

Spin-offs para narrativas posmodernas

Raúl Álvarez Lucas

**Facultad de Artes, Universidad de la República
Maestría en Arte y Cultura Visual**

Tutor: Norberto Baliño

Noviembre de 2025

para
Marisol (1968-2021)

Tabla de contenidos

INTRODUCCIÓN.....	7
Dimensión epistemológica o Practice as Research	7
Dimensión ontológico-hermenéutica (ser, interpretación, subjetividad)	9
Estructura de capítulos	10
CAPÍTULO 2.....	14
Semana 3. El comienzo de un proceso	14
2.3.1 Llegada a la Escuela de Cine del Uruguay	14
2.3.1.1 Fragmento de un libro de ficción	18
Tesis (fragmento 1)	24
2.3.3 Arribos	31
Tesis: Autorreferencia (fragmento)	32
2.3.5 Monólogo interior.....	40
2.3.1 Diálogo: Paula y Vera. La ruptura	43
Semana 4. Política	46
2.4.1 Olimpia	46
2.4.2 Diálogo: Beto	47
2.4.3 Monólogo interior.....	48
Tesis: Introducción (fragmento)	49
2.4.5 Fragmentos	50
Tesis: Finitud (fragmento)	51
2.4.7 Monólogo interior.....	51
Semana 5. Marisol	53
Semana 6. El recuerdo de la muerte	54
2.6.1 La pizza	54
Tesis (fragmento)	57
2.6.3 Monólogo interior	57
2.6.4 Diálogo: 1997. Marisol, la escuela y la posmodernidad	57
Semana 7. Lenguaje	62
2.7.1 Monólogo interior: La papelera desbordada	62
Tesis: Capítulo 4. De la legitimación de lo narrativo a la narrativa de la legitimación	63
2.7.3 Monólogo interior.....	69
Tesis: Capítulo 1. La genealogía del fin (fragmento 3)	69

1.1 Introducción	69
1.2 La posmodernidad y la pregunta por la modernidad	75
1.3 Forma y lugar del metarrelato	76
1.4 Metafísica moderna versus mundo de la vida	79
Semana 8. La pérdida.....	82
2.8.1.1 Monólogo interior	82
2.8.1.2 Interludio: The Deer Hunter (1978)	82
2.8.1.3 El juego de la muerte	84
2.8.1.4 La muerte narrada no es una ficción	88
2.8.1.5 El juego de la narración (Cazador de ciervos)	90
2.8.1.10 Monólogo interior / Cierre: Proyectar	92
Semana 9. Capítulo 2: Giros versus spin-offs	94
2.9.1 Monólogo interior.....	94
2.9.2 Diálogo	96
2.9.3 Monólogo interior.....	107
Ensayo. Spin-off	111
1. Introducción	111
2. Orígenes de un concepto	111
3. Spin-offs empresariales	112
4. Spin-offs universitarias	113
5. Similitudes: spin-offs universitarias y spin-offs empresariales	114
6. Diferencia de enfoques entre spin-offs universitarias y empresariales	115
7. Spin-offs cinematográficas	117
8. Spin-offs cinematográficas versus spin-offs universitarias	120
9. Conclusión: La spin-off como alternativa	121
Semana 10. Cómo hacer un guion	123
2.10.1 Monólogo interior.....	123
2.10.2 Metalenguaje. Diálogo: Santiago / Laura	124
2.10.3 Introducción al guion cinematográfico	127
Semana 11. All work and no play makes Jack a dull boy	136
CAPÍTULO 1. EL GUION	137
EXT. CAFETERÍA GRECIA - DÍA (MAÑANA TEMPRANO).....	139
EXT./INT. CAFETERÍA GRECIA - DÍA	140
EXT. PUERTO del PIREO - DÍA	144
EXT. PUERTO del PIREO - DÍA (CONT.)	145

EXT. ACRÓPOLIS - DÍA (atardecer)	145
EXT. MERCADO - DÍA	145
EXT. CASA GLAUCÓN - DÍA	147
INT. CASA GLAUCÓN - DÍA	148
INT. CAFETERÍA GRECIA - DÍA	150
EXT. CAFETERÍA GRECIA - PUERTA ENTRADA - TARDE	164
INT. CAFETERÍA GRECIA - PUERTA ENTRADA - TARDE	164
INT. CASA GLAUCÓN - PATIO - DIA (500 a. C.)	174
INT. CASA GLAUCÓN - SALA - DÍA	174
INT. CAVERNA - NOCHE	176
INT. FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS - SALÓN - NOCHE	177
INT. FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS - SALÓN - NOCHE	181
INT. FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS - SALÓN - NOCHE	181
INT. CASA GLAUCÓN - ANDRÓN - DÍA	184
INT. CAFETERÍA GRECIA - TARDE	193
INT. CASA MARISOL - NOCHE	194
EXT. APARTAMENTO MARISOL (CALLE) - NOCHE	195
INT. APARTAMENTO MARISOL - NOCHE	196
INT. FARTES - SALÓN - NOCHE	196
EXT. CAMINO DE TIERRA - TARDE	207
EXT. FARTES - SALÓN - NOCHE	209
EXT. ITALIA - DÍA	218
INT. HADES - NOCHE	218
INT. HADES - NOCHE	226
INT. HADES - NOCHE	229
INT. FARTES - SALÓN - TARDE	230
INT. FARTES - SALÓN - NOCHE	242
INT. APARTAMENTO MARISOL - NOCHE	243
 CAPÍTULO 3. EL TRIBUNAL	 247
Semana 2. Se abre el telón	247
Semana 1. Presentaciones	250
Semana 3. Debate sobre metodología	252
Semana 4. ¿Cómo titular una tesis?	259
Semana 5. Marco de referencias. Tradición y spin-off	264
Semana 6. Puesta a punto con discrepancias y coincidencias	267

Semana 9. Fin.....	269
REFERENCIAS	273
BIBLIOGRAFÍA	277

INTRODUCCIÓN

Hoy, el “pegamento” es menos visible ya que nuestra experiencia visual se ha vuelto compleja, enriquecida por un siglo de imágenes fotográficas y luego cinematográficas –que introdujeron el plano secuencia como nueva unidad dinámica– permitiéndonos reconocer como “mundo” una colección de elementos dispersos (la instalación, por ejemplo) que no reúne ningún material unificador, ningún bronce.

Bourriaud, *Estética relacional*

Dimensión epistemológica o Practice as Research

Este no es un “proyecto” de tesis habitual.¹ Por un lado, posee una heterogeneidad y se sumerge en una narrativa autorreferencial y ficcional que lo aproximan a un proyecto con perfil artístico; y, por otro, incursiona en distintas reflexiones académicas que lo vinculan a propuestas con perfil de reflexión teórica –el que nos habría seducido al comienzo de este proceso–. Esta dicotomía propuesta por la Maestría en Arte y Cultura Visual de la Facultad de Artes de la Universidad de la República² resultó, durante el proceso mismo de su elaboración, problemática e insuficiente. Este no es un proyecto de tesis habitual, según la tradición positiva, por el hecho de que no emplea su metodología, ni es una tesis artística porque no describe ni enmarca teóricamente un artefacto artístico. Este es un proyecto de tesis híbrido pues posee ambas inquietudes, al tiempo que es el artefacto mismo.

Por ello, no pretendemos tomar partido por ninguno de los términos de las falsas dualidades modernas: arte/conocimiento, práctica/teoría, idea/realidad sensible,

¹ Tomamos el término *proyecto* en su dimensión poética, como algo lanzado sin la certeza de un lugar de caída. Es como una piedra que rebota en un estanque, que es lanzada con determinación, pero sin posibilidad de controlar las fuerzas de la naturaleza que la dejen reposar en un lugar u otro de un fondo aún más incierto. Al decir “proyecto”, no nos referimos a un plan que previsualiza el destino o incluso la finalidad, una instancia que presume ser un ejercicio de videncia y claridad en su ejecución. Proyecto es proyectar, más en el sentido de una sombra que en el de una película en una sala oscura. Proyectar es, por tanto, para nosotros, proponer, suponer y construir desde ya, porque lo real y efectivo es el proyecto, el momento de su ejecución y no tanto lo que vendrá, que surgirá (o no) en ese proceso temporal, en ese devenir que iremos descubriendo en el camino.

² Sería injusto de nuestra parte olvidar que la Facultad de Artes se encontraba en un proceso de consolidación académica y en el marco de la inauguración de su primera Maestría en Arte y Cultura Visual, a la que pertenece esta propuesta. En este sentido, la opción por la tesis artística, en cuanto posibilidad otra frente a la tesis académica, representó, en su momento, un avance notorio frente al panorama anterior, marcado por la legitimidad exclusiva de las tesis centradas en metodologías de investigación tradicionales.

relato/metarrelato, lenguaje/metalinguaje, etc.³ Pretendemos enunciar una frontera disuelta, problemática, donde el arte es tanto una forma de acceso a la realidad como una modalidad en que la verdad se revela.

De algún modo, este proceso de investigación ha sido, tal como lo relata Matilde Obradors (2020), un periplo que surge de la “necesidad de cuestionar[se] en qué medida la práctica artística podría ser considerada investigación académica y qué tipo de conocimiento incorpora” (p. 11). Este proyecto, por tanto, se enmarca, desde un punto de vista metodológico, dentro de esa emergente perspectiva que va ganando terreno en el ámbito académico y que se ha denominado “práctica como investigación”.⁴ Es el camino tomado por Estelle Barrett y Barbara Bolt (2010):

Nuestra exploración de la investigación artística demuestra que el conocimiento se deriva de la acción y de los sentidos ... La investigación basada en la práctica es una nueva especie de investigación, una indagación generativa que se basa en metodologías subjetivas, interdisciplinarias y emergentes, que tienen el potencial de ampliar las fronteras de la investigación. (p. 1) [Traducción propia]

Es por ello que el formato de tesis pautado por las normas APA resultaba un tipo de corsé y un escollo para las aspiraciones y dinámicas que planteaba esta práctica como investigación. No podíamos, por tanto, aceptar la dicotomía forma/contenido sin caer en la afirmación positivista de la forma como instancia neutra y objetiva –que cuestionamos– de la enunciación de lo investigado. Este giro estratégico necesitaba –lo fuimos descubriendo en el proceso– ser instaurado porque aportaba una reflexión sobre el lenguaje y el metalinguaje, y sobre el discurso y el metadiscurso, como forma de analizar su dimensión ideológica. Fue entonces que distintos tipos de escrituras y géneros literarios, en cuanto dispositivos académicos disidentes, nos brindaron el andamiaje adecuado para la complejidad de esta empresa.

Este proyecto no hubiese sido posible bajo la impronta de una metodología ortodoxa, tradicional y académica. Barrett y Bolt (2010) sostienen al respecto:

En lugar de intentar retorcer los objetivos y resultados para satisfacer los criterios establecidos para modelos de investigación más consolidados, creo que es necesario generar discursos apropiados para convencer a los evaluadores y a los responsables de políticas de que, dentro del contexto de la práctica como investigación, la innovación se deriva de métodos que no siempre pueden preverse, y los “resultados” de la investigación artística son necesariamente impredecibles. (p. 4)

³ No incluimos en el cuerpo del texto la dicotomía moderna por antonomasia cuerpo/alma, planteada por Descartes, debido a que no es un punto que abordemos en esta tesis.

⁴ Práctica como investigación o *Practice as Research* (PaR), como se ha denominado en el mundo anglosajón.

Dimensión ontológico-hermenéutica (ser, interpretación, subjetividad)

Consustanciados con esa dimensión epistemológica, proponemos un “modo de ser en el mundo” (*Dasein*), según el término inaugurado por Martin Heidegger. Como seres arrojados –inscritos en el mundo y en el lenguaje– somos conscientes de la necesaria reflexión sobre el ser: finitud, devenir, cambio y desaparición. Del mismo modo, esta conciencia ontológica y existencial se manifiesta en la necesidad de una interpretación continua de ese mundo, que se presenta oculto y debe ser develado. Se trata de un mundo previo, preexistente, que condiciona un devenir particular y situado, limitando nuestras posibilidades.

Por ello, es necesaria una voluntad hermenéutica que despliegue una actitud de interpretación constante frente a esa totalidad del mundo y a los discursos que lo abroquelan. En este sentido, ofrecemos al lector un recurso literario afín con este espíritu: la autoficción. Al difuminar los límites entre realidad y ficción, entre lo que es y lo que podría llegar a ser, el lector se encontrará en una situación de incertidumbre acerca de lo verdadero y lo falso, de lo que ha ocurrido y lo que podría, en función de su verosimilitud, devenir probable y posible.

Esta estrategia interpretativo-proyectiva, que se desarrolla en el terreno de lo autorreferencial, no pretende desprenderse de lo afectivo, sino rendir homenaje a quienes, a diario, inciden emocionalmente en nuestras vidas y aportan saberes y experiencias que habitualmente no se registran. La autoficción, entendida como función político-microfísica,⁵ es el modo que hemos encontrado más adecuado para desdibujar la frontera entre *doxa* y *episteme*, entre el conocimiento y el afecto, entre lo trascendente y lo inmanente.

De algún modo, esta estrategia literaria invita a reflexionar sobre cómo construimos conocimiento y a concebir el pensamiento no como un hecho individual y aislado, sino como una instancia de intercambios continuos con los otros. Pero ¿cuáles otros? ¿No estamos habituados a construir el conocimiento solo a través de autores plasmados en la bibliografía, relegando a los seres queridos, al lugar de los

⁵ Tomamos el concepto de *microfísica* en el sentido propuesto por Michel Foucault (1980), es decir, como una instancia de articulación de líneas de poder sutiles y cotidianas que se despliegan en la inmanencia, en la vida misma de las relaciones sociales entre sujetos. La microfísica del poder refiere a esos vectores de poder que se inscriben en esas interacciones, particularmente cuando enunciamos ante un otro, desplegando así prácticas de poder discursivas, próximas y productivas, en tanto que modelan comportamientos y constituyen subjetividades dentro del entramado social. Foucault (1980) dice que “el cambio de poder oficial ha estado ligado a este proceso [a este cambio del poder represivo al del control], pero a través de desniveles. Es un cambio de estructura fundamental el que ha permitido que se realice, con una cierta coherencia, esta modificación de los pequeños ejercicios del poder. Es cierto también que es el funcionamiento de este nuevo poder microscópico, capilar, el que ha presionado al cuerpo social para rechazar la corte, el personaje del rey” (p. 89).

agradecimientos y dedicatorias? ¿Se visibilizan o se invisibilizan estas personas en sus aportes reales? ¿Por qué no incluir sus opiniones, sugerencias y críticas en el texto mismo? ¿No existe una jerarquización epistemológica al situarlas fuera del texto?

En ese mismo sentido, lo contingente interviene y demuestra su incidencia en el proceso de realización, donde el azar, en ocasiones, resuelve los nudos que no habíamos previsto en la investigación. Desde una perspectiva ontológica, esta investigación explora no solo al ser que relata, sino también a la otredad que lo circunscribe. De esta forma, la manifestación del ser se articula en un cruce de voces y acontecimientos, canalizados a través del relato que surge en la frontera que pretende separar la realidad de la ficción, entendiendo a esta última como posibilidad, como utopía.

Estructura de capítulos

Este proyecto se presenta estructurado en tres secciones. Su particularidad radica en que el orden propuesto para la lectura no coincide con el orden del proceso de su producción. La tesis inicia, para el lector, en lo que hemos denominado Capítulo 2, continúa en el Capítulo 1 y finaliza en el número 3. Esta organización respondió a la necesidad, surgida *a posteriori*, de proporcionar al lector algún tipo de instrucción sobre el género literario del guion cinematográfico, el cual se presenta en el Capítulo 1.

Inicialmente habíamos supuesto que el guion sería el formato en que se desarrollaría la tesis en su totalidad, pero ante la recomendación de la tutoría – asumiendo que era poco probable que el tribunal asignado para su evaluación estuviera familiarizado con este género– decidimos incorporar una instancia pedagógica. El formato de guion cinematográfico está orientado a productores, directores, actores y técnicos; está estructurado específicamente para la producción, por lo que su lectura está dirigida hacia la comprensión visual y dramática de la historia –se detallan incluso los estados de ánimo de los personajes o los puntos de vista de cámara– y no solo hacia la dimensión literaria.

El Capítulo 2 tiene un orden estructurado en semanas, pautado por el curso de guion cinematográfico que realizamos en la Escuela de Cine del Uruguay (ECU) paralelamente al estudio de esta maestría y que ha servido de referencia para la autoficción. A lo largo del desarrollo de las clases, se intercalan diálogos con el tutor, fragmentos de tesis, vivencias varias usando el monólogo interior como género predominante y un uso de metáforas visuales que generan un “ambiente” simbólico coherente en la tesis. En este capítulo se exponen el proceso de trabajo y las distintas dimensiones de la vida que lo atraviesan. También se realiza un análisis cinematográfico

y varios análisis del discurso que giran en torno a problemáticas epistemológicas y a problemáticas políticas relacionadas con el “fin de la historia” propuesto por Francis Fukuyama, con el advenimiento de una totalidad neoliberal y el derrumbamiento de los proyectos de emancipación que este autor propone.

Proponemos por ello el concepto de *spin-off*,⁶ proveniente del ámbito cinematográfico, como metáfora político-personal y como posibilidad de desestimar la historia con mayúscula. Entendemos la vida como el lugar donde podemos construir nuestra propia *spin-off*, que ponga a cada personaje, secundario para los grandes relatos, como nuevo centro protagónico de su propio devenir. Reivindicamos la *spin-off* como proyecto político, como posición ontológica que nos lleve a reivindicar las microhistorias, la diferencia, lo personal y lo inmanente, contraponiéndose a las narrativas totalizantes y trascendentes, cuya herencia moderna reconocemos.

¿Por qué, entonces, no pensar en nuestra propia narrativa? ¿Por qué no salir de ese rol secundario ante los grandes pensadores o los grandes sistemas? ¿Cómo construir nuestras propias historias? ¿Es posible aún, en un mundo fragmentado, tecnocientífico y economicista, pensar narrativas universales? ¿Cómo podemos recuperar y poner en un lugar central la subjetividad, lo inmanente y la vida? En este sentido, se incluye, de modo irónico, un breve ensayo realizado completamente con inteligencia artificial sobre las distintas *spin-offs*.

Finalmente, este análisis combate el fin de la historia en contrapunto con una vivencia personal, marcada por un fuerte sentimiento de pérdida, vacío y desolación provocado por la muerte de mi hermana, lo que hizo que gran parte del desarrollo de este trabajo fuera realmente muy difícil, al tiempo que constituyó el modo en que podía retenerla en la memoria.

El Capítulo 1 está realizado en el formato de guion cinematográfico y podrá ser comprendido partiendo de la breve clase, ficcionada, que se presenta al final del capítulo 2. Se consideró el guion como el formato de texto adecuado para evidenciar la relación de dependencia entre el relato y el metarrelato, entre lenguaje y metalenguaje, y para mostrar cómo quien escribe lo hace presuponiendo un lector, anticipando una forma de recepción: genera un tipo de ambiente. Por tanto, el metadiscurso es lo que se presenta en la descripción de las situaciones, los lugares donde estas ocurren y en la caracterización de los personajes. Esto se antepone al discurso, es decir, a lo hablado por los personajes.

⁶ El término en inglés *spin-off*, en cine y televisión, refiere a una serie derivada de una creación anterior, en la que personajes que habían sido secundarios devienen ahora centrales.

Por su parte, los usos de cámara y las transiciones de escenas (fundido, sonido, etc.) se presentan como metalenguaje y evidencian la dimensión de la imagen como construcción del guionista. Este dispositivo incide en la realidad representada con el propósito de promover determinadas sensaciones y de configurar ambientes que afiancen el sentido de lo simbólico, otorgando así un carácter de coherencia interna y verosimilitud.

Esta decisión de trabajar con este género literario tan particular surgió bajo el supuesto de que permitiría releer el trabajo de Francis Fukuyama *¿El fin de la historia?* en otra clave, no tanto como un discurso, sino como un manifiesto político enfocado a la seducción de un público. Creemos –realizamos un análisis al respecto en el Capítulo 2– que este manifiesto es un constructo con una base ideológica fuerte que pone énfasis en la dimensión pragmática del lenguaje, es decir, un mecanismo que cautiva al receptor, produce emociones y lo hace actuar de un modo particular. Entendimos que, si su trabajo estaba minado por tantos recursos literarios, figuras retóricas y metáforas, entonces se acercaba más a un discurso político, con el carácter persuasivo (ideológico) que lo caracteriza, que a una tesis con pretensiones de verdad. Mostraremos así que Fukuyama es mejor escritor y político que teórico y pensador.

Este capítulo de la serie –80 páginas, aproximadamente 80 minutos de película– realiza un recorrido desde un presente donde dos académicos y amigos dialogan en un bar sobre la posibilidad de tutorear juntos una tesis con un carácter singular. Desde el corazón mismo de Montevideo nos trasladamos hasta la Grecia helénica, donde todo gira en torno a la realidad y la representación, las ideas y el mundo de la vida: la caverna se recupera como problema y origen fundante del pensamiento occidental.

En este contexto, se cruzan personajes contruidos a partir de personas y hechos reales que se adaptan a las necesidades de las tesis planteadas. Grecia será, así, el lugar que será juzgado y *desidealizado*, ofreciendo lecturas alternativas a textos canónicos de la filosofía occidental.

El Capítulo 3 cierra el trabajo de tesis. Se ha optado por la narrativa dialogada como ese género capaz de visibilizar el intercambio de ideas y, en nuestro caso, la posición teórica y las implicancias afectivas de cada uno de los personajes. Tomando como referencia los diálogos platónicos y toda la tradición literaria clásica, se busca que el lector se perciba como un observador anónimo, exterior a lo que se disputa y pone en juego y, por tanto, imposibilitado de participar en ello.

Generamos así, con este dispositivo, un grupo de diálogos entre tres personajes que actúan como tribunal de este mismo estudio. Articulamos, a través de esta ficción, tres cosmologías que disputarán su potestad para decidir el rumbo de lo que propone este proyecto. Estos intercambios intentarán mostrar que no existe una perspectiva

privilegiada para abordar una tesis y que el conjunto de experiencias que cada uno de estos académicos proyecta en la forma en que lee este trabajo implica maneras particulares de concebir la verdad, el conocimiento y lo real.

Finalmente (alerta de *spoiler*), la conclusión sobre las virtudes y defectos de este proyecto, su pertinencia o impertinencia, quedará truncada a causa de un acontecimiento inesperado y estará, por tanto, en manos de aquel tribunal la decisión de su rumbo. Para ello, deberá transitar una dimensión intersubjetiva y dialogada donde la subjetividad deberá ceder terreno al consenso, independientemente de cuál sea la resolución.

En este camino, el tribunal realizará su propia discusión, tendrá sus propios diálogos, aunque, en este caso, lamentablemente quedará registrada solamente en la memoria de sus participantes.

Montevideo, noviembre de 2025

CAPÍTULO 2

CAHIERS DU CINÉMA —Ud. mismo, ¿se siente un cineasta mientras escribe?

JACQUES DERRIDA —No creo ir demasiado lejos si digo que, conscientemente, cuando escribo un texto, «proyecto» una suerte de film. Tengo el proyecto, y lo proyecto. Lo que me interesa en la escritura es menos, digamos, el «contenido» que la «forma»: la composición, el ritmo, el esbozo de una narratividad particular. Un desfile de poderes espectrales que produce ciertos efectos bastante comparables al desarrollo de un film.

Semana 3. El comienzo de un proceso

2.3.1 Llegada a la Escuela de Cine del Uruguay

Había llegado temprano a la escuela de cine. La ECU, en aquel tiempo, aún se encontraba en la calle Chucarro, a la vuelta del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (IENBA). Estaba arriba de la Sala Cinemateca y de la pequeña sala donde expuse por primera vez, allá por el año 2000, un conjunto de objetos pretenciosos sobre la identidad y el colonialismo, que terminé llamando *Ética poscolonial*. Antes de entrar, a través del portero electrónico, simplemente decías: “Vengo al curso” y, sin mediar respuesta, alguien te abría la puerta. Pasabas entonces a un *hall* oscuro, con paredes pintadas hacía mucho, tan descuidadas como tristes. El ascensor había sido removido y, aunque su jaula aún estaba ahí, a esa hora de la mañana se percibía silenciosa, muerta. Subí, como lo haría durante los tres meses posteriores que insumiría el curso, tres pisos por escaleras. Al llegar, se abría en dos direcciones un pasillo donde, a esa hora, no había nadie. Estaba vacío y en silencio, a medio iluminar; no pude evitar entonces recordar la escena de *El resplandor*: a aquellas niñas inmóviles e inquietantes. Me pude dar cuenta de que la asociación no era casual; el piso había sido cubierto, por una cuestión de afinidad contextual o de un mal gusto deliberado, con un vinílico con el mismo diseño del de aquella película de Kubrick: hexágonos rojos con marcos en naranja y marrón. Aunque la memoria y el presente eran solo imágenes, era inevitable sentirse afectado emocionalmente. El miedo y las imágenes son siempre tan familiares, tan próximas entre sí, que nunca sabré si son las imágenes las que producen miedo o el miedo el que produce las imágenes; seguramente es una pregunta que podría hacerle a Lacan.

El salón estaba a pocos pasos; las puertas de madera y vidrio de dos hojas eran altísimas, similares a cualquier casa montevideana de fines del siglo XIX. El número 237

al frente reafirmaba la obsesión por aquella película de un Nicholson esquizofrénico, incluso parecía de mal gusto, en este punto y a esta hora de la mañana. Entré; el salón estaba blanco, la pizarra impecable y los bancos perfectamente ordenados. El aroma a lavanda estaba en el aire, como si alguien hubiera estado allí hacía muy poco, preocupado por desviar el aire tenebroso que daba la visión hacia el aire amigable del olfato. Las paredes tenían varios afiches de películas perfectamente enmarcados en un blanco tiza satinado e impoluto. En uno de ellos, frente a mí, estaba Uma Thurman fumando un cigarrillo, tirada en el piso, mirándome como esperando algo, una reacción; al tiempo que mostraba que ella no necesitaba nada: si no hay algo que sucede, no importa. En el instituto se respiraba cine por todos lados, cada rincón tenía una referencia que evitaba pensar en otra cosa, era una sucesión de redundancias visuales que llegaba, por momentos, a abrumar. Rápido giré la mirada hacia un lado; el sonido de un reloj que estaba sobre la pizarra llamó mi atención. El silencio le permitía hacerse notar, al tiempo que me daba la excusa para no mirar más a Uma y a ese pelo negro, del que mi psicólogo haría notar que era un fetiche. Faltaban cuarenta minutos para que comenzara la clase. Consideré que era muy temprano, demasiado tiempo como para perderlo sin hacer nada o para perderlo en pensamientos recurrentes e inútiles. No recuerdo por qué ese día había llegado con tanto margen de tiempo, sí recuerdo por qué razón estaba ahí.

Me había inscrito en el curso de guion cinematográfico tres semanas antes. Estaba convencido de que ese era el camino correcto, por necesario, para la tesis de maestría. Creía, de forma muy intuitiva, sin mucha lógica ni argumento, que ese género literario, el guion, me permitiría explorar una serie de dimensiones interconectadas a través de la narrativa. Supuse que era el recurso indicado, al menos fue lo que pensé al principio. Con el correr de los días fui descubriendo y friccionando que el guion me permitía desglosar el tiempo y la historia, entrelazar el metalenguaje con el discurso, confrontar la realidad con la ficción y darle a la escritura su lugar, sin subordinarla al habla: algo que me sugirió Jacques Derrida hace demasiado tiempo. Esto me permitiría, además, reflexionar sobre la política y la microhistoria, dos elementos antagónicos que me habían acompañado desde el origen de la tesis y que me permitían articular un accionar político frente a los grandes relatos de la modernidad. Sin duda, había elegido demasiados caminos, tantos como para evitar construir una nueva verdad fundacional, categórica: un sistema. Ante la unicidad y sentido de un modelo de tesis estándar, siendo este un mecanismo pautado (convenido), el guion me permitiría aglomerar capas de sentido ante una visión reducida, abstractiva y unívoca del modelo causal de explicación científica. Eso era, más que nada, a causa de que no consideraba necesario crear una nueva síntesis, un objeto, tal vez solo revisar algunas percepciones, o mirar desde otro sitio. Douglas Huebler, un artista un poco olvidado por aquí, había dicho: “El mundo está

lleno de objetos más o menos interesantes; no quiero añadir ninguno más” (citado por Guash, 2009, p. 208). Entonces, ¿para qué generar otra tesis, otro objeto de saber académico? Por qué no dar un paso hacia atrás, o al costado, y plantear otro tipo de objetivo, otro modo de hacer y reflexionar con y desde él: mostrar que el proceso es el “objeto”, al tiempo que también define al sujeto.

