoría, para que pueda dar cuenta de la compleja dinámica de los procesos creativos, de la génesis de las obras, y de modelos alternativos en la relación autor-receptor.

En algunos contextos sociales, el valor de detenerse en las precisiones legales y formalismos de regulación es principalmente generar un efecto performativo: hablar de *copyleft* sirve fundamentalmente a instalar una discusión compleja y contradictoria, donde lo que debería ser, no es, pero no se ha explicitado y mucho menos se ha decidido que sea de otro modo (sino que simplemente “se hace”).

En los países emergentes, partimos de una posición paradójicamente privilegiada en la discusión sobre el *copyleft*, porque hemos atisbado la respuesta sobre el futuro de la

cultura en un entorno regulado por licencias *copyleft*: ¿qué pasa cuando todo es susceptible de ser usado, copiado y redistribuido libremente?

Es la condición de circulación de la cultura donde la economía no da margen para que sea de otro modo: somos *copyleft* “*avant la lettre*”, simplemente porque de no existir la práctica generalizada de la copia no autorizada y el compartir entre pares, la mayoría de nosotros no accederíamos a los bienes culturales: no podríamos pagar la licencia del software que usamos ni los libros que leemos ni la música que escuchamos ni las películas que vemos.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Cuál es la disociación que señala Pagola entre los roles de autor y lector? ¿Cuáles son los problemas que ve en ella?
- 2) ¿Por qué crees que Pagola sostiene que “la actitud *copyleft* es una posición política”?
- 3) ¿Qué supone “deconstruir la autoría”?
- 4) ¿Por qué sostiene que la posición de los países emergentes frente a estas cuestiones es “paradójicamente privilegiada”?
- 5) Revisá la entrada de Wikipedia en la que se explican los derechos de autor de sus textos: https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Derechos_de_autor
¿Cuál es tu postura frente a lo que allí proponen? ¿Se trata de una democratización del saber?
¿Cómo influye la construcción colectiva de conocimiento, sostén de la propuesta de Wikipedia, en la protección de sus textos?

Verdad, verosímil, ficción

Cuando Frankenstein apareció publicado en 1818, la historia desarrollada por Mary Shelley, de un médico que con electricidad podía crear un ser vivo, a partir de órganos de otros seres, suscitó idas y vueltas entre literatos, literatas y profesionales de la medicina y fisiología, como lo cuenta ella en prólogo escrito unos años más tarde, en parte porque los avances científicos no habían conjugado la electricidad con los trasplantes y la circulación del corazón, entre muchos otros procedimientos.

El suceso en el cual se fundamenta este relato imaginario ha sido considerado por el doctor Darwin y otros fisiólogos alemanes como no del todo imposible. En modo alguno quisiera que se suponga que otorgo el mínimo grado de credibilidad a semejantes fantasías; sin embargo, al tomarlo como base de una obra fruto de la imaginación, no considero haberme limitado simplemente a enlazar, unos con otros, una

serie de terrores de índole sobrenatural [...] Así pues, me he esforzado por mantener la veracidad de los elementales principios de la naturaleza humana, a la par que no he sentido escrúpulos a la hora de hacer innovaciones en cuanto a su combinación. *La Iliada*, el poema trágico de Grecia; Shakespeare en *La tempestad* y *El sueño de una noche de verano*; y sobre todo Milton en *El paraíso perdido* se ajustan a esta regla. Así pues, el más humilde novelista que intente proporcionar o recibir algún deleite con sus esfuerzos puede, sin presunción, emplear en su narrativa una licencia, o, mejor dicho, una regla, de cuya adopción tantas exquisitas combinaciones de sentimientos humanos han dado como fruto los mejores ejemplos de poesía. (Shelley, 2015: 9)

Dicen que la ideó una noche en que, con otros escritores, contaban historias de terror. Es que justamente había sido eso, una historia no natural ni real, una historia de ciencia ficción. Un relato que en esa época no era verosímil, no era algo ‘posible’ o esperable. ¿Qué queremos decir con este breve comentario? Bueno, en parte hoy podemos comprobar que hay procedimientos que son muy parecidos a los que ella imaginó, ¿entonces? Las ficciones, que en el sentido común solemos relacionar con algo inventado, imaginado, no son por ello irreales. Verdad y ficción no funcionan en la literatura como opuestos, más bien están bastante cerca. Podríamos contar la misma historia de Shelley respecto de *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, de muchas de las novelas de Julio Verne o de los inventos extraños de Leonardo Da Vinci.

Lo que entendemos como verdadero, ficcional o verosímil tiene basamento en nuestra realidad material. Sin embargo, socialmente hay una gran tendencia a creer que algunos discursos construyen verdades y otros ficcionalizan el mundo. Los paradigmas que moldean la ciencia, las artes, las religiones, etcétera, son temporales y espaciales, y pueden cambiar, así como los modos de entender qué realidades existen y cuáles pueden ser posibles. Dichos paradigmas constituyen una determinada verosimilitud, o condición de posibilidad, sobre la cual construimos nuevas ideas, objetos, etcétera. Una máquina para volar no era verosímil hace dos siglos, porque no estaban dadas las condiciones materiales y científicas para ello. Por ende, contar una historia al respecto hubiera sido resultado de una mente imaginativa, como fue la de Da Vinci. Hoy en día, volamos más allá de nuestro propio planeta. Por ende, ya no pensamos que volar sea irreal, sino que estamos imaginando cómo serán (si es que existen) los habitantes de otros planetas (¿quién no ha visto una película sobre seres no terrestres?).

Aquí proponemos una serie de imágenes, y textos filosóficos y literarios para discutir las nociones de verdad, verosimilitud y ficción.

Juan José Saer (1937 – 2005) fue escritor y profesor universitario. Desarrolló una obra vasta compuesta por novelas, cuentos, poesía y ensayos. Su novela *El limonero real* (1974) fue llevada al cine en 2016 por el director Gustavo Fontán.



Juan José Saer: “El concepto de ficción” [Fragmento]

Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda, es desde luego, en el plano que nos interesa, una mera fantasía moral. Aun con la mejor buena voluntad, aceptando esa jerarquía y atribuyendo a la verdad el campo de la realidad objetiva y a la ficción la dudosa expresión de lo subjetivo, persistirá siempre el problema principal, es decir la indeterminación de que sufren no la ficción subjetiva, relegada al terreno de lo inútil y caprichoso, sino la supuesta verdad objetiva y los géneros que pretenden representarla.

La ficción, desde sus orígenes, ha sabido emanciparse de esas cadenas. Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha.

La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado –fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera–, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario. Pero la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata.

Este es el punto esencial de todo el problema, y hay que tenerlo siempre presente, si se quiere evitar la confusión de géneros. La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso. Su identidad total con lo que trata podría tal vez resumirse en la frase de Goethe que aparece en el artículo ya citado de Kayser (“¿Quién cuenta una novela?”): “La Novela es una epopeya subjetiva en la que el autor pide permiso para tratar el universo a su manera; el único problema consiste en saber si tiene o no una manera; el resto viene por añadidura”.

Borges –numerosos textos suyos lo prueban–, no reivindica ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción. Si llama *Ficciones* a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas.

Kurt Spang (Wadgassen, 1938) es un investigador, escritor y profesor universitario. Ha publicado numerosos trabajos sobre géneros literarios, retórica y métrica.



Kurt Spang: “Mimesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria”

[Fragmento]

“Los poetas son mentirosos” afirma Platón en el libro 10 de la República.

Tiene razón el filósofo, porque toda creación literaria es en mayor o menor grado una remodelación de la realidad. Toda creación literaria implica necesariamente la plasmación más o menos libre de una realidad humana y material, que no es –salvo en contadas excepciones– servil reproducción de una realidad existente. El problema es si esto es mentira o no.

Al afirmar que toda creación literaria implica necesariamente la plasmación de una realidad humana y material, me refiero al hecho de que toda literatura trata del hombre en una situación espacio temporal. Digo *necesariamente* porque hasta la imaginación más desbordante arranca de realidades reales y ello por la simple razón de que no disponemos de otro mundo, tanto el autor como el lector de la obra literaria. Hasta la

invención más desorbitada sólo es distinta en función de lo existente, se crea y se recibe con el instrumental que suministra nuestra realidad.

Dos formas fundamentales de introducir realidad en la literatura son la mimesis y la ficción. Definimos por ahora los procedimientos de la mimesis como recursos imitativos, mientras que los de la ficción son recursos inventivos. Ambos no prescinden y no pueden prescindir de la realidad, pero utilizan de forma distinta los elementos que toman de la naturaleza.

La verosimilitud, que figura como tercer término en el título de esta comunicación, no es otra forma más de creación de una realidad literaria, sino un regulador ya secular del que dispone el autor a la hora de elaborar y configurar ese complejo mundo que nace en la obra literaria.

En la República Platón insiste en la discrepancia entre los fenómenos y las ideas, destacando el hecho de que la imitación es forzosamente deficiente por el hecho de que sólo se puede llevar a cabo a costa de una notable pérdida de sustancia en relación con la plenitud de las ideas.

No extraña en absoluto que con estas premisas la consideración que le merecen a Platón los artistas sea poco favorable, dado que los califica de imitadores de imitaciones. Lo ejemplifica con la labor del carpintero que fabrica una mesa según la idea de la mesa, es decir imitando la idea; el artista imita a su vez esta mesa, produciendo así una doble imitación. Evidentemente Platón confunde aquí los objetivos de los dos oficios, puesto que el del carpintero es fabricar y el del artista representar. Más peligrosa todavía es la conclusión que saca de lo expuesto, al afirmar que los artistas sólo imitan por imposibilidad de hacer las cosas mismas.

El concepto de mimesis como factor primario de la creación sigue siendo vigente en el pensamiento aristotélico. Afirma el filósofo que al hombre le produce satisfacción el contemplar la imitación y el imitar él mismo. Sin embargo la mimesis aristotélica discrepa en un punto fundamental de la platónica. Para él las ideas ya no existen por sí solas y separadas de las cosas. Propone Aristóteles el concepto de la entelequia como realización de la idea en la forma de una materia. Es obvio que el cambio de enfoque ontológico debe traer consigo una modificación del concepto de mimesis artística. El artista ya no imita imitaciones, sino directamente la realidad.

La mimesis de la praxis nunca es reproducción y reflejo servil de la realidad, sino representación de circunstancias individuales (ficticias o no) en la que se resalta la significación y validez universal. Es decir, el destino y el conflicto que viven Antígona

o Edipo es siempre más que la problemática de estas figuras literalmente individualizadas, es más, sólo es artísticamente válida su dramatización en cuanto su alcance rebasa la individualidad y se extienda a todos los individuos, en cuanto se haga universal.

Al principio había afirmado que la ficción es un proceso inventivo que al igual que la mimesis no puede prescindir de la realidad, sólo que utiliza sus elementos de una forma más libre. Como tal procedimiento de configuración de la realidad literaria ha estado presente de una manera constante en la creación literaria.

La ficción en la creación literaria y artística en general sobra una importancia notablemente mayor y unos matices radicalmente distintos a partir del Romanticismo. El rechazo de la autoridad y de toda la normativa preestablecida, originado por el concepto del genio creador y la sobrevaloración del yo junto con la idea de la creación como expresión de circunstancias anímicas, inaugura una concepción de la realidad artística inusitada hasta la fecha. Adquiere una autonomía desconocida y casi independiente de la realidad extraartística. Digo, casi independiente, porque la posibilidad de la creación *ex nihilo* es un privilegio divino. El artista está obligado a echar mano de elementos reales hasta en las invenciones más fantásticas. Tanto él como el receptor de su comunicación no disponen de otros criterios que los que suministra la realidad existente.

Con todo, el proceder ficcional del artista romántico no discrepa del convencional de un modo esencial, la diferencia es gradual. El autor romántico –y en el fondo hasta los autores actuales– se siente menos vinculado, menos atado por las exigencias de fidelidad a la realidad extraartística y desde luego se considera totalmente liberado de preceptos que no sean los que él mismo establece.

El término verosimilitud no designa, como ya indiqué al principio, otra forma de creación de realidades literarias, sino una especie de regulador, de medida más o menos severa según la época en la que se aplica, ideada en su origen para mantener el difícil equilibrio entre la realidad literaria y extraordinaria, entre imitación e invención.

¿Qué decide de lo verosímil o inverosímil? Es ante todo la experiencia común, lo que sucede habitualmente, lo que parece creíble. Es significativo que Aristóteles haga una concesión a los poetas recomendándoles que es preferible lo imposible pero creíble a lo posible creíble, con tal de que se mantenga la ilusión del espectador y se consiga el efecto artístico deseado.

La culminación más explícita del rechazo de las exigencias de la verosimilitud la constituye tal vez el teatro del absurdo. Es un juego de desrealización ficticia en el que autores como Beckett o Ionesco se proponen desmantelar sistemáticamente la realidad existente y hasta la forma de concebir y pensar esta realidad. El drama absurdo presenta un caos como forma, establece la ficción de que la realidad física y metafísica es lo que no es. Pero lógicamente esta ficción sólo es factible a través de la desvirtuación de lo que es. Hasta el caos sólo es concebible en función del cosmos; la descomposición presupone el orden sin el cual sería incommensurable.

Mímesis y ficción constituyen, como he tratado de exponer en este breve repaso, dos modos de crear realidad literaria sobre la base de elementos de la realidad existente: no se excluyen, sino se complementan mutuamente, su diferencia es gradual no esencial.

Ninguna de las dos puede prescindir de la realidad y difieren en el grado de fidelidad o de alejamiento del modelo imitado, o, en otros términos, en el grado de obediencia a las exigencias de la verosimilitud.

Si ha habido autores serviles de la realidad existente, malentendieron su cometido creador y si ha habido otros que aspiraron a crear a partir de la nada, han fracasado, porque, diciéndolo con palabras del creacionista Vicente Huidobro, “el poeta es (sólo) un pequeño dios”.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué es la ficción según Saer? ¿A qué se refiere cuando señala que no es “una reivindicación de lo falso?”
- 2) ¿Qué son, para Spang, la ficción y la mímesis? ¿En qué se asemejan? ¿En qué difieren? ¿Cuál es la relación de ambos procedimientos con la realidad?
- 3) ¿Qué es, en nuestro mundo contemporáneo, verosímil? ¿Qué es inverosímil? Pensá ejemplos de argumentos de películas, series o libros.
- 4) El 30 de octubre de 1938, Orson Welles y Howard Koch adaptaron la novela de ciencia ficción *La guerra de los mundos* (H. G. Wells, 1898), convirtiéndola en un guión radial. La adaptación se emitió en el contexto de la programación de noticias habitual y, a pesar de que se advirtió su carácter ficcional, numerosos y numerosas oyentes se incorporaron con la emisión ya comenzada. El resultado fue pánico social generalizado.
A partir de los conceptos desarrollados por Spang y Saer, analizá el siguiente fragmento de “La guerra de los mundos”, de Koch y Welles:

Señoras y señores, interrumpimos el programa de músicaailable para transmitirles un boletín especial del Noticiero de Radio Intercontinental, a las ocho menos veinte, el profesor Farrel del observatorio Mount Jennings, Chicago, Illinois, observó varias explosiones de gas incandescente que tuvieron lugar a intervalos regulares en el planeta Marte.

El espectroscopio indica que el gas en cuestión es hidrógeno y que se dirige hacia la Tierra a una velocidad vertiginosa. El profesor Pierson del observatorio de Princeton confirma las observaciones de Farrel y describe el fenómeno como ‘un chorro de llamaradas azules disparadas por un arma’. Volveremos ahora a la música de Ramón Requello, desde el salón Meridiano del Hotel Plaza, en el centro de Nueva York.

En este enlace, el texto completo: <http://www.uca.edu.sv/taller-letras/archivos/1361226551.pdf>

Las imágenes, al igual que las palabras, describen los modos en que vemos el mundo que nos rodea en un espacio y tiempo determinados. Esto significa que son más o menos verosímiles, según dónde, cuándo y por quiénes sean vistas. A su vez, constituyen una narración epocal tanto en su técnica como en su temática.



A partir de las obras que se presentan a continuación:

- 1) ¿Creés que buscan ser miméticas o no con la realidad? ¿Por qué?
- 2) ¿Construyen una ficción? ¿Por qué te parece que sí o que no?
- 3) ¿Qué relación con el saber y el poder plantean en cada caso?



Emilio Centurión. *La venus criolla*. 1934



René Magritte. *La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*
(*La traición de las imágenes [Esto no es una pipa]*). 1929



Eugène Delacroix. *La liberté guidant le peuple (La libertad guiando al pueblo)*. 1830

Bibliografía

- Adam, J. (1992) *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. París: Nathan.
- Bajtín, M. (1999) “El problema de los géneros discursivos”. En *Estética de la creación verbal*. México DF: Siglo Veintiuno Editores. Traducción: Tatiana Bubnova.
- Barthes, R. (1994) “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós. Traducción: C. Fernández Medrano.
- Carbajal, M. (2005) “La tragedia de Romina en los tribunales”. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-51840-2005-06-02.html>
- Casullo, N. (2009) *Itinerarios de la Modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la postmodernidad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Foucault, M. (1990) *¿Qué es un autor?* México: Universidad de Tlaxcala/La Letra Editores. Traducción: Corina Yturbe.
- Foucault, M. y Deleuze, G. (2000) “Un diálogo sobre el poder”. En Foucault, M. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial. Traducción: Miguel Morey Farré.
- Frontera, A. (2017) “Yendo del hospital a la cárcel”. Recuperado de <http://latfem.org/yendo-del-hospital-a-la-carcel/>
- La Nación (2006) “El caso Romina Tejerina”. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/opinion/el-caso-romina-tejerina-nid860143>
- Pagola, L. (2010) “Efecto *copyleft* avant la lettre, o cómo explicar el *copyleft* donde todos lo practicamos”. En Busaniche, B. (ed.) *Argentina Copyleft – La crisis del modelo de derecho de autor y las prácticas para democratizar la cultura*. Buenos Aires: Fundación Vía Libre.
- Saer, J. J. (2014) “El concepto de ficción”. En *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Shelley, M. (2015) *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Madrid: Verbum. Traducción: Marirza Izquierdo.
- Spang, K. (1984) “Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria”. *Anuario filosófico*, 17 (2), 153-159.
- Viñas, D. (2016) “Clase inaugural”. Fragmento adaptado por Gabriela García Cedro para el *Cuadernillo de Comprensión y Producción de Textos para las Ciencias Sociales y Humanidades*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

CAPÍTULO II

Narración y descripción

Desde su ingreso a la vida social, el ser humano desarrolla una serie de competencias que le permiten interactuar discursivamente dentro de su comunidad. De esta manera, cuando un niño escucha la frase “Había una vez”, sabe que lo que sigue es un cuento. Y que tras “colorín, colorado” llega la hora de dormir.

En nuestra vida cotidiana producimos e interpretamos narraciones y descripciones todo el tiempo. Comentar durante la cena los sucesos del día no es otra cosa que narrar, en tanto referir las características de una persona o de un lugar supone realizar una descripción.

A finales de los sesenta, el lingüista búlgaro Tzvetan Todorov propuso el término **narratología** para designar a la disciplina que se dedica al análisis estructural del relato y su circulación social. Desde la perspectiva de estos estudios, un texto es predominantemente narrativo cuando existe una sucesión de acciones organizadas bajo una misma unidad temática y encadenadas a través de relaciones causales sobre un eje temporal, que permite identificar una situación inicial y otra final, y se presenta al menos una transformación entre ambas instancias.

Por su parte, la **descripción** ha sido definida como “pintura realista con palabras”, ya que se ocupa de la representación de personas, cosas, lugares, dando cuenta de sus características.

A continuación, leeremos dos textos de LeRoi Jones (1934 – 2014), un poeta, novelista, ensayista, dramaturgo, músico y activista afroamericano. Durante la década de 1960, publicó crónicas, críticas y breves ensayos en los que retrató y analizó el surgimiento del free jazz, movimiento que recuperó el jazz como expresión de la cultura afroamericana.



LeRoi Jones: “Minton’s”

Hoy en día es casi imposible saber qué es lo que pasaba en Minton’s durante los primeros años 40. Hay tantas historias contradictorias, muchas contadas por personas que no pudieron conocerlo. Pero en mi adolescencia el mito decía más o menos así: “Alrededor de 1942, luego de que el jazz clásico lograra sus conquistas, un grupo

pequeño solía juntarse cada noche en un club de Harlem llamado Minton's Playhouse. Estaba formado por jóvenes de color que, a diferencia de otros músicos, ya no se sentían a gusto en la atmósfera de la música 'swing'. Se estaba tornando urgente conseguir un poco de aire en un adornadísimo palacio que pronto se convertiría en una prisión. Ese era el objetivo del trompetista Dizzy Gillespie, el pianista Thelonious Monk, el guitarrista Charlie Christian (que moriría antes de que los esfuerzos del grupo dieran sus primeros frutos), el baterista Kenny Clarke y el saxofonista Charlie Parker. Excepto Christian, todos eran pobres, desconocidos y poco atractivos: pero Monk estimulaba a sus compañeros con el descaro de sus armonías, Clarke creó una nueva forma de tocar la batería, y Gillespie y Parker arremetían con unos estribillos que le parecían desquiciados a toda la gente que los iba a escuchar. El bebop estaba naciendo”.

Suena casi como el comienzo de la literatura norteamericana moderna entre los emigrados en París. Pero esta es la leyenda que llenó casi toda mi adolescencia. De todos modos, como dijo Thelonious Monk: “Es cierto que el jazz moderno empezó a ser popular probablemente ahí, pero algunas de esas historias y artículos refieren lo que pasó en el transcurso de diez años como si hubiera ocurrido solo en uno. Colocan a toda la gente en un mismo lugar y en una misma época. He visto prácticamente a todo el mundo en Minton's, pero tocando. No es que daban conferencias”.

Minton's abrió en 1940 en la calle 118, en el Hotel Cecil. Teddy Hill, el líder de la banda, estaba a cargo del lugar, y por lo tanto era natural que un montón de músicos pasaran por ahí cada vez que podían. Incluso antes de que empezaran las sesiones de bop, los músicos que estaban trabajando a un par de cuadras en el Apollo venían después de su último show, o a veces entre shows, y se sentaban con el que estuviera ahí. Los lunes eran las mejores noches para sesiones abiertas, porque muchos músicos no tenían que hacer sus fechas habituales. Charlie Christian generalmente venía en taxi desde Midtown, donde trabajaba con Benny Goodman, después de su último set, se sentaba en la grada sin importarle quién estuviera tocando, y se quedaba hasta las cuatro de la mañana, que es cuando el lugar supuestamente cerraba (cuando realmente cerraba los músicos se iban más arriba a Monroe's).

Lester Young, Coleman Hawkins, Ben Webster, Roy Elridge y un montón de músicos viejos iban también, aunque una de las historias de Minton's decía que Roy dejó de ir cuando Gillespie paró de imitarlo y empezó a tocar a su manera. Todas las noches pasaba algo, pero los lunes eran otra cosa porque el público era tan hip como los

músicos. De hecho, gran parte de los espectadores fueron, después de un tiempo, músicos ellos también.

Debió haber habido una gran sensación de libertad, y la excitación que viene de la mano de la expresión individual, dado que todo esto comenzó en plena Era del Swing, cuando el arreglador, y no el solista, era el hombre más importante para el jazz. Había buenos solistas en las bandas de swing más populares, pero incluso en las buenas bandas el arreglo llevaba a los solistas como si fuera un saco Bellevue. Pero Minton's era el lugar donde los músicos jóvenes podían levantarse y soplar todo lo que tenían en el cerebro durante la noche entera, y la experimentación llevaba a la innovación. Muchos músicos, luego de un lunes, se iban de Minton's asegurando que Monk, Bird, Dizzy, Klook y los otros se hacían los "raros" a propósito para poder quedarse con el escenario para ellos.

El bop también tenía un elemento de protesta social distinto, no solo en el sentido de que era una música que parecía antagónica e inconformista, sino también porque los músicos eran escandalosamente francos acerca de lo que creían. "Si no te gusta, no escuches", era la actitud, y me parece ahora lo más racional que uno puede decir. Estos músicos no querían ser considerados "intérpretes", a la manera de los músicos del Cotton Club, sino como músicos a secas. Y esto era, para mucha gente, un cambio de énfasis imperdonable. Los chistes sobre los beboppers eran tan frecuentes a fines de los cuarenta como lo son ahora los chistes sobre beatniks. Estos negros eran considerados "raros" y "profundos"; los anteojos bebop y la barba candado completaban la imagen.

Tuvieron que pasar cuatro años para que la música que había crecido en Minton's (y Monroe's) fuera escuchada por mucha gente, dado que había una prohibición que recaía sobre las grabaciones en esa época. De todos modos, el rumor circuló de boca en boca: en el Uptown se estaba cocinando algo grande. En 1944, cuando Gillespie y Parker comenzaron a grabar y a tocar en los clubes de la calle 52, todo el mundo del jazz se dio vuelta para verlos –y el mundo del "no-jazz" también.