Fue por Huebler que consideré que el principio rector de la investigación era partir de mi propia experiencia con el mundo; más que proponer explicar, intentaba comprender, tal como propondría inicialmente Wilhelm Dilthey y otros hermeneutas. Así fue como el lenguaje y sus giros fueron los que me permitieron indagar en esa experiencia cognoscible del mundo tal como lo planteaba Paul Ricoeur:

Trátase de metáfora o de trama, explicar más es comprender mejor. Comprender, en el primer caso, es recuperar el dinamismo en virtud del cual un enunciado metafórico, una nueva pertinencia semántica, emerge de las ruinas de la pertinencia semántica tal como aparece en la lectura literal de la frase. Comprender, en el segundo caso, es recuperar la operación que unifica en una acción total y completa lo diverso constituido por las circunstancias, los objetivos y los medios, las iniciativas y las interacciones, los reveses de fortuna y todas las consecuencias no deseadas de los actos humanos. En gran parte, el problema epistemológico planteado ... consiste en relacionar la explicación, propia de las ciencias semiolingüísticas, con la comprensión previa que deriva de la familiaridad adquirida con la práctica del lenguaje, tanto poético como narrativo. (2018, p. 34)

Antes de pasar al uso de la primera persona del plural, como se estilaba en la gran mayoría de las tesis, es necesario volver explícito que hay un sujeto singular que escribe, un yo que deja de ser yo en el lenguaje y al momento de quien lee. Para ello debía mostrar mi inscripción en el mundo, interrogar la forma en que yo comprendía el acceso a lo real y cómo esto ingresa en mí, incluso a riesgo de despojarme de marcos referenciales sólidos, como toda tesis reclama. Sé que podía parecer cartesiano e ingenuo, anacrónicamente moderno, incluso narcisista, pero no era sino para que el trabajo final, la tesis, significara una indagatoria existencial y, si fuera posible, genuina; no importaba si era errada, pero sí honesta, coherente⁷ consigo misma. Esta posición estaba fuertemente anclada al argumento incuestionable de pertenecer al campo del arte, no al de una ciencia social con un sentido más amplio ni mucho menos al de una ciencia de las llamadas duras, cuyo sentido es universalizante y absoluto. No pretendía,

⁷ Carl Hempel sostenía en 1935 que para las teorías coherentistas “la verdad es una propiedad que pueden poseer ciertos sistemas de enunciados como un todo; dicho con otras palabras, la verdad consistiría en una cierta conformidad de los enunciados entre sí. En las teorías coherentistas extremas, la verdad llega a identificarse con la compatibilidad mutua entre los elementos de un sistema” (citado en Nicolás y Frápolli, 1997, p. 482).

por tanto, que la tesis fuese el establecimiento de una verdad general, ni su opuesto: una afirmación egocéntrica, caprichosa y aislada de ver el mundo, sino una intermediación, un punto intermedio, donde uno encuentra alguna respuesta para algún grupo de personas en común, pero nunca para todos.

No quería caer en un sujeto trascendental kantiano, antropológico, ni en un sujeto esquizoide desligado de todo: narcisista y cínico. La pregunta que necesariamente debía darse era: ¿por qué motivo buscaba esto? ¿Por qué la indagatoria en la singularidad en dirección a un colectivo? ¿No es esa una de las necesidades de toda comunidad científica: el afecto con el otro que es un *yo mismo*? Ahí surgió la dimensión afectivo-ontológica, el territorio y el tiempo, la finitud: una sensibilidad particular, aunque no exclusiva. Las cosmologías se construyen a partir de lo cotidiano, son un modo de acceso, mientras que la academia llega demasiado tarde para cambiarlo. Las concepciones del mundo, las cosmogónicas, se manifiestan antes de que la letra las describa o que el relato las enuncie,⁸ hemos olvidado el mito.

Siempre me llamaron la atención las pequeñas pistas, los detalles, esas relaciones que presupongo, prejuizo o fricciono⁹ aquí y allá, y que descubro o construyo caprichosamente. No lo sé con seguridad, pero tal vez por eso estuve casado con una semióloga forense. Si bien al principio todo era muy interesante, la rutina lo volvió aburrido y previsible. De hecho, nuestra separación se desencadenó cuando leyó por error un proyecto de guion de ficción que estaba basado en nosotros, y en algunos puntos la dejaba mal parada. Por un lado, porque demostraba por oposición que nuestras vidas reales eran extremadamente aburridas; en el relato pasaba de todo, mientras que en nuestras vidas no pasaba casi nada; y por otro, porque no le había consultado a ella si quería ser o no uno de los personajes de mi ficción. La historia se enmarcaba dentro del género policial, y el relato era, en su totalidad, un monólogo interior.¹⁰

⁸ Devolución n.º 3 del tutor: "Estimado maestrando: Espero que ande usted bien. Quería comentarle que, en esta parte del trabajo, la idea planteada, por más que sea una reflexión personal, debería ser revisada. A menos que sea parte de la ficción, la concepción de un antes y después, o sea, causal, de cómo construimos la realidad, es bastante restrictiva. Debería investigar más en este punto, recomendándole revisar a Berger y Luckmann en *La construcción social de la realidad*. Se lo paso a la noche en PDF. Saludos cordiales."

⁹ Ficcionalismo: postura filosófica que considera que ciertas afirmaciones, principalmente matemáticas y científicas, se entienden como ficciones útiles más que como verdades en sentido pleno; en este sentido, determinadas hipótesis y construcciones lingüísticas se toman "como si" fueran verdaderas. Esto permite producir conocimiento sin la necesidad de que exista una correspondencia con la realidad (Vaihinger, 1911). Por otra parte, usar ficciones en el discurso lógico implica aceptar provisoriamente entidades ficticias, sin referencia, que permiten ser de utilidad para ejemplificar hipótesis y ejemplos que conduzcan a la verdad del "mundo real". En este sentido, el "demonio maligno" para Descartes, Zarathustra para Nietzsche o los esclavos en la caverna de Platón, entre otros, no son sino ficciones que sirven como modelos explicativos de eventos y entidades, sino reales al menos posibles, no verdaderas sino verosímiles.

¹⁰ "Se entiende por monólogo interior un ejercicio literario de introspección, personal y subjetivo *in extremis*. El personaje emisor del mensaje es el mismo receptor. Refleja la conciencia y, por ende, se halla al borde del

2.3.1.1 Fragmento de un libro de ficción

En aquellos tiempos éramos felices. Pasábamos horas discutiendo las peculiaridades de sus casos, perdiéndonos en las cosas más insignificantes y en las especulaciones más sórdidas o en las más simples. Dormíamos poco intentando resolverlos, uniendo cabos o forzándolos si se hacía demasiado tarde. Las pequeñas pistas eran para nosotros todo un mundo de posibilidades, como si una uña clavada en la espalda de la víctima pudiera revelarnos al asesino o su motivo.

A veces, nos preguntábamos: ¿qué pasaría si su amante la hubiera dejado diez minutos antes que su asesino? Aquella pasión, por momentos, fue divertida, aunque paulatinamente fue sustituida por otra. Nuestras neurosis se fueron construyendo y solidificando en ese mundo de sospechas y elucubraciones: todo parecía una conspiración. Eso es lo que pasa cuando creas una ficción o un sistema científico, este te termina colonizando.

Los casos sin resolver, que por mucho tiempo incentivaron el diálogo, fueron girando. De pronto, los detalles más ínfimos y descuidados se transformaron en excusas ridículas para generar conflictos entre ambos. Si antes aquellos nos hacían pensar juntos en posibilidades, en los últimos tiempos fueron la antesala de la decadencia y la agresión gratuita, simplemente porque habíamos dejado de interesarnos el uno por el otro.

En una larga agonía, todo se terminó. El acontecimiento que catalizó aquel tortuoso y progresivo proceso de desencanto entre ambos fue de mi entera responsabilidad. La noche previa a su partida tuvimos una fuerte discusión por la suspensión de su trabajo, lo cual era por mi causa.

Todo había comenzado semanas atrás, con el caso de la muerte de un docente de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, quien impartía el curso de Introducción a la Filosofía Moderna. Según su relato, lo habían hallado electrocutado en la bañera de su apartamento, lo que presumiblemente indicaba un suicidio. Sin embargo, ella, quien no se aferraba del todo a dicha hipótesis, sostenía que esto se fundamentaba apresuradamente en el hecho de encontrar una carta en la mesa que indicaba que no recibiría una beca para el doctorado, además de los testimonios de sus vecinos sobre su estado de ánimo melancólico en el último tiempo. Todo parecía apuntar a la conclusión de que dicha situación era una razón suficiente para su suicidio.

Al principio, yo creía lo mismo, pero Clara tenía sus dudas, ya que en la escena del crimen se había encontrado la mesa dispuesta pronta para un comensal solitario, con una copa de vino limpia y una botella de Cabernet Sauvignon en una hielera repleta de agua. Durante los días siguientes, en nuestro

subconsciente. Hay, entonces, una voluntad de retratar la identidad psíquica de los participantes en la acción narrativa por parte de los autores que hacen uso de esta técnica novelística. Por eso algunos lo han calificado de 'truco', puesto que este recurso le permite al escritor hacer creer al lector que tiene libre acceso a la intimidad de sus personajes." (Moreno Lebrón, 2021, p. 7)

hogar, alternamos discusiones por temas personales, entremezcladas con debates sobre este caso, tal vez como una forma de aferrarnos a una relación cada vez más distante, la cual desplegaba un horizonte inevitable. No obstante, la intriga que despertaba el caso y esa pasión compartida por desvelar signos permitían distendernos de nuestros conflictos cotidianos. Surgieron nuevas conjeturas y revisamos cada detalle, como si no existiera ningún problema entre nosotros, o como si solucionar un problema ajeno permitiera resolver los propios.

La ruptura se originó cuando, por mi insistencia, le sugerí que debíamos ir al apartamento, que necesitábamos estar allí en lugar de aferrarnos a relatos y pistas recolectadas y documentadas por otros. La situación de la investigación se encontraba estancada y, presumiblemente, habían optado por cerrarla, declarar el suicidio, porque la simpleza y la verosimilitud de la causalidad supuesta lo justificaban. A esto se sumaba que el presupuesto de la división era cada vez más escaso, y que la muerte de este profesor de ciencias humanas no había generado repercusión en las redes aquel 8 de marzo.

Le insistí en ir al apartamento en varias ocasiones, le dije que, debido a mi relación *amateur* con la filosofía y profesional con el arte, podría notar detalles que quizás los agentes hubieran pasado por alto. Le dejé claro que mi intervención no implicaría costo alguno y que, si no encontrábamos nada, nada pasaría. Por otro lado, en caso de que descubriéramos algo, ella sería reconocida por ello.

En un principio, se ofendió, ya que ella misma estaba implicada como agente, y consideró que yo la subestimaba. Sin embargo, creo que accedió por varias cosas: le dije que no iba a tocar nada, que con solo mirar alcanzaría; le pareció emocionante romper las reglas frente a protocolos abstrusos; percibía unos indicios no coincidentes; al tiempo que deseaba escapar de nuestra casa, donde la mayoría del tiempo el frío se aferraba a las paredes de nuestro dormitorio.

La noche siguiente, muy tarde, gracias a que aún tenía las llaves, nos dirigimos a aquel apartamento que estaba en el Prado. Este se presentaba con una pulcritud y minimalismo destacables, cada cosa tenía su lugar, un orden exacto. Al fondo de la sala, una silla Wassily de Breuer impecable, brillante, sugería más la morada de un arquitecto que la de un profesor adjunto de filosofía moderna. A primera vista, parecía un símbolo de buen gusto burgués que contradecía mis expectativas, o prejuicio, para con un docente de la Facultad de Humanidades.

Para mi sorpresa, otros indicios desafiaron mis estereotipos más burdos. En una estantería de IKEA, estaba el exprimidor de Stark, plateado, impecable, lucía nuevo, como recién salido de su embalaje. Muy cerca, había varios portalápices con marcadores sin estrenar, pinceles usados y una caja con óleos poco utilizados, algo similar a lo que hacía mi hermana.

A la izquierda, una biblioteca blanca con nichos perfectamente cuadrados cubría toda la pared. Estaba repleta de libros clasificados por autor, editorial o disciplina; no faltaba un solo autor del siglo XVIII y XIX, tenía la

enciclopedia completa de Abbagnano y la de Coppleston. Estaban reunidos y en ese orden: Agamben, Baudrillard, Deleuze, Derrida, Esposito, Foucault, Lacan y Sontag; Borges, al final, como contrapunto “posmoderno”, y el rey: *Ser y tiempo*, de Heidegger, en tres ediciones distintas, una en alemán. En otra parte, destacaban varios libros de la editorial Caja Negra, aún con su envoltorio de nailon, la etiqueta del precio y lomos impecables, entre muchos otros. Otra zona estaba reservada claramente para cine y Zizek; y hacia un costado, para el arte, por cierto, la más amplia. La sección dedicada a la historia tenía la colección amarillenta de *La historia general de las civilizaciones* de Crouzet, la misma que yo conseguiría, por pura suerte, en un remate de Bavastro poco después. Ella se acercó y me volvió a repetir que no podía tocar nada, justo antes de intentar revisar el índice de un Rorty que desconocía. Todos los libros estaban en su sitio, perfectamente ordenados, bellamente ordenados. Solamente dos estaban fuera de lugar. En una mesa baja, adyacente a la silla Breuer, había un libro de Ricoeur notoriamente usado, *La metáfora viva*. Un marcalibros nuevo parecía encontrarse en la primera página de la introducción; a su costado, un resaltador amarillo sugería su próxima lectura, quizás para después de tomar el baño. Todo marcalibros es un índice temporal, pero más que ninguna situación, que se encontrara en la primera página demostraba que aún no se había llegado al contacto; de algún modo, el diálogo estaba por venir.

El resto de la sala contaba con escasos muebles: solamente un *puff* de cuero negro, similar al que tenía mi hermana Marisol en su pequeño y acogedor apartamento de Pocitos. Una mesa central de vidrio, muy nueva, y las sillas plateadas del centro del monoambiente eran mínimamente distorsionadas por un arreglo de ikebana en tonos ocres y verde musgo, ubicado en un jarrón sinuoso y maravilloso, de Alvar Aalto. La atmósfera era fría y solemne, como página impresa de una revista nórdica de diseño de interiores. El ambiente estaba coronado por una réplica perfecta del *Broadway Boogie-Woogie* de Mondrian, mancillada, aunque mínimamente, con la firma del fallecido Álvarez.

Mi ex me hizo un gesto para apurarnos. Dimos una recorrida general por todo el apartamento tomando algunas notas. Miramos sin tocar nada en absoluto; no había nada que desentonara en aquel orden perfecto, seguramente coherente con personas que son afines a los sistemas, donde cada cosa tiene su lugar y no otro.

Al pasar por el baño, lo único que llamó mi atención fue un solitario cepillo de dientes que insinuaba la ausencia de una relación estable; del resto no había mucho más para atender.

Rumbo a la puerta, cuando estábamos por salir, algo más llamó mi atención. Uno de los pequeños cuadrados de la réplica neoplástica estaba extrañamente pintado de verde inglés, lo que hacía que pasara desapercibido, se mimetizaba con los azules. Era exactamente el que se debería encontrar en la esquina superior derecha, rodeado por dos iguales en amarillo y dos en blanco. No estaba pintado de azul como en el original, y eso me pareció poco coherente con la obsesión que se respiraba en el resto del ambiente. Toda la pintura en

cuestión era al óleo, estaba seca y solamente en este minúsculo espacio estaba levemente húmeda, lo suficiente como para teñir la yema de mi dedo índice al tocarla, algo que nunca debí haber hecho.

Con sorpresa, se lo mostré a ella. No le dio importancia; sin embargo, me miró con ira un segundo después, conteniendo el grito, cuando se percató de que lo había tocado. Sin prestarle demasiada atención, giré y me detuve un segundo para buscar el pomo verde que debía corresponderle. Estaba ahí, en uno de los estantes, en una parte baja, entonces se lo señalé.

Había una pequeña caja de madera sin tapa, originalmente de habanos Partagás, cubanos, de esas a las que uno le busca nuevos usos para no descartarlas tan rápidamente. En esta, había varios pomos usados y en la parte superior sí, ahí estaba el verde, sin duda el culpable de la atrocidad que dejaba su astuto y arrogante rastro.

Al llegar a nuestra casa aquella noche, le comenté que alguien apasionado por el arte moderno no sería capaz de cambiarle el color a un minúsculo cuadradito de Mondrian. Le dije que el secreto estaba ahí, en ese color, en esa pintura. Le afirmé rotundamente que nadie puede tocar a Mondrian, y que menos lo haría él. Le dije, convencido, que era el indicio de algo más, que no cerraba dentro del sistema estético que se había construido en ese lugar, donde la composición perfecta del espacio decía mucho más que un gusto por determinado tipo de objetos. Cualquiera sabe que cuando se construye algo tan coherente y homogéneo, un detalle mínimo puede significar una inconsistencia interna a punto de estallar, tal como un sistema biológico ante el ingreso de un virus que, para sus necesidades, destruye la homeostasis de aquel; en todo caso, qué conciencia moral puede tener un virus, si no es algo que pueda considerarse vivo o muerto, es una máquina.

Resultó que yo había acertado, aunque me enteré de eso tiempo después de nuestra separación. Ella pidió al día siguiente que buscaran huellas en el pomo de pintura, lo que condujo más tarde al asesino, que era hijo del profesor. Esto desencadenó también que la suspendieran por entrar sin autorización, además de que lo hiciera con un extraño, quien escribe, al que estoicamente no delató, porque dejó un papel de chicle tirado imprudentemente en una de las papeleras. Y fue este acontecimiento, producto de causalidades distintas, lo que condujo a nuestra separación definitiva, y a mí a ingresar en otra dimensión epistemológica con el ejemplar del segundo tomo de *Tiempo y narración*, que había robado de la escena y cuya ausencia nunca nadie descubrió.”

*

La historia tenía muchos elementos sacados de la realidad: *Tiempo y narración* se lo había pedido prestado a su hermana y nunca se lo había devuelto; el cuadro de Mondrian estaba en nuestra casa y era un recuerdo de su pasaje por la IENBA, y el cuadradito verde era algo que yo había hecho hace mucho tiempo en tono de broma y

del que nunca se percató: en nuestra casa estaba seco, ya integrado a la tela. La casa que describía era la de sus padres y la forma en la que la había descrito la ofendió muchísimo, hasta llegar a la ira. Por eso fue que nos separamos: una suma de acontecimientos e interpretaciones distintas del mundo que nos rodea.

Escribir un guion cinematográfico como tesis de egreso se debía a que mi finitud no había encontrado otra forma de aproximarse a eso que los idealistas llaman “lo absoluto”, entendiendo esto como un balance general de una época, su “espíritu”, que no era posible para mí sino a partir de una narración. Si esta fue la pulsión romántica que gestó esta iniciativa, no fue sino hasta que Beto, con su contagioso entusiasmo, primero me habló de Ricoeur y al día siguiente me prestó la primera edición en español de *La metáfora viva*, que estaba finamente subrayada en los conceptos más destacados. Fue después de esa revelación agnóstica que la tesis giró hacia un horizonte más claro, lingüístico e imparable.

Parto de la idea de que utilizando pequeños fragmentos de experiencia construimos los relatos que intentan abarcar la totalidad; así es que, llenando esos huecos de sentido, podemos comprender lo real.¹¹ La realidad es narrativa, pero no sincrónica en su totalidad. En esa búsqueda, encontré una frase de Mijaíl Bajtín que aclaró un poco la idea. Decía algo así como que la capacidad de comprender la unidad de un pequeño suceso anecdótico de la vida real presupone nuestra capacidad de construir y contar una anécdota; y que esta capacidad de narrar presupone la existencia de una orientación previa hacia la forma en que organizamos anecdóticamente el mundo. Parece que la vida misma se revela a través de la narración, revela la forma en que la concebimos y comprendemos. ¿Eso tendría alguna conexión con ese sujeto trascendental kantiano? No lo sabía, debía investigar.

Fue así que el guion se convirtió en el espacio donde todo podía coexistir, donde diferentes géneros literarios y artísticos se entrelazaban en una coherencia discutible. No fue una elección caprichosa: intuí que era el medio adecuado para exponer la fragmentación, los cambios temporales y los vaivenes entre el discurso y el metadiscurso que deseaba explorar. Tiempo después, pude entender esa idea de juego, esa precomprensión que plantea Hans-Georg Gadamer, en la antesala precientífica de toda investigación.¹²

El proyecto de tesis, en sus génesis y antes de su resolución “formal”, había partido de dos preguntas fundamentales. La primera: ¿por qué hemos olvidado la

¹¹ ¿Cómo se completa la narrativa con esos huecos sin referente?

¹² La precomprensión es para Gadamer (1993), siguiendo a Heidegger, un concepto previo a la entrada al círculo hermenéutico, un concepto que el intérprete posee antes de abordar un texto o un fenómeno, un “movimiento anticipatorio” que permite una estructuración ontológica de la comprensión (p. 363).

posmodernidad? Parecía que hoy lo penetraba todo, todo era posmoderno, relativista y personal. Del mismo modo, la pregunta sugería otra: ¿cómo el caos resultante de la supuesta muerte del proyecto moderno se había transformado en un cinismo social generalizado, tal como si nada hubiese pasado? La justificación de estas preguntas se debía a que me encontraba en una situación confusa respecto al estado actual de las cosas. Sentía un profundo desamparo y desesperanza hacia el futuro, pero a su vez vislumbraba cierta ilusión en algunos pequeños cambios sociales que se producían en un contexto específico que conocía mejor: el arte. Notaba un desvío, un giro: *spin*, en inglés, un nuevo horizonte que se asomaba a través de prácticas artísticas que se proyectaban a lo social. En contraposición al paradigma individualista y economicista del mercado, los artistas proponían críticas y alternativas socialmente comprometidas: había esperanza.

Algunos de estos artistas, locales y no tan locales, ya no se comprometían con la autonomía moderna de las vanguardias, sino que adoptaban una postura crítica y combativa, con una dimensión pragmática, empática y colectiva. Había un *nosotros* gestándose. Eso despertó en mí la esperanza del cambio frente a la indiferencia que, como contrapunto, se encontraba en el campo de las ferias de arte y de las subastas que aplaudían las cifras obscenas –al menos, eso sucedía en el mundo anglosajón, acá no había mercado.

A medida que avanzaba en mi investigación –que iba escribiendo, en primera instancia, como una tesis estándar– nuevas condiciones se presentaban y modificaban la estructura del proyecto; más desvíos y giros no me permitían ser concreto, y el tiempo que ya llevaba sobre ella, tres años, iba permeando nuevos ingresos narrativos y bibliográficos de género y perspectiva. Surgían constantemente tensiones provenientes de distintas disciplinas como la lingüística, la historiografía, la filosofía, la estética, la antropología, la sociología y el cine. El proyecto se enredaba en distintos juegos de lenguaje, códigos y marcos conceptuales. La bibliografía se iba ampliando como un tumor que no me permitía profundizar ni enfocar: el proceso tenía sus propias reglas. Todo era dispersión, fragmentos, relaciones que surgían entre un marco conceptual y otro, referencias cruzadas y caminos imprevistos; como cuando entraba a buscar algún texto en scribd.com y terminaba en un video de TikTok. Por ello, el único lugar donde todas estas tensiones podrían converger era el guion de cine, que iba tomando referencias de la investigación que estaba realizando paralelamente. De todos modos, el fin, el rastro del proceso, era un guion. Este era lo que me había propuesto presentar finalmente al tribunal, no la película en sí, sino ese género literario que permite realizar el film. Este era el lugar donde podían cohabitar y entrelazarse diferentes narrativas, al tiempo que visibilizaba la artificialidad de la construcción narrativa: sonidos, transiciones, uso de la cámara, encuadres, detalle de las emociones, etc. El guion permite ver cómo

eso que parece natural en la sala de cine no es sino un conjunto de estrategias que generan emociones.

Un ruido repentino proveniente del exterior me sacó de mis pensamientos egocéntricos, cartesianos. Miré por la ventana, pero no había pasado nada. Consulté el reloj y aún quedaban treinta y cinco minutos. Para aprovechar el tiempo, busqué el audio que había grabado a partir de lo escrito. Realizo esta rutina tan peculiar porque últimamente la lectura me cansa mucho más que escuchar un audio. Tomé el celular y busqué entre distintos tipos de archivos: imágenes, videos, documentos PDF descargados. Encontré “intro_tesis_05.mp3”, la quinta parte de la introducción a la tesis, en formato tesis. La cuarta parte ya la había escuchado previamente en el ómnibus y le había realizado algunas notas para corregir; para la tarde quedaría revisar la sexta y última. Me puse los auriculares y escuché:

Tesis (fragmento 1)

Por estos motivos, lo que impulsó este proyecto fue la idea de que el guion, como género literario, podría ser el lugar de intersección de un conjunto de historias entrecruzadas que construyeran discurso desde distintas perspectivas epistemológicas.¹³ Basado en un relativismo moderado, influenciado por el pensamiento débil de Gianni Vattimo (1990), al que pretendemos denominar “relativismo conciliador”, no intentará privilegiar ninguna perspectiva de antemano, como un orden metafísico, sino más bien hacerlas interactuar.

Para lograr esto, fue necesario encontrar un grupo de personajes capaces de aportar diferentes perspectivas o “formas de ver”, pertenecientes a distintos campos epistemológicos, y que pudieran convivir en el intercambio de experiencias necesariamente dialogadas, que constituyeran una “racionalidad comunicativa” (Habermas, 1999)¹⁴ y sin pretensiones normativas.

Se intenta proponer la construcción de un saber disperso, no único ni unificador,

¹³ El uso del término *epistemología*, en este caso, es algo impreciso y, sin duda, pretencioso. Del mismo modo, creemos que la expresión *formas de mirar* es demasiado extensiva y laxa, carente de una dimensión esclarecedora que lo detalle –aunque convenimos que es una metáfora de la vida cotidiana bastante empleada. Lo que intentamos aproximar en esta instancia es que cada uno de los personajes proviene de un contexto, con un “léxico” (Barthes, 1993) y un “horizonte de expectativas” (Gadamer, 1993). Cada persona/personaje posee un conjunto de experiencias vividas que los ha marcado en una forma de volcarse al mundo (cosmología), la forma en que están constituidos, esos “saberes” que les permiten interpretarlo y lograr un contacto efectivo..

¹⁴ Jürgen Habermas afirma que el “concepto de racionalidad comunicativa posee connotaciones que, en última instancia, se remontan a la experiencia central de la capacidad de aunar sin coacciones y de generar consenso que tiene un habla argumentativa en que diversos participantes superan la subjetividad inicial de sus respectivos puntos de vista y, merced a una comunidad de convicciones racionalmente motivada, se aseguran a la vez de la unidad del mundo objetivo y de la intersubjetividad del contexto en que desarrollan sus vidas” (1999, p. 27).

no homogéneo ni sistémico. Se parte de la hipótesis de que existen distintas formas en las que se percibe y construye la realidad, de un orden vital inmanente personal –limitado por la finitud de quien escribe– y sin la intención de resolver los opuestos en una síntesis pura (contraviniendo esa propensión hegeliana) ni de ocultar las contradicciones (esa fobia científica por excelencia). Los diversos tipos de textos se presentan en forma de diálogos, tanto reales como ficticios, pensamientos que se comunican con el lector de manera íntima y directa, y será este quien realice el entramado que produzca el sentido.

Será necesario emplear múltiples referencias de diferentes territorios epistémicos, recuperar citas de distintos autores que permitan respaldar la pulsión subjetiva constitutiva y dar mayor protagonismo a lo marginal, mediante notas al pie que desvíen el sentido del texto supuestamente “central”. Estas notas aclaratorias se conciben considerando a un amplio abanico de lectores no familiarizados con los distintos registros epistemológicos en juego. Por supuesto, se entrecruzarán diferentes diccionarios, léxicos, en una lectura que invite a la dispersión (en el sentido de un viaje exploratorio), motivada por la convicción de que la interrupción (giros y desvíos) es una característica fenoménica de la época. El cambio de marcos de referencia, la alternancia de sociolectos y sistemas de representación en los que nos movemos a diario, son precisamente las formas en que las condiciones de inteligibilidad, sin un centro privilegiado, se manifiestan a diario. Si logramos reconocer estas condiciones como efectivamente coexistentes, sin aspirar a una narrativa lineal, podremos utilizarlas a nuestro favor para aproximarnos a los modos de lo real que se revelan según su propia lógica epistémica.

Este trabajo es tan crítico como vulnerable por la llamada “condición posmoderna”. No puede deshacerse completamente de ella, pero tampoco pretende aceptarla de manera silenciosa. No busca superarla, sino más bien asumir las paradojas de su “lógica”, en beneficio de una apertura gnoseológica que promueva un despliegue pragmático alternativo a la herencia metafísica y, en ocasiones, siguiendo el proyecto del Dasein heideggeriano. De esta manera, intentamos interpretar estas condiciones y hacerlas propias. Partimos del presupuesto de un estado de ser arrojado a un mundo preexistente, preconstruido con condiciones inherentes que le son propias y que no pueden localizarse ni definirse en un centro concreto. No se puede criticar el lenguaje sin lenguaje, un texto sin texto, y no es que creamos que “no hay nada fuera del texto” (Derrida, 1986, p. 207),¹⁵ sino que todo lo que se escapa al lenguaje puede ser traído

¹⁵ ¿No habrá en Derrida un residuo estructuralista? ¿Qué hay de las emociones, de las angustias, del deseo o la belleza? ¿De todo aquello que queda fuera del texto? ¿Solo comprendemos a través de texto? O ¿solo lo analizable y deconstruible está dentro de este? O ¿esas otras dimensiones no son conocimiento? En ese sentido, Derrida parecería sugerir con Wittgenstein (2008) la sentencia n.º 7 del *Tractatus*: “De lo que no se puede hablar hay que callar” (p. 277). Aunque Wittgenstein sí cree que hay algo por fuera, que es lo místico,

parcialmente a este para intentar explicar aquello que solo se puede comprender sin él. Sí habrá fueras del texto: lo real en Lacan, lo sublime en Kant o lo místico en Wittgenstein, o el vacío mismo que deja la desaparición de quien amamos –pero esto es algo que no resolveremos aquí–. En este camino, necesitamos un conjunto de herramientas que no estén limitadas a una disciplina específica para evitar caer en presupuestos y objetivos que no sean los nuestros. Aunque no llegamos a una metodología multidisciplinaria exhaustiva, lo que sería imposible, intentamos que este trabajo apunte a desarticular lo homogéneo, de un despliegue teórico-científico causal, mediante un abanico rizomático de metáforas y analogías. Por esto, compartimos la idea de Vásquez Rocca (2011):

Lo que se denomina “posmodernidad” aparece como una conjunción ecléctica de teorías. Esa amalgama va desde algunos planteamientos nietzscheanos e intuitivistas hasta conceptos tomados del Pragmatismo anglosajón, hasta pasar por retazos terminológicos heideggerianos, nietzscheanos y existencialistas. Se trata, pues, de un tipo de pensamiento en el que caben temáticas dispersas y, a menudo, conjuntadas sin un hilo teórico claro. (p. 284)

Creemos que, en la actualidad, en esta época altamente tecnológica de imágenes y discursos, no es posible transitar un continuum narrativo coherente, temporalmente lineal y causal. Nos encontramos inmersos en un sinfín de cruces y sucesos, en flujos de sentido y en constantes cambios de marcos de referencia. Nos movemos en medio de una ambivalencia paradójica: lo hipertextual no solo se presenta como la oportunidad de un deslizamiento infinito, sino que también posee el problema de una fuerte tendencia hacia la procrastinación eterna y a la distracción ante el impacto de elementos como el gag (chiste, burla, accidente, erótico, etc.), que funciona primordialmente al sublimar nuestra parálisis. La dispersión debe ser utilizada en favor de una nueva comprensión; incluso podemos entenderla como una virtud que amplía la percepción. Esta nos saca de la norma, desdibujando el privilegio de un único tipo de forma o discurso, pues no olvida ni subyuga otras formas.

Asimismo, la vida cotidiana, en su despliegue de experiencias y dentro de una lógica de efectividad y eficiencia (como principales normas del mercado), está marcada por cambios constantes en los marcos de referencia.¹⁶ La fragmentación propuesta aquí

pero no factible de una ciencia de la naturaleza, de un conocimiento de lo humano.

¹⁶ Tomamos en concepto de *marco de referencia* en el sentido de contexto de toda enunciación. Este contexto debe ser entendido como una precondition, un texto “legislador”, que establece y define los códigos de acción e interpretación pertinentes. Llamamos marco de referencia a ese espacio virtual amplio que presupone determinados modos de ser, hablar, interactuar y comportarse. Nos bañamos en la intimidad: estamos en contacto con nosotros mismos; desayunamos en familia: estamos conectados a nuestros seres queridos más cercanos; viajamos al trabajo: cercanía con otros, no contacto; el trabajo: proximidad

no debería interpretarse como un capricho literario, sino como un recurso epistemológico y gnoseológico que refleja las circunstancias reales en las que estamos inmersos, la forma en que nos desenvolvemos en nuestra rutina diaria y en la que las nuevas generaciones están inmersas. Aislar, para dar claridad, es también producto de un pensar positivo que combatimos.

A su vez, se proponen una serie de eventos que pretenden ser verosímiles en relatos de experiencias no siempre basadas en “la realidad” óptica. El grupo de personas con referencia real forma parte de un círculo de afectos personales y constituyen la base de los personajes que componen la trama de un relato en el cual se expresan cosas que podrían haberse dicho. La verosimilitud de la narración se sustenta en las formas de ser de estos personajes, que provienen de personas reales por las que quien escribe estas líneas siente afecto. Estos individuos han sido convocados tanto por su singularidad como por sus visiones que muestran una perspectiva distinta a la del autor de estas líneas introductorias. Qué mejor forma de desdibujar el capricho de la subjetividad, el pensamiento único, si no es con el recuerdo que tenemos del pensar de otro, de sus ocurrencias y sus singularidades. La diversidad de modos en que abordan sus propias vidas no solo ha sido empleada aquí para dar forma a un relato, sino que también ha servido como un método eficaz para construir experiencias personales: nos construimos a partir de la mirada del otro (Lacan, 2013). Por lo tanto, el relato que se desarrolla en las siguientes secciones de este trabajo busca difuminar la perspectiva habitual centrada en el autor, como sujeto, desplazándola del núcleo del discurso y basándose en cruces de miradas y contribuciones de otras subjetividades, en pos de una sinfonía de orden estético posmoderno: el collage.

Buscaremos establecer una red de acontecimientos, suposiciones y saberes que no necesariamente coincidan. Por este motivo, a la idea previamente esbozada de la monografía (la problemática del tema) se le agrega, de manera coherente con su esencia interna, la tensión centrípeta de las subjetividades participantes. Junto con esto, se intentará mostrar cómo lo real puede ser construido a partir de una narrativa ficcionada y fragmentada (Ricœur, 2004). No partimos de la pretensión de crear un nuevo sistema – que deba ser adoptado nuevamente–, sino de un modo particular de hacer –que quede a disposición de ser adoptado y modificado– centrado en una deriva hermenéutica. Por lo tanto, no buscamos desarrollar este proyecto desde una perspectiva de “explicación”

profesional y relaciones de poder con compañeros y autoridades; visitamos amigos: relaciones afectivas horizontales; y finalmente retornamos al hogar. Esta circularidad no solo está pautada por distintos espacios, sino por distintos modos de percibir el tiempo, distintas normas y códigos de interpretación y convivencias, diferentes modos de exponer el afecto, relaciones de interacción corporal e, incluso, distintos léxicos (no usamos el mismo diccionario con nuestros hijos, nuestra pareja, un amigo o un extraño).

como en un procedimiento científico, sino desde una perspectiva de “comprensión”, en el sentido propuesto por Dilthey (1949) y la consecuente tradición hermenéutica que le sigue; es decir, en términos de práctica, de ser, ontológica.

Este recorrido, que abarca diferentes modos y usos del lenguaje (con énfasis en los géneros discursivos literarios), intentará construir una “forma”¹⁷ de investigación alternativa a los modelos positivistas del conocimiento,¹⁸ pero también a las metodologías habituales de investigación logocéntricas en las llamadas ciencias del espíritu (Geisteswissenschaften).

Bajo la necesidad de esbozar este nuevo ~~método~~, con esta tachadura,¹⁹ nos guiaremos por una voluntad hermenéutica. Por ello, pretendemos articular un primer proceso con una pulsión rizomática,²⁰ guiado por una necesidad exploratoria (horizontal) y arqueológica (vertical), como una síntesis provisional, dispuesta y abierta a la crítica.

¹⁷ Una investigación con “forma” abierta, no un protocolo con un método ordenado, sino, más bien, una actitud indagatoria, con sus giros dependientes de la investigación misma. Que sea adaptable, móvil, arbitraria sin ser obcecada; libre sin ser caótica, creativa y dinámica, comprendida dentro-de y no como una entidad metafísica inalienable, distante y omnipotente. Una investigación que tenga autoconciencia de su ser, de su estar-siendo, el devenir mismo, a un tiempo que cambiante.

¹⁸ El *Diccionario Akal de filosofía* define el positivismo de la siguiente manera: “Movimiento filosófico inspirado en el empirismo y el verificacionismo. Se inicia durante la década de 1920, se expande a lo largo de unos veinte o treinta años. ... En algunos aspectos, es posible considerar el positivismo lógico como un desarrollo natural del empirismo radical o británico y del atomismo lógico. La fuerza conductora del positivismo puede muy bien ser considerada como la adhesión al criterio de verificabilidad en relación al significado de los enunciados de tipo cognitivo. La aceptación de ese principio llevó a los positivistas a rechazar como claramente problemáticas muchas de las afirmaciones de la religión, la moral y del tipo de filosofía que ellos describen como metafísica” (Audi, 2004, p. 776).

¹⁹ Hemos tachado *método* por la imposibilidad de tener aún un término alternativo. Este gesto de tachadura, recurso tomado de la semántica derrideana, implica la crisis de un concepto, su inactualidad, su cambio y un tipo de desajuste con su referencia. El acto de tachar, que permite visibilizarlo aún, lo marca como inapropiado, al mismo tiempo que declara el límite de pertinencia. Pensamos que el concepto de método, proveniente de las ciencias naturales, es un modo de hacer ordenado, sistemático y, por tanto, que retiene en sí su utilidad, pero que, al mismo tiempo, se encuentra anclado a la imposibilidad de su modificación. De algún modo, no encontramos una forma alternativa dentro de las ciencias humanas que permita concebir la provisionalidad de un proceso al tiempo que haga posible integrar ciertas variables, un proceso que sea abierto al azar y la contingencia y que, en esa interacción, sea permeable al cambio. De algún modo, un ~~método~~ tachado sería como una receta a la que nos atrevemos a modificar sus ingredientes, proporciones, la forma de presentación y el lugar y tiempo adecuados para su degustación. De algún modo, este nuevo plato no tendría casi conexión con su origen, pero tampoco podría negar sus referencias e influencias. Este modo de hacer abierto, esta “estrategia procesual”, quedará abierta por siempre a posibles revisiones, reformulaciones y reinscripciones.

²⁰ Según Deleuze y Guattari (2002), “el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos. ... En un rizoma hay lo mejor y lo peor: la patata y la grama, la mala hierba” (p. 12). El rizoma tiene algunos caracteres generales: principios de conexión, heterogeneidad y multiplicidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro; no hay un orden, no hay sujeto ni objeto; es un agenciamiento, un “aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones. En un rizoma no hay punto o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol o raíz. En un rizoma solo hay líneas” (14). Y nosotros agregamos: de fuga, de dispersión y, tal vez, de escape.

Entendemos la crítica no como una posibilidad o como un sistema de control, sino como una necesidad intrínseca a toda propuesta discursiva consciente de su historicidad y de su intersubjetividad. Desestimar la crítica es desestimar la responsabilidad con otros, la posibilidad de que hable, incluso, en nuestra contra.

Tenemos al menos una certeza absoluta: que este “método” (proceso) quedará a merced del “aire de los tiempos” que vendrán con sus propios problemas e inquietudes. Es una sugerencia alternativa a las metodologías basadas en un producto positivo, cuyo fin es un dato, una explicación, una tesis; buscamos comprender, no explicar.

El rizoma no es una forma, sino una metáfora de un tiempo-movimiento.²¹ Lo tomamos aquí como analogía de un modo operacional; se ofrece como un pensar alternativo a un orden de acontecimientos jerárquico, predecible, o a un posible método protocolar organizado y ordenado de prácticas. Este método es un trazo negativo, un “antitrazo” que desdibuja el orden mismo, se aleja constantemente de un núcleo central logocéntrico y de un telos organizador con un destino antepuesto. Se intenta con ello ir más allá de un constructo teórico monolítico, cerrado y absoluto, que bajo la forma de tesis académica se pierda en el olvido de algún anaquel. No buscamos construir una nueva verdad universal –si es que, en estos tiempos, alguna pueda ser planteada como tal–, sino sugerir un modo de hacer particular como compromiso ontológico. ¿Cómo proponer lo universal ante la crisis de los metarrelatos (Lyotard, 1994) o ante la crisis del pensamiento moderno e ilustrado planteado por la escuela de Frankfurt? Esto no implica que apuntemos a resolver una inquietud puramente privada y personal, que también lo es, sino que la consideramos inscrita dentro de un conjunto de problemas que creemos colectivos, un espacio de lo en común; es por eso, también, que la escritura implica un compartir.

Con la amenaza de caer en un relativismo acrítico y estéril –por tanto, apolítico–, se intentará trabajar dentro de un espacio intermedio, que no caiga en el exceso de autorreferencia egocéntrica, en un repliegue narcisista que, por su expresividad, adquiriera el estatuto de una verdad. Tampoco un pretendido universalismo normalizador, bajo la guía de la razón que fuera objetivo y horizonte de la modernidad, y específicamente de la Aufklärung,²² con un sujeto universal como destino. Hoy ya no es

²¹ Hablamos de un tiempo-movimiento en el sentido de un devenir constante de cualquier investigación. No hay un lugar al que arribar, sino un deseo constante de aprehensión del mundo. El tiempo no se congela en la escritura, porque esta se corrige, se tacha, cambia. El texto nunca queda fijo e inmóvil porque se relee, se piensa, su cuestiona. El lector, el tiempo histórico, el contexto cambian. No hay forma de que un texto, por más aferrado al papel que esté, quede inmóvil: todo texto, toda investigación, todo “método” es como un rizoma.

²² Para Horkheimer y Adorno (1998), “el programa de la Ilustración (*Aufklärung*) era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia”. Sus armas fueron la

pensable un relato de esas dimensiones; esta propuesta es decididamente más humilde y precaria. Al emanciparnos de la fe y tras la muerte de Dios (Nietzsche), nuestra época ha direccionado su expectativa guiada por un telos económico-material –una fe que ha sustituido a la anterior– y a la espera de una experiencia mística sublimada en el espectáculo. Creemos que la emancipación ha sido prometida y fundada bajo un nuevo metarrelato universal: lo privado, sustentado en el individuo. Así es que vemos que aquel espíritu absoluto decimonónico (Hegel) se ha confirmado en un insaciable consumidor zombi y en un espectro alienado condenado al scrolling.

El rizoma es una forma, una metáfora de tiempo y movimiento; aquí lo tomamos como una analogía de un modo operativo, un recurso figurado adecuado para una máquina deseante. Se presenta como una forma de pensar alternativa a un orden jerárquico y predecible de acontecimientos, o a un posible método protocolar organizado y ordenado de prácticas. Este método es un trazo negativo, un “antitrazo” que desdibuja el propio orden, constantemente se aleja de un núcleo central logocéntrico y de un telos organizador con un destino predeterminado. Con esto intentamos ir más allá de un constructo teórico monolítico, cerrado y absoluto, que podría perderse en el olvido de algún estante como una tesis académica. No estamos buscando establecer una nueva verdad universal, especialmente en estos tiempos en los que tal empresa parece cuestionable, sino más bien sugerir un modo particular de acción como compromiso ontológico. Esto no significa que estemos tratando de resolver una inquietud puramente privada y personal, ya que tal comunicación carecería de sentido. En cambio, creemos que esta inquietud está inscrita en un conjunto de problemas que consideramos colectivos.

En medio del peligro de caer en un relativismo acrítico y estéril, que también sería apolítico, estamos trabajando en un espacio intermedio. Evitamos tanto el exceso de autorreferencia egocéntrica, que puede llevar al repliegue narcisista y convertirse en una expresión de verdad, como el pretendido universalismo normalizador que sigue la guía de la razón de un enfoque pretendidamente objetivo y horizonte de la modernidad, con un sujeto universal como origen y destino. Hoy en día, un relato de esas dimensiones ya no parece concebible. Nuestra propuesta es decididamente más humilde y precaria.

Creemos que, después de emanciparnos de la fe y con la muerte de Dios (Nietzsche), nuestra época ha orientado sus expectativas hacia un telos económico-material, a una especie de fe que ha sustituido a las anteriores, y a la espera de una experiencia mística sublimada en el espectáculo. Creemos que la emancipación no ha desaparecido, sino que ha cambiado sus ropajes. Si este antes se había prometido a

lógica formal y la mathesis universalis (p. 59).

Dios, luego de su muerte se aferró a la ciencia. Si, más tarde, esta última desatendió su promesa alejándose de lo humano, pues se encontraba demasiado preocupada por apropiarse del mundo óptico, entonces no tuvimos otra salida que buscar en otros brazos, en un mercado que saciaba nuestras pulsiones más básicas, un “afecto” simulado que garantizara el efecto inmediato y fugaz, a costa de una dependencia ad eternum a estímulos corporales. De este modo, en ese proceso, olvidamos a Dios, a la ciencia, a cualquier sistema, construyendo un nuevo metarrelato universal, y la paradoja más grande de la historia: lo privado, lo individual. De este modo no solo matamos a Dios, sino a lo social.

Por lo tanto, vemos que aquel espíritu absoluto decimonónico propuesto por Hegel no ha sino evolucionado hacia un consumidor insaciable y zombi, envuelto en un autoerotismo obsesivo e incuestionable, que desde alguna habitación de hotel se conecta al mundo como un espectro alienado condenado al scrolling autoerótico.

Así pues, vemos cómo aquel espíritu absoluto decimonónico propuesto por Hegel no ha hecho sino transformarse en un consumidor insaciable y zombi. Este individuo, inmerso en un autoerotismo obsesivo –e incuestionable– se conecta al mundo desde algún motel como un espectro alienado. Esto lo condena a un perpetuo scrolling autoerótico, como un Sísifo posmoderno, que lo gratifica a muy corto plazo.

2.3.3 Arribos

Detuve el audio; lo del *scrolling* resonó sin un convencimiento sólido. Además, me pareció que la conexión apresurada entre el “espíritu absoluto” y las nuevas tecnologías carecía de fundamento claro. ¿Cómo podría establecerse una conexión significativa entre ambas? Tomé nota: “investigar bibliografía”. Aunque tenía una cierta intuición sobre su posible correlación, me resultaba difícil vincularlas causalmente. Esto se debía, en parte, a que ambas instancias presentaban ciertos elementos de universalidad. Me di cuenta de que estaba cayendo en un error similar al cometido por Fukuyama al afirmar que la presencia de televisores en un país remoto de Asia confirmaba el neoliberalismo; eso no era sino un problema de inducción básico que Beto me hubiese corregido con cortesía, pero sin piedad.

Escuché un nuevo ruido, me distraje con la puerta que inmediatamente se abrió. Entró uno de los alumnos con los que no tenía relación, uno de los más jóvenes. Traía el celular en la mano y los auriculares conectados. Su cabeza inclinada dejaba caer el pelo por encima de sus ojos. Sin levantar la mirada y de forma casi imperceptible dijo: “Buenas”. Le contesté con un “Hola” insípido a desgano. No sabía su nombre aún, o no lo recordaba; hablaba poco o nada con los demás, intervenía muy poco en la clase, o nunca, a menos que, eso sí, lo instaran a hablar directamente. No se hacía escuchar ni

creo que le importara, parecía un personaje que tomaba el curso solo porque lo obligaban sus padres. A veces ni siquiera prestaba atención al docente y miraba todo el tiempo su celular. Fue a sentarse bien atrás, igual que siempre. Dejó su mochila blanca con el logo de Nike en rojo en el piso, con denotado desdén. Lo quedé mirando unos segundos, lo único que hacía era mover su pulgar sobre la pantalla del celular sin siquiera mirar a su entorno. Lo bueno era que no hacía ruido alguno, no molestaba, pero tampoco interactuaba con nadie a su alrededor.

Volví a encender el audio.

Tesis: Autorreferencia (fragmento)

El recurso a lo autorreferencial dentro del proyecto tiene dos motivos. El primero radica en la necesidad de apelar a la experiencia vivida como un lugar privilegiado en la construcción de un modo de ser particular. La finitud del sujeto encuentra en su conexión con la finitud espacio-temporal de su entorno una relación de indisolubilidad en su ser ahí; una emergencia del modo de ser individual, al mismo tiempo que un ser sujeto a su ambiente, un ente particular en un mundo de entes particulares. Esto nos conduce a examinar cómo la propuesta aborda los modos en que la “verdad” se manifiesta en dicho entorno cercano y específico, y cómo deduce la manera en que ese conjunto de preguntas y respuestas contingentes –considerando la finitud de quien lo vive y lo enuncia– confiere sentido a ese mundo.

De algún modo, esta perspectiva ontológica y experiencial responde a dos tensiones o principios “de la nueva vida” nietzscheanos: de acuerdo al primero, se requiere organizar la vida de la manera más segura y positiva posible, según perspectivas lejanas e inciertas, como un horizonte preñado de nubes; de acuerdo al segundo, es necesario organizar la sucesión de las cosas cercanas e inmediatas, ya sean ciertas o menos ciertas, antes de organizar nuestra vida y otorgarle una dirección definitiva (Nietzsche, 1994).

Lo que se pretende con ello, y desde aquí, es afirmar lo en común con el lector, esa conexión necesaria para la función primaria del lenguaje: la comunicación. Esa “verdad” personal con una tensión centrífuga será el medio que posibilite la configuración de lo intersubjetivo, al tiempo que evidencie un sujeto encarnado y comprometido en el texto. No es posible ya un “autor neutro” –ni el más puro manual de análisis lógico lo intenta ya–. No pretendemos disolvernó en el lenguaje de forma irresponsable; creemos que el sujeto no ha muerto del todo aún –como asumía el estructuralismo– ni creemos que sea posible siquiera pensar hoy un sujeto que tenga el control absoluto de lo que dice y piensa. Entendemos la escritura y el habla como esa instancia donde ejercemos la libertad y nos conectamos con el otro: donde somos. Al respecto, Lev Vygotsky (1995)

nos señala que “la comunicación directa entre dos mentes es imposible, tanto física como psicológicamente. La comunicación solo es posible por vía indirecta. El pensamiento debe pasar primero por los significados y, solo después, por las palabras (p. 202).

No se verá en este trabajo un relato de experiencias extraordinarias que deslumbren –no es un Aleph–.²³ No se busca producir un encantamiento –como las sirenas a Ulises– ni imitar a los retóricos medievales, sino un conjunto de recursos narrativos y poéticos que revelen un conjunto de estados de cosas que se anclen en el otro. El lenguaje y la forma en que lo usamos revelan una ética que se propone como un deber-hacer proyectado en consonancia con esa eyección (arrojado) al mundo propuesto bajo la pluma heideggeriana. ¿Por qué? ¿No es en las experiencias (historias personales mediadas por el lenguaje) donde adquirimos aquello que nos constituye? ¿No son ellas las que configuran ese “horizonte de expectativas”?²⁴ Por tanto, el lenguaje/habla ya no es un medio, sino el espacio que constituye la característica misma de la finitud. Wittgenstein (1999) aclara ese punto provisional de partida para intentar comprender el mundo, una epistemología que queda definida a partir de que “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo” (p. 72). Porque en y con la lengua y el habla estructuramos, configuramos y articulamos nuestro conocimiento de la realidad, al tiempo que, de forma narrativa, configuramos, creamos mundos posibles.

El contacto, en el sentido comunicacional y dialógico, con el otro nos determina y nos condiciona, proponiendo unos límites (la conversación tiene sus propios marcos). Aprendemos socialmente a través del lenguaje, en ese espacio de trasiego de experiencias, en contacto con la tradición y enmarcados por el presente. Comunicarse es aprehender, tomar los signos del otro, no sin antes dialogar con ellos, reteniendo aquellos que tomamos como significativos. En esto es en lo que la epistemología genética de Jean Piaget permite sentar las bases para una perspectiva basada en el

²³ El Aleph es ese punto que condensa todas las visiones simultáneas, es “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” (Borges, 1999b, p. 111). A modo de panóptico, origen o topografía absoluta, el Aleph condensa ese deseo de saber absoluto, divino e inalcanzable. Hay cierta arrogancia ingenua en comparar este trabajo con un Aleph, aunque intente desmarcarse. El deseo de conocimiento implica siempre una tensión, un vector arrojado al infinito; no es sino una necesidad inacabable y hermenéutica, aunque con la conciencia de una finitud (la muerte), que siempre cancelará la llegada a un destino.

²⁴ Gadamer (1993) afirma que “el que quiere comprender un texto realiza siempre un proyectar. Tan pronto como aparece en el texto un primer sentido, el intérprete proyecta enseguida un sentido del todo. Naturalmente que el sentido solo se manifiesta porque ya uno lee el texto desde determinadas expectativas relacionadas, a su vez, con algún sentido determinado. La comprensión de lo que pone en el texto consiste, precisamente, en la elaboración de este proyecto previo, que por supuesto tiene que ir siendo constantemente revisado con base en lo que vaya resultando, conforme se avanza en la penetración del sentido” (p. 333).

intercambio presente en la experiencia. En sus Formas elementales de la dialéctica (1982), el autor expresa:

Cualquier dialéctica comporta procesos circulares entre dos gestiones proactivas y retroactivas y son éstas las que dan cuenta de la formación de apariencias y necesidades preformadas, mientras que la auténtica necesidad únicamente se constituye en el curso y al final de un desarrollo dialéctico. (p .9)

¿No formarán parte, esas “apariencias y necesidades preformadas”, de ese “horizonte de expectativas” gadameriano que nos constituye? Y esa forma de anticipación, ¿no se articulará como un tipo de narración? ¿No estamos todo el tiempo con “¿Y si hago esto, pasará aquello?” más profundamente presentes en el campo de las acciones humanas? Vygotsky (1995) plantea:

La relación del pensamiento con la palabra no es una cosa, sino un proceso, un movimiento continuo, del pensamiento a la palabra y de la palabra al pensamiento. En dicho proceso, la relación del pensamiento con la palabra sufre cambios que se pueden considerar desarrollo en el sentido funcional. El pensamiento no se expresa simplemente con palabras; llega a la existencia a través de ellas. (p. 180)

Para Vygotsky, no hay una separación clara (necesaria), sino que ve en el proceso la dialéctica a la que hace referencia Piaget (1982): palabra y pensamiento se complican. Todo lo que podemos llegar a decir se encuentra ligado a todo lo que podemos llegar a pensar —espero que se nos permita la licencia poética de esta separación—. Los límites del lenguaje se expanden en la cercanía con otros y se contraen al aislarnos. La confluencia de experiencias colectivas compartidas, donde pensamiento y lenguaje se encuentran presentes, es lo que construye lo social, sus redes y el mundo, reformulando constantemente los códigos de comunicación y los conocimientos que compartimos.