Hoy en día, Minton's sigue poblado de sonidos, pero de ninguna manera son "lo nuevo" ni la "vanguardia". En general, los grupos que van a Minton's son réplicas vivientes de lo que era altamente experimental veinticinco años atrás. Son grupos más "socialmente" aceptables: jazz mainstream para un oyente mainstream del Uptown.

El nuevo jazz, en todas sus formas, está en el Downtown, en el Lower East Side, en lofts, clubes pequeños y bohemios, aunque ha habido algunos esfuerzos recientes por llevar las nuevas expresiones del alma negra de nuevo a casa.



LeRoi Jones: “El Monk reciente”

La portada de la revista *Time* del 25 de noviembre de 1963 iba a estar ilustrada con un retrato de Thelonious Monk. Pero se la reemplazó por otra cuando el presidente Kennedy fue asesinado. La portada de Monk iba a estar acompañada por una biografía especial, bastante extensa, que se suponía iba a presentar por fin a Monk, oficialmente, a la sociedad más distinguida.

Uno inmediatamente piensa en otro músico de jazz que fue presentado de esa manera, Dave Brubeck, y aunque parece imposible que Monk pudiera recibir tal “aceptación”, y con ella el botín del que Brubeck gozó junto con su canonización, no incurriría en un optimismo demasiado extremo si predijera un crecimiento en la cuenta bancaria de Monk, como resultado de tamaña exposición, aunque no fuera seguro que la portada aparecería. Pero el hecho de que la portada fuera programada significa que las fortunas de Monk están todavía en ascenso. La idea de ver el rostro de Thelonious Monk en la tapa de la revista *Time* hubiera parecido una broma salvaje unos años atrás. De hecho, cuando vi un boceto de lo que sería la portada, mi primera reacción fue pensar que alguien estaba intentando tomarme el pelo. Todavía no estoy seguro de que no haya sido así.

Pero lo que permanece como un misterio, aunque no del todo, son las razones para que Lucifer haga tal cosa. ¿Qué puede querer decir? (Uy, se dieron cuenta de que tienen que estar *au courant*, como todo el mundo). Uno entiende que *Time* promueva a alguien como Brubeck, que puede darse crédito por haber incorporado las fugas en el jazz y conseguido la atención de estudiantes universitarios norteamericanos, y cuyo bagaje cultural integral seguramente les caería bien a los editores de la revista, quienes pueden introducir a Brubeck en las casas de sus lectores como un genio de la Nueva Cultura. Pero incluso si tenemos en cuenta la aceptación cada vez mayor de Monk por parte de los que imponen tendencias en el jazz, o la circulación de su nombre a través de una audiencia cada vez más grande debido a sus discos para Columbia, creo que es todavía asombroso el hecho de que la gente de *Time*, es decir, una importante franja de la población norteamericana llamada “cultura”, ahora tenga alguna idea que puede conectar con Thelonious Monk.

¿Y qué significa esto? ¿Ha sido Monk por fin invitado a subir al estrado principal de la cultura popular? Si ese fuera el caso, uno entonces se pregunta por qué no han puesto a Miles Davis en la tapa, si es evidente que luego de sus últimos esfuerzos para Columbia

Davis ha entrado en el mercado definitivamente. Pero Monk es propiedad de Columbia también, e igualmente accesible a través del club de discos, etc. Es decir, su música está abierta a los gustos más fortuitos. Pero bueno, también la música de Mozart.

No creo que la idea de que el éxito es más difícil de manejar que el fracaso sea totalmente falsa. Seguramente casi todo el mundo conoce algún ejemplo, dentro de los distritos del jazz norteamericano, de un artista o intérprete que, en el momento en que llegó a la cima, dejó de producir o empezó a imitarse a sí mismo de manera tan espantosa que sus discos viejos acabaron por tener más valor que los últimos o que las actuaciones en vivo. Hay hordas de tipos así, en todas las áreas, en los Estados Unidos. Es una de las especialidades de este país.

De modo que Monk, podría pensar alguien que le echara una mirada a su caso, ha caído en una trampa y le va a pasar algo malo a su estilo. Entró al Five Spot para lo que luego fue una estancia de seis meses. Ese hecho por sí mismo podría haber acabado fácilmente con muchos músicos, si pensamos en el aburrimiento que puede llegar a causar un período tan largo, especialmente bajo el martilleo constante de una audiencia solo ligeramente interesada –y cuya presencia es, para cualquier club, el símbolo de su éxito. Pero Monk es más fuerte que cualquiera de estas posibles detracciones de su arte. Él es un hombre viejo, en el sentido de alguien que tiene experiencias a su disposición de las que cualquier pianista, u hombre, para tal caso, podría aprender algo. *Down Beat* dice que Bill Evans es el pianista más influyente de la actualidad. Dentro de sus oficinas editoriales, supongo yo. La influencia de Monk permea todo el universo del jazz hoy en día, y ninguno de los hechiceros más jóvenes que están empezando a florecer ha podido escapar completamente a Thelonious. Los músicos jóvenes como Cecil Taylor, Archie Stepp, Ornette Coleman, Don Cherry, Eric Dolphy y muchos otros reconocen y demuestran constantemente su enorme deuda con Monk. De hecho, de todos los grandes del bop, la influencia de Monk solo es superada por la de Charlie Parker entre los músicos más jóvenes.

Aunque Monk debería ser considerado como un maestro del jazz, ya que apiló credenciales desde los primeros días, por ejemplo en Minton's y contribuyendo a las innovaciones que trajo el hard swing, no fue sino hasta hace relativamente poco que empezó a recibir algún tipo de reconocimiento. A pesar de que, sin dudas, todavía haya algunos ciudadanos educados, hayan leído *Time* o no, que piensen que Monk es incomprensible. Siempre gozó de una reputación fuerte entre los músicos, pero quizás su aceptación más amplia comenzó durante su estancia en el viejo Five Spot a finales de

la primavera y el verano de 1957, con aquel hermoso cuarteto conformado por John Coltrane, Wilbur Ware y Shadow Wilson. Cualquier persona que haya sido testigo de la transformación que le produjo a John Coltrane (la primera noche tuvo problemas para tocar con *todos* los temas) el hecho de tocar con Monk, entenderá la profundidad y completitud musical que le puede aportar a un músico la influencia de Monk. No es una locura pensar que, antes del trabajo con Monk, Trane era un saxofonista bastante hip, pero luego de esa experiencia, tuvo la oportunidad de volverse un gran músico y de influencia innegable.

Cuando Monk tocó por primera vez en el nuevo Five Spot, los dueños dijeron que estaría tocando ahí “hasta que él quisiera”. Monk salió y se compró un piano nuevo, que luego de su larga estancia allí tenía cientos de rayones, e incluso tajos porque Monk, al pegarle a las teclas, golpeaba la madera con su anillo enorme, o la rasgaba con sus uñas. “Nadie”, dijo Joe Termini, el dueño, junto con su hermano Iggy, del Five Spot, “trae gente tan asiduamente como Monk”. Y esto pareció muy cierto durante los seis meses que pasó en la nueva y brillante versión del viejo club de la calle Bowery. Casi todas las noches había un público de importantes proporciones, y los fines de semana estaba siempre lleno y radiante, con gente que muchas veces ocupaba hasta la calle. El público estaba conformado por estudiantes universitarios que asistían en manadas, especialmente los feriados, hippies, músicos, turistas y un para nada pequeño grupo de gente que se conocía entre sí, aunque fueran desconocidos para el resto: los monkfans. Por supuesto que una gran parte de la gente que iba y seguirá yendo a ver a Monk lo hace movida por una curiosidad saludable o insana de ver a un “raro”, que es lo que la mística de este músico y de su música, aun si se distorsionó bastante al entrar en la periferia de la cultura mainstream, le han hecho creer a mucha gente que es Monk.

Desde luego que puede decirse que muchas de las acciones de Monk son extrañas... es cierto, pero son sin dudas muy propias de él. Es una figura muy singular: cada vez que lo vi llevaba un sombrero tipo Rex Harrison que no se sacaba en toda la velada. Hasta cierto punto, todos los viejos rumores que decían que Monk llegaba tarde a los trabajos, y que no podía sostener los conciertos, se disiparon en el Five Spot. Efectivamente, una estancia de seis meses era suficiente para probar que podía sostener un trabajo. Después de un tiempo, además, Monk hacía que sus empleadores y su audiencia se ajustaran a sus propios horarios; y si bien alguno podía pensar, si era la primera vez que iba al Spot, que la música debía empezar algo más temprano, cualquiera que estuviera

acostumbrado al horario sabía que Thelonious nunca llegaba antes de las once. En eso, sin embargo, era muy constante.

La rutina más familiar de Monk en el Five Spot consistía en entrar alrededor de las once y dirigirse inmediatamente al fondo, a la cocina, y luego a un cuarto en el que se deshacía de su abrigo para después volver rápidamente al club e ir directo a la barra. Munido de un bourbon doble, “o cualquier cosa”, marchaba apresurado hacia el escenario y tocaba algo él solo. Podía ser “Crepuscule with Nellie” o “Ruby my dear”, o una versión lenta y hermosa de “Don’t blame me”, que solía terminar con sus mejores tintineos estilo James P. Johnson.

Luego de esta sección sin acompañamiento, Monk tomaba el micrófono y hablaba –lo cual sorprendía incluso a los monkfans, quienes estaban acostumbrados al comportamiento muy silencioso del pianista en el escenario. Pero los anuncios eran en su mayoría muy breves: algo como “y ahora, Frankie Dunlop va a tocar algo”. Después Monk desaparecía en su cueva, y algunos fans que habían esperado durante horas para escuchar a Thelonious gruñían muy audiblemente, pero tendrían que esperar aún más hasta que terminara el resto del programa. Luego del únicamente sin acompañamiento de Dunlop, Monk regresaba al escenario, pero solo para decir “Butch Warren va a tocar un solo de bajo”, y luego, haciendo un gesto a Warren, retirarse de nuevo a la cueva. A veces volvía y bailaba con el solo, o añadía “¡Bien ahí!”. “Softly as in the morning sunrise” era lo que tocaba Warren generalmente.

Finalmente subía el grupo completo. Dunlop en la batería, Warren en el bajo y Charlie Rouse en el saxo tenor. Muchísimas noches, lo primero que tocaban todos juntos era “Sweet and lovely”, que empezaba como una lenta balada monkiana, pero que luego adquiría alas con el swing susurrante y el lirismo que le aportaba Charlie Rouse. Antes de que terminara la noche, era muy común escuchar ese tema tres o cuatro veces, pero nunca se desgastaba. Un set típico solía comprender más o menos cuatro temas, por ejemplo “Rhythm-a-ning”, “Criss Cross”, “Blue Monk”, y solía terminar con “Epistrophy”. Pero casi todo lo que se escuchaba durante cualquier noche eran piezas de Monk, excepto un par de standars como “Tea for two”, “Sweet Georgia Brown” o “Don’t Blame Me”, las cuales parecían inmediata y permanentemente transformarse en originales de Monk. Por lo general, sin embargo, tocaba temas como “Misterioso”, “Straight, no chaser”, “Off Minor”, “Well you needn’t”, “I mean you”, “Evidence”, y otras de sus ahora célebres composiciones.

El grupo es, hoy en día, una unidad musical de gran cohesión. Tienen un sonido al unísono que es inconfundible, y tocan de manera impecable. Monk y Rouse son los solistas, y cada uno tiene un solo en casi todos los temas; si bien a veces los otros dos músicos, Warren y Dunlop, se lanzan a un solo impresionante, la mayoría de las veces la fuerza solista proviene de Monk y Rouse. (Dunlop es un baterista deslumbrante, como un ligero bailarín de tap sobre la batería, que parece casi no tocar los parches; Warren es un bajista muy joven, muy promisorio, que todavía está buscando su propio camino, por fuera del trazado por Oscar Paterson.) La forma de tocar de Charlie es, por momentos, casi como un artefacto, lo cual puede resultar perjudicial, pero cuando Monk mete sus cuchillazos en esos diálogos tan pulidos, con acordes punzantes y a veces muy bizarros –aunque siempre correctos–, entonces Rouse se ve apurado a hacer cosas impresionantes, con elegancia y desenfado. Una noche en la que pasó esto durante “Criss Cross”, Charlie se fue directamente al cielo de tan fuerte que tocaba...

De todos modos, a veces uno quisiera que el grupo de Monk no fuera tan impecable, y que él se rodeara de músicos que estuvieran dispuestos a ir un poco más lejos, a cavar un poco más hondo en la música, y que estuvieran a la altura de lo que las composiciones de Monk siempre apuntan como dirección.

El estilo de Monk es todavía notable: las cosas que puede hacer, y que hace casi todas las noches, aun cuando está desganado, son algo que nunca he visto. Incluso cuando juega con las teclas para encontrar un acorde que sacuda a alguien –en general, al resto de la banda–, la música que hace es singularmente excitante. Los críticos que hablan de las “habilidades técnicas limitadas” de este pianista (¿todavía quedan de estos?) deberían ser expulsados del club. Monk puede llegar a cualquier lugar del piano que él crea necesario, y en cuanto al mero brillo de la ejecución, puede despacharse con arpeggios muy impresionantes, a los que esos pianistas de “cien dedos” deberían prestar seriamente atención.

Cuando los otros músicos tocan sus solos, Monk usualmente se levanta y hace su numerito, detrás del piano, bebiendo algo ocasionalmente. Las contorsiones y mediavueeltas a las que se entrega Monk detrás de ese piano son también parte de la música. Muchos músicos han mencionado hasta qué punto podían ir más lejos con su música si observaban a Monk bailando, y si seguían sus movimientos y sacudidas, dado que así entendían que aquel era el énfasis que Monk quería para el tema. A veces también pegaba un salto y se metía en el camarín detrás del escenario, y seguía bailando; y desde el bar era una locura verlo dar vueltas, entrando y saliendo del

pequeño escenario. Uno solo veía la mitad del movimiento, porque luego él se pasaba al otro lado, y quedaba fuera de vista.

Una noche, luego del último tema del set, Monk se levantó del asiento, con las manos en la posición que habían asumido cuando terminó el número, y sin cambiar esta actitud (las manos extendidas como si las acabara de sacar de las teclas), se bajó del escenario y se arrastró lentamente hacia el fondo del club. Todo el mundo se detuvo y empezó a seguirlo con los ojos hasta que había dado media vuelta por todo el club. Monk detuvo su semicírculo justo en el centro del bar, y sin abandonar su actitud o alterar su movimiento llamó al barman, muy práctica y lógicamente, y le dijo “Dame un trago”. Alguien cerca de mí dijo, sin dirigirse a nadie en particular, “Bueno, ahí va de nuevo”.

Monk sigue así, tocando muy hermosamente, muy seguido, y dando clases de piano el resto del tiempo. (Para el último set de la noche, generalmente contaba con sus habilidades más notables, y por alguna razón, cuando ya no quedaba nadie excepto los bebedores más serios, y los oyentes más serios, él y el resto de la banda –dado que estos sentían lo que quería el líder– subían la apuesta hasta asustarnos.)

Monk es hoy un éxito, y no hay vuelta que darle, porque se trata de una persona y un músico que lo merece totalmente. Ha pagado más deudas, reales y mitológicas, que la mayoría de los músicos alguna vez imaginó poder pagar. De hecho, incluso en la cima de su éxito en el Five Spot, Monk debía bajar cada tanto al Downtown para arreglar cuestiones de su cabaret card¹, y el rumor dice que toda esa rutina no era en realidad necesaria, pero que los tipos lo hacían ir hasta allá solo porque podían. Pero Monk ha entrado por la puerta grande de los Estados Unidos, y esto no le hizo perder la cabeza. Está todavía “ahí”, y no muestra ningún signo de haberse convertido en nada que no fuera lo que es hace ya mucho tiempo.

La última noche en el Spot le pregunté cuándo iba a volver (lo estaba reemplazando Charles Mingus). Me dijo “nunca se sabe”.



Para ejercitar la comprensión

Sobre “Minton’s”:

1) ¿El narrador conoció el mítico bar en la década de 1940? Justificá tu respuesta con evidencias textuales.

¹ [Nota del traductor] La *cabaret card* era el permiso requerido para trabajar en los clubes nocturnos de Nueva York hasta finales de los sesenta.

2) ¿A qué se refiere Monk cuando afirma: “He visto prácticamente a todo el mundo en Minton’s, pero tocando. No es que daban conferencias”?

Sobre “El Monk reciente”:

3) ¿Qué significación social hubiera tenido la portada de la revista *Time* con el retrato de Monk, si hubiera salido? ¿Podés pensar en algún ejemplo de impacto similar en el mundo contemporáneo?

4) ¿Quién conforma, para el autor, la “población norteamericana culta”?

5) ¿A qué se refiere el narrador con la frase “A veces uno quisiera que el grupo de Monk no fuera tan impecable”?

Sobre ambos textos:

6) ¿Cuál es la reflexión de Jones sobre el jazz y la sociedad estadounidense, especialmente en términos de conflictos raciales?

Crónica

La crónica es un género predominantemente narrativo que organiza los acontecimientos en orden cronológico. Cuando es periodística, no incluye elementos ficcionales pero sí puede sumar recursos que proceden de la literatura. Sus orígenes se remontan a la Antigüedad Clásica. En la mitología griega, Crono era el dios del tiempo. Por eso se conocían como crónicas los textos literarios que narraban sucesos míticos o históricos.

Había casi en medio de los dos ejércitos una gran llanura, y en tila un altozano de capacidad competente. Aquí se juntaron a vistas según lo acordado. César colocó la legión montada a doscientos pasos de este sitio. A igual distancia se apostó Ariovisto con los suyos, pidiendo que la conferencia fuese a caballo, y cada uno condujese a ella consigo diez soldados. Luego que allí se vieron, comenzó César la plática... (Julio César: *La guerra de las Galias*).

Los romanos prohibían beber vino a las mujeres. Permitíanlas, sin embargo, beberlo cocido. Hacíase este vino con uva cocida y asemejaba en el gusto al vino ligero de Agosthenes o de Creta. Cuando las mortificaba la sed, apagábanla con esta bebida; pero la que bebía vino no podía ocultarlo, primero por no tener a su cuidado y libre disposición la despensa o bodega donde era guardado, y además porque la costumbre obligaba a besar en la boca a sus allegados y a los de su esposo, hasta los hijos de sus primos, siempre que los veía, aunque fuera diariamente; de suerte que, ignorando a quien encontraría, evitaba beber vino, porque el aliento era indicio seguro de la falta... (Polibio de Megalópolis: *Historia universal bajo la República Romana*).

En la actualidad, existen diversas formas de construir una crónica. Algunas pretenden ser más subjetivas que otras; otras rompen con la organización temporal estricta; otras

se redactan con mayor cercanía al modelo clásico (tercera persona, tiempos pretéritos del modo indicativo). Todas coinciden en la presencia del cronista durante el transcurso de los hechos, quien pondrá en palabras aquello que vio, a fin de que el lector se sienta testigo directo y privilegiado (Cecchi, 1998, p. 28).

En América Latina, se considera que la crónica moderna comenzó con la actividad de José Martí y Rubén Darío, entre finales del siglo XIX y principios del XX, como corresponsales de los principales diarios del continente desde Estados Unidos y Europa. Ellos inauguraron, quizás sin saberlo, una corriente cultural: muchos grandes escritores latinoamericanos han sido, a la par de autores de ficciones, cronistas. Y siguen siéndolo en nuestros días.

En el prólogo del libro *Argentina crónica*, Martín Caparrós hace un recorrido por la historia de la crónica como género y su vínculo con el universo periodístico:

la crónica es el género de no ficción donde la escritura pesa más. La crónica aprovecha la potencia del texto, la capacidad de hacer aquello que ninguna infografía, ningún cable podrían: armar un clima, crear un personaje, pensar una cuestión. [...] La crónica es una mezcla, en proporciones tornadizas, de mirada y escritura. [...] Mirar y ver se han confundido, ya pocos saben cuál es cuál. Pero entre ver y mirar hay una diferencia radical.

El cronista mira, piensa, conecta para encontrar -en lo común- lo que merece ser contado. Y trata de descubrir a su vez en ese hecho común: lo que puede sintetizar el mundo.

La información -tal como existe- consiste en decirle a muchísima gente qué le pasa a muy poca: la que tiene poder [...] La información postula -impone- una idea del mundo: un modelo de mundo en el que importan esos pocos. Una política del mundo (Caparrós, 2007: 9-11).

Autodefinido como “escritor, artista visual, drogadicto, homosexual, traficante; pa’ puta no me dio, pero he hecho de todo”, el chileno Pedro Lemebel (1952-2015) abordó la crónica urbana con un estilo único en su irreverencia.



Pedro Lemebel: “Los cinco minutos te hacen florecer”

La mañana del doce de septiembre alumbraba degolladamente parda, en ese Santiago despertando de un mal sueño, una pesadilla sonámbula por el ladrido de la balacera de la noche anterior. Por la Panamericana los camiones blindados pasaban hacia el centro disparando, disolviendo los grupos de vecinos que comentaban en las esquinas la

novedad del golpe. El aire primaveral espesaba en coágulos de zinc sobre el techo de los bloques, sobre los niños jugando a los bandidos, disparándole con sus manitos a los helicópteros que remecían el cielo alborotado de palomas. En las escaleras y pasillos, el revuelo de viejas, que entonces no eran tan viejas, más bien mujeres jóvenes, de media edad, tendiendo ropas en las barandas, frescas aún en las cretonas floreadas de sus faldas crespas. Mujeres pobladoras, dueñas de casa que no entendían aún lo que estaba pasando, pero se veían tensas en sus ademanes copuchentos de apuntar con la boca y clavar los ojos en la aglomeración de vecinos que se veían a la distancia, que no era tanta distancia, apenas media cuadra de población que lindaba en el baldío de la Panamericana Sur y Departamental. Allí, justo donde hoy se levanta una bomba de bencina y una joven Villa para empleados públicos, entonces hediondeaba a perro podrido la mañana del basural llamado El Hoyo, una cantera profunda donde sacaban ripio y arena, el botadero en que los camiones municipales descargaban la podredumbre de la ciudad. En esa pequeña cordillera de mugres, los niños de los bloques jugábamos al ski en los cerros de basura, nos deslizábamos en una palangana por las laderas peligrosas de fonolas humeantes. Allí en los acantilados de escoria urbana, buscábamos pequeños tesoros, peinetas de esmeraldas sin dientes, papeles dorados de Ambrosoli, el pedazo de Revista *Ritmo* bajo un espinazo de quiltro, una botella de magnesia azul churreteada de caca viva, un pedazo de disco 45, semienterrado, espejeando la muda música del basural que hervía de moscas, gusanos y guarenes esa mañana de septiembre en 1973.

Desde el tercer piso de los bloques, se podían ver los tres cadáveres en el rastrojo de los desperdicios, se veían todavía encarrujados por el último estertor, aún tibios en la carne azulosa, perlada de garúa por la gasa del amanecer. Eran tres hombres salpicados de yodo, lo que vi esa mañana desde mi infancia, asomado entre las piernas de la gente, mis vecinos comentando que tal vez eran delincuentes ajusticiados por el Estado de Sitio, como informaba la televisión. Decían esto apuntando a uno de los hombres un poco mayor que usaba bisoñé, y en el golpetazo de la balacera se le había corrido, y mostraba su cráneo abierto, como un manojito de rubíes coagulado por el sol.

Para mí, algo de esa sospecha no correspondía, no encajaba el adjetivo delictual en esos cuerpos de 45 a 60 años, de caballeros sencillos en su ropa triste, ultrajada por las bayonetas. Tal vez, abuelos, tíos, padres, mecánicos, electricistas, panaderos, jardineros, obreros sindicales, detenidos en la fábrica, y rematados allí en el basural frente a mi

casa, lejos de sus familiares esperándolos con el credo en la boca, toda esa eterna noche en vigilia de siglos, para no verlos nunca más.

Han pasado veinticinco años desde aquella mañana, y aún el mismo escalofrío estremece la evocación de esas bocas torcidas, llenas de moscas, de esos pies sin zapatos, con los calcetines zurcidos, rotos, por donde asomaban sus dedos fríos, hinchados, tumefactos. La imagen vuelve a repetirse a través del tiempo, me acompaña desde entonces como “perro que no me deja ni se calla”. A la larga se me ha hecho familiar recordar el tacto visual de la felpa helada de su mortaja basurera. Casi podría decir que desde aquel fétido eriazo de mi niñez, sus manos crispadas me saludan con el puño en alto, bajo la luna negro nácar donde porfiadamente brota su amargo florecer.