El tercer pilar de la investigación sostiene la necesidad de hacer visible que, en toda ciencia, sin excepción del género discursivo, se emplean figuras del lenguaje (metáforas, sinécdoques, hipérboles, etc.) que no solo acompañan, sino que son parte fundamental de la construcción de sentido. A partir de las exploraciones de la lingüística cognitiva por parte de George Lakoff y Mark Johnson (2004), y de la filosofía del lenguaje en donde hemos elegido a Ricoeur (2018), se ha abierto un panorama indagatorio sobre una nueva forma de abordar la “verdad” —cómo se construye—, no mediada por un lenguaje literal (su función referencial), sino por su capacidad de abrir a sentidos posibles mediante usos poéticos que abren, a su vez, distintas vías de conexión con lo real. La verdad-verdad (científica), construida de la mano de un discurso, no existe sin aquello que comprendemos como verosimilitud de un desarrollo argumental previo. La ciencia no puede desligarse de distintas formas y usos del lenguaje que articulan el contexto donde

la verdad se enuncia y la acompaña, construyendo un entramado que no puede ser exclusivamente literal (referencial). No se puede partir de la verdad porque esta necesita una base primera, “no verdadera” –nunca hay una primera verdad autoevidente.

Por tanto, las figuras que se emplean para estructurar el saber pertenecen a un sistema codificado y convenido de narrar –en este trabajo, se expone claramente mediante un guion– donde se introducen constantemente imágenes y metáforas visuales, o analogías que van armando el discurso.²⁵ Estas figuras del lenguaje han sido el camino necesario –no sin ellas se puede alcanzar un objetivo– hacia “lo verdadero”, para después ser relegadas al olvido.²⁶

La experiencia cotidiana nunca se construye (en el sentido de que la narramos) a partir de discursos con un lenguaje neutro y literal, sino que lo hacemos acompañados de formas y usos retóricos del lenguaje. Esta afirmación sintetiza, aunque de forma apurada, el desarrollo de la propuesta planteada en Metáforas de la vida cotidiana, surgida de la pluma de Lakoff y Johnson (2004), que comienza así:

Para la mayoría de la gente, la metáfora es un recurso de la imaginación poética, y los ademanes retóricos, una cuestión de lenguaje extraordinario más que ordinario.

²⁵ El mito del origen, fundamentalmente teológico, siempre ha estado por debajo del discurso de la ciencia. Siendo Descartes su máximo exponente, bajo la necesidad de una idea fundante del conocimiento científico, una verdad primera original, como garantía de una consecución de verdades progresivas, ha producido un desplazamiento y olvido de la experiencia, entendida esta como lugar donde los sentidos pueden verse engañados por un genio maligno. Agamben (2001) aborda esta problemática y analiza el momento de esa separación y dice: “En cierto sentido, la expropiación de la experiencia estaba implícita en el proyecto fundamental de la ciencia moderna” (p. 13). Ve, a su vez, en Bacon –quien habla de la experiencia común como de una “escoba rota– y posteriormente en Leibnitz –quien separa las verdades “de hecho” de las verdades “de razón”– el punto donde la experiencia comienza a ser, según él, “expropiada”. No podemos evitar nosotros, con esto, volver a la caverna y ver en Platón a quien primero, y más fuertemente, desdeña los sentidos y, con ellos, la experiencia. Consecuentemente, sin embargo, tampoco podemos evitar reconocer que este discípulo socrático emplea el relato y la verosimilitud –y, con esto, el recurso a la experiencia mnemónica del lector– como forma de producción de imagen de un escenario oscuro, húmedo y humillante. Platón, quiera o no, usa el mundo de lo aparente como elemento fundante del mundo de las ideas.

²⁶ Rudolf Carnap (1891-1970) es considerado uno de los padres de la filosofía analítica. Tomemos un fragmento de su *Pseudoproblemas en la filosofía*: “Para analizar los contenidos del conocimiento, la epistemología debe examinar los objetos (los conceptos) de las diversas ramas de la ciencia ... y debe establecer a cuáles objetos ‘se reduce’ el conocimiento de cualquier objeto determinado” (1990, p. 5). Aquí, el filósofo alemán emplea dos usos de lenguaje heréticos para un analítico: la metáfora “árbol de las ciencias” y el sintagma entrecomillado “se reduce”. En el primer caso, la ciencia como entidad no tiene propiamente ramas pues no es un ser biológico. El uso cotidiano de esta palabra –cuyo inicio se remonta a la época medieval (árbol porfiriano)– se encuentra profundamente arraigado a una imagen que permite, mejor que otros modos más lógicos, explicar una situación particular del saber humano. Todos comprendemos su sentido, sin dudas, pero las ramas son una forma gráfica, una imagen mental que define por su proximidad con algo que no puede ser verbalizado aún. Por otro lado, nos encontramos ante un “se reduce” con unas comillas que afirman rotundamente que dicho término no puede ser tomado en sentido fuerte, o incluso se puede pensar que existe la duda de su empleo. Hay cierta relatividad en dicha reducción que no encuentra sino en este recurso entrecomillado –aunque preferimos ver a Carnap en plena conferencia levantando ambas manos haciendo el gesto con los dedos índice y mayor– una ambivalencia necesaria, solo posible de ser enunciada literariamente.

Es más, la metáfora se contempla característicamente como un rasgo solo del lenguaje, cosa de palabras más que de pensamiento o acción. Por esta razón, la mayoría de la gente piensa que puede arreglárselas perfectamente sin metáforas. Nosotros hemos llegado a la conclusión de que la metáfora, por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica (p. 39). [Los destacados son nuestros].

No podemos evitar, a partir de aquí, conectar experiencia, metáfora y conocimiento en el ámbito de la vida cotidiana; traer con ello, nuevamente, el proceso pedagógico de Platón, abierto a una pluralidad de conexiones: caverna ⇒ saber; relato ⇒ conocimiento; relato de ficción ⇒ rechazo de los sentidos; metáfora ⇒ rechazo de los sentidos; experiencia de los sentidos ⇒ rechazo de los sentidos. Aquí la paradoja “se ha mordido la cola” por el empleo de una consecución lógica (algo precaria, aunque bajo la lógica de la síntesis). Pero no nos preocupa tanto, en este punto, esa presunta contradicción, sino la posibilidad de reconstituir el flujo circular de la experiencia, y con ello, el retorno a un lugar donde no hay un origen. No hay forma de rechazar los sentidos si no es tomándolos como parte del edificio argumental, como construcción de la trama en sí misma. El mismo Descartes (1998) no desdeña las metáforas, ni otras figuras retóricas; he aquí solo algunas:

“He recogido ya tales frutos.” (p. 29)

“No se había podido construir nada sólido sobre cimientos tan poco firmes.” (p. 37)

“Gran libro del mundo.” (p. 38)

“Escuchar la voz de la razón.” (p. 40)

“Edificar en un terreno que me pertenece por completo.” (p. 47)

Aquí parece resonar el eco rortyano, que pone en duda la ciencia como un género natural, aislado de usos del lenguaje poético. Esta –la ciencia– puede ser considerada entonces un género literario –lo que también propondría para la filosofía–, con lo cual desarticularía un orden metafísico epistemológico de jerarquías. Tal vez esta presunción debe ser analizada y desarrollada, pero de lo que no hay duda es que, en todo caso, el camino será a través de un relato o, más específicamente, de un metarrelato que establezca las bases de sus órdenes, su objeto, funciones y objetivos, más próximo a la teoría literaria que a la epistemología.

Pero, ¿no son ya los metarrelatos de la ciencia un tipo de narrativa épica, una “epopeya” que le brinda sustento y base como construcción de un horizonte? ¿No era la emancipación del sujeto un proyecto con una fuerte carga épica? ¿No había un personaje (la humanidad) como protagonista actuante en dirección a un destino? Lo que

es indudable es que toda metanarrativa es, antes que nada, una narrativa y una narrativa normativa, fundante. Constituida del mismo modo, es una construcción literaria que se comunica no sin antes surgir a partir de un convenio.²⁷ Políticamente hablando, ¿no legislamos en los parlamentos a partir de un consenso, creando leyes dentro de las cuales quedamos luego comprendidos? Esto último termina siendo una de las partes fundamentales en la construcción de todo edificio argumental que no puede darse, por tanto, sin consenso. De este modo, no hay forma de no ver una proximidad con la idea de juego (como conjunto de reglas aceptadas) y, consecuentemente, con los juegos del lenguaje de Wittgenstein, y del lenguaje como dimensión ontológica, y del habla – planteamos nosotros– como el ser-a-la-mano propuesto por Heidegger (1993):

Piensa en las herramientas de una caja de herramientas: hay un martillo, unas tenazas, una sierra, un destornillador, una regla, un tarro de cola, cola, clavos y tornillos. Tan diversas como las funciones de estos objetos son las funciones de las palabras (p. 11).

En otro orden de cosas, debemos indagar en cómo lo que afirmara Fukuyama, siendo un discurso político, pudiera generar tanta incidencia a nivel de pensamiento. Resultaba realmente sorprendente el modo en que, a partir de una escritura inteligente y verosímil, no puramente lógica, pudo establecer su relato como verdadero (en el sentido de adecuación a los hechos expuestos).²⁸ El análisis del texto de Fukuyama, cosa que proponemos mostrar, presenta una estructura mayormente poética que logra presentarse como producto de una “lógica” argumental, concluyendo un estado de situación universal ad eternum. Un “daño colateral” se había realizado: la sociedad y la cultura en su totalidad quedaban “desnorteadas” (si ya no hay emancipación ni progreso, ¿a dónde vamos?). La fuerza perlocucionaria²⁹ del discurso de entonces era asombrosa y, con ello, la única “historia” que progresaba era la de su vida académica –la de Fukuyama.

²⁷ Tomemos un fragmento de *Los principios de las matemáticas* de Bertrand Russell: “Podremos, gracias a la labor de los mismos matemáticos, alcanzar la certeza en la consideración de la mayoría de las cuestiones a las que nos referiremos; y entre las que son susceptibles de una solución exacta, encontraremos muchos de los problemas que, en el pasado, se vieron envueltos en toda la incertidumbre tradicional de las discusiones filosóficas” (1977, p. 27). ¿No se presentan aquí a los matemáticos heroicamente y como los únicos que podrán con el desafío? ¿No son ellos los que lograrán aquello que en el pasado no fue posible? ¿No se presenta a la filosofía como lugar de incertidumbre y discusión? Esto no es más que una pequeña epopeya como síntesis metadiscursiva, y con un uso del lenguaje impropio para un científico con pretensión de verdad.

²⁸ En este punto, empleamos el concepto de verdad en el sentido de las teorías referencialistas, cuyo origen se remonta a Aristóteles. Esta teoría, que usa habitualmente el ámbito cotidiano y que gobierna el sentido común, se basa en que la verdad consiste en la adecuación o correspondencia entre la proposición realizada y la realidad o cosa misma. El juicio *La nieve es blanca* es verdadero si la nieve es blanca.

²⁹ Según John Austin (1988), la fuerza perlocucionaria del acto de habla radica en el efecto, o la acción, que el enunciado produce en el oyente-receptor. Si en enunciado dice “Cierra la puerta”, la fuerza perlocutiva radica en el acto de cerrar la puerta.

A lo largo de este trabajo, veremos cómo Fukuyama infiltra constantemente recursos retóricos en la trama argumental, que producen efectos de sentido que se escapan de una concatenación causal, trabajando dentro de una dimensión emocional, estética. De ese modo, sostiene y afirma una ideología que necesita de la narrativa para construirse, y aún de un género específico que le brinde los recursos estilísticos afectivos y efectivos para convencer al lector. De algún modo, no demuestra un hecho o grupo de hechos en el mundo, sino que construye una narrativa verosímil del mundo, una “historia” donde la ideología emerja. Con esto último se intentará atacar uno de los flancos que creemos más débiles en el discurso de Fukuyama: su retórica literaria. Por tanto, deberemos demostrar que este economista ha generado un discurso que no es estrictamente filosófico, sino simplemente un discurso político. Creemos, pues, que será necesario recurrir a un análisis estructural del relato, por la vía de Roland Barthes, y a un análisis crítico del discurso, desde la perspectiva de Teun van Dijk. Con ello, intentaremos mostrar que ¿El fin de la historia? no explica, sino que describe; y que no estamos frente a la verdad, sino a la persuasión. En este rumbo, van Dijk (2009) será indispensable para una analítica de la relación discurso-poder, por la vía de su dimensión cognitiva en sentido amplio, y que explica del siguiente modo:

Excepto en el caso de la fuerza corporal, el poder que ejerce A sobre las acciones reales o posibles de B supone que A debe tener control sobre las condiciones cognitivas de las acciones de B, tales como sus aspiraciones, sus deseos, sus planes y sus creencias. Por las razones que sean, B puede aceptar o estar de acuerdo con hacer lo que desea A o con acatar la ley, las reglas o el consenso para obrar de acuerdo con (los intereses de) A. En otras palabras, habitualmente el poder social es indirecto y opera a través de la “mente” de las personas, por ejemplo, mediante el manejo de la información o las opiniones necesarias que requieren las personas para planificar o ejecutar sus acciones. La mayoría de las formas de poder social que se ejercen en nuestra sociedad implican este tipo de “control mental”, que por lo general se consigue por intermedio de la persuasión u otras formas de comunicación discursiva, o como resultado del temor a las sanciones que pueda aplicar A en caso de que B no cumpla los deseos de A. (p. 62) [Los destacados son nuestros]

Otra de las bases del proyecto surgió después de que el proceso de investigación se iniciara (los conceptos de contingencia y adherencia serían los más adecuados para explicar esta etapa). Como consecuencia de lo anterior (el discurso), surgió la necesidad de indagar en el lenguaje mismo y en su relación con los géneros literarios. ¿Por qué algunos son más apropiados y legítimos para describir hechos –recordemos la idea del guion–, mientras que otros son, sin embargo, más adecuados para articular ficciones y mucho menos aptos para (de)mostrar “la verdad”? Necesitamos por eso indagar en por

qué “el martillar mismo es el que descubre la específica ‘manejabilidad’ del martillo” (Heidegger, 1993, p. 82).

¿Es posible proponer, a su vez, un método de investigación alternativo? No solo nos referimos a un registro de un proceso caprichoso de investigación browniano,³⁰ que se va desplegando y se vislumbra entre líneas, sino a la posibilidad de que este permita pensar las metodologías no tanto como un reflejo de un método científico, sino como una narrativa con una poética cargada de singularidad. Pretendemos, desde aquí, generar una ficción como proceso hermenéutico comprensivo. La narrativa que desarrolla esta propuesta, dentro de un ámbito académico, no olvida la necesidad de toda concatenación lógica $-(p \rightarrow q) \rightarrow (p_1 \rightarrow q_1)-$ con el fin de arribar a algún tipo de certeza (objetivo de toda investigación), ni que la finalidad de toda empresa del saber se encuentra pautada por unos objetivos claros y distintos. Esta consideración no nos inhibe a emprender un proceso guiado por distintos tropos y giros de lenguaje, ni intenta disolver la frontera entre lo real y lo ficticio, o desdibujar la frontera entre el lenguaje y el metalenguaje. Este trabajo indaga sobre el lenguaje desde adentro, a partir de un habla. Pretendemos confirmar que la retórica, en sus dos sentidos, es parte integral de toda propuesta científico-académica y que los metalenguajes no poseen en sí mismos más que una estructura literaria. Por ejemplo, no podemos demostrar lógicamente por qué la lógica tiene un “privilegio” epistémico con respecto a otras disciplinas.

Finalmente, declaramos que para llevar a cabo este recorrido –que será más bien un entramado– necesitaremos trazar distintas líneas que se crucen, y otras que se dispersen o desvíen (spin-off) fuera de una narrativa causal. Veremos entonces qué sucede cuando le aproximamos a Fukuyama la implacable sentencia de que “todas las historias son ficciones” (Whyte, 2011, p.19) mostrando, de esta manera, cómo la verdad del relato histórico se encuentra fuertemente articulada por una narrativa que no es sino ficcional. La “verdad” de la historia no está exenta así de una dimensión creativa, artística y, por tanto, filosófica. Whyte (2011) expresa al respecto:

Si el hombre quiere conocer la mente, es necesario que la conozca en todas sus manifestaciones que le son propias, incluidos el mito y la ciencia. Por consiguiente, la ciencia misma debe ser considerada históricamente como un aspecto más del conocimiento y no como la forma del conocimiento. Solo entonces la mente que se

³⁰ Se denomina browniano a un tipo de movimiento irregular, aleatorio y continuo que presentan las partículas suspendidas en un líquido o gas. Este es causado por las colisiones térmicas y aleatorias de las moléculas del medio con dichas partículas. Este fenómeno fue observado por primera vez en 1827 por Robert Brown.

contempla a sí misma en su totalidad puede conocerse a sí misma en su totalidad, es decir, puede filosofar (p. 74).

¿Qué proponemos, entonces, con este continuo desborde, con tantos y abrumadores escapes y dispersiones? ¿Cómo llegaremos a algún puerto, a lo concreto? O ¿tendremos que cuestionarnos la idea misma de puerto y, con ella, la de destino? ¿Sería esto en sí contradictorio con la pretensión de este devenir rizoma: un conjunto de movimientos no predecibles? ¿A dónde nos lleva este enhebramiento de conceptos? ¿Será posible construir una historia coherente, un discurso que sea un informe del pensamiento en nuestra época? Será necesario no caer completamente en la seducción de la escritura por la escritura misma, en hacer con ella lo que hoy hace la navegación en las redes sociales, y evitar caer en una nueva forma de procrastinación sin sentido.

No planteamos un pensamiento débil ni un nuevo metarrelato legitimante, sino una narrativa que construya las preguntas pertinentes y brinde algunas respuestas posibles. La tarea es hermenéutica; por tanto, en la indagatoria misma está la respuesta, una ontología y respuesta de lo que somos.

2.3.5 Monólogo interior

El audio se detuvo. La introducción estaba claramente incompleta, y era evidente que debía sintetizar y, seguramente, reescribir. El enfoque rizomático era para mí una forma de proceder, pero no debía convertirse en una excusa para no decir absolutamente nada, dejándome llevar por la experiencia romántica de una escritura sin restricciones, anárquica, con un puro regodeo narcisista. Siempre escribimos para comunicarnos, y en algún lugar hay alguien más esperando para interpretar.

Saqué de mi bolso una pequeña libreta que me había regalado Marisol, mi hermana, y la pluma Parker de acero que atesoraba desde el tiempo en que había tomado algunos cursos de la licenciatura en Filosofía de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Udelar, en 2003, cursos que nunca había terminado debido a la necesidad de trabajar.

Quedaban varios temas pendientes en esa red que pretendía armar. Tenía en casa múltiples bocetos y esquemas de ideas y autores, con hilos cruzados de un extremo a otro, sobre una gran pared blanca. Había demasiados papelitos adheridos, *post-it* de distintos colores, que luego intentaba relacionar como si se tratara de un crimen. Las ideas iban apareciendo desordenadamente. Leía un autor que me remitía a otro, primero, y luego, a otro. Siempre he creído que las bibliografías de los libros son perversas, adictivas; deberían ser censuradas por los organismos del Estado responsables de la higiene social o, en su defecto, tener adherido un talón por un veinticinco por ciento de descuento para tres de las publicaciones referidas en dicha bibliografía. Por eso creo que

la literatura es menos siniestra que las humanidades. La historia comienza y termina ahí, siempre hay una catarsis final y todos quedamos contentos. La filosofía es nefasta: empiezas por leer desprevenidamente sobre la posmodernidad, pasas a Deleuze, después a Derrida (que seguramente no terminas), luego vas por Heidegger, después Husserl, revisas Descartes y terminas necesariamente en Platón. *Cien años de soledad* es mejor: son solo cien años y ya está.

El celular sonó, el mensaje era de Beto y decía sintéticamente: “Es Heidegger, no Heideguer. Corrija eso por favor.” Me reí, primero; la vergüenza vino después.

Luego de unos segundos en pausa, volví a pensar que me faltaba mucho. Desde el punto de vista del método, me faltaba revisar *La verdad de la palabra* en Gadamer, la dimensión creativa de la ciencia de Paul Feyerabend,³¹ la *Manera de hacer mundos* de Goodman.³² En los problemas de la legitimación de Lyotard ¿tendría que partir de Fukuyama o de Lyotard? ¿Cómo construir un relato que describe distintos niveles de relatos? Era necesario también pensar qué tipo de experiencia le ofrezco al lector, y qué tipo de empresa de escritura podría ser capaz de hacer.

En relación al lenguaje, surgían varios problemas: lo narrativo como posibilidad de construcción de conocimiento; explorar cómo se funda un metarrelato; la imagen en el lenguaje del cine como portadora de sentido; el tiempo de la narración; la intencionalidad de los discursos y su ideología... Era demasiado, tenía que descartar algo.

La idea de historia y del tiempo son centrales, y aún no había escrito nada sobre eso. Habría que hacer un relevamiento de las disputas alrededor de *La condición posmoderna* y de *¿El fin de la historia?* Creía que era Raúl quien me había comentado sobre François Hartog y los regímenes de historicidad. Anoté.

La última parte, suponía, tenía que estar abocada a la microfísica del poder desde el arte. Era ahí, si pretendía mostrar la “salida”, más bien una alternativa. Ahí sí, ahí está el desvío de la modernidad, su *spin-off*. Ante los grandes relatos, la micropolítica; ante

³¹ Horacio Bernardo (2011) afirma que “Feyerabend se refirió, específicamente, a que no puede hablarse de un ‘método científico’ único e infalible y que cualquiera de las hoy conocidas como ciencias no posee mayor valor cognitivo que, por ejemplo, la magia, la alquimia o la astrología” (p. 1).

³² Nelson Goodman (1990) plantea: “Innumerables mundos, creados de la nada mediante el uso de símbolos’: así podrían resumirse algo satíricamente ciertos temas fundamentales de la obra de Ernst Cassirer. Esos temas, entre los que se cuentan la multiplicidad de mundos, la engañosa apariencia de ‘lo dado’, el poder creativo del entendimiento o la variedad de los símbolos y su función conformadora, son también parte crucial de la perspectiva que aquí se defenderá. ... En las páginas que siguen no se intentará tanto defender algunas de las tesis que Cassirer y el autor del presente libro comparten, cuanto afrontar de manera directa determinadas cuestiones cruciales que en esas tesis se suscitan. ¿En qué sentido exacto podemos decir que hay muchos mundos? ¿Qué es lo que diferenciaría a mundos genuinos de mundos espurios? ¿De qué están hechos y cómo están hechos esos mundos? ¿Qué papel juegan los símbolos en ese hacer mundos y cómo se relaciona la construcción de mundos con el conocer? Es menester abordar estas preguntas, aunque estemos muy lejos de las que podrían ser sus respuestas definitivas.”(p. 17-18)

una historia universal, muchas derivaciones locales. No tengo duda de que el arte hoy pone énfasis en lo pragmático, en lo real del mundo.

El guion, el núcleo es el guion. ¿Cómo iba a poner en duda una narrativa lineal, evolutiva y moderna, reproduciendo su lógica? Cada pequeña historia, cada pequeño personaje tiene que ser un mundo.

Tomé la lapicera y anoté:

1. Revisar y corregir texto.
2. Corregir Heidegger.
3. ¿Cómo hacer convivir distintos géneros literarios?
4. Buscar en *La gramatología* alguna referencia que me permita hablar del logocentrismo (objetivo: revalorizar la escritura en oposición al habla).³³
5. Hacer referencia a Glas³⁴ (tema: género literario híbrido y su valor epistemológico).
6. Buscar ejemplos de usos retóricos en obras de filosofía o ciencia (revisar *El discurso del método*,³⁵ Platón,³⁶ etc.). Incluirlos.
7. Descargar *El vientre del arquitecto*.³⁷

³³ “Según Derrida, el carácter fundamental de toda la filosofía occidental, de Platón en adelante: aquello que hace que esta filosofía se defina como logocentrismo o metafísica de la presencia. ... La palabra es presencia, mientras que la escritura es ausencia, negación de la presencia. Es decir, en el discurso hablado el alma tiene ‘presente’ de modo inmediato la verdad; en el texto escrito esta mediatez no existe. En el hablar el alma se expresa directamente, está ‘presente’; en el texto escrito ya no está, y este vive una vida propia, de ‘huérfano’, separado de quien le ha dado origen. ... Todo el mal, lo negativo, se asigna a la escritura, que Platón definía como un huérfano o un bastardo, oponiéndola a la palabra (*parole*), hijo legítimo y bien nacido del ‘padre del logos’.” (Abbagnano, 1996, p. 914)

³⁴ El filósofo y catedrático de teoría estética José Jiménez dice sobre *Glas*, el texto de Derrida de 1974: “Eliminar la secuencialidad, el carácter lineal del texto, da como resultado un flujo entrecortado, derivado de cruces y superposiciones, y es así como los sentidos no brotan de una argumentación continua, sino como resto o residuo. Con ello, con la presentación del texto como acumulación de voces y registros diversos, se pretende borrar la noción de autoría. *Glas/Clamor* es, en definitiva, un experimento, un ejercicio de diseminación textual, en el que, con la escritura cortada, con la interrupción y mezcla de los textos, se busca producir una especie de eco, toque de muerto, sobre el final del libro, y la inviabilidad de la escritura lineal. Algo que en estos tiempos de diseminación del lenguaje en las redes digitales aparece incluso con mucha mayor intensidad que hace cuarenta y un años, cuando se publicó la edición original del libro.” (Jiménez, 2015, párr. 6)

³⁵ Hay numerosos usos de figuras retóricas en Descartes, en su *Discurso del método*: “Los que andan muy despacio pueden llegar mucho más lejos” es empleado por él como metáfora de un modo de actuar. De algún modo, usa esta metáfora como argumento de un modo de ser. La verdad está, por tanto, en esa potencia analógica del lenguaje y no es un despliegue lógico de este.

³⁶ La caverna es en sí misma una metáfora que funciona de guía para todo el desarrollo lógico-argumental. Léase el Capítulo 1 de este proyecto.

³⁷ “El vientre del arquitecto (*The Belly of an Architect*, Peter Greenaway, 1987) consigna la idea de la construcción de dos personajes: el arquitecto visionario Étienne-Louis Boullée (1728-1799) y el arquitecto Stourley Kracklite (Brian Denneby), comisario en Roma de una muestra sobre Boullée. ... La cronología de la película se estructura sobre nueve meses ... y readapta los proyectos utópicos del arquitecto francés como una crítica a la arquitectura posmoderna todavía en boga en aquella época.” (Mancebo Roca, 2021, p. 614)

8. Rorty: comprar *Pragmatismo y política* (\$ 420) o *Filosofía y futuro* (\$ 990).
9. Esquerria: reclamar la devolución !! de *Tiempo y narración* de Ricoeur
10. Valiñas: preguntar si tiene a Febvre o a Bloch.

Volví a leer la lista y, en ese momento, no se me ocurría nada más. Miré el reloj: aún quedaban veinte minutos. Miré hacia atrás y el muchacho al fondo del salón seguía con su *scrolling*. Fue cuando escuché algunos ruidos afuera, varias personas hablando en el pasillo. Esperé un momento por si entraba alguien. Trato de evitar los cortes porque me cuesta mucho concentrarme, aunque realmente ya estaba bastante aturdido. La puerta se abrió: era ella, Sofía. Su pelo negro detuvo el tiempo un segundo, pero enseguida entraron todos los demás que se fueron acomodando rápidamente en sus lugares, no sin antes saludar y abrazarse.

Eran las ocho y seis minutos. Yamandú miró su reloj y comenzó a hablar sobre el tiempo y la edición en cine, dando ejemplos muy claros sobre la elipsis.³⁸ Momentos después, el reloj marcaba ya las diez y tres minutos; la clase se había ido demasiado rápido y, antes de irnos, Yamandú nos mandó como tarea buscar algunos ejemplos de elipsis. Todos comenzaron a levantarse, algunos rápidamente, no sin antes despedirse con ese afecto que los caracterizaba. Algunos hicieron algún comentario casual, o de futuros encuentros, antes de volver a perderse cada uno en su propia historia. Frente a mi banco, aún sentadas, quedaban Paula y Vera hablando seriamente, aisladas, evidentemente algo pasaba. No me moví porque había visto la noche anterior *La ventana indiscreta*, donde James Stewart vive su vida a partir de mirar la vida de otros. Mientras “revisaba” mi agenda de actividades del día, pude escucharlas:

2.3.1 Diálogo: Paula y Vera. La ruptura

—¿Estás bien, Pau? Te noté como ausente en la clase. ¿Pasó algo? —dijo Vera.

—Sí, me separé —le respondió Paula.

— ¡¿Cómo?!

— Sí, ayer a la tarde. Fuimos a tomar un café con Frank, charlamos más de dos horas, y resolvimos que era lo mejor para ambos.

—No te puedo creer... Pero ¿pasó algo en la luna de miel? —dijo Vera sorprendida.

—Sí, fue ahí.

³⁸ “ELIPSIS (o braquilogía, borradura, anantopódoton, silencio, aposiopesis, reticencia, suspensión). Figura de construcción que se produce al omitir expresiones que la gramática y la lógica exigen, pero de las que es posible prescindir para captar el sentido. Este se sobreentiende a partir del contexto.” (Beristáin, 1995, p. 162)

—No me digas que te engañó... Es lo único que se me ocurre. Si te llevabas bien con Le Corbusier. No sé, no se me ocurre otra cosa.

—No, y no le digas así —dijo, compungida, Paula.

—Perdón. Pero ¿qué fue lo que pasó, entonces? —preguntó Vera intrigada.

—Fue estando en París. Puede ser una tontería, pero el viaje fue lo que me hizo dar cuenta de que teníamos dos formas distintas de encarar la vida,

Paula se tomó un instante para pensar y afirmó:

— La culpa fue mía por no haberlo visto antes.

Volvió a hacer una pausa y prosiguió:

—La cuestión fue que yo dejé que Frank organizara el viaje, que pensara todo. Él era el más ordenado y organizado de los dos, además de que tenía la experiencia del viaje de Arquitectura. En ese momento, me pareció que podía armarlo mejor que yo, que soy un desastre para esas cosas, me disperso y nunca concreto nada.

—¿Y eso qué tiene que ver? ¿Salió mal? —preguntó Vera.

—No, nada que ver, fue tal como él lo planeó. Hizo un itinerario, marcó punto por punto los lugares a los que “no se podía no ir en París”, según él. Fuimos al Pompidou, la torre Eiffel, a caminar por el Sena, al Louvre, fuimos al Arco de Triunfo, la Fundación Louis Vuitton de Gehry, la Villa Savoye de Le Corbusier, y varios más. Todos, yo qué sé, no faltó nada... En una libreta marcaba con una palomita los que habíamos visitado y, apenas llegábamos al hotel, me decía cuál era el recorrido del día siguiente. Creo que eso fue lo que me abrumó.

—Pero fuiste a esos lugares que todos queremos ir, los clásicos —dijo Vera.

—Es verdad, y los lugares son inolvidables, todos divinos. Pero un viaje es otra cosa, no una excursión programada, un sistema organizado, sino una forma de descubrir algo nuevo, distinto, algo que termine siendo significativo para uno mismo. Además, sacó seiscientas fotos, todo el tiempo atrás de la cámara, pocas veces delante... Eso me mató. Un viaje de este tipo, que no sabés si vas a volver a hacer, tiene que ser otra cosa, tiene que haber momentos para descubrir lo que no está en los libros ni en los folletos para turistas; lugares que solo vos y quien te acompaña recuerden, lugares que seguramente alguien haya visitado, pero no desde ese punto de vista o a tu modo. Yo no puedo pensar un viaje como un conjunto de pasos que se deben hacer para evitar la angustia de lo inesperado, de esa incertidumbre que él tenía. El viaje me abrió los ojos, me permitió ver la forma en la que iba a ser mi vida con él, y la verdad, Vera, es que no quiero eso para mí. No hubo sorpresas ni calles encontradas por casualidad; no hubo errores de los que reírnos después, todo lo mismo, nada diferente. ¿Quién hace un viaje con guía turística? No quiero entrar en una máquina, en una vida, o lo que sea, donde él tenga todo planificado, ordenado; yo necesito sorprenderme. El orden será muy útil, pero

no sorprende en absoluto. Un viaje de luna de miel, o el de la vida, tiene que estar organizado, pero no sometido a una estructura³⁹ fija que no deja espacio para la creatividad, para descubrir. Él tenía ese miedo al error, a perder el tiempo, cuando perder o perdernos en el tiempo es lo mejor que tenemos, porque ese perder el tiempo lo hace nuestro. Los otros son los que creen que uno pierde el tiempo, pero los que estamos ahí nos adueñamos de un poco de vida, con cada acto y con cada gesto caprichoso. Y no es que sea tan romántica como parece, también guardo plata para pagar las facturas como todos, pero no puedo planificar en agosto lo que vamos a hacer en las vacaciones de enero, y mucho menos el itinerario completo. No digo que esté mal, son formas de ir por el mundo, no es ni mejor ni peor; pero, si voy a emprender un viaje con alguien, quiero poder ser yo misma, perderme un poco por ahí y que las casualidades hagan lo suyo, tomarnos un café en un lugar cualquiera, ¡no en el que tiene las dos estrellas Michelin, por Dios! No quiero leer un manual de autoayuda donde te dicen los pasos a seguir para ser feliz, es ridículo, prefiero mil veces equivocarme. Quiero intentarlo por mi cuenta porque eso me hace bien. Y claro que me voy a equivocar, pero eso me da la oportunidad de intentarlo otra vez y posiblemente superarlo, y si no: mala suerte. Prefiero ir recorriendo sin un plan determinado y ver qué caminos se van presentando; porque ahí es donde soy libre. Vivimos en un mundo en el que todo tiene que hacerse del mismo modo: ocho horas, tener pareja, casarse, tener hijos, comprar una casa, comprarte un auto, licenciarte, hacer la maestría, el doctorado, el posdoctorado: eso me abruma. Con él íbamos a tildar cada una de esas etapas, sin posibilidad de dejar que las cosas pasen, sin dejar espacio a lo inesperado...

Paula hizo silencio profundo mirando hacia abajo.

—Me dejás atónita. Qué pena, Pau... Qué pena que me da, pero por vos —dijo Vera dulcemente—. Pero si es lo mejor, yo voy a estar siempre contigo, vos sabés.

Con lágrimas en los ojos, Paula dijo:

—Gracias... No sé si es lo mejor, pero prefiero averiguarlo. No quiero terminar siendo su “pie de página” o un “extra” de la historia de otro.

³⁹ “Si el estructuralismo clásico tenía, en conjunto, como pretensión la construcción de un proyecto sistemático racional, los análisis posestructuralistas frustran tales esperanzas. Frente al sistematismo de la estructura que niega la individualidad y el acontecimiento, el posestructuralismo afirmará lo fortuito, aleatorio y la diferencia.” (Bolívar Botía, 1990, p. 155)

Semana 4. Política

2.4.1 Olimpia

Había llegado al salón del instituto temprano, aunque no tanto como la semana anterior. Aquel día nos habíamos cruzado con una manifestación que cortaba la calle; el tránsito se amontonaba y el ómnibus llevaba un paso lento y despreocupado durante todo el recorrido. El desvío fue realmente un caos; los autos estaban todo el tiempo a punto de chocarse, frenaban, avanzaban y volvían a frenar. Los conductores se insultaban de un lado al otro. No había forma de que alguien cediera espacio al otro, y todo se trancaba; nadie parecía progresar.

Por suerte, al llegar, el salón aún estaba vacío, repleto de su silencio; eso daba un poco de calma e invitaba a olvidarse momentáneamente del afuera, del tumulto. La ausencia de sonido permitía que uno se perdiera en sus pensamientos, se abstrayera, hablara consigo mismo o con los objetos de su entorno. En la pared estaba el afiche de *Olimpia* de Leni Riefenstahl. En él, había un joven atleta compenetrado, a punto de lanzar el martillo; por detrás, un estadio repleto, magno, y a sus pies, el texto: *Fes der Voelker* (Fiesta de los pueblos, en español). Riefenstahl era genial, y *Olimpia* era “El ciudadano Kane” de los documentales.

No quise distraerme mucho más; decidí aprovechar el tiempo y revisar otra de las introducciones. Me quedaba mucho por hacer, y últimamente no había avanzado demasiado. La anterior no me convencía del todo, estaba muy marcada por la necesidad del recurso literario. Quedó muy poco clara la importancia de la dimensión política que planeaba exponer desde el comienzo, ese contrapunto a la anestesia posmoderna que tanto me preocupaba. El arte era importante como salida y era el horizonte al que quería arribar; lo veía como un giro a todo ese tema del desgano y cinismo que nos había dejado el texto de Fukuyama. Contra el supuesto fin de la historia, surgía, en los últimos tiempos, en el espacio social, algo de sensibilidad, algo de solidaridad. Yo creía que habían surgido, últimamente, un conjunto considerable de prácticas artísticas que se desmarcaban de ese descreimiento al cambio y planteaban, a su modo y desde su lugar, una propuesta crítica y socialmente comprometida. La complejidad del proyecto se encontraba en poder unir esa evidencia y presentarla como contrapartida a la tesis del norteamericano, una salida de “su” historia, proponiendo el abandono de sus conclusiones. La pregunta era: ¿de qué modo sostener esta hipótesis? ¿Había una relación causal entre la “tesis” del norteamericano y las nuevas prácticas artísticas? O ¿era una construcción meramente personal infundada? Sin duda, al menos, podía presentar un nuevo grupo de hechos, una actitud que no reflejaba y, por tanto, refutaba a

su modo la idea del *fin de la historia". El núcleo de las prácticas artísticas, a mi modo de ver, contradice el mandato económico como *telos* y se enfoca en la crítica a diferentes situaciones sociales; incluso la vertiente ecológica plantea un fuerte enfrentamiento al orden político que no realiza acciones concretas para frenar el deterioro climático global. De lo que no hay duda es que el arte actual, en muchos casos, despliega una dimensión pragmática bajo un orden ético. Por otra parte, en la introducción anterior no quedaba muy claro el origen o el destino del proyecto. Recuerdo que, en una de las reuniones que mantuvimos, Norberto Baliño, mi tutor, me dijo:

2.4.2 Diálogo: Beto

—¿A dónde querés ir con esto? ¿Lo tenés claro? Preguntate, antes que nada, qué estás proponiendo, de qué forma lo demostrás, cómo lo desarrollás y si tus supuestos iniciales, la hipótesis, se terminan cumpliendo; puede que no. Lo tuyo lo veo como un proceso de investigación claramente hermenéutico, eso es claro. Si después no se cumplen tus expectativas, es otro problema porque el centro es la búsqueda. De todos modos, está todo muy entreverado, necesariamente hay que ordenar y depurar. Editá como en el cine, que es el lugar desde donde vas a trabajar. Vas a tener que editar, seleccionar, descartar: descartá los primeros dos capítulos, no aportan nada sustancial, te desviás con experiencias demasiado personales que no contribuyen a tus inquietudes. No te preocupes, es algo que hay que hacer, buscá lo significativo para el trabajo. Viendo cómo viene, necesariamente tenés que articular dos dimensiones: generar un argumento sobre por qué buscás otra forma de tesis y por qué vas contra Fukuyama y ese espíritu derrotista. Primero: ¿por qué hay en tu trabajo una alternativa? O ¿es simplemente un recurso narcisista? Tenés que sustentar que la forma es parte del contenido, del tema que se plantea. Necesitás indagar en la dimensión epistémica del lenguaje y en esta mezcla de géneros discursivos: Bajtín te puede ayudar. Si operás a través de fragmentos, tenés que entender que esa es una de las críticas que se le han hecho a la posmodernidad, que se antepone a esa concepción histórica lineal teleológica, hegeliana. Pero la literatura moderna ya trabaja con formas de narrar de tiempos cruzados; y más atrás, Homero, por supuesto. Así es la novela moderna. Si vas por un modo de hacer particular, no netamente monográfico, mostramos cuáles son sus virtudes; si no, va a quedar en una estética vacía, en un esteticismo transparente. Hacé que el lenguaje hable, no que balbucee. Otra cosa: aflojá con la ansiedad por las referencias, nombrás autores que después ni los trabajás; “menos es más”, decía mi cardiólogo sobre la sal. Y si no, hay que trabajar y agregar las citas que correspondan. Ah, y cuidá de que no saturen al lector ni lo dispersen demasiado. Corrés el riesgo de transformar esto en un ensayo literario, muy deconstruido y todo, pero que festejen vos y algún amigo más. No

pierdas “el horizonte de sentido” que tenés que proponer. La deconstrucción fue muy útil en su momento, una revolución, pero hoy estamos en el punto en que debemos proponer algo. Leé a Vattimo, hay mucho ahí, demostrará que Fukuyama esto y aquello. No te digo que no vayas por algo más literario, que puede llegar a ser interesante, pero encontrá el balance entre el contenido y la forma; pensá en un lector, no solo en expresar esa interioridad singular, que son todas. Hay diferencia entre el capricho y el estilo, no es tarea fácil, es uno de los grandes misterios del arte y yo no tengo la receta para eso. Bueno, ¿alguna cosa más? Bien, por ahora solo eso tengo para decirte. Nos reunimos dentro de dos semanas, si te parece. Mandame lo que tengas y hablamos.

2.4.3 Monólogo interior

Sus palabras fueron tan ciertas como demoledoras. En cierto modo, era vergonzoso que él viera lo teóricamente “agujereado” que yo era, tal como esa ropa guardada por años que, al intentar recuperarla, no podés sino constatar que has alimentado a generaciones enteras de polillas.⁴⁰ Yo no estaba dispuesto a hacer un proyecto metodológicamente esperable, pero era necesario pensar en su recepción, en una estrategia. Me quedaron resonando sus observaciones y considerar que, si percibo fragmentos, y todos percibimos fragmentos, la cuestión era lograr que aquellos que elijo generen algún tipo de cartografía reconocible: ¿cómo producir sentido?

Saqué de mi mochila un libro que no era mío. Julio me había pedido que se lo devolviera a Mónica, ya que él no iba a volver a Montevideo hasta la semana próxima y yo la vería en el curso Arte y Sociedad, que dictaba, para la maestría, Ana Laura López. Lo abrí y en él había una nota escrita a mano, un extracto de *La agonía de Eros* del hiperactivo Byung-Chul Han.

La nota decía:

Vivimos en una sociedad cada vez más narcisista. La libido se invierte sobre todo en la propia subjetividad. El narcisismo no es ningún amor propio. El sujeto emprende una delimitación negativa frente al otro, a favor de sí mismo. En cambio, el sujeto narcisista no puede fijar claramente sus límites. De esta forma, se diluye el límite entre él y el otro. El mundo se le presenta solo como proyección de sí mismo. No es capaz de conocer al otro en su alteridad y de reconocerlo en esta alteridad. Solo hay significaciones allí donde él se reconoce a sí mismo de algún modo. Deambula por

⁴⁰ En 1998, en el Seminario II, hubo un evento llamado La Seducción. Llevé, en aquel entonces, un saco de paño verde musgo que había comprado en 1993 en Breco's, la tienda de ropa en la que trabajaba, que estaba en el Montevideo Shopping y era propiedad de una familia italiana muy cordial, los Bonanatta. Ese saco, para el año 2009, se había transformado en un trapo inútil, agujereado por las polillas, que lamentablemente tuve que tirar.

todas partes como una sombra de sí mismo, hasta que se ahoga en sí mismo. ... La depresión es una enfermedad narcisista. (Han, 2017, p. 11)

Quedé, por unos segundos, contrariado con lo que había en la nota: “El mundo se le presenta solo como proyección de sí mismo”. Sentí un reclamo indirecto, tal vez por mi herencia cristiana, hoy ya casi olvidada. ¿Cómo podía saber si esa necesidad de autorreferencia, que implicaba a ese grupo de afectos que había incluido en mi trabajo, no era, a su vez, una forma solapada de narcisismo? ¿Cómo podía lidiar con lo delicado de su límite? Y si esto era una de las formas del individualismo que me molestaban tanto, entonces ¿por qué sentía que el proyecto no se desembarazaba del todo de esto?

Afuera del salón se escuchaba cómo iban llegando alumnos a los distintos cursos de la ECU; parecía que se quedaban hablando en el pasillo antes de entrar a clases. Sin embargo, en el salón no entró nadie; faltaban 15 minutos para el comienzo y nadie había llegado aún. Robé la nota guardándola en uno de mis bolsillos; dejé el “narcisismo” y el pudor en suspenso, permitiendo que primara la utilidad y la astucia. Guardé el libro con cuidado, pues que no fuera mío hacía que afinara la torpeza. Saqué unas hojas impresas, arrugadas, que había terminado de redactar la noche anterior y que no había pasado a audio. Pretendía revisarlas en algún momento que pudiera robarle al día. Era una posible introducción, algo más narrativa y personal que las que hablan del contenido del proyecto. Era esta:

Tesis: Introducción (fragmento)

El giro al guion surgió por casualidad; fue en el curso/taller perteneciente a la maestría llamado *What_on_White*, dictado por Luis Oreggioni y Marcelo Roux, entonces docentes de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Udelar. Ahí fue donde propuse por primera vez un proyecto en formato de guion cinematográfico, seguramente influenciado por la idea de estructura del perfil arquitectónico y por varios trabajos expuestos que manejaban una metanarrativa explícita. La propuesta consistía en realizar un film sobre una bienal de intervenciones urbanas que encontrara un balance entre los personajes y las obras que participarían de la curaduría. Creí oportuno incluir a mis compañeros de maestría como referencia para los personajes; el contacto con ellos había brindado un conjunto de vivencias que permitían dar verosimilitud a la narrativa. Cada uno tenía un perfil completamente diferente y singular, con miradas tan poco ortodoxas como sorprendentes. Todos estaban relacionados con lo artístico, eran artistas o docentes de arte, salvo dos infiltrados que provenían de Humanidades y de Ciencias Sociales. Esto no era ningún tipo de impedimento; todos tenían propuestas relacionadas con lo artístico. Por tanto, en su conjunto, serían los personajes ideales para la bienal que debía “armar”. La idea de bienal permitía la confluencia de distintas miradas, un grupo de obras que

giran alrededor de un corpus teórico que plantea algún tipo de crítica problematizando un estado de cosas existente. Tengo que admitir que serían ellos, sin saberlo, quienes iban a darme los insumos al aportar creatividad y diferencia a una estructura contextual y distancia a ese reflejo narcisista que quería quebrar. Ellos aportaron no solo ese efecto de verosimilitud y verdad necesario para una película, sino también el modo de entender la producción artística, el cruce de subjetividades no siempre coincidentes. Todos aportaban al proyecto general desde su finitud epistémica.

Julio Cabrio trabajaba en un archivo y siempre me recomendaba algún libro de Caja Negra o de Adriana Hidalgo Editora. Yamandú Testa realizaba audiovisuales y daba clases en la UTU. Raúl había trabajado en publicidad. Dieste, el Santi, era artista, realizaba intervenciones urbanas y era muy astuto. Vera y Paula, seres encantadores y sensibles, ambas *performers* y docentes, pensaban el cuerpo de un modo que yo no era capaz, y siempre iban juntas. Laura era docente de cerámica, además de extremadamente divertida; siempre positiva, le daba el aire fresco al tedio de algunos cursos. Diego era otro de los docentes del IENBA, su forma de hablar tenía una solemnidad y claridad que lo hacían una institución por sí mismo; envidiaba su porte, esa estampa “como de antes”: era el personaje para mi historia, el *alter ego* ideal. Soledad Betoni era muy reservada, pero tan inteligente como sensible, con ese aire a filosofía oriental. Carlos Esquerra venía de Humanidades, con una mirada fuertemente analítica; todos lo escuchábamos cuando hablaba porque generalmente no lo hacía, no había nada que perderse y era sensato y contenido en sus juicios. Alejandra González Soca era muy correcta, impecable y seria, practicaba una estética ecológica y feminista. El Santa era un escultor de fuste, docente en el taller de Carlos Seveso; era de esas personas en las que podías confiar ciegamente. Estaba Vergés, un artista que yo llamaría ontológico: quemaba madera de distintos árboles y después, con el carbón residual, los dibujaba. Florencia era el espíritu indomable del grupo, la más intensa, sin dudas, empujaba a la revolución con cada intervención. Mónica era del interior, trabajaba como asistente académica, era tan generosa como cordial, pero profundamente tranquila. Francesca, hija de desaparecidos, contagiaba con su entusiasmo; eso no dejaba adivinar que había estado presa, de niña, en los tiempos de la dictadura. Karen era una feminista aguerrida y una escultora comprometida, usaba una motosierra para hacer grandes esculturas que la desmarcaban de los estereotipos. También estaba...

2.4.5 Fragmentos

El texto quedaba por ahí, aunque faltaban varios de mis compañeros, ninguno olvidable ni menos importante. Volví a buscar en la mochila, pero no había nada; claramente faltaban hojas que habrían quedado en casa. Nunca las numeraba, por lo tanto, no sabía

ni recordaba cuántas. Busqué en el bolso y, al fondo, la encontré. En realidad, no era la hoja contigua, sino otra; parecía una de las primeras. Decía:

Tesis: Finitud (fragmento)

Fue producto de la confluencia de distintas instancias, entre lo personal y lo teórico. La experiencia emerge como el lugar donde la finitud se vuelve evidencia y develamiento del mundo (Heidegger). La importancia de lo contingente, lo irrepetible, se transforma también en constructor de subjetividad.

Este proyecto propone un enfrentamiento entre el fin de los metarrelatos (Lyotard), el fin de la historia (Fukuyama) y la forma en que ambos, de algún modo, han certificado que el momento actual ha decantado en una apatía acrítica y en un cinismo consumado (Sloterdijk). Analizar qué es un metarrelato y qué entendemos por historia surge de la necesidad de indagar en un posible desvío hacia una gran historia universal de raíz moderna. Intentaremos mostrar cómo varias historias (microhistorias) pueden ser la alternativa a los grandes relatos, al tiempo que se oponen al narcisismo cínico.

Tomaremos a Hayden Whyte (2010)⁴¹ como punto de partida, y a su historia narrativa, como forma de desmontaje del discurso de Fukuyama. Proponemos finalmente un grupo de giros hacia la ficción, el cine y lo narrativo tomando como eje central el arte, el lenguaje y sus juegos (Wittgenstein). Terminaremos por cerrar el círculo hermenéutico (Schleiermacher) si logramos hacer confluir lo general en lo particular y, a la inversa, la historia enfrentada a la microhistoria y lo académico infiltrado en una ficción narrativa.

2.4.7 Monólogo interior

Esto último era bastante superficial; no tenía ninguna emoción ni solidez. La escritura era tan parca y neutra como las paredes blancas del salón. Las guardé, no sin antes hacer algunas anotaciones y posibles correcciones. Tomé dos hojas más de la mochila y las leí rápidamente. Eran más académicas, pero tenían demasiados autores sin una cohesión clara. Era más un boceto que un texto; podría servir de guía, pero no más que eso. No merecía ni el papel ya que no se conectaba mínimamente con la hoja anterior. Terminó en la papelera; no merecía otro destino.

Ya estaba agobiado por la lectura. Volví a mirar el celular y encontré un nuevo mensaje de Beto que reclamaba más claridad. La semana anterior le había enviado lo que creía que podía ser la primera parte del guion, en ese formato; había avanzado

⁴¹ Verónica Tozzi (2010) señala, en la introducción a la obra de Hayden White, que “estos diez escritos comparten con su obra anterior la motivación en torno a cómo la literatura puede ser un instrumento perfectamente idóneo (a veces incluso mejor que la historia profesional) para representar el pasado” (p. 13).

bastante. Me hizo notar que las intenciones estaban bien, pero que el formato era difícil de leer para los no doctos y que el tribunal, por más diverso que fuera, no tenía por qué estar habituado a manejar ese tipo de códigos ni las distintas epistemologías que se ponían en juego. Me dijo literalmente que era “áspero”. No solo había que reescribir, revisar los problemas de sintaxis, sino que debía considerar las diferentes comunidades interpretativas.⁴²

Podía volver al formato habitual, con el que ya había empezado a trabajar, y traducir todo lo hecho. En una de las salidas con mis amigos de la maestría, Florencia había sugerido que incluyera una transición, que partiera de una narrativa que le permitiera al lector ingresar en ese género, que le enseñara, de algún modo, el código. En aquel momento, Florencia estaba trabajando en su tesis con comunidades trans y, obviamente, tenía la experiencia para contemplar al otro, saber leerlo e interpretarlo. Ella decía: “No hay comunicación sin empatía; ponte en el lugar del otro”.

Mi proyecto debía ser permeable al reclamo del tutor; no era un guion para enviar a una productora donde están familiarizados con ese tipo de formato. Esto produjo un giro en el proyecto, un “ir hacia atrás”. Tuve que salir de la zona de confort en la que venía trabajando los anteriores dos meses. Solo necesitaba ver la forma de hacer ingresar una dimensión pedagógica: un metadiscurso que hiciera de presentación, que funcionara de argumento, y un metalenguaje que permitiera presentar y explicar los códigos del lenguaje cinematográfico.⁴³ Necesitaba una narrativa que abriera el camino al guion propiamente dicho en un proceso narrativo, pedagógico, metanarrativo y finalmente analítico de aquella idea sobre el “fin de la historia” de la que había partido.

Luego de pensar detenidamente sobre el problema planteado, tomé algunas notas hasta que mis compañeros comenzaron a entrar al salón, todos juntos, como si hubiesen llegado en el mismo ómnibus o estado en la misma manifestación. Guardé todo, nos saludamos, hablamos de cosas intrascendentes, pero también importantes, hasta que entró el docente.

⁴² Fish (2012) denomina “comunidad interpretativa” a los contextos académicos que articulan un conjunto de normas específicas en sus prácticas lingüísticas e interpretativas. Estas son el resultado de epistemologías específicas, ya que implementan diccionarios y ejecutan modos inherentes a su propia disciplina. Así pues, afirma Fish, “esas normas no están incorporadas al lenguaje (donde pueden ser leídas por cualquiera con una mirada suficientemente clara, esto es, imparcial), sino que son inherentes a una estructura institucional dentro de la cual las expresiones se escuchan como ya organizadas por referencia a ciertos propósitos y objetivos supuestos”. Por tanto, agrega el autor, las posibles interpretaciones no son libres, sino que quedan restringidas por sus prácticas y supuestos sobreentendidos institucionales (p. 219).

⁴³ Para Helmslev (citado en Ducrot y Shaeffer, 1998, p. 43), un metalenguaje es aquel lenguaje cuyo plano de contenido es otro lenguaje. De algún modo, por ejemplo, en una clase de lingüística estamos todo el tiempo dentro de un metalenguaje cuyo objeto de estudio es la lengua. Esto podría expandirse sin problema a otros sistemas de signos.

Semana 5. Marisol

20 de agosto de 1968 ... 7 de febrero de 2021

Semana 6. El recuerdo de la muerte

2.6.1 La pizza

Había llegado al salón del instituto temprano, a diferencia de la semana anterior, cuando había entrado muy tarde. Recuerdo que, aquel día, un accidente de tránsito le había quitado la vida a un repartidor muy joven. Un taxi con el parabrisas roto estaba atravesado; las huellas de sus neumáticos marcaban la fría calle y una moto inmóvil, aún tibia, partida por la mitad, yacía a unos veinte metros de distancia. Nuestro ómnibus se detuvo unos minutos; no sabíamos qué pasaba. Luego pasamos muy lento por las indicaciones que daban varios policías de tránsito, pero también muy cerca, y ahí pudimos ver todo. El panorama era desolador, demasiado joven para irse, demasiado rápido para seguir buscándose la vida. La comida del cajón de la moto se había esparcido por toda la calle, no iba a llegar nunca a su destino. Las pizzas, tiradas y destrozadas, eran un amasijo indescifrable de salsa de tomate demasiado roja. Todos quedamos congelados, las pizzas nos quedaban atragantadas a los que íbamos en el ómnibus mirando aterrorizados.