Para ejercitar la comprensión

- 1) Lemebel nació en 21 de noviembre de 1952. El 11 de septiembre de 1973 (el día del golpe contra Allende) tenía, por lo tanto, 20 años. ¿Por qué creés que adopta la mirada de un niño para contar los sucesos de ese día?
- 2) ¿A qué refiere la metáfora empleada en el título de la crónica? ¿Qué (o quién) te parece que “florece”?
- 3) ¿Qué efecto pretende lograrse con la imagen de un “manejo de rubíes coagulado por el sol”?

Leila Guerriero (1967) nació en Junín, provincia de Buenos Aires. Comenzó su carrera periodística en 1991, en la revista *Página/30*. Fue redactora de la revista del diario *La Nación*, ha publicado y publica en diversos medios nacionales y extranjeros. Participó de la antología *Mujeres Argentinas* (2008), junto a escritoras y periodistas. Guerriero se especializa en la escritura crónica, y ganó el premio de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano en el año 2010 por “El rastro en los huesos” sobre el trabajo del Equipo argentino de Antropología Forense.



Leila Guerriero: “La otra América” [Fragmentos]

Para abrir y cerrar las puertas de la Comisión de Fomento General San Martín del Barrio Charrúa, frente a la cancha de San Lorenzo, hay que llevar un picaporte en la cartera. Es por seguridad, dicen. A cualquiera le cuesta más abrir una puerta sin picaporte que con.

–Pero el barrio es tranquilo –asegura Mabel Sánchez, boliviana de Oruro, madre de tres hijos, una de ellas estudiante de Análisis de Sistemas en el Instituto ORT. Mabel es esposa de un médico que se vino buscando suerte a la Argentina y después de varios rechazos consiguió trabajo en Libertad, Merlo. Es sábado al mediodía y afuera, sobre la calle Charrúa, que le da nombre al barrio, estalla una feria, magnífica Bolivia recuperada en Buenos Aires. Hay olor a ají picante, cilantro y clavo de olor, tomates rojo sarpullido y mujeres de dos trenzas vendiendo empanadas. Mabel esconde la cara y se acuerda de los primeros tiempos en Buenos Aires. Salir de Oruro para esto, pensaba ella. Para vivir en una piecita así.

–Allá no había trabajo. Nos pintaron que aquí era todo tan lindo que dijimos bueno, eso es fácil. Allá yo estudiaba pedagogía en la universidad. Aquí ya no pude continuar. Vivíamos todos en un cuarto tan reducido, que yo lloraba y quería pegar la vuelta. Aquí es todo más violento. Nosotros tenemos un tono de voz mucho más suave, aquí hablaban fuerte y yo me daba vuelta, pensaba que estaban discutiendo y me asustaba. En Bolivia somos más formales, los hijos guardan siempre ese respeto por los padres, y yo tenía miedo por mis hijos. Incluso ahora, tengo mucho miedo de la violencia aquí en Argentina, de la drogadicción. Ahora ya estamos asentados, pero los primeros tiempos mi marido llamaba para buscar los trabajos y le preguntaban “Perdón, ¿usted de qué nacionalidad es?”, y cuando decía boliviano le decían que iban a volver a llamarlo. Ya sabíamos que nunca volvían a llamar.

*

Sandra tiene 29 años y cuatro hijos. Está sentada con una de sus hijas en las faldas. Está vestida con una prolijidad minuciosa. Habla casi en un susurro. Vino de visita al país por primera vez a los 4, con sus padres, y Buenos Aires le gustó. Tanto, que a los 11 le pidió permiso a su madre para venir con una señora europea que se iba a instalar en la Argentina.

–Yo siempre fui curiosa. A mis otras hermanas les decían de venir, pero ellas han dicho no. Yo dije sí enseguida. Cuando me vine, para mí fue como irme de vacaciones. Estaba tan contenta.

Tan contenta vivió Sandra con la señora buenísima, hasta que se enamoró y se fue con un boliviano que fue su primer hombre y la hizo madre de cuatro hijos. Pero hace un par de años él empezó a tomar demasiado y Sandra se escapó con los chicos a un asentamiento. Cuando tenía media casa de material levantada, la policía hizo una razzia y le tiró las paredes abajo. Sin casa y sin trabajo, Sandra fue al juzgado y le pidió al

señor juez que ayudara a sus hijos. Desde entonces, las tres nenas chicas viven con un ama sustituta. El nene vive con ella.

–La señora que cuida a mis hijos es bárbara. Yo los retiro los fines de semana, porque el juzgado nunca me prohibió verlos. Mi ex pareja no los ve, porque tuvo el problema del alcohol. Ellos preguntan, y yo siempre les digo que papá está trabajando, que papá fue bueno con ellos, y que siempre le tengan un recuerdo. Lo único que deseo es que a él le vaya bien en la vida, porque tal vez nosotros lo volvíamos más tenso y contribuíamos a su problema. Nosotros... somos un poco mucho para él. Yo traté de buscar un trabajo, pero no encuentro. A mí me gustaría estudiar, instrumentadora quirúrgica, o enfermera. Me gusta ayudar a la gente. A veces me gustaría volver a ver a mi mamá en Bolivia, mis hermanos, pero no me arrepiento de haber venido, cómo me voy a arrepentir, si tengo mis hijitos.

Una de las nenas chupa naranjada de un vaso de plástico. Sandra, con modales de reina en desgracia, le limpia los mocos con pañuelo de papel.

*

Segun el libro de Alejandro Grimson, *Relatos de la diferencia y la igualdad*, “en 1991 los inmigrantes limítrofes no alcanzaban el 3 por ciento de la población argentina, mientras el índice de desocupación superaba el 5 por ciento. Para que el incremento de la desocupación (que en 1996 superó el 17 por ciento) se debiera a una ola migratoria, el número de residentes extranjeros debería haberse triplicado en cinco años, lo cual es absurdo”.

Los bolivianos, paraguayos, peruanos, trabajaron históricamente durante estos cien años en trabajos que los argentinos no aceptaban, porque tenían trabajos mejores –dice Alejandro Grimson–. En los últimos diez años, los argentinos empezaron a aceptar trabajos que antes no aceptaban, y entonces comenzó la competencia laboral, cuando el argentino empezó a mirar con interés trabajos que eran del inmigrante limítrofe.

*

En la esquina de Curapaligüe y Carabobo, desde hace mucho, todas las mañanas se instalan bolivianos de aquí y peruanos de allá a vocear sus ofertas a los posibles patrones. Con suerte consiguen las mismas changas mal pagas de todos los días. Una jornada completa en una obra en construcción se puede pagar 10 pesos. En un taller de costura, 5. Cerca de esa esquina, en Bonorino y Castaños, funciona los domingos una feria al aire libre en la que bolivianos y peruanos no se llevan bien. En la feria se consiguen pollos, verdura, discos muy compactos, casetes muy piratas, peluquerías,

ropa, plantas, pájaros y helados. En los puestos de comida hay ollas calentándose a fuego lento, y gente acalorada comiendo guisos a un peso la bandeja. Cada tanto un auto se abre paso a bocinazos entre la multitud casi compacta. Uno que vende anteojos dice que entremos tranquilos, que cualquier cosa busquemos a los de vigilancia.

–Es fácil –dice–. Son los que tienen los chalecos antibalas.

Al fondo se ven los dientes rotos, los ladrillos huecos de las casas del Bajo Flores. La feria es un hilo largo que se pierde en esa masa de casas ocre y pisos grises. Los encargados de la Comisión de la feria –que les cobra a los feriantes una cuota, y a cambio se ocupa de contratar vigilancia privada, habilitar los puestos y conseguir asesoramiento legal– son Oscar Velazco, Hugo González y Gilberto Lascano.

–Mejor vamos para allá, porque acá donde estamos es tierra de nadie –dice Gilberto Lascano, en medio de la feria, empujando para el lado de la salida.

Dice que le acaban de avisar que la feria se llenó de peruanos armados, que a pocos metros un peruano asaltó a una señora y que es mejor no seguir avanzando porque más adentro –de la feria– nadie puede garantizar la seguridad –de nadie–. Pero uno mira, y todo parece igual que antes: los gritos, las cumbias, los sudores. Caminamos. González habla de los grandes hombres que tuvimos, Bolívar y San Martín y Rivadavia, esos señores que sostenían que Latinoamérica era un solo gran país. González se entusiasma y dice que esta tierra es tan grande y tan maravillosa, que da para todos los que hay y muchos más. Los puestos de comida ofrecen chairó, chicharrón de cerdo, escabeche de pollo, sopa de maní, pollo frito, falso conejo. Hay carpas, iguales a las que en la Bristol se rellenan cada año con el turista argentino promedio, pero estas están repletas de espejos y peluqueros que por 5 pesos emulan el peinado de los Backstreet Boys.

–Les gusta cortarse el pelo.

–Yo creo que sí. Yo creo que sí –dice Gilberto–. Se cortan cada domingo. El hombre. La mujer no. La mujer boliviana usa pelo largo. Lindo pelo.

Arminda, una chica hermosa de trenzas lentas, me convida un vaso de su jugo de ananá y un hombre que vende raspadilla –un montón de hielo picado rociado por un montón de jugo de frutas– está convencido de que haría suceso en Mar del Plata porque todo es tan natural: los jugos, el hielo, la máquina.

–Yo produzco empleo –parece convencido–, apoyo al desarrollo nacional, he importado seis máquinas de estas de Bolivia y doy empleo a seis personas.

Veo un sándwich de pollo. Es mediodía. Hace calor. Tengo hambre. No sé por qué comento qué lindo es comer con las manos y Gilberto dice “Claro que sí, nada mejor

que la cuchara cristiana, señorita, puede usted probar lo que quiera” y me palmea la espalda.

*

Juana, Sofía y Ricarda son bolivianas. De Tarija. Las conocí una tarde. Estaban sentadas –la mejor ropa que tenían, los pelos prolijos, las manos sobre la falda– en unas sillas de plástico de la Sociedad de Fomento del barrio Charrúa. De todos los extranjeros que vi, ninguno me pareció tan desprotegido como estas tres mujeres. Ahí estaban, agotando su último recurso. Hacía un mes que sus maridos no tenían trabajo y venían a pedir ayuda. No tenían comida para el día siguiente. Las tres familias vivían en las habitaciones que les alquilaba una boliviana: cuartos sin cocina ni baño, a 130 pesos por mes.

–Igual tenemos suerte de conseguir pieza –decía Juana–, porque ahora nadie quiere alquilar si uno tiene niños, y nosotros tenemos, y eso no debería ser entre bolivianos en un país extranjero.

La paisana les había prometido a los maridos que si arreglaban el techo les iba a dar 25 pesos por día de trabajo. A la hora de pagar, les bajó a 20 y les anunció que se los iba a descontar directamente del alquiler. Ellas ya habían probado todo: pedir trabajo en casas de familia, lavar ropa. El día anterior habían querido instalarse en unos terrenos, al otro lado de la vía.

–Pero un señor nos dijo que nos iban a quemar si nos poníamos ahí, que íbamos a perder toíto.

Sofía está en el país desde el 82. Nunca como ahora le ha costado a su marido conseguir trabajo. Juana y Ricarda llegaron hace unos meses. Ricarda casi no habla. Juana tiene la cara poceada y los pelos negros pegados a la cara por el sudor.

–Ni camas tenemos, llevamos madera de cajón y ahí dormimos –dice Juana–, pero se nos mete el humo de la fábrica y nos pica la garganta. Igual, acá estamos un poco mejor, porque allá en Bolivia no teníamos casa propia, vivíamos con los vecinos. Acá pensamos que íbamos a poder trabajar rápido. Allá cuentan historias que acá se gana mucho. Hay ratos que se arrepiente usted de haber venido, porque los chicos le piden fruta, o algo, y de dónde les va a dar. Si uno no tiene documento es más difícil conseguir trabajo, pero es que no hay plata para sacar el documento. Si uno tuviera dinero, ya lo pagaba. Si uno tuviera dinero se queda de donde es uno, porque uno extraña. Ahorita la plata nomás se nos acaba y para mañana ya no tenemos que comer. Ahorita viene el alquiler encima y los maridos están tristes, están en la casa con los bebés. No tienen trabajo.

En enero Juana y Ricarda llegaron a la terminal de Retiro. Nunca antes habían salido de Tarija. Desde Retiro hasta Flores el taxista les cobró 25 pesos. Les dijo que era para cubrir el seguro de vida.

–¿Y usted cuánto dice que sale, señorita? –pregunta Juana–. Mire usted... y el reloj no marcaba ni doce. Pero si no le pagábamos él quería llevarseló, el bolso. Ahora estamos desesperada, porque nuestros esposos no tienen ni diez centavo para ir a buscar trabajo. Uno a Bolivia no puede volver, porque allá uno también debe. Nos prestaron mucho para venir. Plata para los documentos, el pasaporte. Esa plata también hay que devolverla. Allá en Bolivia dicen que ustedes ganan hartó. Que acá todo el mundo se hace rico. Imaginé, fuiste a la Argentina y volviste sin nada.

Entonces Ricarda, la que no habla, se tapa la boca con las manos. Se convulsiona, se pone roja. Se está riendo como si se muriera. Juana la mira y la traduce.

–Es que ella dijo que ha venido contenta a la Argentina, y va llorando a volver. D’eso se ríe.

De eso se ríe.



Para ejercitar la comprensión

- 1) En esta crónica Leila Guerriero narra varias historias de vida, ¿con qué objetivo?
- 2) ¿Para qué describe los detalles de los espacios, los olores, las conversaciones fugaces?
- 3) ¿Qué aporta a la crónica la investigación de Alejandro Grimson?
- 4) ¿En qué fragmentos se hace evidente la subjetividad de Guerriero? Ejemplificá con fragmentos.
- 5) ¿De qué “otra América” habla Guerriero en el texto?

Selva Almada (1973) es una escritora entrerriana que trabaja la literatura desde el entrecruzamiento de géneros. Ha publicado novelas, poemarios, libros de cuentos y una recopilación de crónicas sobre femicidios. Escribe crónicas para el diario Perfil y organiza talleres de escritura. En *El mono en el remolino* (2017) narra, en forma de pequeñas crónicas, detalles del rodaje del largometraje de Lucrecia Martel, *Zama* (2017), basado en la novela de Antonio Di Benedetto.



Selva Almada: El mono en el remolino [Fragmentos]

La mayoría de los actores vive en el barrio Nam Qom, uno de los más populosos y pobres de la ciudad de Formosa. Las casas de material conviven con chozas hechas de nylon, cartón, chapas... casillas levantadas en los fondos de la vivienda de un familiar.

En casillas así viven dos muchachos veinteañeros, cuñados entre sí, padres de hijos pequeños, que vinieron del campo hace dos años. No tienen trabajo.

En la película son dos guerreros fuertes y hermosos. Tuvieron que raparse el casco de la cabeza: una pelada blanca que reluce entre la cabellera lacia y renegrida. Les da vergüenza mostrarse así, entonces fuera del set se calzan unas gorras con visera.

Alguien del equipo técnico habla con ellos mientras esperan para rodar sus escenas.

¡Pero ustedes no cultivan, no crían gallinas! Ahí nomás, en un pedacito de tierra que tengas, podés hacer un montón de cosas y por lo menos van a tener para comer todos los días, ¿o no?

Los muchachos se miran, sonríen y no le contestan. Los qom son pescadores y recolectores. No saben plantar.

Una anciana qom llegó decidida al casting. En el barrio casi no hay viejos: la gente muere antes a causa de la mala alimentación, la pobreza y las enfermedades.

Ella es una de las pocas sobrevivientes.

Cuando entró al comedor comunitario donde se realizaban las pruebas de cámara, la mujer se aterró. Se vio rodeada de personas blancas y extrañas. Tuvo miedo de que la raptaran. Un miedo que se remonta a la época en que los suyos eran cazados para exhibirlos, estudiarlos o simplemente exterminarlos. Una época que ella no vivió, pero que habrá oído, de niña, una y otra vez de boca de los ancianos.

Lloró desconsolada. En su lengua trató de convencer a las otras mujeres para que huyeran ellas también, antes de que fuera tarde.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Cómo se siente Almada frente al mundo qom? ¿Cómo percibe que se sienten, los y las qom que aparecen en esta crónica, frente al mundo de Almada y el equipo de rodaje?
- 2) ¿Cuál es el valor crítico de la anécdota de la mujer qom en el relato que construye Almada? ¿Es una crítica histórica o contemporánea? ¿Por qué?

Lucrecia Martel (1966) es una directora de cine argentina. Su ópera prima, *La Ciénaga* (2001), fue elogiada por la crítica internacional. El cine de Martel es un camino de cuestionamiento social.



Mónica Yemayel: “El ojo extraterrestre” [Fragmento adaptado]

El viaje a la ciudad norteña de Salta en ómnibus desde Buenos Aires toma un día entero. Se fundó en 1582 y en sus tierras perduran, como en ninguna otra parte del país, la arquitectura colonial española y el patrimonio precolombino. Las lluvias de este verano fueron torrenciales y los cerros que rodean la ciudad están verdes como hace años no se veía.

Cae la tarde. Es marzo, ya no hace tanto calor y la humedad se soporta.

–¿Ves aquel? –dice la madre de Lucrecia Martel, señalando el Cerro de la Virgen a través de la ventana de su cocina–. Es donde se aparece la Virgen.

Los habitantes la vieron por primera vez en 1990 y en 2001 construyeron en la cima una capilla en su honor. Ese año, Lucrecia Martel estrenó su ópera prima que lleva el nombre de un pueblito cercano, *La Ciénaga*. En la cinta, una familia numerosa pasa el verano en una finca; la madre tiene un accidente al borde de la piscina, se corta el pecho con los vidrios de su copa de vino rota, y una prima llega con su familia –también numerosa– para ayudarla mientras se recupera. Una de las hijas de la mujer accidentada es una adolescente de mirada extrañada dispuesta a ver lo que los otros no y a meter el dedo en la llaga. Se llama Momi. En una escena, mientras está tumbada en la cama con la mucama –una chica de rasgos indígenas de la que parece estar enamorada–, en la televisión se transmite un reportaje a los vecinos que han visto a la Virgen. Pero como ocurrirá siempre en el cine de Lucrecia Martel, la escena se desentiende de los hechos –tal y como fueron contados antes– para proponer otra versión de la realidad: en lugar de aparecer en el cerro, la Virgen de la película aparece arriba del techo de una casa humilde, cerca del tanque de agua, entre los cables de luz y la ropa colgada secándose al sol.

Lucrecia Martel vivió los primeros años de su vida en una casa humilde, con un pasillo largo que desembocaba en un patio abierto con los cuartos alrededor. Ahora es un negocio de ropa, justo enfrente del mercado más grande y popular de Salta, al que ella regresa cada vez que puede –cinco, seis, siete veces al año– para escuchar las conversaciones de los puesteros.

A comienzos de los setenta, la familia se mudó a un edificio de monoblocks, apartado y con terrenos baldíos rodeados de cerros, una escenografía ideal para el juego preferido de Lucrecia: imitar las películas de vaqueros que veía en televisión. Después de unos años, cuando la pinturería de su padre comenzó a expandirse, llegaron a esta casa en un barrio elegante de Salta. Por esa época, 1976, también compraron una finca en La Calderilla, en las afueras de la ciudad. Lucrecia Martel tenía diez años cuando los paisajes de sus fines de semana empezaron a ser caminos de cornisa, montes temerarios, zonas desérticas, acequias, ríos bravos, parajes, pueblos con nombres como La Ciénaga, Rey Muerto, Rosario de la Frontera; todos futuros escenarios de sus rodajes.

—¿Sabés que al día de hoy mis otros hijos me siguen echando en cara la preferencia por la Pelusa [apodo familiar de Lucrecia]? Yo los freno y les digo: es lo que hace una madre con el hijo más débil. No sabés lo que era, una ratita. Parecía un changuito, tan chiquita y con esos pelos que ni siquiera ahora se los deja en paz, siempre toqueteándose los. Y aquel accidente terrible que tuvo.

Viajaba con su tío por un camino de cornisa, el automóvil rodó por un precipicio y Lucrecia, que tenía cinco años, no sufrió heridas graves, pero a partir de ese momento dejó de hablar. Permaneció muda, sin comer ni dormir, los ojos bien abiertos. En el norte existe la creencia de que un susto puede separar el cuerpo del alma. Una curandera se encerró con la niña durante horas susurrándole palabras al oído. Al segundo día, Lucrecia volvió a hablar, pidió algo para comer y esa noche durmió en paz.

Vivía en su mundo de juego desde la mañana a la noche. Salía con la ropa de los hermanos, borcegués del padre, los pelos revueltos, la cartuchera con sus revólveres calzada en la cintura.

Un tío sacerdote le hizo conocer la mitología, el griego y el latín. Lenguas que sólo se enseñaban en el Bachillerato Humanista Moderno. Un colegio ultracatólico y de tradición elitista que estaba lejos de ser el que los padres querían para sus hijos.

En 2001, unos días antes del estreno de *La Ciénaga*, fue a ver a sus padres. Les pidió que estuviesen solos. Tenía 35 años, hacía más de diez que se había enamorado de una chica por primera vez, y la relación con su familia no era fluida.

—Quería prepararnos. Por las escenas que íbamos a ver en el cine, tan cercanas a nuestra familia, y porque se insinuaba el tema de la homosexualidad. Ese día nos dijo que era gay. Yo la miré y le dije: “¡Pero hija, yo lo sé desde que tenías 7 años!”. No sabés la paz que le di. Como decía San Pablo, es más lo que no se ve que lo que se ve.

Las conversaciones con Lucrecia Martel fueron en su departamento del barrio porteño de Villa Crespo, donde hay estatuas de vírgenes y maquetas de barcos, un taller con herramientas, bibliotecas con más libros de filosofía que de ficción, un sillón antiguo de dentista, cintas de películas, un hogar cargado de leña y cajas vacías de habanos, ropa interior de mujer colgada de las barandas que llevan al entresuelo, cuadernos, lapiceras, bocetos, olor a café recién hecho, vasos con hielo y agua, fuentes con racimos de uvas verdes recién lavadas, aroma a incienso al anochecer. No hay, en cambio, una sola fotografía que alimente la vanidad. Ni siquiera del mural gigante que se pintó el año pasado durante el Festival Internacional de Cine en Montevideo, Uruguay, en el que su figura se ve junto a las de Fellini, Hitchcock y Buñuel. Ella, inconfundible, con sus anteojos *vintage* de puntas angulosas, delgadísima, la piel pálida, y el cabello largo, suelto y de color castaño claro.

El departamento pudo comprarlo en 2005 gracias a su segunda película, *La niña santa* (2004). Lo eligió por las lucernas en el techo que le dejan ver el cielo. Si fuera por ella viviría a la intemperie. Lagartija, le decía su madre, porque solía encontrarla estirada al sol sobre las piedras hirvientes. El dinero que ganó con su ópera prima, *La Ciénaga* (2001), se consumió en medio de la peor crisis económica argentina cuando los dólares que los ahorristas tenían en los bancos mutaron en pesos devaluados. Su tercera película fue *La mujer sin cabeza* (2008).

Los tres guiones fueron escritos por ella, las tres películas fueron filmadas en Salta y en todas, siempre, algo inesperado altera la cosmología familiar. Los personajes ven tambalear la vida que se han armado, pero, aunque desciende sobre ellos un magma de malos presagios, no reaccionan. Su nueva película, *Zama* (2017), está basada en la novela homónima que el escritor argentino Antonio Di Benedetto publicó en 1956. Diego de Zama es un funcionario español olvidado entre los indios de las colonias de América que espera, en vano, que sus superiores autoricen su retorno a su tierra y su familia. Igual que los demás personajes de Lucrecia Martel –sólo que ahora a fines del siglo XVIII–, Diego de Zama es incapaz de tomar las riendas de su vida, ha dejado su destino en manos de otros. La identidad que se ha impuesto a sí mismo y que le han impuesto los demás es su cárcel.

Es un día de febrero. Lucrecia Martel sirve vasos de agua con hielo y enciende un puro porque es lo único que le calma el calor. Se sienta en un sillón de cuero oscuro enfrente de un gran ventanal con una vista al cielo abierto, se enrosca el pelo entre los dedos y cambia de posición según la intensidad de lo que quiere comunicar.

Está vestida con un pantalón pescador ancho de algodón negro y una camisa blanca. No usa maquillaje y los anteojos –una protección necesaria para sus retinas delicadas– se los quitará sólo para buscar algo en su computadora.

Junto a su pareja, la cantante de tangos Julieta Laso, acaban de llegar de viaje y en unos días vuelven a partir. La gira por la presentación de *Zama* es exigente y a eso se suma la agenda de talleres y conferencias.

–No imaginé que viviría de dar clases. No sé nada de cine. Las técnicas para filmar se aprenden en cuatro meses. El resto es inventar un lenguaje personal. Yo explico mis experimentos. Tal vez pueden servirle a alguien para pensar cómo armar su propio artefacto.

En su vida, el cine es un vehículo para comunicar sus ideas y reflexionar sobre una realidad que es aceptada como la única posible.