Los que aún seguíamos aquí nos lamentamos de distintas maneras; algunos lloraban, otros se tapaban la boca o los ojos, muchos sin expresión, con las caras pálidas en un estado de *shock*. Una madre, nerviosa, evitaba que su hijo mirara hacia afuera; hacía bien, no era necesario que esa imagen quedara grabada en alguien tan pequeño, alguien que llevaba ese día una túnica tan impecable como blanca y una moña tan bien planchada como brillante. La madre actuó por amor, lo distrajo, pues hay momentos en que la verdad no sirve absolutamente para nada, no es útil ni necesaria.

Alguien desde el fondo del ómnibus rompió ese silencio que ordenaba asombro y pedía respeto; el señor, sin ver demasiado, comentó: “Estos siempre andan como locos”. Quedé perplejo, sus palabras me erizaron. Me indignó demasiado, el estómago se me apretó, pero no me quedaba fuerza para increparlo; quería insultarlo, pero no era el momento. El hecho de decir “estos”, como si fueran un género de cosas, mostraba una completa falta de piedad para con ese gurí que hoy dejaba su gorra Nike nueva olvidada sobre el pasto verde del cantero recién cortado, y que nadie iría a reclamar. Ese señor demostraba una falta de empatía para todos los que íbamos allí, inmóviles; pero más que nada, era una falta de respeto para con los seres queridos de aquel joven, que no estaban ahí, que seguramente empezarían a sufrir unas horas después y luego, por meses y años; lo sé muy bien, lo sabemos todos.

Aquel día de la semana anterior, llegué más tarde de lo habitual. Al llegar al curso no pude tomar ningún apunte, estaba completamente apesadumbrado, como en otra

parte; nada importaba. La pena que cargaba era enorme, porque esa representación trágica convocó a las mías propias. No recuerdo de qué se habló en el curso ni sobre qué ficción discutimos; lo que sé es que esa historia partida en ese cruce de semáforos me había traído nuevamente una imagen que volvía periódicamente, según su propio capricho, de un dolor propio, arraigado y profundo. Aquel incidente había revivido un recuerdo, una pérdida personal aún sin reparo.

La semana anterior, nada había podido hacer para el proyecto; el futuro, las ganas y la esperanza habían desaparecido para darle espacio al dolor, a esa pena que emerge sin que la llamen y se va sin que le ordenen.

Ese día, una semana después de aquello, la melancolía era soportable. De todos modos, el salón se sentía frío, las paredes parecían menos blancas que otros días. Esta vez noté, porque busqué distraerme con cualquier cosa, que habían sido pintadas hacía ya algún tiempo, demasiado. No me había preocupado anteriormente por ese detalle, pero ese día buscaba perderme en el entorno, mimetizarme, supongo que debido a algún mecanismo de defensa. Varios sectores parecían olvidados, descascarados, perdidos; en otro sitio, la humedad había avanzado y el blanco se transformaba de un gris humo a un texturado color negro, efecto de los hongos. En un rincón, más allá, había espacio para una tela de araña muy vieja y gris.

Los techos estaban ahí, muy quietos y muy altos, desgastados. La bovedilla mostraba sus ladrillos amplios, bajo una pintura a la cal descuidada. Miré también hacia el piso: afortunadamente estaba limpio, aunque no impecable. Una lapicera yacía bajo uno de los bancos próximos a la puerta. Como no había nadie, me levanté para buscarla; no era que necesitara una, pero sentí que estaba como olvidada.

El silencio del instituto era profundo, con ese aroma a pasillo, como a hospital en la noche. A lo lejos, se escuchó pasar un coche; había calma, pero de esa calma que incomoda. Volví a levantar la mirada buscando algo a que aferrarme y me detuve en el afiche colgado de *El séptimo sello* de Bergman, donde el inolvidable Max von Sydow juega su partida de ajedrez contra la Muerte. Por encima de ellos, en un baile encadenado, un grupo de personas avanzaba felizmente de la mano hacia el otro mundo.

Siempre creí que romantizar la muerte solo es posible para aquellos que la ven de lejos, aquellos que no han perdido a nadie aún, o para los existencialistas de antes. La pérdida de un ser querido no tiene nada de romántico; es nefasta y cruda, abrume sin consuelo, aprieta el corazón, la garganta, los ojos; el cerebro arde, las piernas se aflojan. La muerte se acerca más a lo siniestro que a lo sublime, es lo inesperado absoluto, no es melancólica, es aterradora.

La muerte, para las personas con fe religiosa, es otra cosa; tiene al menos un aliciente: no tiene ese carácter de fin, sino de suspenso, de un encuentro mediado por

una prórroga, más o menos larga, difícil sí, pero con la esperanza aún latente del reencuentro. La muerte para el ateo es atroz, absoluta, el vacío mismo, la nada.

La muerte, para mí, es la clausura total del habla, el fin verdadero de todo relato; no hay retorno posible ni reclamo, no hay otra oportunidad, no hay esperanza ni espera. Lo que no has dicho no se dirá jamás; no hay forma de pedir perdón por lo que pasó ayer, no hay forma de dar gracias por tanto. La muerte no te deja decir ese último “te quiero”, ese que dé cierre a los años compartidos. No hay un futuro encuentro posible que enmiende ese tiempo robado para siempre. Con la muerte, se terminan todas las narrativas que incluían al otro como compañero y acompañante. La muerte clausura tanto la posibilidad de hablar de proyectos como de recuerdos. El tiempo se colapsa. Nos volvemos parcialmente mudos; no hay historia que contar ni historias que podamos planificar juntos. Con la muerte de un ser querido, no se escribe el epílogo; el hilo narrativo se cierra.

La muerte es absoluta y siniestra porque transforma lo familiar en lo no familiar y los lugares comunes en espacios vacíos, también muertos y desconocidos. La muerte detiene el tiempo de todos: del que se va, sin piedad; del que queda, sin esperanza. No siempre es posible salir de ahí. A veces uno se apaga y queda petrificado en una eternidad muda, pero sin tiempo: ahí, en bucle.

Hay gente que muere de pena, de dolor, haciendo un homenaje al ser querido muriendo con él, yendo pronto al encuentro porque acá queda mucho menos que lo que se ha ido. En mi caso, la melancolía volvía a su antojo, sin preguntar, se quedaba buen tiempo sin avisar cuándo partiría, lo suficiente para recuperar en mí lamentos recurrentes y repetitivos. Ella traía recuerdos que hacían mal, pero yo trataba de que no se fueran de ningún modo; prefería llorarla a olvidarla.

Me quedé unos segundos en blanco, sin pensamiento alguno o con demasiados al mismo tiempo. Me sequé las lágrimas. Tenía un poco más de tiempo hasta que el resto de mis compañeros fueran apareciendo, afectos que se iban formando de a poco. La soledad era grande sin ellos, pero esos días era enorme conmigo.

Busqué nuevamente en el fondo de la mochila, sin demasiado entusiasmo; entreverada entre un montón de cosas que no necesitaba, entonces apareció. Desplegué la hoja, la planché con desdén. Estaba ahí, con sus letras aferradas al papel como si nada hubiese pasado. Debía concentrarme, aprovechar el tiempo y tratar de esquivar esa idea de finitud que periódicamente volvía y que, en esos días, se cruzaba en cada esquina y sin aviso.

Se trataba de una frase encontrada que quería volver a revisar. La había descubierto por pura casualidad cuando estaba buscando información para otro texto. Creía que podía ayudarme, funcionar como punto de partida, como epígrafe para otro de

los capítulos del proyecto, en momentos en que todo parecía suspendido en el tiempo o hasta estancado. Así decía:

Tesis (fragmento)

Los últimos años se han caracterizado por un milenarismo de signo inverso, en que las premoniciones catastróficas o redentoras de futuro han sido reemplazadas por la sensación del fin de esto o aquello (el fin de la ideología, del arte o de las clases sociales; la “crisis” del leninismo, de la socialdemocracia o del estado de bienestar, etc.: tomados en conjunto, estos fenómenos quizá constituyan lo que cada vez más se ha dado a llamar posmodernismo. (Jameson, 1991, p. 15).

2.6.3 Monólogo interior

Jameson abre una puerta y explora lo que podría ser un *zeitgeist*, un espíritu de época, que asume como posmoderno. Pero es precisamente esa cuestión fantasmagórica la que opera como tal. Lo catastrófico, “el fin de esto y aquello”, deviene como algo instalado en nuestro presente, como una sensación de desesperanza, un todo-ha-sido-ya y nada más será. Se presenta una sensación de totalidad que se antepone a la finitud: este *zeitgeist* es, por tanto, emocional, hasta intuitivo, pero no epistémico.

La mera mención del término *posmoderno* me hizo volver a mi primer encuentro con Lyotard, hace más de 25 años, cuando escuché la palabra *posmodernidad* en el Seminario I de la Escuela de Bellas Artes, en una clase de quien hoy es mi tutor. En su momento, el término no me había quedado claro, por lo que no tenía mejor opción que preguntarle a Marisol, mi hermana. Ella lo sabía todo, y escucharla era encantador. En aquel entonces, vivíamos en una pequeña casa, propiedad de nuestros padres, en Inca 1911. Recuerdo que aquel día hacía frío, era junio o julio de 1997, cuando la tomé por sorpresa y le pregunté:

2.6.4 Diálogo: 1997. Marisol, la escuela y la posmodernidad

—¿Qué es la posmodernidad? —le pregunté a Mari.

—¡Uf! Y eso ¿de dónde lo sacaste? —dijo sorprendida.

—Lo escuché en una clase de Bellas Artes —respondí.

—Ah, bien. A ver... La posmodernidad, a grandes rasgos, sería el momento actual, la época en la cual nos encontramos. O sea, momento que se diferencia de eso que hemos llamado, desde siempre, “la modernidad” o “época moderna”. Hay distintas versiones y visiones sobre esto, dependiendo de si el enfoque es cultural o político, y

estas visiones no siempre son coincidentes. Hay problemas en cómo evaluar y qué paradigmas considerar como constitutivos de ambas. Para pensar la posmodernidad, para entender qué es, que es lo que a vos te preocupa, siempre hay que partir de una comprensión profunda y clara de eso que llamamos modernidad porque, de algún modo, lo *pos* de posmoderno implica un tipo de enfrentamiento con eso que la modernidad dice que es, o era. Hay, por cierto, cierta codependencia y no simplemente posteridad; hay posturas disidentes al respecto.

Y prosiguió:

—Yo creo que no se puede pensar en una fecha de “caducidad” de lo anterior; y pongámosle comillas a *caducidad*. Lyotard, que es quien abre el debate, habla claramente de “condición” y no tanto de un fin o finalización. El prefijo *pos* es fundamental, no solo determina algo que viene después, sino que atrapa al concepto de modernidad y lo envuelve. Yo creo que ahí están más que nada los problemas con desenvolver la crisis. Bueno, es más complejo que esto, más de lo que te digo ahora, pero, para que te hagas una idea, es “un algo” que está relacionado con lo que, en la filosofía actual, se llama posestructuralismo, que no es sino un cambio en la forma en que entendemos la interpretación y construcción de lo pensado; la forma en que construimos la realidad. Esto implica también un conjunto de cambios en cómo leemos e interpretamos el mundo, que se encuentra fuertemente pautado por el lenguaje, bla, bla, bla, no ya como medio del pensamiento, sino que pensamos en el lenguaje en sí. Para que te hagas una idea, a grandes rasgos, la modernidad se caracteriza por la idea de una historia lineal, con el progreso como su estandarte. La ciencia es, en este camino, aquella que puede objetivar el mundo y buscar lo universal, prometiendo una felicidad futura. Lo que la posmodernidad viene a cuestionar o plantearse es, entre otras cosas, que esa linealidad temporal es un constructo; y como tal, factible de deconstrucción y ¿por qué no? de reconstrucción, pero eso depende del autor. Esa idea narrativa lineal y progresiva está relacionada directamente con la idea de universalidad, de proyecto común. Lo universal y el progreso aparecen supuestamente unidos, pero ahí es donde surge una de las crisis y la pregunta de si el progreso es para todos. Esa idea de progreso hay que cuestionarla, incluso hay autores que dicen que ni siquiera ha existido. Algunos dirán que es una mentira, y algún filósofo sostendrá que es una promesa aún no cumplida; “un proyecto inconcluso” lo llama Habermas, que es un filósofo alemán de la tercera generación de la escuela de Frankfurt. Él habla de un proyecto incompleto porque la razón no ha alcanzado su cometido, y que esta está ahí para ser usada. Por otro lado, están también Max Horkheimer y Theodor Adorno, que en su *Dialéctica de la Ilustración* muestran que lo que tenemos ahora es precisamente la consecuencia esperable de lo que ya estaba en el seno mismo del pensamiento racional. Desde ese punto de vista,

podríamos llegar a pensar, entonces, que la posmodernidad no es una nueva época, sino una de las etapas de la modernidad. De alguna manera, estamos en una crisis.

Yo entendía poco de aquello que ella decía, pero asentía, sin embargo, con la cabeza, simulando que sí.

—Personalmente creo que hay varias puntas del problema —prosiguió— y que desde Hiroshima sería imposible creer que la ciencia tenga por finalidad el progreso humano; precisamente es Lyotard quien lo marca. Pensá en las cámaras de gas y el genocidio contra el pueblo judío y anteponelo a la idea de progreso universal: todo se desmorona. Y no es que Hitler sea una desviación, que podría serlo, sino que es consecuencia de un pensamiento estrictamente moderno, “depurante”, como le digo yo. La modernidad, la posmodernidad y la ciencia están orientadas fundamentalmente por intereses económicos, o sea: si se descubre la cura contra el cáncer vas a necesitar plata para financiar el tratamiento; si no, te morís, así de cruel y simple. O sea, no importa la humanidad, sino quién te financia. Tu pertenencia a lo humano está fuertemente relacionada con tu cuenta bancaria, creo yo. Por otro lado, y no menos importante, está el tema del sujeto: “la idea de sujeto”, esa que arrastramos desde Descartes, ya no es tan transparente como creíamos. Buscá algo sobre los “maestros de la sospecha”, que son Nietzsche, Marx y Freud, para que entiendas de qué trata. Creo que están en un libro de Ricoeur, pero que ahora no recuerdo el título. Lo único que puedo decirte es que la cuestión de la modernidad es un tema complejo y que no hay un lugar privilegiado desde el cual abordarlo. Particularmente he sido proclive a mirar el tema desde distintas perspectivas y he intentado realizar un mapeo de todas, o casi todas, las interrogantes que se plantean. Creo que la posmodernidad es un desvío y no tanto una superación, pero eso dependerá de con qué autor trabajes. De algún modo, si quieres saber en serio de qué trata, vas a tener que abordarlo desde un punto de vista filosófico, político y cultural, al mismo tiempo, pues hay diferencias claras, no solo del sentido en que se entiende la modernidad, sino la posmodernidad en sí. O sea, cuando se habla de modernidad en historia, el concepto de tiempo es uno; cuando se habla de arte: la vanguardia; en política: el progreso. Modernidad es una cosa, modernismo es otra, etc., etc. Bueno, no sé si decirte mucho más porque hay que hacerlo de a poco.

Finalmente agregó:

—Ah, esperá, ¡tengo un libro que sería bueno que leyeras, que tengo por algún lado! Ya vengo, esperame un segundo.

Marisol fue a su cuarto y buscó en su biblioteca. Aquella era importante, pero no se acercaba, ni por asomo, a la que tendría años después y que hoy resguardo con orgullo. En aquel tiempo, Marisol estudiaba Ciencias de la Comunicación, trabajaba como administrativa en la Universidad Católica y era una verdadera enciclopedia, era gigante.

Me trajo, entonces, el primer libro de filosofía que leí en mi vida: *La posmodernidad (explicada a los niños)* de Jean-Francois Lyotard. Con ese libro comenzó a surgir en mí la inquietud por cómo pensamos, por qué razón manejamos un tipo de enunciados y no otros como forma de explicar la realidad. ¿Por qué le damos valor a un conjunto de cosas en una época y no a otras? Aquel día, más tarde, mi hermana me explicó qué era un paradigma y escuché por primera vez hablar de Thomas Kuhn.

Días después, algunas cosas se aclararon, adquirieron consistencia, se sumaron al puzle que es la memoria cuando vi *El vientre del arquitecto* de Peter Greenaway. Fue en el viejo galpón de la Escuela de Bellas Artes, en la calle Martí, hoy trasladada al “el Francés”.⁴⁴ Nunca había visto una película como metáfora de un estado de cosas; siempre había ingresado al universo de la ficción a partir de lo narrado, de su historia, de las acciones y de su sentido literal. Marisol, en otro momento, me explicó qué era la connotación mostrándome la emblemática publicidad de fideos analizada por Barthes.

Greenaway me permitió ver que había otro cine, otro modo de decir las cosas con imágenes para plantear de forma más clara eventos y verdades. Fue en el Seminario I que el cine adquirió una dimensión nueva, otro plano; no todo denotaba, sino que también connotaba, un relato que se escurría. No volví a ver aquella película con la que aprendí lo que era el cine de autor. La llevé al orden de mis propios mitos, a esa mediateca que define lo que somos. Recuerdo que indagaba en los problemas, en el cambio y en la convivencia que tenían la modernidad y la posmodernidad.

Varios caminos me aproximaron, desde aquel entonces, a tener una idea de lo que sucedió en ese advenimiento de la posmodernidad y de lo que había pasado en relación con la modernidad: los cambios en el cine, el relato, la teoría. Así que, de forma poco sistemática y ordenada, de algún modo fragmentaria e incompleta, fui adquiriendo distintas perspectivas que fueron haciendo más consistentes mis propias ideas sobre ese problema: la condición. Sin darme cuenta, se fue formando un tipo de voluntad interpretativa que, años más tarde, tras cientos de páginas y giros epistémicos, identifiqué como una hermenéutica ontológica.

Dudo hoy de la fidelidad de mis recuerdos, de su exactitud, sin importar lo que diga Ricoeur (1990) acerca de la novela: “La memoria no es sospechosa de falsificación, ya sea que el héroe narre después o se desahogue al instante”. Creo que todo recuerdo está novelado y, si la memoria –y con ella, el relato– no es sospechosa, es porque es convincente. Pero eso no quita que sea infiel a la verdad, si es que la verdad, el hecho exacto, es lo que importa. Tal vez no, tal vez haya cosas más importantes.

⁴⁴ La actual Facultad de Artes de la Udelar funciona en el antiguo edificio del Liceo Francés de Montevideo, sobre la avenida 18 de Julio.

La puerta del salón se entreabrió lentamente, sacándome así de mis recuerdos. Quedé mirando, esperando, pero nadie entró. Escuché que alguien retrocedía en sus pasos e intenciones, sonando a madera, a zueco, similar al sonido de aquellos zapatos de madera y suela cruda que solía usar mi hermana. Sabía que no podía ser ella, al menos no ahora. Lamentablemente, como en otras ocasiones, esa misma persona distraída y educada, que nunca pude ver, se equivocaba de salón nuevamente. Los pasos se perdieron, poco a poco y sin prisa, en aquel frío y oscuro pasillo. Con pena, volví a mirar hacia adentro, perdiéndome entre los caminantes de la imagen de *El séptimo sello*, recordando a Marisol y a un fragmento de un cuento de George Loring Frost:

Al caer la tarde, dos desconocidos se encuentran en los oscuros corredores de una galería de cuadros. Con un ligero escalofrío, uno de ellos dijo:

—Este lugar es siniestro. ¿Usted cree en fantasmas?

—Yo no —respondió el otro —¿Y usted?

—Yo sí —dijo el primero y desapareció. (2008, p. 176)

Semana 7. Lenguaje

2.7.1 Monólogo interior: La papelera desbordada

Había llegado con poco tiempo al salón de clases. Por suerte, ese día no hacía frío. Estaba templado, eso sugería una primavera próxima, anhelada desde hacía mucho. Ese día, los bancos de clase estaban desordenados, dispersos. La pizarra a medio borrar no dejaba leer nada claramente; seguramente alguien la había dejado en ese estado por desgano o apuro. Siempre he creído que la pizarra de un salón de clases debe estar impoluta, con un blanco muy puro, lista para lo que viene, para un nuevo presente que simula ser único para el estudiante, pero familiar para el docente. Dejarla a medio borrar es casi un desprecio por aquel que viene, por aquel que llega a reclamarla por un breve espacio de tiempo.

La papelera estaba repleta, como confundida, desbordada de hojas arrugadas e idénticas; podía tratarse, sin problemas, de una intervención de Martin Creed, pero como no era el contexto esperado ni había algún paratexto⁴⁵ indicador, eran solo un montón de papeles descartados. Podía ser también la papelera de un escritor viejo, cansado de errores ortográficos, fallos gramaticales o licencias poéticas demasiado evidentes. La papelera del salón tenía papeles como si fuesen bocetos descartados de una reluciente y antigua Remington, producto de esas líneas iniciales que nunca convencen ni terminan de llegar a puerto. No hay nada más caprichoso que el primer párrafo de un texto, nada que cueste más que el inicio, luego las palabras salen solas, nos hablan.

Aquella mañana estaba notoriamente cansado, con una contractura en el cuello y las piernas oxidadas. La noche anterior me había quedado escribiendo hasta muy tarde. Baliño me presionaba para que fuera concretando la tesis por etapas; me había hecho notar que estaba estirando y desviando, *spinofeando* diría yo para que sonara más poético, pero en realidad era simple dispersión. Había estado inmerso, más bien parado, en la página cuarenta y tres de la edición de Cátedra de *La condición posmoderna*; más exactamente en el capítulo seis, llamado “Pragmática del saber narrativo”. Por suerte, ahí se abría un panorama esclarecedor para algunas de las líneas de la investigación “académica” —con toda la dignidad y seriedad que merecen las comillas— en las que yo

⁴⁵ “El texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por presentarlo, en el sentido habitual de la palabra, pero también en sí mismo y en un sentido más fuerte: por darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo, su ‘recepción’ y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro. Este acompañamiento, de amplitud y de conducta variables, constituye lo que he bautizado, conforme al sentido a veces ambiguo de este prefijo en francés, como el paratexto de la obra.” (Genette, 2001, p. 7)

me había embarcado. Había resaltado con un marcador de texto algunos conceptos o ideas importantes para la tesis, que aquí marco, aunque luego decidí incluir el párrafo completo. A partir de ese texto, había trabajado un poco más en uno de los carriles de la tesis que consideraba importantes: la legitimación de lo narrativo como forma de reivindicar los metarrelatos. De hecho, era el camino que yo suponía que Lyotard estaba intentando desarrollar para llegar a un metarrelato que nada tiene de científico. Sin llegar a dormir casi nada, un poco por entusiasmo, otro poco por media jarra de café a cuestas, finalmente pude enviarle algo, temprano en la mañana. Así decía:

Tesis: Capítulo 4. De la legitimación de lo narrativo a la narrativa de la legitimación

Según lo esbozado en el capítulo anterior, Lyotard presenta un espacio de apertura hacia lo narrativo mediante una ampliación de la idea de *saber*. En ese camino, la legitimación de la ciencia viene dada *a posteriori* por una base preepistémica textual. Aquí comienza a aparecer la noción de metarrelato, que no es epistémica sino narrativa, no empírica sino presumiblemente metafísica. Lyotard (1995) nos dice:

A la aceptación sin examen de una concepción instrumental del saber en las sociedades más desarrolladas, hemos hecho anteriormente (sección 1) dos objeciones. El saber no es la ciencia, sobre todo en su forma contemporánea; y esta última, lejos de poder ocultar el problema de su legitimidad, no puede dejar de plantearlo en toda su amplitud, que no es menos sociopolítica que epistemológica ... El saber, en general, no se reduce a la ciencia, ni siquiera al conocimiento. El conocimiento sería el conjunto de los enunciados que denotan o describen objetos, con exclusión de todos los demás enunciados, y susceptibles de ser declarados verdaderos o falsos. La ciencia sería un subconjunto de conocimientos. También ella hecha de enunciados denotativos, impondría dos condiciones suplementarias para su aceptabilidad: que los objetos a los que se refieren sean accesibles de modo recurrente y, por tanto, en las condiciones de observación explícitas; que se pueda decidir si cada uno de esos enunciados pertenece o no pertenece al lenguaje considerado como pertinente por los expertos. Pero con el término saber no se comprende solamente, ni mucho menos, un conjunto de enunciados denotativos, se mezclan en él las ideas de saber-hacer, de saber-vivir, de saber-oír, etc. Se trata entonces de unas competencias que exceden la determinación y la aplicación del único criterio de verdad, y que comprenden a los criterios de eficiencia (cualificación técnica), de justicia y/o de dicha (sabiduría ética), de belleza sonora, cromática (sensibilidad auditiva, visual). (pp. 43-44)

Lyotard muestra, de este modo, la llave de una posible salida, una apertura clara o alternativa a la ciencia. Es a partir de una diferenciación entre la pragmática del saber

narrativo y la pragmática del saber científico donde se inicia el camino para la legitimación de la primera. Esta legitimación se presenta como la condición necesaria para la consideración de los metarrelatos como entidad posible.

Surge así, a partir de *La condición posmoderna*, un panorama posible de reflexión de orden epistémico (ampliado): una búsqueda de la reivindicación de lo narrativo, y con ello, del arte, contra el estatuto privilegiado de la ciencia como gestora o articuladora de la verdad. La verdad así, asoma de un modo distinto, más amplio, no encerrado en el sentido de la verdad “objetiva”. La ciencia, por tanto, en estas condiciones propuestas por Lyotard, pasaría a abordar “solamente” un conjunto de conocimientos enmarcados en un grupo de reglas inmanentes, pero subsumida a un saber general (esa amplitud que se sugiere).

El conocimiento científico, afirma Lyotard, que se encuentra dedicado a establecer (descubrir o construir) enunciados denotativos, no termina por contemplar todo el saber: saber-hacer, saber-vivir, saber-oír, etc. (p. 44). De algún modo, hay una aproximación corporal, sensible, finita y fenoménica, una apertura al mundo de la vida, al *Lebenswelt* husserliano.⁴⁶

Quizás, lo que podemos agregar, siguiendo el camino propuesto por Lyotard, es que observamos una dicotomía muy marcada entre ciencia y narrativa, un espacio demasiado amplio dentro de un rango extenso de experiencias del saber. Ante esto, nos preguntamos si las *Geisteswissenschaften* (ciencias del espíritu) dilttheyanas no permiten la construcción o restablecimiento de un espacio intermedio, una aproximación o puente, un nexo entre la epistemología rigurosa de las *Naturwissenschaften* (ciencias de la naturaleza) –que asumimos como aquellas que son las que maneja Lyotard– y el saber narrativo más cercano a la idea del “ser a la mano” (*zuhandenheit*) heideggeriano en oposición al “ser a la vista”.

En este entorno, el saber adquiere una dimensión mucho más amplia, no restringida al enunciado científico, que constituye el espacio privilegiado y marcado por la idea referencial de verdad de las *Naturwissenschaften* dilttheyanas. A partir de esto,

⁴⁶ Julia V. Iribarne (2008), en el estudio preliminar de *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, escribe: “Husserl destaca la importancia de aproximarse a las condiciones históricas y sistemáticas en las que surgieron las ciencias en un mundo que aún no había sido visto por la interpretación científica, vale decir, el mundo de la vida. Dice: ‘Mundo de la vida [*Lebenswelt*] hubo siempre para la humanidad antes de la ciencia, por lo tanto, precisamente, como tal continúa su modo de ser en la época de la ciencia’ (p. 125) ‘El mundo de la vida totalmente conocido es lo que damos por sentado en toda vida humana, siempre nos resulta familiar en su tipicidad a través de la experiencia’ (p. 126); ‘el mundo de la vida, [...] para nosotros, en la vida despierta está siempre ya ahí, siendo para nosotros de antemano *suelo* para todos, se trate de práctica teórica o extra-teórica’ (p. 145), y de ese modo funda todo conocimiento objetivo. El mundo de la vida ‘nos es pre-dado como horizonte, no una vez accidentalmente, sino siempre y necesariamente como campo universal de toda práctica efectiva y posible. Vivir es siempre vivir con la certeza del mundo.’” (p. 38)

quedan por analizar los posibles sentidos de verdad (entendida, a partir de ahora, en su polisemia) o, en su defecto, mantener su sentido anterior y privilegiado (de acuerdo a la referencia) introduciendo un conjunto de términos matizados tales como: verosimilitud, veracidad, verídico, justo, razonable, etc., acepciones posibles derivadas de las raíces latinas *verus* y *verum*. De alguna manera, la verdad presenta una polisemia difícil de solucionar. Por un lado, se aproxima a nuestra posición ontológica basada en la metáfora del rizoma (como despliegue sin jerarquías), pero no resuelve la existencia de un punto de partida (origen o matriz primera) hacia una idea de verdad fuerte: rasgo fundamental del pensamiento científico.