–Si un extraterrestre llega a la Tierra y ve a unas personas almorzando una comida abundante y bien servida, y en la esquina ve a otras buscando qué comer en un tacho de basura, no comprendería la situación. Porque el extraterrestre no fue preformado –como todos nosotros– para aceptar con naturalidad lo inaceptable. Lo que yo intento con mis películas es que en esa realidad aparezca una fisura. Que el espectador se perturbe y diga: “Ah, mirá vos. Ahí hay un conflicto”. Que por un instante mire con ojos de extraterrestre.

Admite la dificultad de su propósito con una sonrisa piadosa. No le preocupa el fracaso. Es intentarlo o dedicarse a otra cosa.

–Esa perturbación no se construye con el lenguaje de Hollywood, porque cualquier crítica que hagas con ese lenguaje hegemónico queda transformada en papas fritas. Por eso hay que desconfiar de lo que enseñan las escuelas de cine: comienzo, nudo y desenlace; causa-consecuencia; el pasado atrás y el futuro adelante. Una máquina de repetición. Yo no creo en eso. En mi vida las cosas nunca ocurrieron así. Hay que inventar artificios, ser irreverente, deconstruir la realidad, mirar con frescura y buscar formas originales para discutir el pasado y el presente.

Cuando era chica se sumergía en una piscina. Le gustaba quedarse en el fondo escuchando los sonidos ambiguos que llegaban desde el exterior y permanecía así hasta que el ahogo la hacía emerger. Así concibe la sala de cine, como una gran piscina vacía, un gran cubo en 3D atravesado por ondas, vibraciones y sonidos capaces de comunicar y provocar emociones. Martel rompe la línea del tiempo, se desentiende de los espacios definidos, oculta más de lo que muestra, dibuja con los sonidos; susurros, frases

incompletas, tonos, ritmos, superposiciones, mezclas de lenguas, ruidos de la naturaleza.

Ahora unas amigas la esperan para ir a comer. Levanta de la mesa las copas y el cenicero y los lleva a la cocina.

–Soy el ejemplo viviente de que para hacer cine no se necesita más que una vida, una familia, estar atenta. Construí mis herramientas desde un lugar de ignorancia, de una chica del interior, clase media, que no tenía una familia con una biblioteca con las últimas tendencias del pensamiento. Desde un lugar muy provinciano y chico me construí mi artefacto. Y me liberé de la persecución de la verdad para esa construcción. Todo lo que yo filmo es mentira.

Va a hacia la cocina y regresa con un Tupperware en la mano, un envase de plástico transparente que no quiere olvidarse de meter en la valija.

–Pensaba construirme algo más artístico para explicar mi teoría de la sala de cine como un cubo en 3D. Pero decidí que voy a dar mis clases con un Tupper. Así no quedan dudas de que para hacer cine lo que se necesita está en la cocina.



Para ejercitar la comprensión

- 1) En el relato de la madre de Martel la religión católica, sus ritos y creencias, se entrecruza con la religiosidad popular. ¿En qué momentos puede verse este sincretismo? ¿Cómo lo vinculás con el paisaje “colonial y precolombino” de Salta?
- 2) ¿Cuál es la concepción de Martel del cine? ¿Para qué emplea la metáfora del extraterrestre? ¿Qué quiere decir con la frase “Para hacer cine lo que se necesita está en la cocina”?

Biografía y autobiografía

Existe un conjunto de géneros de estructura narrativa que comparten, como característica común, el hecho de estar basados en sucesos no ficcionales, protagonizados por personas cuyas vidas tienen (o tuvieron) alguna relevancia social.

La **biografía** brinda una visión general de una vida, generalmente desde la infancia hasta la muerte. Quien narra, en tercera persona, es el biógrafo (autorizado o no).

La **autobiografía**, a diferencia de la anterior, es narrada en primera persona por el protagonista de los hechos.

Rodolfo Walsh (1927) fue un escritor, periodista y militante argentino. En 1977, a los 50 años de edad, fue secuestrado por las fuerzas armadas que gobernaban el país. Hasta la fecha, permanece desaparecido, a pesar de que testimonios de sobrevivientes indican haber visto sus restos en la ESMA.

A continuación, leeremos una biografía (a cargo del historiador Felipe Pigna) y su autobiografía escrita en 1965.



Felipe Pigna: “Rodolfo Walsh”

¿Quién fue Rodolfo Walsh? ¿Un periodista, un escritor, un militante, un intelectual que fue más allá de ese papel? “*Fui lavacopas, limpiavidrios, comerciante de antigüedades y criptógrafo*”, decía él, queriendo alivianar esa imagen deshumanizada con la que se mira a los grandes humanos.

Sin embargo, para entender la vida de Walsh es necesario dividirla en dos partes. “Operación Masacre *cambió mi vida. Haciéndola, descubrí, además de mis perplejidades íntimas, que existía un amenazante mundo exterior*”, dijo el hombre, refiriéndose al libro que inició el movimiento periodístico-literario de la novela testimonial.

“*Después de la frustración por la impunidad de la que gozaron los autores de los fusilamientos, Walsh ya no piensa en pedir justicia, sino observar que, además de permitir obtener datos y establecer la mecánica de sucesión de ciertos hechos, la investigación se ocupa de hechos límites que movilizan y ponen en cuestión compromisos, actos, ideas. La masacre de José León Suárez fue la perfecta culminación de un sistema; el caso Rosendo García desnuda la esencia del vandorismo; el asesinato de Satanowsky proyecta luz sobre el funcionamiento de los servicios de informaciones y su conexión con los grandes diarios*”, dirá Osvaldo Aguirre.

Walsh se había criado en el seno de una familia conservadora, de ascendencia irlandesa. Estudió en un colegio de monjas irlandesas y fue interno en una congregación de curas también irlandeses. “*Tengo una hermana monja y dos hijas laicas*”, se reía. A los 17 años comenzó a trabajar en la Editorial Hachette como traductor y como corrector de pruebas, y a los 20 comenzó a publicar sus primeros textos periodísticos. En 1953 publicó su primer libro de cuentos, *Variaciones en rojo*, con el que había ganado el Premio Municipal de Literatura de Buenos Aires.

Cuando se produjeron los fusilamientos de José León Suárez, Walsh estaba trabajando en la compilación de cuentos de la Editorial Hachette. Una tarde de 1956, jugando al ajedrez en un bar de la Plata escuchó la frase “*Hay un fusilado que vive*”. Nunca se le fue de la mente. A fines de ese año, comenzó a investigar el caso con la ayuda de la periodista Enriqueta Muñiz, y se encontró con un gigantesco crimen organizado y ocultado por el Estado. Walsh decidió recluirse en una alejada isla del Tigre con el seudónimo de Francisco Freyre, y con la única compañía de un revolver. El 23 de diciembre Leonidas Barletta, director de *Propósitos*, denunció, a pedido de Walsh, la masacre de José León Suárez y la existencia de un sobreviviente, Juan Carlos Livraga. El resto es historia conocida.

Walsh en Cuba

Antes de partir a Cuba, publicó el *Caso Satanowsky*, en donde evidenció que matones de la SIDE asesinaron al abogado Marcos Satanowsky debido a oscuros intereses en torno a la propiedad del diario *La Razón*. En la investigación dio con los culpables.

En Cuba fundó la agencia *Prensa Latina* junto con su colega y compatriota Jorge Masetti. Había decidido que no sería nunca más un simple observador privilegiado del mundo, sino que quería formar parte activamente de él: como jefe de Servicios Especiales en el Departamento de Informaciones de *Prensa Latina*, usó sus conocimientos de criptógrafo aficionado para descubrir, a través de unos cables comerciales, la invasión a Bahía de Cochinos, instrumentada por la CIA.

A Cuba fue Walsh a respirar un poco de aire libre. Sus experiencias amorosas con prostitutas cubanas fueron para él también actos de liberación. “...Después de vestirme le digo ‘¿cuánto es?’, porque ella tiene que seguir trabajando y ella dice ‘lo que quieras’. Pero cuando le doy cinco pesos se sonríe un poco y dice ‘¿tan poco?’. Entonces invento cualquier argumento, porque no estoy resuelto a darle más, porque ahora no quiero ser engañado, ya la jauría del remordimiento y la vergüenza galopa a mis espaldas. Apenas salimos me deshago de ella lo más pronto que puedo, y es entonces cuando empiezo a preguntarme si me habrán visto, si ella era linda o era un monstruo, y qué habrían dicho en la agencia si me vieran con una muchacha tan negra. Sí, me siento culpable de este gran acto de liberación...”.

Walsh escritor

Rodolfo Walsh tuvo una tortuosa relación con la literatura, luego de haberse definido como marxista. *“Soy lento, he tardado quince años de pasar del mero nacionalismo a la izquierda.”* Después de publicar *¿Quién mató a Rosendo?*, dijo: *“las cosas cambiaron realmente en 1968, cuando la política lo ocupó todo. Entonces empecé a ser un escritor político. Mis ideas sobre la novela han cambiado”*.

A Walsh le faltaba la novela para consagrarse como escritor. Pero después de *Operación Masacre* y de su estadía en Cuba, decidió que ya en Argentina no podía desvincularse la literatura de la política. Él ya había decidido. *“Empiezo a asimilar lo básico del marxismo y mi nivel de conciencia es hoy bastante mayor. No aceptaría hoy incluir una cita de un bufón como Manucho (Manuel Mujica Láinez) en la contratapa de un libro (se refiere a Un kilo de oro) ni vacilaría en rechazar una beca en USA, etc.”*

La novela era, para Walsh, algo así como la representación de los hechos. *“Yo prefiero su simple presentación. [...] ¿Eso quiere decir que la novela es lo difícil de decir, lo que se resiste a ser dicho? ¿Lo que me compromete más a fondo? Otra variante que he pensado es que la novela es la última forma del arte burgués, y por eso ya no me satisface”*.

Ese mismo año, en Madrid, Perón le presenta a Raimundo Ongaro, Secretario General de la CGT de los Argentinos, y el 1º de mayo aparece el semanario *CGT*, que funda y dirige por expreso pedido de Perón. En 1969 empieza a militar en el Peronismo de Base. *“No le entiendo nada -dijo Ongaro luego de leer unos escritos suyos-. ¿Escribe para los burgueses?”*. *“Me molestó porque sé que tiene razón”*, escribió Walsh, luego de este hecho.

Walsh militante

En 1973 comenzó a militar en la organización Montoneros con el grado de Oficial 2º y el alias de Esteban. Creó un sector del Departamento de informaciones de Montoneros y fue su responsable. Junto a su amigo, el poeta Francisco Paco Urondo, participa como fundador y redactor de *Noticias*. Este diario presentaba los puntos de vista de Montoneros. A principios de 1974, dejó constancia por escrito de sus diferencias de concepción, tácticas y estrategia con la cúpula de Montoneros, en un último intento de cambiar el rumbo, que, de seguir así, llevaba a una segura derrota. No fue escuchado. *“Nosotros le decíamos traidores a ellos, a los Vandor, a los Matera, a los*

Remorino. Pero los traidores éramos nosotros. Porque Perón siempre los apoyó a ellos.”

Bajo el golpe de Estado encabezado por Jorge Videla, creó la *Agencia Clandestina de Noticias (ANCLA)*. “*Reproduzca esta información, hágala circular por los medios a su alcance: a mano, a máquina, a mimeógrafo, oralmente. Mande copias a sus amigos: nueve de cada diez las estarán esperando. Millones quieren ser informados. El terror se basa en la incomunicación. Rompa el aislamiento. Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad. Derrote el terror. Haga circular esta información.*”

El 29 de septiembre de 1976 murió en un enfrentamiento su hija Vicki. Tenía 26 años, una hija y era militante de Montoneros. Murió también su amigo Paco Urondo en Mendoza, perseguido por fuerzas militares conjuntas.

El 24 de marzo al cumplirse un año de la dictadura, envió su famosa *Carta Abierta de un escritor a la Junta Militar* a las redacciones de los diarios. Nadie la publicó. El 25 de marzo, entre las 13.30 y las 16.00, Walsh fue secuestrado por un grupo de Tareas de la ESMA, comandado por el oficial de Inteligencia García Velasco. Sobrevivientes de la ESMA le acercaron a su hija Patricia Walsh una versión de lo sucedido. Según esa versión Rodolfo debía ser *tackleado* por el oficial de Marina y ex *rugbier* Alfredo Astiz, quien falló en su intento. Esto generó una momentánea confusión que permitió a Rodolfo gatillar el revólver calibre 22 que guardaba en la entrepierna. Así hirió a uno de sus agresores, que quedó rengo. A fines del '77 ese hombre fue galardonado con una medalla en una ceremonia secreta de la ESMA.

El 25 de marzo de 1977 asesinaron al hombre que decidió para siempre ser “fiel al compromiso de dar testimonio en tiempos difíciles”.



Rodolfo Walsh: “Autobiografía”

Me llaman Rodolfo Walsh. Cuando chico, ese nombre no terminaba de convencerme: pensaba que no me serviría, por ejemplo, para ser presidente de la República. Mucho después descubrí que podía pronunciarse como dos yambos aliterados, y eso me gustó. Nací en Choele–Choele, que quiere decir “corazón de palo”. Me ha sido reprochado por varias mujeres.

Mi vocación se despertó tempranamente: a los ocho años decidí ser aviador. Por una de esas confusiones, el que la cumplió fue mi hermano. Supongo que a partir de ahí me

quedé sin vocación y tuve muchos oficios. El más espectacular: limpiador de ventanas; el más humillante: lavacopas; el más burgués: comerciante de antigüedades; el más secreto: criptógrafo en Cuba.

Mi padre era mayordomo de estancia, un transculturado al que los peones mestizos de Río Negro llamaban Huelche. Tuvo tercer grado, pero sabía bolear avestruces y dejar el molde en la cancha de bochas. Su coraje físico sigue pareciéndome casi mitológico. Hablaba con los caballos. Uno lo mató, en 1945, y otro nos dejó como única herencia. Este se llamaba “Mar Negro”, y marcaba dieciséis segundos en los trescientos: mucho caballo para ese campo. Pero ésta ya era zona de la desgracia, provincia de Buenos Aires.

Tengo una hermana monja y dos hijas laicas.

Mi madre vivió en medio de cosas que no amaba: el campo, la pobreza. En su implacable resistencia resultó más valerosa, y durable, que mi padre. El mayor disgusto que le causo, es no haber terminado mi profesorado en letras.

Mis primeros esfuerzos literarios fueron satíricos, quartetas alusivas a maestros y celadores de sexto grado. Cuando a los diecisiete años dejé el Nacional y entré en una oficina, la inspiración seguía viva, pero había perfeccionado el método: ahora armaba sigilosos acrósticos.

La idea más perturbadora de mi adolescencia fue ese chiste idiota de Rilke: si usted piensa que puede vivir sin escribir, no debe escribir. Mi noviazgo con una muchacha que escribía incomparablemente mejor que yo me redujo a silencio durante cinco años. Mi primer libro fueron tres novelas cortas en el género policial, del que hoy abomino. Lo hice en un mes, sin pensar en la literatura aunque sí en la diversión y en el dinero. Me callé durante cuatro años más porque no me consideraba a la altura de nadie. *Operación Masacre* cambió mi vida. Haciéndola, comprendí que además de mis perplejidades íntimas, existía un amenazante mundo exterior. Me fui a Cuba, asistí al nacimiento de un orden nuevo, contradictorio, a veces épico, a veces fastidioso. Volví, completé un nuevo silencio de seis años. En 1964 decidí que en todos mis oficios terrestres, el violento oficio de escritor era el que más me convenía. Pero no veo en eso una determinación mística. En realidad, he sido traído y llevado por los tiempos; podría haber sido cualquier cosa, aun ahora hay momentos en que me siento disponible para cualquier aventura, para empezar de nuevo, como tantas veces.

En la hipótesis de seguir escribiendo, lo que más necesito es una cuota generosa de tiempo. Soy lento, he tardado quince años en pasar del mero nacionalismo a la

izquierda; lustros en aprender a armar un cuento, a sentir la respiración de un texto; sé que me falta mucho para poder decir instantáneamente lo que quiero, en su forma óptima; pienso que la literatura es, entre otras cosas, un avance laborioso a través de la propia estupidez.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué diferencias y similitudes encontrás entre las versiones de la vida de Walsh presentadas en ambos textos?
- 2) ¿Cómo se presenta Walsh en su autobiografía?
- 3) ¿A qué creés que se refiere Walsh, en su autobiografía, cuando afirma: “En realidad, he sido traído y llevado por los tiempos”? ¿Cómo relacionás esa afirmación con la información sobre Walsh que brinda su biografía?

En sus *Memorias*, Louis Hector Berlioz, compositor destacado del romanticismo francés, no se limitó a narrar los hechos fundamentales de su vida. También retrató magistralmente la escena del movimiento, que integró junto a tantos otros artistas.



Héctor Berlioz: “Memorias” [Fragmento]

Me presenté al concurso de composición musical que se realiza todos los años en el Instituto². Los candidatos, antes de ser admitidos a concurrir, deben soportar una prueba preliminar en la que se excluyen los más débiles. Tuve la desgracia de encontrarme entre aquellos. Mi padre lo supo, y esta vez, sin vacilar, me advirtió que no contara más con él si me obstinaba en permanecer en París, y que me retiraba mi mensualidad. Mi buen maestro le escribió de inmediato una carta apremiante, rogándole volviera sobre esa decisión, asegurándole que no podía haber dudas sobre el porvenir musical que me estaba reservando, y diciéndole *que la música me salía por todos los poros*. A fin de demostrar la obligación en que estaba de ceder a mi vocación, mezclaba a estos argumentos, ciertas ideas religiosas cuyo peso le parecía considerable, y que, por cierto, eran las más desaventuradas que hubiera podido elegir en esa oportunidad. La contestación brusca, seca y casi descortés de mi padre no pudo menos de herir

² [Nota del editor] Berlioz, que nació en 1803 en el departamento de Isère, está en París desde 1822, comenzando sus estudios y su carrera de compositor, en la que hasta 1824 no ha recogido sino fracasos y la desaprobación familiar.

profundamente la susceptibilidad y las creencias íntimas de Lesueur. Comenzaba así: “¡Soy un incrédulo, señor!”. Ya puede juzgarse la continuación.

Una leve esperanza de ganar mi causa defendiéndola yo mismo, me dio suficiente resignación para someterme momentáneamente a la voluntad paterna, y regresé pues a la Côte.

Después de una acogida glacial, mis padres me abandonaron durante algunos días a mis reflexiones, y me instaron finalmente a que eligiera una profesión cualquiera, ya que no quería saber nada de medicina. Contesté que mi inclinación por la música era única y absoluta, y que me resultaba imposible creer que no volvería a París para dedicarme a ella. “Debes sin embargo hacerte esa idea –me dijo mi padre– pues no volverás nunca más”.

A partir de ese momento me sobrecogió una melancolía profunda. Contestaba apenas las preguntas que me dirigían, no comía pasaba parte de mis días vagando por los campos y los bosques, y parte encerrado en mi cuarto. A decir verdad, no tenía proyectos; la sorda fermentación de mi pensamiento y la violencia que sufría parecían haber oscurecido por completo mi inteligencia. Hasta mi ira parecía extinguirse: parecía por falta de aire.

Una mañana temprano, mi padre vino a despertarme. “Levántate, me dijo, y cuando estés vestido, ven a mi gabinete, tengo que hablarte”. Obedecí sin presentir de qué se trataba. Mi padre tenía un aspecto más bien triste y grave que severo. Al entrar a su despacho, me preparaba, empero, a sostener un nuevo asalto, cuando estas palabras inesperadas me trastornaron: “Después de haber pasado varias noches sin dormir, he tomado una resolución... Consiento en dejarte ir a estudiar música a París... pero sólo por algún tiempo, y si, tras nuevas pruebas, no te son favorables, me harás la justicia de declarar que hice todo lo que era razonable hacer, y supongo que te decidirás a seguir otro camino. Bien sabes lo que pienso de los poetas y artistas mediocres, en cualquier género que sean, no valen más; sería para mí un pesar mortal y una humillación profunda verte confundido entre esos hombres inútiles”.

Mi padre, sin percatarse, había mostrado más indulgencia para los médicos mediocres, los cuales, tan numerosos como los malos artistas, son, no solamente inútiles, sino también ¡muy peligrosos! Siempre ocurre así, incluso para los espíritus selectos, los cuales combaten las opiniones ajenas con razonamientos de una justeza perfecta, sin darse cuenta que esas armas de doble filo pueden ser igualmente fatales para sus ideas más caras.

No aguardé más para arrojarme al cuello de mi padre y prometerle todo lo que quería.



Para ejercitar la comprensión

- 1) Estas memorias permiten espiar recuerdos muy íntimos de una gran figura de la música. ¿Qué aporte supone para los lectores y las lectoras conocer esta dimensión de los y las artistas?
- 2) ¿A qué se refiere Berlioz cuando afirma que los espíritus selectos “combaten las opiniones ajenas con razonamientos de una justeza perfecta”?
- 3) ¿Creés que el relato de Berlioz apunta a generar empatía entre sus lectores y lectoras? ¿La sentiste mientras leías? ¿Con qué vivencias pudiste relacionar la narración de este compositor?

Relato testimonial

Si en la biografía lo principal es la identidad del protagonista o su relevancia social, en el **relato testimonial** lo primordial es la experiencia. En estos textos, los sucesos en los que el narrador participó (voluntaria o involuntariamente) tienen importancia social o histórica. En este sentido, estos relatos vinculan la experiencia introspectiva (“a mí me sucedió”) con la fáctica (“esto sucedió”). Con ese fin, los narradores suelen valerse de recursos ficcionales, aunque los hechos narrados dan cuenta de su visión de la realidad.

Si esto es un hombre es uno de los libros clave para acercarse a la comprensión de la vida en los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Su autor, Primo Levi (1919 - 1987), estuvo preso durante un año en Auschwitz, hasta la liberación del campo. Desde entonces, dedicó su vida a escribir sobre la vida durante su detención, a contar cómo había sido para él y para tantos otros y otras que allí habían estado. En 1987, se suicidó. Jorge Semprún (1923 - 2011), escritor español sobreviviente de Buchenwald, escribe en su ensayo *La escritura o la vida*:

El 11 de abril de 1987 la muerte había dado alcance a Primo Levi. ¿Por qué, cuarenta años después, sus recuerdos habían dejado de ser una riqueza? ¿Por qué había perdido la paz que la escritura parecía haberle devuelto? ¿Qué había sucedido en su memoria, qué cataclismo, en aquel sábado? ¿Por qué le había resultado de repente imposible asumir la atrocidad de sus recuerdos? [...] Nada era verdad fuera del campo, sencillamente. Lo demás tan solo habrá sido breve vacación, ilusión de los sentidos, sueño incierto: eso es. (Semprún, 2004: 269)

Otro escritor y sobreviviente, Elie Wiesel, sintetizó: “Primo Levi murió en Auschwitz cuarenta años más tarde” (Abello Blanco, 2009: 376).



Primo Levi: “En el fondo” [Fragmento]

Se dan innumerables circunstancias, normalmente insignificantes, que se convierten en problemas. Cuando las uñas están largas hay que cortárselas, lo que no se puede hacer sino con los dientes (para las uñas de los pies es suficiente el roce de los zapatos); si un botón se pierde hay que saber cosérselo con un hilo de alambre; si se va a la letrina o al lavabo hay que llevarse todo consigo, siempre y en cualquier parte, y mientras uno se lava los ojos tiene que tener el lío de la ropa bien cogido entre las rodillas: si no fuese así, en aquel preciso momento se lo robarían. Si un zapato hace daño hay que acudir por la tarde a la ceremonia del cambio de zapatos: en ella se pone a prueba la pericia del individuo, que en medio de un increíble montón tiene que saber elegir con un rápido vistazo un zapato (no un par) que le esté bien, porque una vez que lo ha elegido no se le permiten más cambios. Y no creáis que los zapatos, en la vida del Lager, son un factor sin importancia. La muerte empieza por los zapatos: se han convertido, para la mayoría de nosotros en auténticos instrumentos de tortura que, después de las largas horas de marcha, ocasionan dolorosas heridas las cuales fatalmente se infectan. Quien las padece está obligado a andar como si tuviese una bala en el pie (y he aquí por qué andan tan extrañamente los ejércitos de larvas que cada noche vuelven desfilando); llega a todas partes el último y por todas partes recibe golpes; no puede huir si lo persiguen; se le hinchan los pies, y cuanto más se le hinchan más insoportable le resulta el roce con la madera y la tela de los zapatos. Entonces lo único que le queda es el hospital: pero entrar en el hospital con el diagnóstico de *dicke Füße* (pies hinchados) es extraordinariamente peligroso, porque es bien sabido por todos, y especialmente por los SS, que de este mal aquí es imposible curarse. Y a todo esto todavía no hemos tenido en cuenta el trabajo, que a su vez es una maraña de leyes, de tabúes y de problemas. Todos trabajamos, excepto los enfermos (lograr ser declarado enfermo supone de por sí un importante bagaje de sabiduría y de experiencia). Todas las mañanas salimos en formación del campo de Buna; todas las tardes, en formación, volvemos a él. Por lo que se refiere al trabajo estamos subdivididos en unos doscientos *Kommandos* cada uno de los cuales consta de quince a ciento cincuenta hombres bajo el mando de un *Kapo*. Hay *Kommandos* buenos y malos: en su mayor parte están adscritos a los transportes y el trabajo es muy duro, especialmente en invierno, aunque no sea más que por desarrollarse siempre al aire libre. También hay *Kommandos* de especialistas

(electricistas, herreros, albañiles, soldadores, mecánicos, picapedreros, etcétera) que están adscritos a determinadas oficinas o departamentos de la Buna, dependientes de modo más directo de *Meister* civiles, en su mayoría alemanes y polacos: esto, naturalmente, sucede sólo durante las horas de trabajo: durante el resto de la jornada los especialistas (en total no son más de trescientos o cuatrocientos) no reciben un trato distinto del de los trabajadores comunes. En la asignación de los individuos a los distintos *Kommandos* decide un oficial especial del Lager, el *Arbeitsdienst*, que está en continua relación con la dirección civil de la Buna. El *Arbeitsdienst* toma las decisiones siguiendo criterios desconocidos, a menudo basándose abiertamente en el favoritismo y la corrupción, de manera que si alguien consigue hacerse con algo de comer puede estar prácticamente seguro de obtener un buen puesto en la Buna. El horario de trabajo cambia según la estación. Todas las horas de luz son horas de trabajo: por ello se va de un horario mínimo de invierno (de 8 a 12 y de 12.30 a 16) a uno máximo de verano (de 6.30 a 12 y de 13 a 18). Bajo ningún concepto pueden los *Häftlinge* estar trabajando durante las horas de oscuridad o cuando haya una niebla densa, mientras se trabaja regularmente cuando llueve o nieva o (caso muy frecuente) cuando sopla el feroz viento de los Cárpatos; esto en relación con el hecho de que la oscuridad o la niebla podrían proporcionar ocasión para las tentativas de fuga.

Un domingo de cada dos es día normal de trabajo; los domingos que se llaman festivos se trabaja en realidad generalmente en la conservación del Lager, de manera que los días de reposo real son extraordinariamente raros. Ésta habrá de ser nuestra vida. Cada día, según el ritmo establecido, *Ausrücken* y *Einrücken*, salir y entrar; trabajar, dormir y comer; ponerse enfermo, curarse o morir... ¿Y hasta cuándo? Pero los antiguos se ríen de esta pregunta: en esta pregunta se reconoce a los recién llegados. Se ríen y no contestan: para ellos, hace meses, años, que el problema del futuro remoto se ha descolorido, ha perdido toda su agudeza, frente a los mundos más urgentes y concretos problemas del futuro próximo: cuándo comeremos hoy, si nevará, si habrá que descargar carbón. Si fuésemos razonables tendríamos que resignarnos a esta evidencia: que nuestro destino es perfectamente desconocido, que cualquier conjetura es arbitraria y totalmente privada de cualquier fundamento real. Pero los hombres son muy raramente razonables cuando lo que está en juego es su propio destino; en cualquier caso prefieren las posturas extremas; por ello, según su carácter, entre nosotros los hay que se han convencido inmediatamente de que todo está perdido, de que no podemos seguir viviendo y de que el fin está cerca y es seguro; otros, que por muy dura que sea la

vida que nos espera aquí, la salvación es probable y no está lejos, y que si tenemos fe y fuerza volveremos a ver nuestro hogar y a nuestros seres queridos. Los dos grupos, los pesimistas y los optimistas, no están, por otra parte, tan diferenciados: no ya porque los agnósticos sean muchos sino porque la mayoría, sin memoria ni coherencia, oscila entre las dos posturas límite según sus interlocutores del momento.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué sensaciones despierta la lectura de este texto? ¿Resultan condicionadas por tratarse efectivamente de hechos reales, experimentados por quien los narra?
- 2) ¿A qué se refiere Levi cuando afirma “Ésta habrá de ser nuestra vida”?
- 3) En otro de los libros de la llamada Trilogía de Auschwitz, *Los hundidos y los salvados*, dice Levi: “Hurta un mendrugo, evitar el trabajo extenuante, remendarme los zapatos, robar una escoba... La empresa de vivir es la mejor defensa contra la muerte y no solo en los campos”. ¿Cómo se relaciona esta frase con el texto que acabás de leer? ¿En qué consiste, según Levi, sobrevivir en el campo?
- 4) ¿Qué valor testimonial aportan los relatos de Levi sobre la vida en los campos de concentración?

El sábado 24 de septiembre de 2016, Iván Navarro y Ezequiel Villanueva Moya, dos jóvenes residentes de la Villa 21 e integrantes de la Garganta poderosa, fueron torturados por la Policía Federal, primero, y por la Prefectura, después. Tras decidirse a denunciar lo sucedido, las amenazas siguieron sobre ellos y sus familias.

Una semana más tarde, difundieron en las redes un video en el que contaron lo sucedido, sin mostrar sus rostros. A continuación, un fragmento de su testimonio.



“Sobrevivimos para gritarlo” [Fragmento]

Prefectura directamente vino y nos empezó a pegar. Ahí me agarran del cuello, me llevan para un móvil, me tiran al piso y me empiezan a patear. Lo mismo hicieron con él [se refiere a su amigo, Ezequiel Villanueva Moya, sentado a su lado en el video]. Después nos suben juntos a un móvil. Mientras nos pegaban todo el tiempo, nos llevan a la Pepsi, atrás de la fábrica, al Riachuelo, y ahí nos volvieron a pegar. Nos sacan de la camioneta, empiezan a sacar los palos. Saca un cuchillo, lo raspan contra el piso y me lo

apoyan contra el cuello. Me decía: “Yo soy carnicero, te voy a matar”, y me apretaba el cuello con el cuchillo. Y lo mismo hacían con él [*Villanueva Moya*] pero se lo ponían en la cintura. Mientras nos pegaban un buen rato, sacan la pistola de ellos, me la apoya en las dos rodillas y me dice: “¿Dónde querés que te dé el tiro?”. Le decía que no, que no. Y me decía: “Sí, elegí dónde querés que te dé el tiro”. Me gatilla, mientras se reía porque no salía el tiro. Y ahí el que tenía la pistola se va con él [*Villanueva Moya*]. Agarra y le dice “Te voy a matar”. Y él le decía que no, que no. Le tira el tiro al lado de la oreja. Después va conmigo y me dice “Ahora te toca a vos. Te voy a matar”. Me agarra de la remera, me arrastra sobre la valla y me mete la cabeza mirando el Riachuelo. Me decía si sabía el Padrenuestro. Le dije que sí. Me dijo que lo rezara para que no me mate. En ese momento me saca el camperón, me dice que la ropa que tenía no era mía, que era todo robado, que de dónde sacaba la plata para comprar esa ropa. Después de eso nos hizo hacer abdominales [...] Fumaban cigarrillo, nos tiraban los cigarrillos. Ponían música, se reían, reían, mientras nos pegaban. [...] Se suben un par al móvil y se van. Quedaban los otros. Dicen “Bueno, ya está, hasta acá llegamos”, como si fuese que nos iban a matar. Pasó un rato, uno saca otra vez la pistola y dice “Bueno, ya está, tómensela para allá, no se den vuelta y corran porque ya saben lo que les va a pasar”.



Para ejercitar la comprensión

- 1) En muchas ocasiones, el relato testimonial se asocia a un objetivo. “Contar para”. ¿Cuál es el fin que se pretende alcanzar con este testimonio?
- 2) En una crónica titulada “El barrio fuerte”, el periodista Cristian Alarcón describe cómo es la vida cotidiana en Fuerte Apache. ¿Qué semejanzas y diferencias hay entre el relato testimonial de *La Garganta Poderosa* y el fragmento del texto de Alarcón?

—Yo me iba a estudiar, hace como dos semanas. Estábamos comiendo pan casero — cuenta P., 20 años, desocupado desde que lo echaron como repartidor de Las Marías—. Entonces vinieron cinco o seis gendarmes, nunca entran de a menos, con los palos para pegar. Andan con los cascos, con las armaduras esas que parecen las Tortugas Ninjas. Te dicen: “No me mirés. Mirá para abajo. Tirate al piso. Ni mirés pendejo de tal por cual”, y después te sacan todo lo que tenés en los bolsillos. Si hay plata, por ahí, según el gendarme, se la queda. Si no, te quitan la droga y lo demás te lo dan.

El relato de P. se repite en la ronda. Y se repetirá en otros testimonios, de las formas más variadas. Lo que se reitera es la orden de no mirar, y los borcegos punta de fierro pateando los tobillos con saña, la denigración verbal como método. No se trata de una violencia fatal, como la de los escuadrones de la muerte de la bonaerense que mató

pibes en falsos enfrentamientos. Es lo que los vecinos describen como “los modos de estos negros brutos que vienen del campo y no saben nada”.

Hay una discriminación mutua como práctica defensiva-ofensiva. A uno y otro lado, pobres uniformados y civiles que se miran de reojo, armados –antes que con los fierros– con los prejuicios que gatillan el insulto. “Chorros asesinos”, de un lado. “Indios brutos”, del otro. En realidad, los pibes acosados por la manera de “ordenar” del Cuerpo Especial de la Gendarmería Nacional son hijos de otros migrantes del interior. De Corrientes, Santiago, Salta, Jujuy, Formosa, Chaco, Misiones, Tucumán.

Estos pibes, los de La Isla, se reivindican como laburantes. Uno que otro, los más producidos, sonrían de costado cuando se habla de choreo. Un ojo acostumbrado los reconoce. Y ellos, inteligentes, rápidos, le dan paso a sus amigos legales. Habrá que avanzar en el interior del barrio para escuchar la voz de los pibes chorros.

En 2010, en Neuquén, Socorro rosa comenzó a brindar información y acompañar a mujeres que buscaban interrumpir su embarazo. Fue la primera experiencia de este tipo en el país. Tres años más tarde se conformó Socorristas en red, vinculando así otros puntos del país.

Basándose en estas experiencias, Dahiana Belfiori, una socorrista, escribió *Código Rosa, relatos sobre abortos*. En este libro narra las historias de mujeres que, en diversidad de circunstancias, decidieron abortar:

Durante los años 2012 y 2013 las integrantes de la Colectiva Feminista La Revuelta realizaron una serie de entrevistas (más de veinte) a mujeres de la ciudad de Neuquén y alrededores a las que acompañaron en sus experiencias de aborto con misoprostol y aceptaron el desafío de contarlo [...] Luego algunas de ellas realizaron un arduo trabajo de desgrabación: cada entrevista consta de entre quince y treinta páginas. Es esa la materia prima o materialidad política y militante que hizo posible la escritura de este libro. Aquellas mujeres no sólo hablaron de “sus” abortos, ahondaron en sus vidas. Es de destacar que cada una de ellas insistió en la importancia de dar su testimonio “para que ayude a otras” (Belfiori, 2015: 14).

El volumen fue editado por primera vez en 2015 y, debido al interés renovado por el tema ante la votación de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo, reimpresso en 2018. Los siguientes son dos de los relatos del libro.



“Yo me enteré tarde”

–Ustedes son grandes, tienen que decidir por ustedes. Sabés que podés contar conmigo. Voy a estar feliz con cualquier decisión que tomen.

Carola no puede creer las palabras de su suegra. Estaba tan asustada que necesitó contárselo a alguien. Extraña a su madre. Hace años que mantienen una relación por teléfono. Vive lejos y tienen confianza, pero ¿cómo contarle por teléfono? ¿Para qué preocuparla?

Al día siguiente se levantó con menos dolores. Eran las ocho de la mañana. Por suerte se durmió. Se acuerda del dolor intenso, de que le bajó la presión, de las manos mojadas de Mario sobre su cara intentando darle ánimos. Se acuerda de que largó todo de golpe. Luego se durmió. Quiso salir a caminar.

–No, ¿cómo te vas a mover? Te puede hacer mal –la voz de Mario sonaba dulce y tensa al mismo tiempo.

–Quiero caminar, despacio, tranquila, pero quiero salir.

–Pará, te acompaño.

Fueron a comprar facturas. Era domingo. Regresaron y desayunaron como siempre, juntos. Carola se sentía débil, pero era ella de vuelta. Por suerte ese médico les pasó el dato. No como el otro al que les dieron ganas de cachetear. ¿A quién se le ocurría cagar a pedos a una mujer en ese estado? Se acuerda de que le dijo de todo. Ahora se ríe de eso: “Buenísimo, señor, entonces usted me va a pagar los pañales, la comida del crío, ¿me lo va a cuidar también?”. Mario y Carola se abrazan.

Me hubiera gustado contarle a mi mamá. Pensé tantas veces en contarle por teléfono... Si ella intentó abortarme dos veces por lo menos. Me acuerdo lo que me dijo mi abuela una vez cuando le pedí plata y recordó que su hija también le había pedido plata: “No me preguntes para qué es”, le dijo mi mamá. No me olvido más: “Yo no le pregunté para qué era pero seguro que se iba a hacer un aborto”. Y sí, mi viejo le mandaba unas cosas raras a mi vieja, unos tés de Salta. Ahí mi vieja empezó a estar más segura, según ella. Dice que de repente quiso tenerme. Aunque también me dijo: “En realidad yo me enteré tarde”. A mi vieja le pasó lo mismo que a mí. Solo que yo aborté.



“Salir adelante”

Vivo en un cuarto de pensión. Tengo veinte años. Trabajo vendiendo ropa y con eso salgo adelante. Quiero otro trabajo pero sin documentos es difícil. Trabajo doce horas y me pagan 95 pesos al día. Mi novio es de Bolivia igual que yo. Me descuidé. Me cuido

con los días pero me equivoqué. Empecé a tener asco, náuseas, mareos. No me venía. No estaba preparada para tener otro hijo. Mi hijo está con mi mamá en Bolivia, tiene dos años y medio. Una amiga de acá me dijo que había abortado una vez, con ustedes. Le dije si me favorecería en darme el número por si algo me pasaba. Se lo pedí cuando me pasó. Sentí nervios cuando llamé, pensé que iban a reñirme. Y no, sólo estaba preocupada por lo que me iba a pasar. Cuando las usé lloré porque no quise hacerlo. Me dolió lo que hice. Pero tenía que hacerlo porque no estaba preparada. Nadie se enteró. Solo las usé. A mi novio tampoco le conté. Pero luego se enteró, porque ya está, ya lo hice. Dijo que estaba bien, que no nos conocíamos muy bien, que era muy pronto para tener un hijo. Ese día sólo me volví débil, lo que menos me importaba era si me dolía o no. Me debilitó porque boté harta sangre. Tuve miedo de ir sola, por eso no fui al hospital, tuve miedo a que los doctores se enteren de lo que estaba haciendo. Yo había abortado en Bolivia una vez. Tenía dieciocho años, pero no sé si fue aborto o retraso porque en la farmacia me pusieron una inyección y me vino normal. No hubiera querido que me pase. Yo sé que me va a doler mucho toda la vida. No hubiese querido que sufra, capaz que algún día con él ni estemos juntos. Hubiera estado sola y con un hijo más. No hubiese querido que suceda eso. Uno más. Con mi hijo siempre sola, nunca me junté ni me concubiné. Siempre sola estudiando y con mi hijo con mi mamá cuando estaba en Bolivia. Voy a ir al control ahora, allí me trataron bien, me pusieron el DIU. Está bien eso, no está bien sentirse mal si abortás. Hay mujeres que quedan embarazadas seguido seguido seguido y tienen muchos hijos y no saben cómo mantener. Allá no me cuidaba porque no tenía novio y no tenía relaciones sexuales. Y si me enamoraba era enamorar ¿pero vas a tener relaciones sexuales?, no. Quiero salir adelante acá en Neuquén y trabajar por mi hijo para que no le falte nada. Salir adelante, mejorar mi modo de vivir, que no nos falte nada, ni a mí ni a mi hijo. Salir adelante. Eso quiero.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Cuáles son los puntos en común entre ambos relatos? ¿Cuáles las divergencias?
- 2) ¿Por qué, a pesar de tratarse de vivencias reales, se publicaron de manera anónima y tras la aparente ficcionalización de Belfiori? ¿Cuáles podrían ser las consecuencias de que se conociera la identidad de estas mujeres que abortaron?

Bibliografía

- Abello Blanco, A. (2009) "Primo Levi y Sigmund Freud: breve historia de un desencuentro". *Clínica e investigación relacional. Revista electrónica de psicoterapia*, Vol. 3 (2): 372-383.
- Alarcón, C. (10/11/2008) "El barrio fuerte". Recuperado de <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2008/11/10/el-barrio-fuerte/>
- Almada, S. (2017) *El mono en el remolino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Random House.
- Belfiori, D. (2015) *Código rosa. Relatos sobre abortos*. Buenos Aires: La Parte Maldita
- Berlioz, H. (1977) *Memorias*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Traducción: Ana María Carnevali
- Caparrós, M. (2007) "Prólogo. Por la crónica". En Tomas, Maximiliano (comp.) (2001) *La Argentina crónica*. Buenos Aires: Booket.
- Cecchi, H. (1988) *El ojo crónico. Manual para aspirantes a cronistas*. Buenos Aires: Colihue.
- Guerriero, L. (01/06/2000) "La otra América". Rolling Stone. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/585392-la-otra-america>
- Jones, L. (2013) "Minton's" y "El Monk reciente". En *Black Music. Free jazz y conciencia negra 1959-1967*. Buenos Aires: Caja negra. Traducción: Patricio Orellana.
- Julio César (1986) *La guerra de las Galias*. Barcelona: Orbis. Traducción: José Goya Muniáin y Manuel Balbuena.
- La visión poderosa (29/09/2016). *Sobrevivimos para gritarlo*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=u6Cms4eTJdM/>
- Lemebel, P. (1998) "Los cinco minutos te hacen florecer". En *De perlas y cicatrices*. Santiago de Chile: Lom.
- Levi, P. (2002) *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik. Traducción: Pilar Gómez Bedate.
- Pigna, F. (s/d) "Rodolfo Walsh". Recuperado de <https://www.elhistoriador.com.ar/rodolfo-walsh-por-felipe-pigna/>
- Polibio de Megalópolis (s/d) *Historia universal bajo la República Romana*. Recuperado de <http://www.imperivm.org>
- Semprún, J. (2004) *La escritura o la vida*. Buenos Aires: Tusquets. Traducción: Thomas Kauf.
- Walsh, R. (25/03/2002) "Autobiografía". Página 12. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/18-1674-2002-03-25.html>
- Yemayel, M. (03/06/2018) "El ojo extraterrestre". Gatopardo. Recuperado de <https://gatopardo.com/reportajes/entrevista-lucrecia-martel/>

CAPÍTULO III

Discurso literario

Según el Diccionario de la Real Academia Española, la **literatura** es el arte de la expresión verbal. Como se trata de un hecho artístico, frecuentemente se entrecruza con otros: hay compositores que musicalizan poesías, pintores que ilustran cuentos y novelas que se convierten en películas. Cuando esto sucede, ambos hechos estéticos se resignifican a partir del contacto con el otro, adquiriendo nuevas posibilidades interpretativas.

Los textos literarios exponen la imaginación, el ingenio y la sensibilidad de sus autores, e intentan generar un despertar reflexivo y emotivo en sus lectores. En este sentido, el discurso literario se caracteriza por el predominio de la **función estética**. Aquí no se trata de informar (como en el discurso periodístico) o de transmitir conocimiento (como en el académico). Lo principal es conmover al lector. Aquí la palabra se transforma en arte.

La obra literaria propone una situación comunicativa distinta de la situación real: la imaginaria. Los hechos pertenecen al ámbito de la ficción, aunque se tomen ciertos elementos de la vida cotidiana o de la historia.

El **género literario** es cada una de las categorías en las que se pueden ordenar las obras literarias. Tradicionalmente se distinguen: la lírica (poesía), la narrativa (cuento, novela) y el drama (teatro).

En esta unidad, trabajaremos textos pertenecientes a las tres grandes áreas del discurso literario.

Microcuento

Los microcuentos son textos literarios muy breves, que narran una historia de manera condensada.

Uno de los más conocidos es “El dinosaurio”, escrito por Augusto Monterroso: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”.

A continuación, leeremos algunos microcuentos.

“Compra esta lámpara: puedo realizar todos los deseos de mi amo”, dice secretamente el genio al asombrado cliente del negocio de antigüedades, que se apresura a obedecerlo sin saber que el genio ya tiene amo (el dueño del negocio) y un deseo que cumplir (incrementar la venta de lámparas).

Ana María Shua

Un hombre sueña que ama a una mujer. La mujer huye. El hombre envía en su persecución los perros de su deseo. La mujer cruza un puente sobre un río, atraviesa un muro, se eleva sobre una montaña. Los perros atraviesan el río a nado, saltan el muro y al pie de la montaña se detienen jadeando. El hombre sabe, en su sueño, que jamás en su sueño podrá alcanzarla. Cuando despierta, la mujer está a su lado y el hombre descubre, decepcionado, que ya es suya.

Ana María Shua

Cinerama

La publicidad decía que la película era muy realista, tanto que ese tren apareció de frente, saltó del telón, atravesó el escenario y arrolló al público de la platea. Por suerte yo estaba en los palcos, para contarlo. La siguiente película con escenas de la selva fue la que salvó al propietario, porque los indios se llevaron de a poco la máquina y las hienas limpiaron los cadáveres de la sala, que al final eran las únicas pruebas del delito.

César Antonio Alurralde



A partir de los microcuentos que recién leíste, animate a escribir el tuyo. Luego, compartilo con tus compañeros y compañeras.

Cuento

El cuento es una narración breve de ficción. En general, está protagonizado por un grupo acotado de personajes y la acción suele desarrollarse en torno a un único nudo o situación problemática, cuya resolución tiene lugar dentro de la historia; es decir, se trata de formas autoconclusivas (aun cuando el autor opta por dejar el final “abierto”).

Sin embargo, esto no siempre es así. Hay cuentos con argumentos de mayor complejidad y otros en los que participa un arco mayor de personajes. Probablemente, su característica distintiva, en relación a otras estructuras narrativas, es su extensión. El cuento debe poder leerse “de una sola sentada”.

La recientemente fallecida escritora Nadine Gordimer (1923 - 2014) fue la primera mujer africana que recibió el Premio Nobel de Literatura, en 1991. En su obra, es frecuente la preocupación por la supremacía blanca y el sistema apartheid imperante en Sudáfrica.



Nadine Gordimer: “Érase una vez”

Me escribe una persona pidiéndome que colabore en una antología de cuentos para niños. Contesto que no escribo cuentos para niños; y vuelve a escribirme entonces, diciéndome que en un reciente congreso-seminario-feria del libro cierto novelista dijo que todo escritor debería escribir por lo menos un cuento para niños. Pienso en enviarle una tarjeta postal diciéndole que yo no acepto que “deba” escribir nada.

Y luego anoche me desperté; o, mejor dicho, algo que no supe precisar me despertó.

¿Una voz en la cámara de resonancia del subconsciente? Un sonido.

Un crujido de esos que produce el peso de un pie tras otro sobre un suelo de madera. Escuché. Noté que los pabellones de mis orejas se dilataban a causa de la concentración. Otra vez: el crujido. Estaba pendiente de él; pendiente de oír si indicaba que los pies iban de habitación en habitación, avanzando por el pasillo hasta mi puerta. No tengo blindaje de seguridad, ni pistola bajo la almohada, pero sí tengo los mismos temores que las personas que toman tales precauciones, y los cristales de mis ventanas parecen de escarcha; podrían hacerse añicos como una copa de vino. Una mujer fue asesinada (así lo expresaron) en pleno día en una casa que está a dos manzanas de aquí, el año pasado, y los fieros perros que guardaban a un viejo viudo y a su colección de relojes de pared murieron estrangulados antes de que a él le acuchillase un peón a quien había despedido sin pagarle.

Yo tenía los ojos fijos en la puerta, representándomela en mi mente más que viéndola, allí a oscuras. Permanecí echada y casi inmóvil –como víctima ya–, pero la arritmia de mi corazón porfiaba, golpeando a uno y otro lado de su jaula corporal. ¡Qué bien afinados están los sentidos, aunque faltos de descanso y de sueño! Nunca habría podido

escuchar con tal atención en el trajín del día; estudiaba el más leve sonido, identificando y clasificando su potencial amenaza.