Por lo anterior, surge la idea de que el metarrelato de la ciencia, rector de la modernidad, nos acerca y requiere un análisis del concepto de verdad, así como una aproximación a las distintas teorías de la verdad. Por ello, esta investigación presenta en este punto un desvío (*spin-off*) necesario a los presupuestos primeros de aquella: ya no estamos únicamente frente a un análisis de la existencia de un metarrelato, indagando cuál es el que aún opera (ciencia versus ideología neoliberal), sino que se despliega un necesario análisis de la idea de la verdad. Este nos orienta en la comprensión de ese presupuesto aún por demostrar, en el cual el relato de *¿El fin de la historia?* no es una afirmación fuerte, una proposición científica, sino narrativa. Fukuyama comienza con esta pregunta retórica que ya desvela una dimensión discursiva político-ideológica.

Surge así la necesidad de ampliar y anexar el siguiente itinerario:

a) el abordaje de las distintas teorías de la verdad que se han desarrollado a lo largo del siglo XX y que han terminado por poner en crisis el paradigma referencial. Aunque dicho paradigma es el que más se ha desarrollado y expandido a nivel social, en el momento actual no puede ser considerado sin discusión;

b) la aproximación a estas teorías desde una reflexión barthesiana sobre lo verosímil y el modo en que esto permite construir una dimensión próxima a lo verdadero científico; y

c) pensar de qué modo la crisis interna de la ciencia, a partir, por ejemplo, de las propuestas de Popper (falsabilidad), Kuhn (anomalía, paradigma, etc.) y Lakatos (cinturón protector), ya no puede dar cabida a la concepción de una ciencia pura arropada con la idea de una verdad fuerte, trascendente y ahistórica. No podemos negar que, desde mediados de los años 1950, las bases inmutables de la ciencia se han puesto en duda precisamente dentro de su mismo entorno.

Es a partir de un enfoque desde la sociología de la ciencia (cruce epistémico) que surge un cuestionamiento a la idea de “desarrollo por acumulación” y de progresividad histórica de saberes. Del mismo modo, el campo científico se ve “manchado” por la vulnerabilidad contingente del “cinturón protector”. Imre Lakatos (1989) señala que este,

en su carácter provisorio, cumple la función de protección del “núcleo central” del saber científico, tal como si fuese un bastión (esta figura última es nuestra). Considera que:

Durante siglos conocimiento significó conocimiento probado; probado bien por el poder del intelecto o por la evidencia de los sentidos. La sabiduría y la integridad intelectual exigían que desistiéramos de realizar manifestaciones no probadas y que minimizáramos (incluso en nuestros pensamientos) el bache entre la especulación y el conocimiento establecido. El poder probatorio del intelecto o de los sentidos fue puesto en duda por los escépticos hace más de dos mil años, pero la gloria de la física newtoniana los sumió en la confusión. Los hallazgos de Einstein de nuevo invirtieron la situación y en la actualidad muy pocos filósofos o científicos consideran aún que el conocimiento científico es, o puede ser, conocimiento probado. (p. 17)

No pensamos darle demasiada continuidad a este párrafo –queda clara su disidencia con respecto al saber objetivo–, aunque la descontextualización de nuestra parte lo sugiera, Lakatos posteriormente lo matizaría:

Pero pocos entienden que con esto se derrumba la estructura clásica de valores intelectuales y que ha de ser reemplazada; no es posible atenuar simplemente el ideal de verdad probada llegando al ideal de “verdad probable” (como hacen algunos empiristas lógicos) o al de “verdad por consenso” (cambiante) (como hacen algunos sociólogos del conocimiento). (1989, p. 20)

Con un relativismo ingenuo, bajo la pulsión de una dialéctica excluyente, podríamos caer también –no es nuestra intención– en sugerir que la ciencia es un capricho temporal y negar que da respuestas concretas a problemas reales. En este sentido, no pretendemos cuestionar a la ciencia en sus realizaciones concretas, sino minar la posibilidad de que se enuncie discursivamente como el único lugar posible del saber. Solo pretendemos remarcar, al igual que Kuhn (2004), su finitud, sus límites y la provisionalidad dentro de un marco espacio-temporal de época pautado por la razón y el espíritu iluminista de la *mathesis universalis*.

En cuanto a esto, creemos que tanto la visión ptolemaica como la copernicana pueden ser consideradas “verdaderas” con respecto a cada uno de sus tiempos históricos, a sus momentos, ya que esa historicidad no evolutiva no desvirtúa la verdad anterior como un conocimiento primitivo, sino que la reivindica como modelo explicativo de su tiempo (cosmología). Así pues, nuestra concepción de la ciencia se encuentra más próxima a la historia y al arte de lo que ella misma es capaz de asumir. Asumir la idea de una evolución del saber ya parte, a nuestro modo de ver, de un rasgo anacrónico: posicionarse en un estadio de verdad más abstracta y “perfecta” por simplificadora.

Reivindicamos, en cuanto a lo anterior, lo propuesto por Dilthey (1949), quien a partir del despliegue y reivindicación de las ciencias del espíritu ha permitido esclarecer

que nos habíamos detenido ante una falta, ante una separación geológica. Es por ello que intentará indagar en esa otra dimensión ontológica a partir de la constitución y análisis de una nueva ciencia:

La fundación honda de la posición autónoma de las ciencias del espíritu frente a las ciencias de la naturaleza, posición que constituye el centro de la construcción de las ciencias del espíritu que ofrece esta obra, se lleva a cabo en ella paso a paso al verificarse el análisis de la vivencia total del mundo espiritual en su carácter incomparable con toda la experiencia sensible acerca de la naturaleza. (p. 17)

Y es que nosotros nos habíamos abocado a una abstracción demasiado apresurada y dicotómica al no poder contemplar esas dos dimensiones de saberes y experiencias como pertenecientes a un todo continuo, gradual y matizado.

A partir de esta dilucidación, comprendemos que hay fenómenos de distinta naturaleza y complejidad a los que es necesario abocarse con herramientas y metodologías de investigación diferentes, digamos: específicas. Ya no es posible dar respuestas adecuadas subsumiendo la totalidad del mundo a un mismo método de indagación y excluir todo aquello que no dé una respuesta certera, en nuestro afán por la predictibilidad.

Pertenecer a un campo “epistémico” distinto implica el uso de distintos criterios de verdad. Esto se confirma dentro de los límites mismos del campo científico: recordemos que dentro de las ciencias físicas aún existe el problema para la constitución de una teoría del campo unificado. Si bien Isaac Newton, con su mecánica clásica, da respuestas acertadas ante los problemas de la realidad que se presentan a escala humana, no es sino Albert Einstein quien ofrece las respuestas correctas a problemáticas de nivel microatómico o astronómico (a velocidades cercanas a la luz) que el primero no resuelve. Estamos antes dos marcos de referencia irreductibles el uno al otro.

Con lo anterior se ha intentado recuperar la idea de que los enunciados científicos, sus leyes y, en consecuencia, la construcción de la verdad, se encuentran pautados (obviamente, no es un panorama general) por condicionantes históricos, epistémicos y espaciales. Esto conduce, por tanto, a preguntarse cuándo, de qué modo y dónde está la “verdad”. Esta ha sido desestabilizada a partir de distintos enfoques teóricos provenientes de la sociología de la ciencia, la epistemología y la física cuántica.

En consecuencia, la verdad debe ser definida en función de su contexto y no ya como pura correspondencia. Considerándola desde el campo del arte, “la verdad” de este modo planteada no se ve tan lejana a como lo era en el siglo XVII, como un objeto que el arte no podía alcanzar si no era a partir de métodos u objetivos científicos. Quedaría así pautada por una ontología vinculada a una pragmática del acontecer singular, del sujeto en el mundo (*Dasein*), expandiéndose de ese modo en distintas epistemologías

personales sin jerarquías: en rizoma (Deleuze). Juan A. Nicolás y María J. Frápolli señalan al respecto:

Todas las épocas se han ocupado de manera significativa del tema de la verdad, en conexión con el contexto cultural y filosófico de cada momento. La concepción de la verdad se ha ido decantando en un sentido, en el que el surgimiento del modelo galileano-newtoniano de ciencia ha tenido una incidencia muy significativa. Tal vez por ser el modo de conocimiento más potente creado en nuestra tradición, ha configurado un determinado tipo de concepción de la verdad, predominante en muchos ámbitos filosóficos, científicos y prácticos de nuestras sociedades actuales. (1997, pp. 10-11)

La ciencia del siglo XX, como afirma Lyotard, ha evidenciado que su legitimidad es un asunto de articulación política convenida, más que una cuestión operativa intrínseca o un método correcto. La “comunidad” científica adquiere valor coercitivo sobre su objeto por ser inscripta y proyectada a partir de tal comunidad. La recursividad de los eventos descritos por la ciencia, bajo enunciados pertinentes, se vuelve sobre sí misma generando su propia metanarrativa, y no puede ser sostenida más que por sus intereses internos (supervivencia de sus controladores, gestores y administradores de economías de subsistencia, etc.). La dimensión política de la ciencia no es menos necesaria, para su permanencia, que los instrumentos que permiten certificar la repetibilidad y previsibilidad –paradigma por antonomasia de la ciencia– con base en un conjunto de métodos y enunciados.

Por su parte, Feyerabend (1986), con su postura anarquista sobre la ciencia, es quien ha expuesto su dimensión creativa, no metodológica, acercándose así al arte desde su interior:

La idea de un método que contenga principios firmes, inalterables y absolutamente obligatorios que rijan el quehacer científico tropieza con dificultades considerables al ser confrontada con los resultados de la investigación histórica. Descubrimos, entonces, que no hay una sola regla, por plausible que sea, y por firmemente basada que esté en la epistemología, que no sea infringida en una ocasión u otra. Resulta evidente que esas infracciones no son sucesos accidentales, que no son consecuencia de una falta de conocimiento o de atención que pudiera haberse evitado. Por el contrario, vemos que son necesarias para el progreso. En realidad, uno de los rasgos más llamativos de las recientes discusiones en historia y filosofía de la ciencia consiste en la toma de conciencia de que sucesos y desarrollos, tales como el descubrimiento del atomismo en la Antigüedad y la revolución copernicana, el surgimiento del atomismo moderno (teoría cinética, teoría de la dispersión, estereoquímica, teoría cuántica) o la emergencia gradual de la teoría ondulatoria de la luz solo ocurrieron o bien porque algunos pensadores decidieron no someterse a

ciertas reglas “obvias” o porque las violaron involuntariamente. (p. 7)

Mientras el campo del arte se desvive en la búsqueda de un estatuto epistemológico bajo la “angustia” de algo que cree no tener (la verdad), desde la ciencia afirman que no la tienen. De forma paradójica, la ciencia se ve sorprendida en su base con la evidencia de sus pulsiones creativas y artísticas, ahora sí reconocidas. La ciencia, por tanto, en la visión del filósofo de la ciencia vienés, no encuentra en el descubrimiento su razón de ser, no hace del desvelamiento de una verdad oculta a nuestros ojos su función primordial, sino que la verdad es creada. ¿Resuena Emmanuel Kant con ello?

2.7.3 Monólogo interior

El capítulo enviado no era muy extenso, pero al menos pude cerrar algunos nodos de lo investigado. Beto había prometido mandarme las observaciones lo antes posible, aunque yo sabía que estaba complicado con varios temas de la universidad. Me había adelantado que lo había revisado por encima y que encontraba algunas inconsistencias en la línea narrativa, problemas gramaticales e incluso tiempos verbales mal empleados. Horas más tarde, me devolvió el Capítulo 1: El origen del fin, que le había enviado, con algunas notas que fui atendiendo cuidadosamente. Finalmente, me sugirió que aprovechara al máximo el tiempo, que escribiera y que, a fin de mes, nos reuniéramos para ajustar el cronograma. La semana siguiente me dediqué por completo a escribir, sin poder ir a la escuela de cine. Así fue como quedó el primer capítulo terminado, con un título apropiado al ámbito donde se presentaba: la universidad.

Tesis: Capítulo 1. La genealogía del fin (fragmento 3)

1.1 Introducción

Este proyecto parte de la premisa de que existe una contradicción entre las propuestas planteadas por Lyotard y Fukuyama referidas a la clausura de la modernidad. El primero, en su texto de 1979 *La condición posmoderna*, expone la crisis de los metarrelatos, mientras que Fukuyama, en su obra de 1989 *¿El fin de la historia?*, afirma el advenimiento de la democracia liberal como cierre de la historia.

Considerando la relevancia de ambos trabajos en los debates sobre la posmodernidad (asumida con este término una nueva etapa), creemos que se presenta una aparente contradicción, si convenimos en aceptar ambas hipótesis al mismo tiempo.

Partimos de la pregunta: si es legítima la desaparición (total) de los metarrelatos planteada por Lyotard, ¿es posible afirmar uno nuevo? Aquel de la economía, basada en el advenimiento del libre mercado junto a la democracia liberal como su gestora, tal como es planteado por Fukuyama. Lyotard (1994) afirma:

Se tiene por “posmoderna” la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Esta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. (p. 10).

Mientras que Fukuyama (1992), por su parte, declara:

Lo que podríamos estar presenciando no es simplemente el fin de la Guerra Fría o la desaparición de un determinado período de la historia de la posguerra, sino el fin de la historia como tal: esto es, el punto final de la evolución ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental como la forma final de gobierno humano. (p. 6)

Fukuyama sostiene que el fin de la historia se justifica por el advenimiento de una prosperidad material sin precedentes, establecida por un orden liberal planetario, tesis que sigue el camino de un horizonte marcado por Hegel bajo la mirada de Kojève. En cuanto a la idea de “prosperidad material sin precedentes”, no deja de desvanecerse rápidamente ante los datos aportados por el Banco Mundial (2023) 30 años después:⁴⁷

Hoy en día, casi 700 millones de personas en todo el mundo viven en la pobreza extrema (i) y subsisten con menos de USD 2,15 al día. Después de décadas de reducción sostenida de la pobreza, un período de conmociones y crisis superpuestas dio lugar a alrededor de tres años sin avances, entre 2020 y 2023. Al ritmo actual de progreso, el mundo no alcanzará el objetivo global de poner fin a la pobreza extrema para 2030 (i) y, según estimaciones, casi 600 millones de personas seguirán debatiéndose en la pobreza extrema en ese momento.

Obviando este “detalle” lógico-referencial (que nos desvía de un abordaje retórico del orden lógico-argumental que buscamos) y si aceptamos la hipótesis de un nuevo metarrelato (el orden neoliberal) como verdad absoluta, nos encontraríamos ante otro relato legitimador, cuya estructura y confirmación provienen del libre comercio, la ley y la forma suprema de organización social encarnada en las democracias liberales representativas. Este planteamiento sugiere una continuidad en la conformación de relatos que otorgan sentido y dan orden al presente y al futuro, contra la hipótesis del fin propuesta por Lyotard (1994).

No obstante, esta conclusión tan apresurada resulta cuestionable. Lyotard se refiere específicamente al fin de los relatos de la ciencia, pero no queda del todo claro si

⁴⁷ Comparar una afirmación de 1992 con un dato de 2023 es posible solo y gracias a la “lógica” del fin de la historia que Fukuyama plantea. En cualquier otro marco epistémico, con una temporalidad cambiante y copartípe de los hechos, esto caería en el terreno de lo absurdo, por lo que la afirmación de 1992 debería compararse exclusivamente con hechos pertenecientes a un entorno próximo.

se trata del fin de cualquier otro posible metarrelato. Él no niega la posibilidad de que la emancipación pueda renacer transformada, o guiada, por otro reino epistemológico (o mitológico), ni explora la posibilidad de un nuevo principio de realidad, alternativo al orden científico marcado por Galileo y sus coetáneos. Del mismo modo, tampoco explora los metarrelatos anteriores, no hace una genealogía o una arqueología en el sentido foucaultiano. No indaga en un tipo de saber específico en busca de conexiones, analizando ascensos y caídas de paradigmas, visibilizando alternancias, declives o sustituciones que le permitan reflexionar críticamente desde una perspectiva de larga duración, por lo que queda abocado a la coyuntura de su época. De hecho, su trabajo se subtitula como “un informe sobre el saber en las sociedades más desarrolladas” (p. 11). No es, por tanto, una revisión a nivel global ni un análisis diacrónico: su informe es del momento, coyuntural. De esta forma, es mucho más honesto que Fukuyama al delinear el contexto de emergencia de su hipótesis y no planteándolo a nivel universal o planetario, como lo hace el economista “japonés”.

De ese modo, ese “fin de la modernidad” que todos percibimos o, más precisamente, ese cambio o giro delineado por la condición posmoderna que subyace en sus escritos no es sino la condición posmoderna en las sociedades más desarrolladas.

Hemos omitido aquí los detalles del despliegue del argumento (que desarrollaremos posteriormente), que sugiere que los relatos de la ciencia –y, con ellos, el progreso emancipatorio– no desaparecen, sino que se reconfiguran bajo nuevas condiciones (Lyotard, 1994). Esto revelaría, desde nuestro punto de vista, no la desaparición de los relatos, sino más bien una incertidumbre acerca de su transparencia y universalidad: una crisis que suspende la fe en esta última, tal vez momentáneamente.

No hay duda de que ambos son relatos: el relato que legitima otros relatos (metarrelato) y el relato que clausura todo posible futuro (el fin de la historia).⁴⁸ Ambos hacen un balance de época; el primero diagnostica, dilucida las condiciones (Lyotard); y el segundo pronostica lo que va a pasar eternamente (Fukuyama), o lo que no va a pasar jamás, para ser más precisos. De algún modo, ambas sentencias se encuentran pautadas por cuestiones narrativas y temporales –también políticas– y este trabajo intentará ver de qué modo estas se articulan en dichos discursos.

La determinación de su contrariedad radica en analizar, primero, si es o no posible que existan dos conclusiones coexistentes (metanarrativas); y segundo, si es posible que la supuesta universalidad de una clausura a la otra, o que ambas coexistan desdibujando el concepto de universalidad presupuesto. En este último sentido, habrá que aclarar cuál es el contexto efectivo donde se inscriben estas dos hipótesis que

⁴⁸ ¿Será posible que un metarrelato tenga un metarrelato?

parecen cruzarse. La condición de esta disparidad, contrariedad o paradoja radica en que pertenecen a un mismo marco de referencias, a un mismo orden de discurso, aunque parezcan plantear una dimensión espacial no orgánica ni continua en toda su interioridad.

Si la primera hipótesis tiene, como mínimo, una respuesta afirmativa, una de las dos deberá ser descartada. En cambio, si ambas son verdaderas, entonces pertenecen a campos discursivos distintos, por lo que su carácter universal quedará desvirtuado y la referencia a sus objetivos deberá ser aclarada (¿quiénes se emancipan aquí?).

Partamos de las coincidencias en los relatos de Fukuyama y Lyotard. Percibimos que ambos parecen alinearse en la idea de clausura, “el fin” de lo moderno a partir de una condición posmoderna, que marcaría un quiebre con la modernidad, en el sentido de su proyecto tal como lo hemos conocido. Por una parte, tenemos una crisis de un proyecto universal emancipador (la época moderna ha caducado porque la idea de progreso y la legitimidad de la ciencia se han puesto en duda) y, por otra, la imposibilidad de pensar un futuro o una emancipación posible que resuelva todas las contradicciones del sujeto. En ambos casos, estamos frente a grandes narrativas abarcadoras: la que legitima la ciencia y la que legitima el nuevo y “pacífico orden mundial” –supuestamente el último– que vislumbra Fukuyama. Su evaluación es difícil de sostener: la actual emergencia de un sujeto disuelto en un sistema económico-político planetario omnipresente donde no hay fe, sino sumisión a la eternidad (fin de la historia), no parece alinearse con un sistema de organización política con perfil puramente económico. El “consumo” como su termómetro se ha transformado en un ideal cultural por excelencia. Pero este término no diferencia la pulsión del acto (¿lo neoliberal es tener hambre o comer?). Esto parece más un retorno a una máxima leibniziana (“el mejor de los mundos posibles”) que un análisis detenido de las condiciones generales y factuales en la que se encontraba el mundo en 1989; ni que hablar del mundo que tenemos 30 años después. Por eso es que este último metarrelato,⁴⁹ el norteamericano, resulta épico, teológico⁵⁰ y

⁴⁹ Partimos de la idea de que *¿El final de la historia?* es un metarrelato, en la medida en que cumple con ser un relato, puesto que habla de hechos, al tiempo que incluye otros relatos que enuncia y sobre los que reflexiona. De este modo, emplea una perspectiva sobre otros discursos que hablan sobre la realidad. Fukuyama, de esta forma, desarrolla un discurso híbrido: habla de lo que sucede en el mercado (relato sobre un hecho) al tiempo que habla sobre otros relatos (lo dicho por Marx, Hegel y Kojève).

⁵⁰ Hablamos de una tensión teológica que cruza el texto con metáforas conectadas al ámbito de la fe: “Kojève procuró resucitar al Hegel” (p. 2); el marxismo conduciría a un “apocalipsis definitivo de la guerra mundial” (p. 1); a Hegel “resucitarlo como el filósofo” (p. 1). O con otras metáforas más débiles, inscriptas y de uso corriente en nuestra cultura, de clara herencia cristiana: “anunciar el comienzo de una nueva era” (p. 1) o “los buenos hegelianos” (p. 4). Por otro lado, en la concepción de Fukuyama subyacen determinaciones religiosas como cuando, al convocar a Weber, dice: “Los protestantes comen bien mientras los católicos duermen bien” (p. 4), y de forma explícita: “La ideología no se limita a las doctrinas políticas seculares y explícitas que asociamos habitualmente con el término, sino que también puede incluir a la religión, la cultura y el conjunto de valores morales subyacentes a cualquier sociedad.” De todos modos, expone cierto matiz materialista en su discrepancia con los idealismos “literales”, con aquellos hombres capaces de soportar

fundamentalmente romántico.⁵¹ Es más lo que podría llegar a ser que lo que es en verdad.

Su pensamiento se basa en una inducción extremadamente precaria, articulada con figuras retóricas propias de una narrativa épica, con trazas de “evidencias” de carácter racional (probatorio) que se funden en lo que es un discurso político por excelencia (plagado de mitos primigenios). La virtud del ensayo no radica tanto en su consistencia semántica argumental, que es refutable rápidamente, o en su posición crítica con respecto a presunciones anquilosadas (marxismo), como en su virtud estilística y estética que reproduce, y sostiene, la ideología de la que parte. El único lugar donde Fukuyama puede ser realmente efectivo es en el campo de la estética narrativa, pues solo este permite la mezcla, unión, sincretismo de marcos de referencia dispares (lógica y retórica). No estamos tanto ante un texto que exponga un conjunto de hechos que demuestren un estado de cosas incuestionable, una tesis –aunque parece convencido de que lo hace–, sino ante una narrativa épica que expone y construye un símil de la ideología que defiende. Así es que había una vez...

El Estado que emerge al final de la historia es liberal en la medida que reconoce y protege, a través de un sistema de leyes, el derecho universal del hombre a la libertad, y democrático en tanto existe solo con el consentimiento de los gobernados ... En el Estado homogéneo universal, todas las anteriores contradicciones se resuelven y todas las necesidades humanas se satisfacen. (Fukuyama, 1989, p. 3)

Una síntesis sinóptica, perfecta y convincente. Pero detengámonos un segundo en uno de sus significantes que pasamos rápidamente, en ese elemento que funciona como personaje secundario acompañando a los elementos centrales y protagónicos

penurias por someterse a la “divinidad de las vacas” (p. 6).

⁵¹ Los deslices poéticos funcionan como elementos de construcción emocional, activan las pulsiones haciendo brotar el deseo de lo que se encuentra fuertemente anclado en el inconsciente. ¿Qué anhelo mayor que “la paz parecía brotar en muchas regiones del mundo”? ¿Quién ha sido tan valioso e influyente dado que “entre sus estudiantes se encontraban futuras luminarias”? Ese que no ha sido nuestro maestro y nos recuerda que no ha sido nuestra culpa no haber logrado la excelencia; no hay nadie tan valioso como aquel que hace la entrega de un “don”. El “apocalipsis definitivo de la guerra nuclear”, ¿no es un peligro cuasi bíblico?; una profecía que ha sido aplazada no ya únicamente en las manos de Dios por “el verdadero subtexto que subyace a la maraña aparente de acontecimientos”. “La conciencia recreará finalmente el mundo material a su propia imagen.” “Los hombres han demostrado ser capaces de soportar las más extremas penurias en nombre de ideales que solo existen en el reino del espíritu.” Fukuyama articula dentro de su discurso un conjunto de imágenes mentales que devienen pulsiones identificatorias y del goce que logran un tipo de “fascinación” similar a la del cine. Lo anterior es una conjugación a partir de las reflexiones de Mulvey (1988) sobre el cine. Así, pues, la narrativa propuesta en *¿El fin de la historia?* funciona gracias a “*patterns* preexistentes de fascinación que ya funcionan en el interior del sujeto individual y de las formaciones sociales que lo han moldeado” (p. 1). A lo que apunta este encuentro entre cine y ensayo, ambos como dimensiones narrativas, es que la fascinación de la que habla Mulvey termina siendo, en Fukuyama, un recurso que nos erotiza no ya a partir del cuerpo de la mujer, sino ante un sistema que nos penetra.

(Estado, libertad, universal), que dan solidez y solemnidad al relato. A modo de un ejercicio hermenéutico y metalingüístico, vamos a extirparlo momentáneamente de su cadena narrativa, en la que cumple una función precisa, y trasplantarlo en la nuestra, para que aquí pueda hablar de sí mismo y no para otros. Construyamos una *spin-off*, (descontextualización) para el término *emerge*. La elección, por supuesto, no es en absoluto arbitraria, sino que la tomamos a partir de su marginalidad y de su resonancia metafórica. Pero ¿qué es una metáfora? Ricoeur (2001) la define así:

La metáfora se clasifica entre las figuras de discurso que consta de una sola palabra y se define como tropo por semejanza; en cuanto figura, consiste en un desplazamiento y en una ampliación del sentido de las palabras; su explicación atañe a una teoría de la sustitución. (p. 9)

Así pues, esta definición de Ricoeur nos permite comenzar a comprender una función que está presente más allá de la cadena sintagmática que funciona como “ampliación de sentido”. Partimos entonces de una indagatoria inicial y necesaria: ¿por qué está ahí *emerge* y no otra cosa? ¿Cuáles son sus virtudes y qué rol le compete dentro de la historia? ¿Cómo son sus líneas de fuga? ¿Qué hace de *emerge* un personaje de importancia en una frase que conjuga la definición misma de lo neoliberal? ¿Por qué nos hemos fijado en él y no en los términos “fuertes”?

Emerge es una sencilla metáfora que parece puesta al descuido. Lo que emerge es aquello que ha estado enterrado, sumergido, soterrado, silenciado. Como tal, porta el carácter de la victoria, pues solamente emerge el que ha vencido todos los antagonismos, las fuerzas de su hundimiento. Emerge aquel que se ha escapado de las fuerzas que lo mantenían sofocado en ese estado primigenio y no natural. Solo lo que emerge se salva, lo enterrado muere.

¿Qué pulsiones en Fukuyama emergen bajo el signo de *la muerte*? ¿Qué hay en el fondo de ese profundo miedo al apocalipsis? ¿No es la figura de Jesús, dentro del cristianismo, quien representa mejor lo que emerge? ¿No es él quien, oponiéndose a quienes no creen, cae y se levanta de entre los muertos? Emerge solo lo supranatural, quien supere a la naturaleza misma y a su ley, hecha por Dios. La resurrección de Jesús de Nazaret lleva siete días de pena, pero deviene en un instante como la promesa cumplida de la salvación. Este sale de su tumba dejando atrás lo humano, también redimido, pasando al orden momentáneo de suprahumano para finalmente, mediante su ascenso, entrar de pleno al orden mítico de lo divino eterno.