Pero comprendí que no estaba amenazada, aunque tampoco a salvo. No era el peso de un cuerpo humano lo que presionaba el entarimado; el crujido procedía de un abarquillamiento, de un epicentro de tensión. En mitad de ella estaba yo. La casa que me envuelve mientras duermo fue construida sobre terreno minado; muy por debajo de donde quedan mi cama, el suelo y los cimientos, los escalones y galerías de las minas de oro han perforado la roca, y si un frontón tiembla, se desprende y cae, mil metros más abajo, toda la casa se mueve ligeramente, produciendo una inquietante tensión en el delicado equilibrio de peso y contrapeso de ladrillos, cemento, madera y cristal que sostiene la estructura que me alberga. Los inarmónicos latidos de mi corazón se fueron moderando como los amortiguados últimos floreos de uno de esos xilófonos de madera que hacen los mineros trashumantes de Chopi y Tsonga, que podían haber estado allá abajo en aquel momento, debajo de mí, en el interior de la tierra. La excavación escalonada donde se producía el derrumbamiento acaso ya no se utilizaba; quizá gotearía agua por sus agrietadas venas; y puede que ahora algunos hombres hubiesen quedado enterrados allí, en la más profunda de las tumbas.

No encontraba una postura en la que mi mente se desprendiera de mi cuerpo, liberándome para volverme a dormir. Así que empecé a contarme un cuento; uno de esos cuentos propios de la hora de acostarse.

En una casa, en un barrio residencial, en una ciudad, había un hombre y su esposa que se querían muchísimo y que vivían felices desde siempre. Tenían un hijo pequeño, y le querían muchísimo. Tenían un gato y un perro a los que su hijo quería muchísimo. Tenían automóvil y caravana para las vacaciones, y tenían una piscina protegida con una cerca para que el pequeño y sus compañeros de juegos no cayesen y se ahogasen. Tenían una chica de servicio de absoluta confianza y un jardinero que trabajaba por horas muy apreciado en el vecindario; pues cuando empezaron a vivir felices para siempre fueron advertidos por aquella vieja bruja sabia, la madre del marido, que no contratasen a nadie fuera de la vecindad. Pertenecían a una mutualidad de asistencia sanitaria, pagaban la tasa de tenencia de su perro, tenían seguro de incendios, inundaciones y robo, y estaban abonados a la Vigilancia Vecinal, que les proporcionó una placa para la verja de la entrada con el rótulo “Está usted advertido” sobre la silueta de un potencial intruso. Este iba enmascarado; no se apreciaba si era blanco o negro y, por lo tanto, demostraba que el propietario no era racista.

No fue posible asegurar la casa, la piscina y el automóvil contra daños producidos por disturbios. Había disturbios, pero fuera de la ciudad, donde se alojaba la gente de otro color. A esta gente no se le permitía entrar en la zona residencial salvo si eran chicas de servicio o jardineros de confianza, así que no había nada que temer, dijo el marido a su esposa. Pero ella temía que algún día aquella gente llegase hasta su calle y arrancase la placa “Está usted advertido”, abriese la verja e irrumpiese en el interior... “Bobadas, querida –dijo el marido–, hay policías y soldados y gases lacrimógenos y armas para mantenerlos a distancia”. Sin embargo, para complacerla –pues la quería muchísimo y estaban incendiando autobuses, apedreando automóviles, y los escolares eran abatidos a tiros por la policía, en unos barrios de los que nada se podía ver ni oír desde la zona residencial– había hecho instalar un control electrónico en la verja de entrada. Quienquiera que desdeñase el rótulo “Está usted advertido” y tratase de abrir la verja, tendría que anunciar sus intenciones apretando un botón y hablando a través de un micrófono conectado a la casa. El hijo del matrimonio estaba fascinado por el aparato y lo utilizaba como un *walkie-talkie* cuando jugaba a policías y ladrones con sus amiguitos.

Los disturbios fueron sofocados, pero hubo muchos robos en el barrio residencial y la fiel sirvienta de unos vecinos fue maniatada y encerrada en un armario por unos ladrones mientras cuidaba de la casa de sus patronos. La fiel sirvienta del matrimonio y del niño se sintió tan afectada por la desgracia sobrevenida a una amiga que, como a menudo le ocurría a ella, tenía la responsabilidad de velar por las pertenencias del matrimonio y del niño pequeño, que suplicó a sus señores que pusiesen rejas en las puertas y ventanas de la casa, y que instalasen un sistema de alarma. La esposa se avino: “Tiene razón, sigamos su consejo”. Y así, desde todas las puertas y ventanas de la casa en la que vivían siempre felices vieron entonces los árboles y el cielo entre rejas, y cuando el gatito del niño trató de encaramarse por el montante para hacerle compañía en su camita durante la noche, como hacía habitualmente, la estridente alarma sonó en toda la casa.

A la alarma respondían con frecuencia –esa impresión daba– otras alarmas antirrobo en otras casas, disparadas por gatos domésticos o ratones mordisqueantes. Las alarmas se sucedían por los jardines como chillidos, gemidos y lamentos a los que pronto todos se acostumbraron, de manera que el clamor no sobresaltaba a quienes vivían en el barrio residencial más que el croar de las ranas o la musical vibración de las patas de las cigarras. Protegidos por el clamoreo de las arpias electrónicas, los intrusos serraban los

barrotes de hierro e irrumpían en los hogares, llevándose equipos de alta fidelidad, televisores, magnetófonos, cámaras fotográficas y radios, joyas y ropa, y a veces tenían hambre suficiente para devorar todo lo que hubiese en el frigorífico; o se tomaban un descanso audaz para beberse el whisky de la vitrina o del mueble bar del jardín. Las compañías de seguros no pagaban compensación alguna si el whisky era de una sola malta, pérdida sensiblemente agravada por la certeza del propietario de que los ladrones no habrían sabido apreciar lo que se estaban bebiendo.

Luego vino la época en que muchos, no incluidos en las categorías de chicas de servicio y jardineros de fiar, merodeaban por el barrio residencial porque estaban sin empleo. Algunos importunaban en demanda de trabajo: quitar las malas hierbas o pintar un tejado; cualquier cosa, baas, señora. Pero el marido y su esposa recordaban la advertencia acerca de que no contratasen a nadie de fuera del vecindario. Algunos bebían alcohol y ensuciaban la calle tirando las botellas vacías, otros pedían limosna, aguardando a que el marido, o su esposa, saliese con el coche por la puerta de la verja electrónicamente accionada. Se sentaban por doquier con los pies en la cuneta, bajo los jacarandaes que hacían de la calle un túnel verde –porque era un barrio residencial precioso, estropeado solo por su presencia–, y a veces se quedaban dormidos echados justo frente a la verja bajo el sol del mediodía. La esposa nunca pudo soportar ver a nadie pasando hambre. Mandaba a la sirvienta de confianza que les sacase pan y té, pero la sirvienta de confianza decía que eran holgazanes y *tsotsis*, que entrarían y la maniatarían y la encerrarían en un armario. El marido dijo: “Tiene razón. Sigue su consejo. No consigues más que incitarlos con tu pan y té. Buscan su oportunidad...”. Y cada noche retiraba del jardín el triciclo del niño y lo guardaba dentro de la casa, pues si bien esta era desde luego segura una vez todo bien cerrado y conectada la alarma, cabía no obstante la posibilidad de que alguien saltase por el muro o por la verja electrónicamente cerrada y penetrara en el jardín.

“Tienes razón –asintió la esposa–, así que el muro debería ser más alto”. Y la vieja bruja sabia, la madre del marido, pagó los ladrillos adicionales como regalo de Navidad a su hijo y a su esposa (al pequeño le regaló un traje espacial y un libro de cuentos de hadas). Pero cada semana había noticias de más allanamientos: a pleno día y en la oscuridad de la noche, de madrugada e incluso en el delicioso crepúsculo veraniego (a una familia le vaciaron los dormitorios del piso de arriba mientras cenaba en la planta baja). El marido y la esposa, conversando un día sobre el último robo a mano armada ocurrido en el barrio residencial, se distrajeron al ver al gatito de su hijo encaramarse sin esfuerzo por

el muro de más de dos metros y descender después, primero con un rápido braceo de sus patas anteriores, extendidas por la superficie vertical, y luego con un grácil impulso, para aterrizar en el jardín sacudiendo la cola como un látigo. En la cara encalada del muro se veía la marca de las idas y venidas del gato; y en el lado que daba a la calle había marcas más grandes, color de tierra, que bien pudieran haber dejado las maltrechas zapatillas deportivas que llevan los vagabundos desempleados, cuyo propósito no sería en absoluto inocente.

Cuando el marido, la esposa y el pequeño sacaban al perro a dar su paseo por las calles vecinas, ya no se detenían a admirar un rosal en flor o un césped perfecto, ocultos como estaban ahora por un despliegue de diferentes variedades de cercas de seguridad, muros y otras defensas. El marido, la esposa, el niño y el perro pasaban ante un notable surtido de sistemas de seguridad: la opción barata de trozos de vidrio incrustados en cemento en lo alto de los muros; las rejas que terminaban en puntas de lanza; los intentos de armonizar la estética de la arquitectura carcelaria con el estilo de las villas españolas (los pinchos pintados de color rosa) y con las urnas de yeso de las fachadas neoclásicas (picas de treinta centímetros con filos como zigzags de relámpago y pintadas de un blanco impoluto). En algunos muros había una pequeña placa adosada con el nombre y el número de teléfono de la empresa responsable de la instalación de los dispositivos. Mientras el pequeño y el perro corrían por delante, el marido y la esposa se entretenían comparando la posible eficacia de cada sistema en relación con su aspecto; y tras varias semanas de reflexionar ante las distintas barricadas, sin necesidad de hablar, ambos llegaron a la conclusión de que solo había un sistema que mereciese la pena. Era el más feo pero el más honesto, de inequívoco estilo de campo de concentración, sin adornos superfluos; completa y evidente eficacia. Colocado a lo largo de los muros, consistía en una espiral continua de rígido y reluciente metal serrado en forma de hojas dentadas, de tal manera que resultaba imposible trepar por encima de la espiral e imposible también pasar por el interior de su túnel sin engancharse en sus colmillos. No habría salida posible, solo una inútil porfía cada vez más sangrienta. El intruso recibiría cortes cada vez más profundos y acerados hasta descarnarse. La esposa se estremeció al mirarlo. “Tienes razón –dijo el marido–, cualquiera se lo pensaría dos veces...” y siguieron el consejo de un pequeño cartel adosado al muro: “Consulte a Dientes de Dragón Seguridad Total”.

Al día siguiente llegó una brigada de obreros que instalaron las espirales afiladas como hojas de afeitar a todo lo largo de los muros de la casa, donde el marido y la esposa y el

niño y el perro y el gato vivían siempre felices. La luz del sol, reflejada en la endentadura, emitía destellos como cuchilladas y la cornisa de filos de navaja circundaba el hogar, resplandeciente. El marido dijo: “No importa. El tiempo lo irá dejando mate”. La esposa dijo: “Te equivocas. Garantizaron que era inoxidable”. Y aguardó hasta que el pequeño se alejó corriendo a jugar antes de decir: “Espero que el gato tenga cuidado...”. El marido dijo: “No te preocupes, cariño; los gatos siempre miran antes de saltar”. Y, ciertamente, a partir de aquel día el gato optó por dormir en la camita del pequeño y no salía del jardín, sin aventurarse nunca a violar la seguridad.

Una noche, la madre, después de acostar al niño, le leyó uno de los cuentos de hadas del libro que la vieja bruja sabia le había regalado por Navidad. Al día siguiente el pequeño jugó a ser el Príncipe que desafía la terrible barrera de espinos para entrar en el palacio y dar a la Bella Durmiente el beso que la devolvería a la vida: arrastró una escalera hasta el muro; el reluciente túnel en espiral era justo lo bastante ancho para que su pequeño cuerpo pudiese penetrar, y en cuanto los afilados dientes se hincaron en sus rodillas y en sus manos y en su cabeza gritó y forcejeó, y se encontró tanto más atrapado cuanto más porfiaba por soltarse. La fiel chica de servicio y el jardinero, a quien “le tocaba” precisamente aquel día, acudieron corriendo; ella, para ver qué le pasaba al pequeño y gritar como él; y el jardinero, para desgarrarse las manos tratando de alcanzar al niño. Entonces el marido y la esposa irrumpieron como locos en el jardín y algo (probablemente el gato) disparó la alarma, cuyo estridente sonido se mezcló con los gritos, mientras la sangrante masa del cuerpecito era liberada de la espiral de seguridad con sierras, cortaalambres y hachuelas y transportada –por el marido, la esposa, la histérica fiel sirvienta y el lloroso jardinero– al interior de la casa.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué elementos pertenecientes al imaginario de los cuentos de hadas encontrás en el texto? ¿Por qué crees que la autora adoptó un estilo narrativo semejante al de ese género?
- 2) ¿Cuál es la crítica social oculta en esta historia? ¿Cómo podemos reactualizarla en nuestro contexto cercano?
- 3) ¿Por qué te parece que, en la presentación del texto, la autora afirma que no cree que “deba” escribir nada? ¿Cuál es tu reflexión sobre esa supuesta imposición social frente a la escritora como artista y creadora?

Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973) es periodista y escritora. En su obra, la fantasía y el horror se funden con la realidad, trastocando la cotidianidad sin destruirla. El libro al que pertenece el siguiente cuento, *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), ha sido traducido a más de quince idiomas europeos y asiáticos.



Mariana Enriquez: “Pablito clavó un clavito. Una evocación del Petiso Orejudo”

La primera vez que se le apareció fue en la salida de las nueve y media de la noche, la que se hacía en ómnibus. Fue durante una pausa del relato, mientras recorrían el tramo que iba desde el restaurante que había sido de Emilia Basil, descuartizadora, hasta el edificio donde vivía Yiya Murano, envenenadora. De todos los tours por Buenos Aires que ofrecía la empresa para la que trabajaba, el de crímenes y criminales era el más exitoso. Se hacía cuatro veces por semana: dos en ómnibus y dos a pie, dos en inglés y dos en español. Pablo supo que, cuando la empresa lo designó como guía del tour de crímenes, le estaba dando un ascenso, aunque el sueldo fuera el mismo (sabía que, tarde o temprano, si lo hacía bien, la cifra también iba a ascender). El cambio lo había alegrado mucho: antes hacía el tour “Arquitectura Art Nouveau de Avenida de Mayo”, que era muy interesante, pero aburría después de un tiempo. Había estudiado los diez crímenes del tour en detalle para poder contarlos bien, con gracia y suspenso, y jamás había tenido miedo ni se había impresionado. Por eso, antes que terror, sintió sorpresa al verlo. Era él, sin duda, inconfundible. Los ojos grandes y húmedos, que parecían llenos de ternura pero en realidad eran un pozo oscuro de idiocia. El chaleco oscuro y la estatura baja, los hombros esmirriados y en las manos esa sogá fina –el piolín, como lo llamaban entonces– con que le había demostrado a la policía, sin expresar emoción alguna, cómo había atado y asfixiado a sus víctimas. Y las orejas enormes, puntiagudas y simpáticas, de Cayetano Santos Godino, el Petiso Orejudo, el criminal más célebre del tour, quizá el más famoso de la crónica policial argentina. Un asesino de niños y de animales pequeños. Un asesino que no sabía leer ni sumar, que no distinguía los días de la semana y que guardaba una caja llena de pájaros muertos debajo de su cama. Pero era imposible que estuviera ahí, donde Pablo lo estaba viendo. El Petiso Orejudo había muerto en 1944, en el ex presidio de Ushuaia, en Tierra del Fuego, el fin del mundo. ¿Qué podía hacer ahora mismo, en la primavera de 2014, como pasajero fantasma de un

ómnibus que recorría los escenarios de sus asesinatos? Porque sin duda era él, imposible confundirlo, el aparecido era idéntico a las numerosas fotos de época que se conservaban. Además, había suficiente iluminación como para verlo bien: el ómnibus llevaba las luces encendidas. Estaba parado casi al final del pasillo, haciendo la demostración con su piolín, mirándolo a él, al guía, a Pablo, con cierta indiferencia, pero con claridad. Hacía rato que Pablo había contado su historia. Lo venía haciendo desde hacía dos semanas y le gustaba mucho. El Petiso Orejudo había acechado una Buenos Aires tan lejana y tan distinta que resultaba difícil sugestionarse con su figura. Y sin embargo algo debía haberlo impresionado vivamente, porque el Petiso se había presentado, aunque nadie más lo veía –los pasajeros conversaban animados y le pasaban la mirada por encima, sin reparar en él–. Pablo sacudió la cabeza, cerró los ojos con fuerza y, al abrirlos, la figura del asesino con su piolín había desaparecido. ¿Me estaré volviendo loco?, pensó, y apeló a la psicología barata para llegar a la conclusión de que el Petiso se le aparecía porque él acababa de tener un hijo y eran los niños las únicas víctimas de Godino. Los niños pequeños. Pablo contaba en el tour de dónde, creían los forenses de la época, le venía esa saña: el primer hijo de los Godino, el hermano mayor del Petiso, había muerto a los diez meses de edad en Calabria, Italia, antes de que la familia emigrara hacia la Argentina. El recuerdo de ese bebé muerto lo obsesionaba: en muchos de los crímenes –y de los intentos, mucho más numerosos repetía la ceremonia del entierro. A los peritos que lo interrogaron después de ser atrapado les dijo: “Nadie vuelve de la muerte. Mi hermanito nunca volvió. Simplemente se pudre bajo la tierra”. Pablo contaba el primer simulacro de entierro en una de las paradas del tour: la intersección de la calle Loria con San Carlos, donde el Petiso había atacado a Ana Neri, dieciocho meses de edad, vecina suya en el conventillo de la calle Liniers, que ya no existía, pero el solar donde una vez había estado era una parada del recorrido, con una breve contextualización donde se les explicaba a los turistas las condiciones de vida de aquellos inmigrantes recién llegados que escapaban de la pobreza europea: hacinados en inquilinatos húmedos, sucios, ruidosos, promiscuos, sin ventilación. El ambiente ideal para los crímenes del Petiso, porque la incomodidad y el desorden acababan por mandar a los niños a la calle: vivir en aquellas habitaciones era tan insoportable que la gente se la pasaba en la vereda, especialmente los hijos, que correteaban por ahí. Ana Neri. El Petiso la llevó al baldío, la golpeó con una piedra y, una vez que la niña estuvo inconsciente, trató de enterrarla. Un policía lo encontró en medio de la tarea y él rápidamente mintió una coartada: dijo que estaba intentando ayudar a la bebé, que había

sido atacada por otra persona. El policía le creyó, quizá porque el Petiso Orejudo también era un niño: tenía, entonces, nueve años. Ana tardó seis meses en recuperarse del ataque. No fue el único ataque con simulacro de entierro: en septiembre de 1908, poco después de dejar la escuela –y de que comenzaran sus aparentes ataques de epilepsia; nunca se terminó de comprobar a qué se debían las convulsiones que sufría el Petiso–, se llevó al niño Severino González hasta un terreno baldío frente al colegio Sagrado Corazón. En el terreno había un pequeño corral para caballos. El Petiso sumergió al niño en la pileta donde tomaban agua los animales e intentó cubrirlo con una tapa de madera. Un simulacro más sofisticado: la recreación del ataúd. Otra vez un policía que pasaba impidió el crimen y otra vez el Petiso mintió diciendo que, en realidad, estaba ayudando al niño. Pero ese mes el Petiso estaba incontinente. El día 15 de septiembre atacó a un bebé de veinte meses, Julio Botte. Lo encontró en la puerta de su casa, Colombres 632. Le quemó el párpado de uno de los ojos con un cigarrillo que llevaba en la mano. Dos meses después, los padres del Petiso no soportaron más su presencia ni sus acciones y ellos mismos lo entregaron a la policía. En diciembre acabó en la colonia penal para menores de Marcos Paz. Allí aprendió a escribir un poco, pero se destacó sobre todo por echar gatos y botines a las ollas humeantes de la cocina cuando los cocineros se descuidaban. El Petiso cumplió tres años preso en el reformatorio de Marcos Paz. Salió con más ganas de matar que nunca y pronto lograría el primer, deseado, asesinato. Pablo siempre terminaba el capítulo del Petiso con el interrogatorio que le hizo la policía tras su detención. A los turistas parecía impresionarlos mucho. Lo leía, para que el efecto realista fuera mayor. La noche en que el Petiso se apareció en el ómnibus sintió cierta incomodidad antes de repetir sus palabras, pero decidió decirlas igual. El Petiso sólo lo miraba y jugaba con la soga: no lo amenazaba.

–¿No siente usted remordimientos de conciencia por los hechos que ha cometido?

–No entiendo lo que ustedes me preguntan.

–¿No sabe usted lo que es el remordimiento?

–No, señores.

–¿Siente usted tristeza o pena por la muerte de los niñitos Giordano, Laurora y Vainikoff?

–No, señores.

–¿Piensa usted que tiene derecho a matar niños?

–No soy el único, otros también lo hacen.

—¿Por qué mataba usted a los niños?

—Porque me gustaba.

Esta última respuesta provocaba la desaprobación colectiva de los pasajeros, que en general parecían contentos cuando se cambiaba de criminal y se pasaba a la más comprensible Yiya Murano, quien envenenó a sus mejores amigas porque le debían dinero. Una asesina por ambición. Fácil de entender. El Petiso, en cambio, incomodaba a todos. Esa noche, cuando llegó a su casa, Pablo no le contó a su mujer que había visto el espectro del Petiso. Tampoco a sus compañeros, pero eso era normal: no quería tener problemas en el trabajo. En cambio, le molestaba no poder hablarle de la aparición a su esposa. Dos años atrás se lo hubiera contado. Dos años atrás, cuando todavía podían confesarse cualquier cosa sin miedo, sin recelo. Era una de las tantas cosas que habían cambiado desde el nacimiento del bebé. Se llamaba Joaquín; tenía seis meses, pero Pablo seguía diciéndole “el bebé”. Lo quería —al menos, eso creía—, pero el bebé no le prestaba demasiada atención, aún estaba aferrado a su madre, y ella no ayudaba, no ayudaba para nada. Se había convertido en otra persona. Temerosa, desconfiada, obsesiva. A veces, Pablo se preguntaba si no estaría sufriendo una depresión posparto. Otras solamente se malhumoraba y recordaba con nostalgia y algo —mucho— de enojo los años previos al bebé. Ahora era todo distinto. Ella ya no lo escuchaba, por ejemplo. Fingía hacerlo, sonreía y hacía que sí con la cabeza, pero estaba pensando en comprar zapallo y zanahoria para el bebé, o en si la irritación que el bebé tenía en la piel sobre las caderas podía haber sido causada por el pañal descartable o se trataba de alguna enfermedad eruptiva. Ni lo escuchaba ni quería tener sexo porque estaba dolorida después de la episiotomía, que no terminaba de cicatrizar, y, para colmo, el bebé dormía con ellos en la cama matrimonial: había un cuarto esperándolo, pero ella no se animaba a dejarlo dormir solo, le tenía miedo al “síndrome de muerte súbita”. Pablo había tenido que escuchar hablar de esa muerte blanca durante horas, mientras trataba en vano de calmarle la ansiedad, a ella, que nunca había tenido miedo, que alguna vez lo había acompañado a escalar montañas y había dormido en refugios mientras nevaba afuera. Ella, que había comido hongos con él, todo un fin de semana alucinando, esa misma mujer, ahora, lloraba por una muerte que no había llegado y posiblemente no llegara nunca. Pablo no recordaba por qué tener un hijo le había parecido una buena idea. Ella no hablaba de otra cosa. Se habían terminado las charlas sobre los vecinos, las películas, los escándalos familiares, los trabajos, la política, la comida, los viajes. Ahora sólo hablaba del bebé y hacía como que escuchaba cuando se trataban otros temas. Lo único

que parecía registrar, como si la despertara de un sopor, era el nombre del Petiso Orejudo. Como si su mente se iluminara con la visión de los ojos del idiota asesino; como si conociera esos dedos delgados que sostenían la cuerda. Decía que Pablo estaba obsesionado con el Petiso. Él no creía que fuera así. Sucedió que los otros asesinos del tour macabro por Buenos Aires eran aburridos. La ciudad no tenía grandes asesinos, si se exceptuaban los dictadores, no incluidos en el tour por corrección política. Algunos de los asesinos de los que Pablo hablaba habían cometido crímenes atroces, pero bastante comunes según cualquier catálogo de violencia patológica. El Petiso era distinto. Era raro. No tenía más motivos que su deseo y parecía una especie de metáfora, el lado oscuro de la orgullosa Argentina del Centenario, un presagio del mal por venir, un anuncio de que había mucho más que palacios y estancias en el país, una cachetada al provincianismo de las élites argentinas que creían que sólo cosas buenas podían llegar de la fastuosa y anhelada Europa. Lo más hermoso era que el Petiso no tenía la más mínima conciencia de esto: a él sólo le gustaba atacar niños y encender hogueras. Porque también era pirómano; le gustaba ver las llamas y observar el trabajo de los bomberos, “sobre todo, cuando se caían al fuego”, como le había dicho a uno de los interrogadores. Era con fuego la historia que había hecho enojar a su esposa: ella acabó levantándose de la mesa, gritándole que nunca más le hablara del Petiso, nunca más, por ningún motivo. Se lo había gritado mientras abrazaba al bebé, como si tuviera miedo de que el Petiso se materializara y lo atacara. Después, se había encerrado en la habitación y lo había dejado comiendo solo. Él la mandó a la mierda mentalmente. La historia era impresionante, en efecto; no para armar tanto escándalo, creía él, pero sí muy brutal. Ocurrió el 7 de marzo de 1912. Una niña de cinco años, Reina Bonita Vainikoff, hija de inmigrantes judíos letones, estaba mirando la vidriera de una zapatería, cerca de su casa en la avenida Entre Ríos. La niña llevaba un vestido blanco. El Petiso se le acercó mientras ella estaba absorbida por la visión de los zapatos. Llevaba un fósforo encendido en la mano. Tocó con la llama el vestido, que ardió. El abuelo de la nena la vio envuelta en llamas, desde la vereda de enfrente. Cruzó la calle corriendo, desesperado. No logró siquiera acercarse a la niña: trastornado, no se había fijado en el tráfico. Lo atropelló un auto y murió. Un hecho extrañísimo dada la escasa velocidad de los vehículos en aquellos años. Reina Bonita también murió, pero después de dieciséis días de dolorosa agonía. El asesinato de la pobre Reina Bonita no era el crimen favorito de Pablo. A él le gustaba —ésa era la palabra, qué remedio— el de Jesualdo Giordano, de tres años. Sin duda, era el que más horror les causaba a los turistas y a lo mejor por eso

le gustaba: porque le resultaba placentero contarle y esperar la reacción, siempre espantada, de su auditorio. Fue el crimen por el que atraparon al Petiso, además, porque cometió un error fatal. El Petiso, como era ya su costumbre, llevó a Jesualdo hasta un baldío. Lo ahorcó con trece vueltas de cuerda. El chico se resistió con fuerza; lloraba y gritaba. El Petiso declaró a la policía que intentó hacerlo callar porque no quería ser interrumpido como en otras oportunidades: “Al chico ese lo agarré con los dientes aquí, cerca de la boca, y lo sacudí como hacen los perros con los gatos”. Esa imagen incomodaba a los turistas, que se revolvían en los asientos y decían “Por Dios” en voz baja. Sin embargo, nunca le habían pedido que detuviera el relato. Una vez que ahorcó a Jesualdo, el Petiso lo tapó con una chapa y salió a la calle. Pero algo lo atormentaba, rumiaba una idea que ardía. Así que al rato volvió a la escena del crimen. Llevaba un clavo. Lo clavó en la cabeza del niño, que ya estaba muerto. Al día siguiente, cometió su error fatal. Quién sabe por qué, asistió al velorio del niño al que había matado. Dijo, más tarde, que quería ver si todavía tenía el clavo en la cabeza. Confesó este deseo cuando lo llevaron a presenciar la autopsia, después de la denuncia del padre del niño muerto. Cuando el Petiso vio el cadáver, hizo algo muy extraño: se tapó la nariz y escupió, como si le diera asco, aunque el cuerpo todavía no había entrado en estado de descomposición. Los forenses, por algún motivo que la crónica policial de la época no explica, lo hicieron desnudar. El Petiso tenía una erección de dieciocho centímetros. Acababa de cumplir dieciséis años. Ese relato no podía contárselo a su mujer. Una vez, había intentado hablarle de las reacciones de los turistas ante el último crimen del Petiso, pero antes siquiera de empezar el relato se dio cuenta de que ella no lo estaba escuchando. Le reclamó que tenían que mudarse a una casa más grande cuando el bebé creciera. No lo quería criar en un departamento. Quería patio, piscina, sala de juegos y un barrio tranquilo donde el chico pudiera jugar en la calle. Ella sabía perfectamente que esto último apenas existía en una ciudad con el tamaño y la intensidad de Buenos Aires, y mudarse a un suburbio rico y apacible estaba muy lejos de sus posibilidades. Cuando terminó de enumerar sus deseos para el futuro, le pidió que cambiara de trabajo. Eso no, dijo él. Soy licenciado en Turismo, me va bien, no voy a renunciar; me divierto, son pocas horas y estoy aprendiendo. El salario es una miseria. No, no es una miseria, se enojó Pablo. Creía estar ganando bien, lo suficiente para mantener decentemente a su familia. ¿Quién era esa mujer desconocida? Alguna vez ella le había jurado que, con él, era capaz de vivir en un hotel, en la calle, bajo un árbol. Todo era culpa del bebé. La había cambiado por completo. ¿Y por qué? Si era un chico sin gracia, aburrido,

dormilón, que, cuando estaba despierto, lloraba casi sin parar. Por qué no trabajás vos si querés más plata, le dijo Pablo a su mujer. Y ella pareció erizarse, gritó como si se hubiera vuelto loca. Gritó que tenía que cuidar al bebé, qué pretendía él, ¿abandonarlo con una niñera o con la loca de su madre? Mi madre no está loca, pensó Pablo, y, para no volver a pelear a los gritos, salió a la vereda a fumar. Ésa era otra cosa: desde que había nacido el bebé, ella no lo dejaba fumar en su departamento. Al día siguiente de la discusión, el Petiso volvió al ómnibus. Esta vez estaba más cerca de él, casi al lado del conductor, que claramente no lo veía. Pablo no se sentía diferente, sólo algo inquieto; temía que alguno de los turistas también fuera capaz de ver al Petiso espectral y causara histeria en el ómnibus. Cuando apareció, con la soga en las manos, estaban en una de las últimas paradas del recorrido, la casa de la calle Pavón. Allí había aparecido una de las víctimas más grandes (de edad) del Petiso, uno de sus ataques más extraños. Arturo Laurora, trece años, estrangulado con su camisa; el cuerpo fue encontrado dentro de una casa abandonada. No llevaba pantalones y tenía las nalgas lastimadas, pero no había sido violado. Mientras Pablo contaba el caso, el Petiso espectral, parado a su lado, aparecía y desaparecía, temblaba, se desdibujaba, como si estuviera hecho de humo o niebla. Por primera vez en muchas noches, alguien quiso hacer una pregunta. Pablo le sonrió al curioso con toda la falsedad que era capaz de conjurar. El turista –que, por su acento, era caribeño– quería saber si el Petiso había puesto un clavo en la cabeza de sus víctimas en alguna otra oportunidad. No, le contestó Pablo. Que se sepa, fue esa vez sola. Es muy extraño, dijo el hombre. Y aventuró que si la carrera criminal del Petiso hubiera sido más larga, a lo mejor el clavo se habría convertido en su marca, en su firma. A lo mejor, contestó Pablo con amabilidad mientras veía cómo el Petiso espectral se terminaba de desvanecer. Pero nunca vamos a saberlo, ¿no es cierto? El caribeño se rascó el mentón. Pablo volvió a su casa pensando en el clavo y en un trabalenguas que su madre le había enseñado cuando era chico: “Pablito clavó un clavito. / ¿Qué clavito clavó Pablito? / Un clavito chiquitito”. Abrió la puerta del departamento y se encontró con la escena habitual de los últimos meses: el televisor encendido, un plato con dibujos de Ben 10 y restos de zapallo, una mamadera medio vacía y la luz de su habitación encendida. Se asomó a la puerta. Su mujer y su hijo dormían en la cama, juntos. Sintió que no los conocía. Pablo caminó hasta la habitación que él mismo había decorado para su hijo antes de que naciera. Estaba tan vacía que le dio frío. La cuna inmóvil estaba oscura. Parecía el cuarto de un chico muerto, conservado intacto por una familia de duelo. Pablo se preguntó qué pasaría si el chico se moría, como parecía temer su mujer.

Sabía la respuesta. Se apoyó en la pared vacía, donde varios meses atrás, siempre antes del nacimiento, antes de que su mujer se transformara en otra persona, había planeado ubicar un colgante, un universo que giraría sobre la cuna del bebé para entretenerlo por la noche. La luna, el sol, Júpiter, Marte y Saturno, los planetas y los satélites y las estrellas brillando en la oscuridad. Pero nunca lo había colgado porque su mujer no quería que el bebé durmiera ahí y no había forma de convencerla. Tocó la pared y se encontró con el clavo, que seguía esperando. Lo arrancó de un tirón seco y se lo metió en el bolsillo. Pensó que resultaría un gran golpe de efecto para su relato. Lo sacaría de su bolsillo justo cuando contara el crimen del niño Jesualdo Giordano, en el momento preciso, cuando el Petiso volvía y lo clavaba en la cabeza del chico ya muerto. A lo mejor algún turista ingenuo hasta creía que se trataba del mismo clavo, perfectamente conservado cien años después del crimen. Sonrió pensando en su pequeño triunfo y decidió acostarse en el sofá del living, lejos de su mujer y su hijo, con el clavo entre los dedos.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué dimensiones de la realidad y la ficción encontrás en el cuento? ¿Cómo podrías vincular este cuento con los textos de Saer y Spang que leímos en el capítulo 1?
- 2) ¿Por qué creés que el narrador llama “muerte blanca” al síndrome de muerte súbita? ¿Cuál sería, por oposición, la muerte negra? ¿Esta expresión metafórica se vincula con una carga valorativa del protagonista?
- 3) “El terror, en los cuentos de Mariana Enriquez, se desliza como un jadeo de agua negra sobre baldosas al sol. Como algo imposible que, sin embargo, podría suceder”. A partir de este comentario de Leila Guerriero, ¿creés hay más de un modo de describir lo terrorífico en esta historia?

Sergio Bizzio (Buenos Aires, 1956) es escritor, dramaturgo, músico y cineasta. Ha escrito los guiones de muchas películas dirigidas por su pareja, Lucía Puenzo.

El cuentario *Chicos*, en el que está incluido el cuento que sigue, reúne historias de adolescentes que se acercan a la adultez, en muchas ocasiones conflictivamente. Otro de los cuentos de este libro, “Cinismo”, fue la base del guión del largometraje *XXY*, dirigido por Puenzo, ganador de numerosos premios en festivales de cine internacionales.



Sergio Bizzio: “Magia”

–Yo leo el pensamiento –dijo Julián.

Hacía media hora que Ronnie estaba sentado en el borde de la barranca, con las piernas colgando y la vista clavada en el río. Eran las once de la mañana de un día de finales de enero y hacía mucho calor, tanto que se veía el muelle al final de la playa, el isleño que cruzaba el río en canoa, los juncos al otro lado de la barranca, todo ondulaba impreso en una delgadísima tela inexistente (pero transparente). Ronnie alzó la vista y vio a un chico de su misma edad (12 años). Era el chico que había estado observándolo de lejos un rato antes. Un chico con cara de nada, regordete y de pelo lacio, con un flequillo que le cubría las cejas. Ronnie no lo había oído llegar. Durante un segundo se mostró sorprendido, pero enseguida lo descartó y volvió a mirar el río. El chico le dijo entonces que leía el pensamiento.

–¿Por qué decís que tengo cara de boludo? –añadió.

–¿Yo dije eso?

–No, bueno, no lo dijiste, lo pensaste –dijo Julián.

A Ronnie le pareció que no había nada desafiante en el chico, ningún motivo para levantarse o ponerse en guardia. Se limitó a mirarle las zapatillas por encima del hombro. Eran unas zapatillas nuevas, demasiado llamativas, con refuerzos plateados que brillaban al sol y una suela verde con espejitos de acrílico en los bordes. Julián siguió la mirada de Ronnie y por un momento los dos se mantuvieron callados observando las zapatillas. Después Ronnie señaló con el mentón al isleño que cruzaba el río en canoa y dijo:

–¿Qué está pensando el tipo aquel, a ver?

–No puedo, está muy lejos... –dijo Julián, negando con la cabeza. Hizo una pausa y añadió–: recién pensaste “sí, es cierto”. ¡Y claro, está lejos! Dejá que se acerque un poco y te digo. A propósito, me llamo Julián.

A Ronnie le llamó la atención el modo de hablar del chico: un tono sereno, sin titubeos, con palabras anticuadas. Volvió a mirarlo. Era formal, era prolijo. Llevaba puesto un jean planchado con una raya filosa y una remera blanca con la cara del pato Donald. Ronnie tuvo la impresión de que era un pobre chico sometido a una madre obsesiva que le elegía la ropa más fea del mundo y lo obligaba a ponérsela, pero no fue eso lo que lo impactó sino imaginar a la madre pasándole orgullosa un peine por el flequillo. Entonces oyó que Julián decía:

–No, no es así...

Se estremeció. ¿Le había leído el pensamiento?

Julián empezó a reírse.

–No, no puede ser... ¿Sabés qué está pensando el señor de la canoa? Que no llega a ver el partido. ¡Está cruzando todo ese río para ver un partido! ¡Rema doscientos metros contra la corriente para ir a ver un partido! Qué bárbaro, mirá que hay gente que... Bueno, en fin –se puso serio de golpe–. Esa fue la última prueba que te doy. Leo el pensamiento y me acerqué a vos porque sé que vos también tenés un poder.

–¿Y eso quién te lo dijo? –dijo Ronnie.

–Nadie. Vos. Andaba por acá (mis padre están allá haciendo un asado) y te vi y no pude evitar leerte el pensamiento. Estabas pensando usar tu poder contra vos mismo. ¿Qué poder tenés? ¿Por qué querés usarlo contra vos? Ok, sea lo que sea: no lo hagas, por favor. Te encontré y te salvé. Somos dos, ahora.

Julián dijo esto con aire solemne y se acomodó para una respuesta a la altura de sus palabras. Ronnie se levantó despacio, como si le pesara el cuerpo, y lo miró entre ceja y ceja. Le dijo:

–Es cierto. Tengo un poder y es terrible y estaba pensando usarlo contra mí. Pero lo que voy a hacer es usarlo contra vos. Te voy a hacer desaparecer.

–¿¡Hacés desaparecer gente?! –chilló Julián.

Ronnie levantó una mano y la abrió como una garra sobre la cara de Julián, que empezó a transpirar. Le temblaban los párpados, los labios, incluso movía las orejas.

–No... no, por favor... –dijo–. Esperá un minuto... pensemos...

–No tengo nada que pensar con vos, gordo boludo. Dame un segundo y vas a ver lo que te pasa...

–¡No, esperá! ¿En un segundo podés hacerme desaparecer? ¡Mi mamá me va a matar!

–Tu mamá no te va a matar porque no te va a ver más... –dijo Ronnie y acercó la garra a la cara de Julián. Julián cayó de rodillas.

–Levantate –le ordenó Ronnie.

Julián negó con la cabeza, llorando y moqueando.

–Perdoname, perdoname –decía–, soy nuevo acá, no conozco a nadie, estaba aburrido y pensé que nuestro encuentro iba a ser genial: no lo pensé.

Ronnie escupió a un costado como un adulto y, lentamente, aflojó los dedos, dejó caer el brazo.

–Andá, volá –le dijo–, si te encuentro de nuevo voy a ser el último en verte.

Julián caminó unos metros en dirección al lugar donde estaban sus padres sin dejar de mirar a Ronnie. Después giró de golpe y se echó a correr a todo lo que daba. Tropezó, se levantó, corrió tan desordenadamente que era imposible saber si lo que hacía era huir o tratar de recuperar el equilibrio.

Ronnie volvió a sentarse. El isleño estaba ahora bastante más cerca. Una mancha de transpiración oscurecía un triángulo invertido de su camisa a rayas. Era, seguro, su mejor prenda, y se la había puesto para ver el partido, pero también para cruzar el río...

Ronnie alzó la mano en dirección al isleño y en el acto el río estuvo otra vez desierto. En el agua no quedaron ni las ondas del último impulso de los remos. Después alzó su mano sobre su cara. Pensó que el gesto de la mano en forma de garra había sido siempre una impostación, algo que no hacía falta para que su poder se hiciera efectivo. En más de una ocasión había hecho desaparecer gente sin necesidad de ese gesto: lo usaba para asustar, era una amenaza, y también un chiste, porque sus víctimas no le creían y a él le gustaba que se rieran antes de evaporarse.

Dos manos de mujer, frías a pesar del calor, aparecieron desde atrás y le cubrieron los ojos. La voz de Suki (17 años) preguntó:

–¿Quién soy?

–Suki –dijo Ronnie.

Ella lo soltó y, antes de que su espalda quedara completamente apoyada en el pasto, Ronnie ya estaba echado sobre ella. Se besaron.

–¿Hacía mucho que estabas? –preguntó Suki.

–No, media hora, menos.

–Yo llegué puntual, pero vi que estabas con alguien y no me quise acercar... ¿Quién era?

–Nada, un pibe que dice que lee el pensamiento.

–¿En serio? ¿Dijo eso?

–Te juro.

Suki se rió. A Ronnie le encantaba la rosa de Suki. “¿Por qué el pato Donald cuando sale del baño lleva una toalla en la cintura y después anda siempre desnudo?”. Así era la risa de Suki.

–Te extrañé... –le dijo Ronnie.

–Yo también... –dijo Suki. Lo abrazó con fuerza y, antes de separarse para besarle de nuevo, hizo (a espaldas de Ronnie) reaparecer en el río al isleño en su canoa. El isleño

se pasó el dorso de una mano por la frente como si acabara de recuperarse de un desvanecimiento y volvió a remar.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿A qué te parece que se refiere Ronnie cuando piensa que “el gesto de la mano en forma de garra había sido siempre una impostación, algo que no hacía falta para que su poder se hiciera efectivo”?
- 2) ¿Cómo están narrados, en este texto, los sucesos “mágicos”? ¿Te parece que el mundo cotidiano se ve alterado por ellos?
- 3) ¿Por qué creés que el narrador aclara, entre paréntesis, la edad de los protagonistas del cuento? ¿Cuál es la finalidad de ese recurso?

Poesía

La poesía es uno de los géneros literarios más antiguos, ya que su origen se remonta a la Grecia Antigua como acompañamiento musical: se recitaban líneas con el apoyo de la lira (instrumento similar al arpa). Por este motivo, el género recibió el nombre de **lirico**. En general, existe un consenso en sostener que la finalidad de la poesía es la de expresar sentimientos, emociones y perspectivas subjetivas.

En una poesía, las palabras se agrupan en versos y estos en estrofas. Se denomina **métrica** a las regularidades formales y sistemáticas que conforman una composición lírica. Para conocer la métrica de un poema, hay que sumar las sílabas que componen cada verso, siguiendo una serie de reglas. También es importante distinguir la **rima consonante** (aquella en la que existe identidad fonética entre los sonidos vocálicos y consonánticos de dos o más versos a partir de la última sílaba tónica) de la **asonante** (donde la identidad se da solo entre los sonidos vocálicos, específicamente a partir de la última vocal tónica). De todos modos, lo fundamental es la **musicalidad** que estas combinaciones generan y la expresión que permiten al poeta.

Popularmente conocido como “La princesa está triste”, “Sonatina” es uno de los poemas más famosos del poeta modernista Rubén Darío. Integra el poemario *Prosas profanas*, publicado por primera vez en 1896.



Rubén Darío: “Sonatina”

La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?

Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.

La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro,
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.

El jardín puebla el triunfo de los pavos reales.

Parlanchina, la dueña dice cosas banales,
y vestido de rojo piruetea el bufón.

La princesa no ríe, la princesa no siente;
la princesa persigue por el cielo de Oriente
la libélula vaga de una vaga ilusión.

¿Piensa, acaso, en el príncipe de Golconda o de China,
o en el que ha detenido su carroza argentina
para ver de sus ojos la dulzura de la luz?

¿O en el rey de las islas de las rosas fragantes,
o en el que es soberano de los claros diamantes,
o en el dueño orgulloso de las perlas de Ormuz?

¡Ay!, la pobre princesa de la boca de rosa
quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
tener alas ligeras, bajo el cielo volar;
ir al sol por la escalera luminosa de un rayo,
saludar a los lirios con los versos de mayo
o perderse en el viento sobre el trueno del mar.

Ya no quiere el palacio, ni la rueda de plata,
ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,
ni los cisnes unánimes en el lago de azur.

Y están tristes las flores por la flor de la corte,

los jazmines de Oriente, los nelumbos del Norte,
de Occidente las dalias y las rosas del Sur.

¡Pobrecita princesa de los ojos azules!
Está presa en sus oros, está presa en sus tules,
en la jaula de mármol del palacio real;
el palacio soberbio que vigilan los guardas,
que custodian cien negros con sus cien alabardas,
un lebrél que no duerme y un dragón colosal.

¡Oh, quién fuera hipsípila que dejó la crisálida!
(La princesa está triste. La princesa está pálida.)
¡Oh visión adorada de oro, rosa y marfil!
¡Quién volara a la tierra donde un príncipe existe,
(La princesa está pálida. La princesa está triste.)
más brillante que el alba, más hermoso que abril!

“—Calla, calla, princesa —dice el hada madrina—;
en caballo, con alas, hacia acá se encamina,
en el cinto la espada y en la mano el azor,
el feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,
a encenderte los labios con un beso de amor.”



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Cómo es la rima de este poema? ¿Cómo influye esa rima en su musicalidad?
- 2) ¿Cuál es el motivo de la tristeza de la princesa?
- 3) En literatura, se denomina metáfora a la figura retórica que establece una relación de semejanza entre dos términos y alguna cualidad que ambos comparten (aunque no parezcan tener vínculos evidentes). ¿Qué metáforas encontrás en este poema?
- 4) En referencia a Leopoldo Lugones, otro poeta modernista, Jorge Luis Borges escribió lo que sigue (*Inicial*, 1926). ¿Cuál es la crítica de Borges a la poesía modernista?

Puede aseverarse también que con el sistema de Lugones son fatales los ripios. Si un poeta rima en ía o en aba, hay centenares de palabras que se le ofrecen para rematar una estrofa y el ripio es ripio vergonzante. En cambio, si rima en ul como Lugones, tiene que azular algo en seguida para disponer de un azul o armar un viaje para que le dejen llevar baúl u otras indignidades.

Asimismo, el que rima en arde contrae esta ridícula obligación: Yo no sé lo que les diré, pero me comprometo a pensar un rato en el brasero (arde) y otro en las cinco y media (tarde) y otro en alguna compadrada (alarde) y otro en un flojonazo (cobarde). Así lo presintieron los clásicos, y si alguna vez rimaron baúl y azul o calostro y rostro, fue en composiciones en broma, donde esas rimas irrisorias caen bien. Lugones lo hace en serio. A ver, amigos, ¿qué les parece esta preciosura?

*Ilusión que las alas tiende en un frágil moño de tul
y al corazón sensible prende su insidioso alfiler azul.*

5) El poeta y letrista de tangos Celedonio Flores (1896 – 1947) reescribió la historia de la princesita en código lunfardo. ¿Cuál es la situación que describe? ¿Cuál es el problema de la bacana? ¿Qué sucede cuando llega “el coso”? ¿Quién es?

La bacana está triste, ¿qué tendrá la bacana? Ha perdido la risa su carita de rana
y en sus ojos se nota yo no sé qué penar;
la bacana está sola en su silla sentada,
el fonógrafo calla y la viola colgada
aburrida parece de no verse tocar.

Puebla el patio el berrido de un pebete que llora,
tiran bronca dos viejas y chamuya una lora
mientras canta "I Pagliacci" un vecino manghín,
la bacana no ríe, la bacana no siente,
la bacana parece que ha quedado inconsciente
con el mate ocupado por algún berretín.

¿Piensa acaso en el coso que la espera en la esquina?
¿En aquel que le dijo que era muy bailarina
con tapín de mafioso, compadrito y ranún?
¿En aquel que una noche le propuso el espiente?
¿En aquel cajetilla, entallao de elegante?
¿O en aquel caferata que es un gran pelandrún?

¡Oh la pobre percanta de la bata rosa!
quiere tener menega, quiere ser poderosa,
tener departamento con mishé y gigoló,
muchas joyas debute, un peleche a la moda.
Porque en esta gran vida el que no se acomoda
y la vive de grupo, al final se embromó.

Ya no quiere la mugre de la pieza amueblada,
el bacán que la shaca ya la tiene cansada,
se aburrió de esa vida de continuo ragú;
quiere un pibe a la gurda que en el baile con corte
les dé contramoquillo a los reos del Norte,
los fifí del Oeste, los cafishios del Sú.

–¡Vamos, vamos pelandra! –dice el coso que llega–,
esa cara de otaría que tenés no te pega,
levantate ligero y unos mangos pasá.
Está el patio en silencio, un rayito de luna.

se ha colado en la pieza mientras la pelandruna
saca vento de un mueble y le dice: –¡Tomá!

En la década de 1920, América Latina experimentó el auge de las vanguardias, que trajeron consigo cambios radicales en las concepciones y usos de las formas literarias. Esta revolución llevaría, con el tiempo, a un nuevo orden emotivo y espiritual, un renovado entendimiento del mundo.

La poesía se ubicó en el epicentro de esta renovación, ya que fue el género mayormente practicado por los artistas emergentes. En nuestro país, por ejemplo, el joven Jorge Luis Borges escribió una serie de libros de poemas (no muy buenos), a pesar de que, durante el resto de su vida, su producción se centraría en los cuentos.

Las vanguardias renovaron el lenguaje poético (ya no hay una “lengua poética”; cualquier palabra puede entrar en un poema) y los objetivos de la poesía tradicional, ligados al culto a la belleza y la armonía estética. La tecnología, por ejemplo, que por ese entonces reconfiguraba las ciudades latinoamericanas, es ahora tema de la poesía. Los nuevos poetas se apartaron del lenguaje racional, la sintaxis lógica, la forma declamatoria, el legado musical (rima, métrica)... Lo principal era la imaginación, la presentación de imágenes insólitas, la renovada disposición tipográfica, los efectos visuales...

El chileno Vicente Huidobro fue uno de los poetas vanguardistas más innovadores de nuestro subcontinente. “Arte poética” es considerado manifiesto del creacionismo, corriente de vanguardia fundada por Huidobro.



Vicente Huidobro: “Arte poética”

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.
 Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.
Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.
El Poeta es un pequeño Dios.



Para ejercitar la comprensión

- 1) Considerando este poema un manifiesto de la poesía de Huidobro, ¿qué precisiones encontrarás respecto de la obra que el poeta quiere realizar?
- 2) ¿En qué pretende diferenciarse de la poesía anterior, como la de Rubén Darío?

Teatro

Según el DRAE, el teatro es el conjunto de “aquellas obras literarias que son escritas para su representación por unos actores en un escenario. Sus rasgos característicos son el uso del diálogo y que no aparece la figura del narrador”.

Una obra de teatro está conformada por dos tipos de textos: uno principal o primario (el contenido de la obra) y uno secundario (que aporta información para la representación teatral).

El texto principal se organiza en actos, cuadros y escenas. Un **acto** se distingue porque, al terminar, se cierra el telón, generalmente tras un momento importante en la historia. Una **escena**, porque hay un cambio en los personajes participantes (ya sea que uno entre o salga). Un **cuadro**, por un cambio en la escenografía. A su vez, el texto está estructurado en forma de **diálogos** (o monólogos).

El texto secundario contiene **acotaciones** sobre la acción y los personajes.

Itziar Pascual Ortiz (1967) es una dramaturga española. Entre 2000 y 2003, fue presidenta de la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid. Su obra se enfoca en las subjetividades femeninas y diversas. Su obra *Variaciones sobre Rosa Parks* (2006) es una aproximación libre a los recuerdos de la activista estadounidense.

En 1955, Parks (1913 - 2005), de raza negra, se negó a ceder su asiento en el autobús a un varón blanco. Este acto de rebeldía le valió dos semanas de detención, que desató un boicot de más de un año contra los transportes públicos de Montgomery (la ciudad en la que Parks residía). Esta protesta fue conducida por un pastor que, hasta ese momento, había tenido escasa notoriedad pública: Martin Luther King.

En *Variaciones*, una Rosa anciana hurga en su memoria e intenta dejar registro en un grabador de las memorias de su vida, en tanto su sombra la interpela. El texto que sigue es un fragmento del primer acto.



Itziar Pascual Ortiz: “Variaciones sobre Rosa Parks” [Fragmento adaptado]

Personajes: Rosa Park y la Sombra de Rosa Park

La sombra de Rosa: De apariencia idéntica a Rosa Parks. La mujer que tiene miedo, la que no se atreve. Tal vez la otra Rosa Parks. O simplemente su antagonista.

Tiempo: Aquí. En este instante. Ahora y desde 1955.

Lugar: Una mecedora. Un asiento. Un puesto. Una silla. Apenas una silla.

ROSA PARKS: Está bien, está bien. Todo ocurrió en Montgomery... (*Comienza la grabación. Sonido de una calle. Tráfico, pasos, ruido urbano...*)

Espero el autobús. Un día más. Hoy empieza el mes de diciembre. Me miro las manos. Muevo los dedos lentamente. Luego la muñeca. Las horas de costura y máquina, docenas de costuras y dobladillos. El hilo que atraviesa la tela va atravesando la vida y la vida se va. Ya no eres una jovencita Rosa Parks. Por fin parece que viene, ya ha cruzado la esquina, ojalá no esté lleno. Dos jóvenes pitan y ríen desde un Cadillac Eldorado que avanza deprisa. Esos chicos rubios llevan el pelo a lo James Dean en “Al este del Edén”. Todos quieren ser rebeldes sin causa, y hay tantas causas para ser rebelde... El autobús llega por fin a la parada. Se detiene. Un día más. Un día de diciembre.

(*Sonido de un autobús parando. Apertura de puertas*)

LA SOMBRA DE ROSA: El conductor te ha mirado.

ROSA PARKS: Bobadas. Busco un asiento en la zona reservada, como todos los días. Queda un asiento libre y me siento mirando por la ventanilla, fuera. Me gusta salir de las cosas, no quedarme aquí, ver pasar el mundo. (*Sonido de cierre de puertas. Un motor acelera*). El autobús se para en un semáforo. Una niña me mira. Nos miramos. Ella tiene unas trenzas preciosas, rizadas, perfectas. Me saluda. La saludo. Me recuerdo a su edad, cinco, seis años como mucho. Me pregunto si podrá guardar esa sonrisa dentro de unos años.

LA SOMBRA DE ROSA: El conductor parece enfadado. No deja de mirarte por el retrovisor.

ROSA PARKS: Bobadas. La niña me sonrío y me deja marchar, mirada con mirada. Me pregunto si ella disfrutará del final del “iguales pero separados”. Me pregunto si ella podrá estudiar en una escuela sin segregaciones. Me pregunto si ella dejará de ver carteles que ponen “for colored use”. Me pregunto si ella estudiará en la Universidad las leyes Jim Crow. Me pregunto si ella conocerá un futuro con más igualdad y justicia. Me pregunto si ella dejará de oír historias de asesinatos impunes.

LA SOMBRA DE ROSA: El conductor se sabe blanco. Sabe que él manda en el autobús. Sabe que él puede gritar, puede insultar, puede hacer lo que quiera. Él es blanco, él es hombre, él es ciudadano, él es el conductor del autobús. Él mira a la zona de los negros, él te sigue mirando por el retrovisor.

ROSA PARKS: Bobadas. La Corte Suprema lo ha dicho ya, no más escuelas sólo para negros. Pero las leyes dicen cosas que los hombres no cumplen por la ley del egoísmo. La ley dice que todos somos ciudadanos, todos somos americanos libres e iguales. La ley del horror está llena de odio y de caperuzas blancas que brillan en la noche.

LA SOMBRA DE ROSA: Este verano dos hombres secuestraron, dispararon y asesinaron a Emmett Till. Emmett era un adolescente negro de Chicago de vacaciones en Money, Missisipi. Dicen que había silbado a una mujer blanca al entrar en una tienda de Money. Lanzaron su cadáver al río Tallahatchie, donde apareció boca abajo y magullado. Al día siguiente detuvieron a los dos hombres que le habían secuestrado. Un jurado les consideró inocentes tras una sesión de poco más de una hora. Que un negro silbe a una mujer blanca es una provocación y un acto indecente. Que un negro silbe a una mujer blanca ofende el buen gusto y viola nuestras normas.

ROSA PARKS: (*Silencio. Respiración profunda*) Me pregunto si esa niña estudiará algún día la historia de las noches de sangre. Me pregunto si sabe lo que quiere ser de mayor y si podrá serlo siendo negra. Me pregunto si tendrá que estudiar después de un

día haciendo dobladillos. Me pregunto si verá el mundo desde un autobús o viajará por Europa. Me pregunto por qué nunca hay mujeres negras en los cuadros de Hopper.

LA SOMBRA DE ROSA: El conductor habla con un pasajero que está sentado en los primeros bancos. El pasajero lleva el pelo muy corto y mira con desprecio hacia el final del pasillo. “Ese imbécil, ése tal Emmett Till, ¿no sabía que estaba en Missisipi?”, le dice. “¿Qué esperaba ese mocoso, que dos hombres le dejaran silbar a una señora? En el Sur defendemos a nuestras mujeres y a nuestros hijos, sí Señor”, le dice. “Dios salve América de estos salvajes que quieren quedarse con todo lo nuestro”. El conductor no dice nada, sólo asiente y mira hacia atrás por el retrovisor.

ROSA PARKS: *(Un latido de corazón se inquieta. Voz ligeramente acelerada)* Me di cuenta viendo anoche un libro, Arte americano actual, se llama. Aparece un pintor que me gusta. Edward Hopper, se llama. Lo apunté en mi libreta. Dicen que Edward Hopper retrata la vida americana, eso dicen de él. Y pinta aceras, calles, comercios, tiendas, oficinas de noche y mujeres solas. Pinta a muchas mujeres solas, viajando, fumando, o sentadas en una cama. Pero yo creo que lo que pinta es paisajes del estado de Pensilvania, solamente. Las mujeres que pinta siempre son blancas, siempre son rubias, siempre están... *(Sonido de un frenazo brusco. Claxon. Voces alteradas, discusión)*

LA SOMBRA DE ROSA: Ese conductor no tiene un buen día. Está enfadado con el mundo.

ROSA PARKS: *(Latido de un corazón. Voz ligeramente acelerada)* Bobadas. Un frenazo sólo es un frenazo. Como todos los días. Dichoso tráfico. La bibliotecaria se sorprendió cuando le pregunté qué libros tenía de arte ¿Arte? ¿Qué quiere decir? Arte americano, quiero decir. Arte actual. No tenemos mucho, la verdad. En realidad tenemos poco de arte actual. En realidad sólo tenemos éste, me dice. Pero se lo puede llevar. Curioso. Pintores americanos actuales, muy distintos entre sí. Pero no hay un solo artista negro en todo el dichoso libro.

LA SOMBRA DE ROSA: El conductor golpea con rabia el volante. Tiene el puño cerrado. Respira un instante. El pasajero le pregunta al conductor cómo aguanta trabajar así todos los días. Trabajar todos los días con este olor, dice y mira hacia atrás reprochándolo todo. El conductor mira hacia fuera y cambia la marcha con rabia enconada.

ROSA PARKS: *(Latido de un corazón. Voz ligeramente acelerada)* Me pregunto por qué esa niña va a tener que pelear tanto y tan duro por todo. Me pregunto por qué no puede ser artista y pintora y pintar mujeres negras. Me pregunto por qué tiene que

esperar a que las cosas sean de otro modo. Me pregunto quién decide qué es justo e injusto, quién decide sobre los demás. Y vuelvo a mirarme las manos viejas y cansadas de coser dobladillos. (*Sonido de un autobús parando. Apertura de puertas*).

LA SOMBRA DE ROSA: El autobús se detiene en la siguiente parada y sube un blanco joven, guapo. No quedan asientos para él en la zona de blancos, no queda un sitio vacío. El pasajero hablador se queja y dice que esto es intolerable, lo nunca visto. “Que en este estado los negros vayan sentados y los blancos vayan de pie”. El conductor de repente apaga el motor, se levanta y sale de su asiento. Viene hacia ti, Rosa, se está acercando, viene por el pasillo y está aquí.

ROSA PARKS: (*Latido de un corazón muy rápido. Voz acelerada*) De repente... De repente... Yo procuro mirar hacia abajo, sólo abajo. Escondo la mirada entre las rodillas, quiero pasar inadvertida. El conductor me dice “te hablo a ti, no oyes, eh, escucha, negra. Venga levántate, hazlo de una vez, que está de pie un pasajero. Te estoy diciendo que te levantes, que este chico no tiene donde sentarse”. Yo me fijo en mis rodillas, las rodillas muy juntas, la una de la otra. De repente me viene la imagen de la niña, la niña que vi pasar, la de rizos. La niña que fui y que será, que tendrá que levantarse y ceder su asiento. Cederá su lugar en la escuela, en el restaurante, en la biblioteca, en la vida. Nunca pintará nada, nunca hará retratos a mujeres negras, será costurera. Docenas, cientos, miles de dobladillos de pantalones que no podrá comprarse.

LA SOMBRA DE ROSA: El pasajero grita, amenaza, dice que esto es lo último que hay que ver. Dice que va a llamar a la policía ahora mismo, porque esto es delito. Dice que hay que buscar ahora mismo al comisario jefe de Montgomery. Dice que o esa negra se levanta o pone una demanda a la empresa de autobuses.

ROSA PARKS: (*Latido de un corazón muy rápido. Voz acelerada*) Las leyes cambian, los hombres no quieren cambiar, nada cambia. El conductor me coge del brazo con fuerza, me empuja, me arrastra. Me grita “¿Te vas a levantar de una vez? ¿Eh? ¿Te vas a levantar ya?”. Yo no contesto, yo me refugio en mis rodillas, no puedo moverme. No puedo, no quiero, no voy a hacerlo, me cargo sobre la silla, peso. De repente mi cuerpo pesa un quintal, pesa como el autobús entero. De repente el mundo pesa menos que mi cuerpo y sé lo que arrastra. Arrastra los sueños de Emmett Till, arrastra el miedo de los acechados. Arrastra el miedo de las noches de cruces, de sangre y caperuzas blancas. Arrastra las vidas perdidas, los sueños rotos, los asesinatos impunes. Arrastra los insultos de todos los que fueron atacados y agredidos. No puedo respirar, casi no puedo

tomar el aire, todo me pesa, todo. No puedo moverme, no voy a moverme, sólo miro mis rodillas, lloro, sólo...

LA SOMBRA DE ROSA: El pasajero racista ha encontrado a un policía de tráfico. El policía calma los ánimos y pide silencio a gritos. El policía se acerca, viene a tu asiento, pregunta cuál es el problema. “Cuál es el problema”, repite, “le han pedido que se levante, ¿verdad? Ha entendido que debe levantarse de este asiento, ¿verdad? Voy a tener que detenerla si no se levanta ahora mismo, te dice. Si sigue ahí tendré que ponerle una multa e irá a la cárcel”, te dice. “Va a tener que acompañarme a comisaría, ¿sabe sus derechos?”. “No sé a qué está esperando señor agente”, le espeta el pasajero racista.

ROSA PARKS: (*Latido de un corazón muy rápido. Voz acelerada*) No puedo moverme, no sé moverme, no puedo, no sé, ahora no, lloro, yo...

LA SOMBRA DE ROSA: “Qué está pasando aquí, qué está pasando, muévanse”, dice otro policía. Se ha formado un atasco y hay gente curiosa que mira a ver qué pasa. El policía grita “o se levanta o la detengo, no voy a esperar más”, te dice. El pasajero grita que él que es un ciudadano decente, lo ha visto todo. Él puede explicarlo, es un ciudadano racista que paga sus impuestos.

ROSA PARKS: (*Latido de un corazón muy rápido. Voz acelerada*) No sé, ahora no, lloro, yo...

LA SOMBRA DE ROSA: El pasajero se ofrece a ir a la comisaría, “esto no puede quedar así, no señor”. El policía busca tus manos y te saca esposada, “camina y no llores”, te dice. En el revuelo de la gente que mira el autobús está el conductor, fumando. Cuando sales él mira hacia otro lado, te evita, se aleja, tira la colilla.

ROSA PARKS: “Camina y no llores”, me dice el policía, “camina y no llores”, me dice. Yo no tengo manos con que quitarme las lágrimas, no tengo pañuelo. Tengo un pañuelo en un bolsillo que no roza mis manos esposadas. En el revuelo me encuentro con los ojos de la niña de rizo perfectos. Nos miramos, me saluda, yo quisiera decirle algo, no puedo, se va. Un policía me agacha la cabeza y me mete dentro de un coche patrulla. (*Sonido de una sirena de policía. El sonido de la sirena se entremezcla con las notas de Southern Man, de Neil Jounq. Oscuro*).



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué función cumple la sombra de Rosa?
- 2) ¿Por qué creés que se señala que el tiempo es “Este instante y desde 1955”? ¿Cuál es el valor

de esa continuidad?

3) ¿Cuáles son los objetivos de las aclaraciones que se encuentran entre paréntesis en los diálogos entre Rosa Parks y su sombra?

4) ¿Cuál creés que es a intención tras una obra de teatro que ficcionaliza los hechos verídicos sobre lo que le ocurrió a Rosa Parks?

5) ¿Cuáles son las problemáticas en torno al campo del arte que plantea Rosa Parks en su discurso? ¿Cómo se articulan con las discusiones situadas en Argentina y América Latina?

6) La versión editada de *Variaciones* está precedida por este epígrafe:

"I'm sick and tired of being sick and tired."

Fannie Lou Hamer.

A las mujeres que no ceden.

¿Cómo lo relacionás con la trayectoria autoral de Pascual? ¿Qué interés puede representar, para ella, la figura de Rosa Parks?

7) Leé la escena nuevamente, en grupo. Luego, propongan una representación posible. Compartan en el aula con el resto de los grupos.

Marica es un unipersonal escrito y actuado por Cibrián Campoy. A través de un extenso diálogo entre el poeta español Federico García Lorca y el militar que iba a asesinarlo, se propone una reflexión acerca de la exclusión sufrida por los homosexuales en distintas sociedades y tiempos.

En 2010, Cibrián interpretó el extracto que aquí incluimos (el final de la pieza) en el Senado, en apoyo a la Ley de Matrimonio Igualitario.



Pepe Cibrián Campoy: "Marica"

Federico

Me hubiese gustado morir entre manos más amenas,
escuchando sevillanas o un verso de Rafael Alberti,
cantando por bulerías o extasiado ante el dolor
de ver el color de Goya fusilándome a mi suerte.

Me hubiese gustado cerrar los ojos que hay en mi mente
con imágenes de amigos y con sonidos de fuentes,
que los moros me tejieran y que ya las tengo ausentes.

No podría dar yo más, pues estoy por dar mi muerte,
mas la daría otra vez para enterrar yo a mi madre
y evitarle soportar el enterrar a su vientre.

No pensé morir así, tan desprolijo y sin gente.
Tan solitario en mi adiós estando en mentes presente.
¡Qué dolor le ha de causar a mis amigos
el ignorar de qué forma Federico cayó inerte!
¿Cómo murió? ¿Pasó frío?
¿Dañaron sus manos blancas
o lo mataron dormido?
¿Lo violaron?
¿O murió como un torero
de esos, que él amó tanto
clavado por banderillas
con un estoque en su frente?
¡Qué risa causan preguntas
que nadie ha de contestarse!
Si te preguntan, tú calla,
no digas que me has matado.
Guarda el secreto en el alma
y el sitio donde lo has hecho
se pierda con su rocío.
Ya sé que no has de llorarme,
pero quién sabe, tal vez,
un día tú has de cumplir tu deseo... y leerme,
y podrás decirte a ti,
con un orgullo indecente:
“¡Hijo puta! A este tío lo maté
y no me nombra en su muerte”.
Y si por casualidad un día por aquí pasas
yo no te pido... ¡detente!
Simplemente mira allí donde estaré, enterrado indiferente,
y piensa que alguna vez tú correrás esa suerte.

Asesino

Es tarde y ya tengo frío.

Federico

Yo también. ¿Será esto frío
o la ilusión de perderte?

Asesino

No te entiendo y son palabras
que me suenan maricuelas.
Dicen mis generales, y dice queipo de llano,
que eres marica,
y yo acato lo dicho por generales
y sobre todo, lo dicho por queipo de llano.
Palabras de un marica, que no sé si son palabras.
En poco rato tendrá
España un maricón menos.
¿Quieres los ojos tapados?

Federico

Prefiero estar presente.

Asesino

Para que veas que soy un falangista decente,
ante este pelotón, del cual soldado soy yo
además de capitán, te doy a ti la ocasión
de hablar antes que llegue tu muerte.

Federico

¿Me la das?

Asesino

Hazte con ella.

Federico

¿Serías tal vez capaz

de guardar lo que yo diga en tu mente?

Asesino

Pierdes tiempo.

Va a aclarar, y a las dos tengo un almuerzo
con gente que es muy decente. (*pausa*)

¡Habla o te perforo de adentro! ¡Habla marica! Marica... habla. ¡Habla marica!

Federico

(*Pausa. Observa*)

Batallón de mariquillas de soldados que han venido
a mariquillarme con cien maricas plomizas
de pólvoras los maricas, y de maricas sus tiros.

Maricas que han mancillado
las falanges de Alejandro
usándolas como símbolo
sin saber que era un marica.

Y matan como maricas
al amor por pervertido,
y ciegan los ojos niños
y así no verán maricas.

Maricas que me marican
por mariquear fantasías
que tildan de mariconas
por no encontrarles sentido.

Pelotones mariquitas
que destrozan... ¡maricones!

el corazón de este hombre
con dignidad de marica.

¡Tiren al centro marica
que dio a luz obras maricas
y traten de que al hacerlo
me olvide un mundo marica!

Acribillen mis genitales
que a maricas endulzaron
y al hacerlo que me exploten
como frutillas... maricas.
Que mi sangre reproduzca
en este suelo marica
flores de colores nuevos
que las verán mis maricas.
Marica quien me ha aplaudido
marica quien me ha leído
marica quien ha luchado
contra las hordas maricas
que bárbaramente rompen
la belleza de un marica.
Marica el Dante y su mundo
y Calderón... un marica
que escribió que “todo es sueño”
y un sueño es acto marica.
Maricas los enfermeros
por sanar lepras maricas.
Galileo, el más marica,
por pretender ver redondo
un mundo cuadrangulado
por cuadrángulos maricas.
Marica el médico a palos
y marica su escribano,
¡marica penicilina
que solo curas maricas!
Marica don Juan Tenorio
por amar él lo prohibido.
y Beethoven ¡gran marica!
que junto a Manuel de Falla
se atrevieran a dar sonos
que por serlo son maricas.

Marica el crucificado
por redimir mariquitas.
Marica, madre, ¡marica!
por haberme tú parido.
Marica también mi padre
por tener semen marica
y maricas mis ancestros
por engendrarnos maricas.
Y así... sumando ... maricas...
veremos que en cada tumba
de humanidades maricas
solo yacen esqueletos...
esqueletos de maricas.

(*Se escucha un tiro. Apagón.*)



Para ejercitar la comprensión

- 1) Investigá acerca de la vida de Federico García Lorca. ¿Quién fue? ¿A qué se dedicó? ¿Cómo murió?
- 2) ¿Por qué creés que Cibrián eligió darle a la pieza un formato poético?
- 3) El término “marica” se utiliza peyorativamente para referirse a los varones homosexuales. Cibrián le da una vuelta de tuerca y califica así a Dante Alighieri, a Galileo, a Juan Tenorio... ¿Por qué? ¿Cómo queda resignificado el término?
- 4) Mirá el video de Cibrián interpretando Marica (está disponible en YouTube). A pesar de tratarse de un diálogo, es un unipersonal y, por lo tanto, un único actor representa todos los roles. ¿Por qué creen que Cibrián decidió que fuera así? ¿Qué efecto genera que el mismo actor interprete a Federico y a su asesino?

Bibliografía

- Alurralde, C. (2008) “Cinerama”. En Ramos Signes, R. (comp.) (2008) *Monoambientes: microrelatos del Noroeste argentino*. Buenos Aires: Desde la gente.
- Bizzio, S. (2004) “Magia”. En *Chicos*. Buenos Aires: Interzona.
- Borges, J. (1926) Reseña del Romancero de Leopoldo Lugones. Inicial, N° 9, enero.
- Cibrián Campoy, J. (s/d) *Marica*. Recuperado de <http://pepecibrian.blogspot.com.ar/>
- Darío, R. (1968) “Sonatina”. En *Prosas profanas*. Buenos Aires: Losada.

- Enríquez, M. (2016) “Pablito clavó un clavito. Una evocación del Petiso Orejudo”. En *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona - Buenos Aires: Anagrama.
- Flores, C. (s/d) “Sonatina [b]”. Recuperado de [http://www.todotango.com/musica/tema/1106/Sonatina-\[b\]/](http://www.todotango.com/musica/tema/1106/Sonatina-[b]/)
- Gordimer, N. (1989) “Érase una vez”. Recuperado de <https://ciudadseva.com/texto/erases-una-vez/>. Sin datos de traducción.
- Huidobro, V. (1916) “Arte poética”. En *El espejo de agua*. Buenos Aires: Orión.
- Pascual Ortiz, I. (2018) *Variaciones sobre Rosa Park*. Buenos Aires: CELCIT.
- Shua, A. (1996) *La sueñera*. Buenos Aires: Aguilar.

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 construya 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. Valtaire 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. Valtaire 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 dejas 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 encontrás, 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 considerás 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 recluyó 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 irreplicable, 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 al 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*. Buenos Aires: 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*. Buenos Aires: 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”. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-307611-2016-08-24.html>
- Negróni, J. (2013) “La teoría Pixar”. Traducción: Gustavo Aldunate. Recuperado de <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”. Recuperado de <https://www.jotdown.es/2016/08/el-oficio-de-lutier/>
- Sontag, S. (2008) “Contra la interpretación”. En *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: De bolsillo.
- Woolf, V. (2011) *Un cuarto propio*. Buenos Aires: Cuenco del Plata.