Toda emergencia se encuentra pautada por dos tiempos antepuestos: un pasado oculto y un presente que deviene visible. En esa dialéctica es donde la emergencia adquiere sus credenciales, todo su ser. Para intentar comprender esta transición tomemos la definición de Gennep (2008) sobre los ritos de paso que parece tener

algunos puntos en común:

La vida individual, cualquiera que sea el tipo de sociedad, consiste en pasar sucesivamente de una edad a otra y de una ocupación a otra. Allí donde tanto las edades como las ocupaciones están separadas, este paso va acompañado de actos especiales, que, por ejemplo, en el caso de nuestros oficios constituyen el aprendizaje, y que, entre los semicivilizados, consisten en ceremonias, porque ningún acto es entre ellos absolutamente independiente de lo sagrado. Todo cambio en la situación de un individuo comporta acciones y reacciones entre lo profano y lo sagrado, acciones y reacciones que deben ser reglamentadas y vigiladas a fin de que la sociedad en general no experimente molestias ni perjuicios. (p. 17)

¿No es precisamente ese “rito de paso”, ese movimiento lo que le otorga al ser del *emerge* la idea de pertenecer al orden del devenir? ¿No está, en ese movimiento, en esa potencia viva, la superación heroica? Afirmamos, sí, que no hay un después (estado emergido) sin un antes (sumergido); pero no son dos instancias, sino partes de un mismo movimiento, un mismo pasaje.

Emerger es pura transición, tiempo y espacio conjugados, no hay emergencias sin la memoria de un pasado vencido. Bajo el signo de la luz, lo que emerge es lo que se vuelve visible, lo que anteriormente no hemos podido ver con toda claridad. La emergencia necesita, para ser, de lo oculto, lo no visto, la incertidumbre absoluta. Solo cuando algo emerge es que podemos saber qué es, antes es pura potencia. Pero ese antes existe a partir de ese después que lo demuestra, de esa transición, ambos se complementan, son una pequeña narrativa: he sido, ahora soy. He vencido porque he pasado de lo divino, mediado por un relato, al orden del mito.

1.2 La posmodernidad y la pregunta por la modernidad

Para aproximarnos a la posmodernidad, necesariamente debemos comprender la estructura ontológica de aquello que precisamente llamamos modernidad. Esto se debe a que, en la medida en que el término *pos* supera, se opone, niega, refuta, diverge, distancia o revisa la modernidad, no hay posibilidad de pensar o hablar sobre nuestra época mirando a aquella. Para ello se requerirá, por tanto, un conocimiento completo de lo que entendemos por modernidad, o época moderna, que nos permita, en su confrontación, comprender similitudes y diferencias, antagonismos y repeticiones, evaluando analíticamente los elementos que nos permiten aproximarnos a una posmodernidad como entidad en su singularidad y más ajustada a las condiciones planteadas por el momento actual. Ser posmoderno, si es que lo somos aún, requerirá vernos frente al espejo de lo moderno para ver qué tanto reconocemos en él. Para ello, consideramos necesario analizar las formas, epistemes y paradigmas, mediados por el

análisis de los autores más significativos que han indagado en estas cuestiones. Habrá que aproximarse a las ideas de sujeto y de orden social, en sus relaciones de coexistencia y organización de los individuos; a los sistemas de intercambio; al conocimiento (relación con aquello que se entiende por objeto y método) y a la metodología dominante de aproximación a este; a los sistemas de representación; a la noción del tiempo e historia; y a los metarrelatos legitimantes, incluidas las creencias, que permiten establecer las bases de aquello a lo que le damos valor, extendiendo esto a lo que funda la estructura de toda una época, pone sus límites, y bajo lo cual el resto se despliega, de algún modo: el orden axiológico primario y fundante.

1.3 Forma y lugar del metarrelato

Desde el comienzo surge un problema: ¿De qué manera es posible afirmar que el metarrelato se encuentra por encima y es anterior a los relatos, acciones y decisiones humanas? ¿De qué forma es posible establecer que hay una línea vertical descendente y que no es sino la enunciación legislativa (sistematización) de lo que ya se encuentra en la sociedad, y cuyo sentido se proyecta en su ascendencia? Para ello, usaremos una metáfora que nos permita pensar los metarrelatos desde otro sitio. Proponemos trasladar la pregunta al terreno de la fe y preguntar si esta, como experiencia individual, es posible gracias a la religión o si es algún tipo de facultad humana que luego se organiza bajo un sistema de signos y funciona como disparador de un tipo de institución u organización (por ejemplo, la iglesia). De algún modo –aunque de forma intuitiva– esta última pregunta tiene dos respuestas no excluyentes y afirmativas. La primera es que, para que la religión emerja como tal, debe haber un tipo de relación subjetiva con el mundo, que da orden y lo explica, llamada fe. Entendemos religión, siguiendo a Geertz (2003), como:

- 1) Un sistema de símbolos que obra para 2) establecer vigorosos, penetrantes y duraderos estados anímicos y motivaciones en los hombres 3) formulando concepciones de un orden general de existencia y 4) revistiendo estas concepciones con una aureola de efectividad tal que 5) los estados anímicos y motivaciones parezcan de un realismo único (p. 89).

Con base en esto, podemos decir que para que haya un sistema de símbolos tiene que haber algún tipo de convención que los defina e instituya como pertinentes para su uso específico, compartido por un grupo finito de humanos. La fe, por su parte, aparece aquí como la “aureola” que reviste las concepciones de un orden general de existencia y permite que se generen estados anímicos y motivaciones de un realismo único. Esta entraría en la ecuación como disparador de esa dimensión emocional, configurando, a su vez, una forma determinada de comportamiento (una moral), al tiempo que le otorga ese carácter de realidad externa, “objetiva” (real) y única. Esto último no es

sino una aproximación a la verdad según una teoría coherentista, aferrada a la noción de “orden general”: aunque Geertz diga “parezcan”, entendemos que su disciplina, la antropología, implica una aproximación a teorías de correspondencia de la verdad.

De lo anterior vamos a extraer los siguientes elementos constitutivos: convención, emociones, comportamiento, verdad y fe, elementos que confrontaremos con la idea de metarrelato para, de algún modo, intentar “verificar” la pertinencia del uso metafórico propuesto anteriormente. Dejaremos para el final la idea de “concepción general”.

Volvamos al principio y a la pregunta: ¿qué son los metarrelatos? Según Vásquez Rocca (2011), son “las verdades supuestamente universales, últimas o absolutas, empleadas para legitimar proyectos políticos o científicos” (p. 67). El metarrelato comienza a aproximarse a la idea de religión porque encuentra en la convención una de sus características esenciales: un relato es convenido como tal para articular, ordenar y permitir otros relatos. Es aquel que acuerda con aquel que determina los otros, es quien los ordena y les da la posibilidad de existir. Toda verdad general (“supuestamente universal”) debe ser convenida. De la misma forma y del mismo modo: para que haya proyectos políticos y científicos fundados en esas verdades que las legitiman debe haber un consenso para el establecimiento y permanencia de esas pluralidades.

Las emociones, en la figura de estados anímicos y motivaciones, han sido parte fundante, al menos en los relatos modernos, de la emancipación y el progreso; estos no son posibles sin pensar en estados de ánimo receptivos y propensos a estar alineados con esos proyectos. El proyecto, como proyección hacia el futuro, necesita de la espera y la esperanza. Por esto es que la idea de religión se aproxima aquí a la idea del metarrelato, y con seguridad a los metarrelatos de la modernidad, lo cual no garantiza que se aproxime a los metarrelatos pertenecientes a otra época.

La idea de verdad (coherentista), presente en la definición de religión de Geertz (2003) arriba anotada, se presenta bajo la pauta de esas concepciones de “orden general de existencia” revestidas de una “efectividad” que produce estados de ánimo y motivaciones: las concepciones producen actos. Por su lado, Vásquez Rocca (2011) no cuestiona la verdad de los metarrelatos, sino su universalidad, o supuesta universalidad, última o absoluta. Deja al mismo tiempo en evidencia que estos permiten otros actos (los “proyectos políticos o científicos”) y, en la medida en que los legitiman –conforme a leyes, definiría la RAE–, los promueven y motivan. Recordemos ahora la definición dada por Lyotard (1987):

Los “metarrelatos” a los que se refiere *La condición posmoderna* son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la

tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad (opuesto, por lo tanto, al clasicismo antiguo), salvación de las creaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato cristiano del amor mártir. (p. 29)

Esta definición, que resulta de la aclaración que hace Lyotard en 1986 a su obra clásica del año 1979, nos permite presumir que las motivaciones, en la modernidad, son indispensables para el movimiento mismo de la emancipación, para la creencia en el progreso y la creencia en ella como un todo fundante con un sentido claro: su *telos*. Surge la pregunta de si es posible un horizonte sin un tipo de expectativa positiva, sin una esperanza en que ese algo suceda, o sin fe.

Lyotard (1987) disiente desde mucho antes con nuestro desarrollo. Aclara acerca de los metarrelatos que:

Estos relatos no son mitos en el sentido de fábulas (incluso el relato cristiano). Es cierto que, igual que los mitos, su finalidad es legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar. Pero, a diferencia de los mitos, estos relatos no buscan la referida legitimidad en un acto originario fundacional, sino en un futuro que se ha de producir, es decir, en una idea a realizar. (p. 29)

Pero, ¿no es acaso la Revolución francesa ese “acto originario” que niega los metarrelatos como no legitimantes? ¿No es la *Crítica de la razón pura* otro acto originario que establece las bases de un nuevo tipo de relación con el objeto de conocimiento y, por tanto, con el conocimiento moderno? Sabemos que Kant es indiscutible en el desarrollo del pensamiento moderno como legitimador del saber. ¿No son también *Las meditaciones metafísicas* cartesianas un acto originario que rompe con el mundo clásico y da legitimidad a una nueva concepción del sujeto alejado de su relación con lo divino? La modernidad está plagada de actos originarios e inicios, de fechas significativas, batallas que se resuelven en un día, muertes y nacimientos de reyes ancladas al calendario: el primer automóvil, el primer vuelo de avión, el primer viaje a la luna, la bomba atómica. El acto originario es la base de la modernidad porque su potencia significativa aún modela las conductas y certifica el “progreso”. Tal vez Lyotard tenga razón, los metarrelatos no son mitos que en un acto originario y fundacional busquen la legitimidad, pero es innegable que están consustanciados con actos originarios, tal vez, de la misma manera que la fe y la religión. Si no hay acto originario en los metarrelatos, la emancipación a través del trabajo no necesitaría de un conjunto de relatos de individuos exitosos como Elon Musk, Bill Gates, Steve Jobs o Mark Zuckerberg, que, entre actos azarosos, casi mágicos, y destellos de genialidad, crearon imperios de la nada. La fábula, que niega Lyotard, se encuentra como sello certificador de los metarrelatos del progreso –en estos casos– y permite su permanencia y sostenibilidad.

No podemos evitar volver a la idea de “concepciones de orden general” presente en la definición de religión, que encuentra su espejo en las “verdades supuestamente universales” de los metarrelatos definidas más arriba por Vásquez Rocca (2011). Ambos conceptos comparten una idea de universalidad. Si bien este autor agrega un “supuestamente”, no creemos que sea tanto por la definición en sí del metarrelato, sino a causa de una crítica de su alcance (propia de la posmodernidad). En este sentido, toda religión solo es universal para el grupo de sus creyentes (contexto acotado). La diferencia del alcance se borraría si Vásquez Rocca y Geertz hablaran ambos desde dentro o ambos desde fuera (*emic* o *etic*). Vásquez Rocca está dentro de la posmodernidad, mientras que Geertz mira desde afuera la religión; Vásquez Rocca se mueve hacia afuera criticando los metarrelatos, mientras que Geertz genera la definición como antropólogo.

La religión y los metarrelatos tienen puntos de contacto, elementos constitutivos muy próximos. No afirmamos que sean idénticos, o que el metarrelato sea un género y la religión una especie dentro de un orden taxonómico de formas cosmológicas de concebir el mundo. Iremos a Max Weber, como veremos en el apartado 6, para indagar en las relaciones existentes entre la emergencia del protestantismo y el inicio del capitalismo como “sistema paraguas” de la modernidad.

1.4 Metafísica moderna versus mundo de la vida

La metafísica se ha desplegado de forma impune durante la edad moderna. Ha estado a espaldas de la vida, abstrayendo y descuidando la contingencia del ser en general, condensándolo en el ente, en su identidad cerrada. Al desconectarlo de la historia no reconociendo su historicidad, construida sobre la base de la idea de **sujeto** estable y transparente, cartesiano, ha olvidado al ser mismo en su mudabilidad. Si bien la historia ha sido fundamental en el desenvolvimiento del ser humano, con una idea de progreso atada a ella, al ser se lo ha dejado anclado, fijo, estable. Por otra parte, la modernidad, con su objetividad arrasadora, efecto de una razón que ha devenido instrumental, ha pretendido negar el sentido del ser negando el devenir. Ese *ser ahí*, como ser-en-el-mundo, se ajusta, apropia y desajusta a una historicidad determinada, previa, pero necesariamente propia. De ahí es que Heidegger (1993) lo recuperara aduciendo su olvido, la pregunta por el ser. La necesidad de conectarla a una reflexión sobre el tiempo (la temporalidad del ser) ha cuestionado y desvirtuado ese espíritu parmenideo originario para el cual “el ser es” y lo que se modifica ya no es:

El ser ha de concebirse partiendo del tiempo, y los distintos modos y derivados del ser se vuelven, de hecho, comprensibles en cuanto modificaciones y derivaciones poniendo la mirada en el tiempo, con ello se hace visible el carácter

“temporal” del ser mismo, no tan solo de los entes en cuanto entes, o en cuanto siendo, “en el tiempo”. (Heidegger, 1993, p. 28)

Dicha problemática está ya anticipada, principalmente, por Friedrich Nietzsche (2016), pero en clave de la finitud del ser que se plasma en la sentencia “Dios ha muerto”. De este modo, expuso la crisis buscando dirigir la atención hacia esa vida olvidada, aquella que necesitaba volver a reivindicar lo mundano, lo terrenal, renegando de la espera por la salvación. Así, a través de Zaratustra, Nietzsche profería: “¡Yo os conjuro, hermanos míos, permaneced fieles a la Tierra y no creáis a aquellos que os hablan de esperanzas ultraterrenas!” (p. 73). De esta forma, bajo la piel de Zaratustra, Nietzsche se rebelaba poéticamente contra todo relato trascendente (principalmente cristiano) y contra un ser humano cuya emancipación, mediada por la fe religiosa, se realizaría solamente a posteriori en una “vida” divina y pos-terrenal. El pensador alemán reclama la atención a la vida, negando la felicidad por la vía de una trascendencia divina. La promesa del paraíso, sugiere, se vuelve un mecanismo compensatorio de la angustia ante las vicisitudes de la vida, como instancia transitoria a la muerte entendida como vida eterna. Nietzsche nos deja a merced de nosotros mismos, afirma que Dios ya no está aquí y Zaratustra nos dice: “¡Bien! ¡Bien! ¡Hombres superiores! Ahora es cuando hace círculos la montaña del futuro humano. *Dios ha muerto*: ahora queremos nosotros – que viva el superhombre” (p. 251; la cursiva es nuestra).

Ante el vacío provocado por el reconocimiento de la finitud, de ese “futuro circular”, ¿cómo construiremos una nueva relación social y con el mundo? –ante esto, Heidegger plantea los conceptos de *angustia* y *cuidado de sí (sorge)*–. Por tanto, aquel *telos* fuertemente cristiano, cuyo sentido está configurado por el juicio final bajo la promesa de una felicidad eterna, es sustituido, a partir de la emergencia del protestantismo, por un *telos* secular basado en un progreso terrenal, immanente y desconectado de una responsabilidad con otros. Este punto, propuesto por Weber (2012), es un camino que muestra una torsión o giro del cristianismo trascendente a un protestantismo pragmático. La humanidad se vuelve así una entidad abstracta por excelencia. La felicidad es su objetivo, mientras que la libertad, el discurso y la ciencia son su mecanismo emancipatorio, que permite, a través de la técnica, apropiarse del mundo y obtener sus beneficios.

Hemos estado arraigados durante demasiado tiempo a presupuestos cristianos que han influido en la sociedad, como señalaba Hegel, basados en la aceptación del sufrimiento y el sacrificio redimidos después de la muerte. Esto ha eclipsado la vida en favor de la eternidad y sus determinaciones. Sin embargo, de la mano de la clase burguesa, este camino ha tomado un desvío: aunque el relato del futuro sigue siendo el mismo –la ética protestante sigue aferrada a él– el destino ha cambiado: ya no se trata

de Dios y la vida eterna, sino del progreso personal y material en esta vida, pues para la salvación alcanza simplemente con la fe.

Los discursos eclesiásticos, divinos, basados en la Biblia, marcaron a su tiempo el sentido de lo venidero. Ordenados por el clero y sostenidos por la monarquía, habían sido el mecanismo por excelencia para la comunicación de la fe desde el siglo XII. A partir del siglo XVI, pasaron a manos de una nueva clase social emergente: la burguesía, que, fundada en un orden pautado por la razón, se organizaba como sistema bajo la institucionalidad de las ciencias de la naturaleza. En este camino, surgió un cambio en quien enuncia lo real, quien tiene la potestad de dar sentido a un nuevo modo de conectarnos con el mundo. Así, si el clero era quien revelaba la verdad (divina) en el pasado, ahora surgía un nuevo actor: el científico, que revelaba las verdades que están aquí, en el mundo, las de una naturaleza mensurable. Paralelamente a esto, la monarquía, perdiendo esa conexión con lo divino y, con ello, su legitimidad, pasaba el cetro de su poder ordenador y organizador a una nueva clase emergente emancipada, que comercia, realiza intercambios de bienes, se enriquece, imponiendo así una nueva cosmología para finalmente apropiarse del mundo material: la burguesía.

Semana 8. La pérdida

2.8.1.1 Monólogo interior

Había entrado rápidamente al salón de clases. Demasiado preocupado por el proyecto final y perdido en pensamientos recurrentes, me sorprendió ver el póster de una película que no había visto en años: *El francotirador*.⁵² Robert De Niro estaba de frente y apuntándose con un arma a la sien. Su mirada penetrante intimidaba, aunque el peligro era más para él que para mí. Llevaba una vincha muy roja, que destacaba frente al recurso monocromático del resto de la imagen. El trozo de tela enrollado en su cabeza era un signo claro, un índice evidente para aquellos que ya conocíamos el desenlace. La melancolía ingresó por varios frentes, recordé haberla visto por primera vez en el desaparecido cine Belvedere, en alguna de las vacaciones de julio en los años ochenta. Estas sensaciones y desapariciones me dieron algunas ideas para proseguir que puse en papel, luego de volver a ver la película, a lo largo de la semana.

2.8.1.2 Interludio: The Deer Hunter

Película: The Deer Hunter (1978)

Director: Michael Cimino

Fragmento: 2:47:29 / 2:51:14

Robert de Niro: Michael

Cristopher Walken: Nick

Po Pao Pee: juez

Un antro atiborrado de apostadores esperando el desenlace de un “juego”⁵³ de ruleta rusa. Michael y Nick se encuentran sentados en una mesa, ahora, enfrentados en el “juego”. Michael ha llegado hasta ahí buscando a su amigo Nick para llevarlo nuevamente a casa, pero este ha perdido el juicio luego de la guerra de Vietnam. Un juez chino, rodeado de fanáticos enfervorizados, con dinero en sus manos pronto para las apuestas, le entrega el arma con un solo proyectil a Nick.

Michael: *No tenemos mucho tiempo. No tenemos mucho tiempo, Nick. No lo hagas. ¿Estás...?*

⁵² Dirigida por Michael Cimino, fue traducida como *El francotirador* en Hispanoamérica y como *El cazador* en España; sin embargo, su traducción literal sería “El cazador de ciervos”. Los diálogos transcritos son los del subtítulo de la película.

⁵³ El entrecomillado refiere a que, en un juego, siempre tiene que existir la posibilidad de volver a jugarlo nuevamente. La “ruleta rusa”, sin embargo, consta de una situación, por muerte, donde el jugador pierde la posibilidad de volver a jugarlo. Por tanto, no sería un juego en el sentido pleno del término.

Un impertérito Nick mira a Michael sin reconocerlo, acciona el gatillo sin titubear. El clic certifica que el proyectil no ha salido, ha tenido suerte, todos gritan. el dinero va de un dueño a otro. Michael, asustado e impotente, contiene el habla, baja la mirada, desconcertado. Rápidamente el juez le entrega el arma a Michael: ahora es su turno. Este tiene ahora el arma cargada, no quiere, pero debe jugar. La pone en su sien esperando que Nick vuelva en sí (a casa y a la razón), no hay ya emociones en Nick.

Michael: *¿Esto es lo que quieres? ¿Esto es lo que quieres? Te quiero mucho, Nick.*

Toda la sala se pone en silencio. Michael espera por Nick y nada. Acciona el gatillo esperando que Nick reaccione, pero esto no sucede. Un nuevo clic concede a Michael una oportunidad de seguir vivo, al tiempo que enciende los gritos de la sala, el dinero pasa de una mano a la otra. El juez vuelve a cargar el arma y se la da nuevamente a Nick.

Michael: *No lo hagas. Por favor, Nicky. Ven a casa. Solo ven a casa. A casa. Háblame, Nicolás, háblame.*

Nick parece dudar, como si algún recuerdo llegara. Inmediatamente se coloca el arma en la sien. Michael le aparta el brazo y se sorprende.

Michael: *Espera. ¿Qué te has hecho en los brazos?*

Los brazos de Nick tienen varias cicatrices, sin duda cortes realizados por él mismo.

Michael: *¿Te acuerdas de los árboles? ¿Te acuerdas de todos aquellos árboles? ¿Te acuerdas de eso? Las montañas... ¿Recuerdas todo aquello?*

Nick: *Un tiro.*⁵⁴

Michael: *Un tiro. Un tiro.*

Nick ríe, parece conectarse finalmente a Michael, que sonríe por un instante creyendo recuperarlo. Nick vuelve rápidamente el arma a su sien y esta vez dispara. La sangre sale y corre por su cara. Michael salta sobre él, desesperado llora, lo abraza y trata de tapar la sangre que sale de su cabeza. Los sacude desesperado, sigue gritando y llorando. Nick comienza a irse...

Michael: *¡No! ¡Nick! ¡No! ¡Nicky, no puedes!*

⁵⁴ "Un tiro" remite a un diálogo entre ambos cuando iban a cazar en las montañas, antes de ir a Vietnam. Nick dice: "¿Un tiro?", y Michael responde: "Dos es para cobardes ... Los ciervos se matan de un tiro, pero nadie me escucha" (00:19:02 --> 00:19:07).

El juez mira la escena sin emoción mientras, detrás de él, los jugadores que han ganado la apuesta gritan enfervorizados. En otra habitación una TV muestra las noticias. Desde un barco norteamericano se tiran helicópteros al mar. Una periodista sobre la cubierta de un buque mira a la cámara y habla.

Periodista: *Este parece ser el último capítulo de la intervención norteamericana en Vietnam. La mayor acción que haya tenido lugar en la historia de Norteamérica. Hillary Brown, Noticias ABC, a bordo del portaaviones de ataque USS Hancock, desde el mar del Sur de China.*

2.8.1.3. El juego de la muerte

Lingüísticamente el verdadero sujeto del juego no es, con toda evidencia, la subjetividad del que, entre otras actividades, desempeña también la de jugar; el sujeto es más bien el juego mismo, ... El juego representa claramente una ordenación en la que el vaivén del movimiento lúdico aparece como por sí mismo. Es parte del juego que este movimiento tenga lugar no solo sin objetivo ni intención, sino también sin esfuerzo. Es como si marchase solo.

Gadamer, *Verdad y método*

Michael (De Niro) y Nick (Walken), en *El francotirador*, se encuentran a merced del juego; ni Michael puede dejar a su amigo, incluso poniendo su vida en peligro al jugar el *no juego*, ni Nick puede evitarlo después de los estragos de la guerra. Michael intenta que este regrese a ese pasado juntos, recupere aquel recuerdo, como cazadores de ciervos. Pero Nick ya no tiene pasado ni futuro, es puro presente, retorna al instante del sonido del percutor; el clic lo reinicia la máquina de autoeliminación. Su vida –si es que queda algo– se juega en cada nueva ronda. Al poner el arma en su sien, entra en la circularidad del juego, está frente a un conocido-desconocido (Michael), pero, antes y siempre, con decenas de otros desconocidos. El juego se juega, los “obliga” a respetar unas reglas fijas y estrictas, pero más que nada es la tribuna la que alienta y, con ello, obliga a que el juego perdure, se ejecute. El beneficio es para quien presiona para que el juego comience y se ejecute, para que exista eternamente la posibilidad de una nueva apuesta. Nick entra en el juego (ya no hay racionalidad que le permita tomar esa decisión) no por dinero, sino como una forma de quedar atrapado en su maquinaria y escuchar el clic del martillo una vez más.

Este juego se juega para sí y para otros; toda una empresa de apuestas se desarrolla tras estos dos amigos vulnerables. La dialéctica del juego permite mostrar una suerte de cruces de relaciones y jerarquías: un juez que ordena (el amo 2), los

apostadores (el amo 1) y los jugadores (los siervos); Nick despojado de razón y poder sobre sí (esclavo del juego) y Michael buscando por todos los medios llevarse a su amigo a casa (esclavo de su afecto y recuerdos). Aquí la dialéctica se divide en varias direcciones que actúan al mismo tiempo. No es tan pura como quisieran Hegel o Fukuyama, sino más cercana a la idea de un aparato ideológico, en el sentido de Althusser, donde Michael intenta desviar el juego dentro el juego mismo. Michael ruega, reclama y suplica, intenta romper la dialéctica del juego para llevarlo a la dialéctica de la vida, sacarlo de un marco opresor para llevarlo a casa; Nick no escucha, ya no puede. El primero “respeta” la dialéctica del juego sin salirse ni un instante, tal vez porque la violencia latente de los controladores del juego puede obligarlo a salir del mismo con ese otro juego que es la regla de su permanencia. El juego de Nick es estar ausente de la dialéctica de la vida, porque estar vivo para él es incitar⁵⁵ a la muerte a que venga. Dos dialécticas se juegan, una por presencia y otra por ausencia. Michael jugando a ambas intenta salir de esa ruleta que, en su suerte, está a punto de llevarse a Nick, su amigo. Nick juega un solo juego, que lo llevará a su salida en el momento en que se termine. El retorno de Nick al juego de la vida solo podrá ser un instante, aquel que se dará entre el disparo y el fin de la vida.

Estos dos esclavos se ven atrapados por las circunstancias y la estructura del juego, el aparato, y ante esto tienen poco margen de acción para detenerlo. Todas las relaciones quedan determinadas por diversos intereses y formas de capital: económico, inhumano y afectivo. Pero también se juega una dimensión pulsional de deseos que convergen en distintos sujetos, que van más allá del afecto; son viscerales, animales, como pura pulsión orgánica.

Los apostadores y el juez están pendientes de lo que han perdido y lo que pueden ganar, lo cual se traduce en un saldo económico. Michael está pendiente del afecto que está a punto de perder para siempre, mientras que Nick está bajo una pulsión de muerte que no le da oportunidad alguna, excepto el sonido del arma que le informa

⁵⁵ *Incitar* no es el verbo más apropiado para Nick. Incitar implica la conciencia de que otro actúe de un modo determinado, tener la conciencia de que este realice una tarea en beneficio del primero. Para ello, es necesario conocer los deseos latentes del otro y tener la habilidad (¿perversidad?) de sacarlos a la luz, hacer que emerjan, y colocarlos en un espacio prioritario. La publicidad (“Tome Coca-Cola”) y el discurso político (“Combatamos la inseguridad”) parecen ser los discursos que se encargan de incitar las pulsiones más básicas, más animales y necesarias de lo humano. En este sentido, Nick no incita a la muerte propiamente dicha, sino que, como una “máquina deseante” o un autómatas, se encamina hacia una muerte segura, la busca sin saberlo. De algún modo, la poética de nuestro relato reclama de Nick no la animalidad, sino algo de humanidad, del mismo modo en que Michael no quiere aceptar que su amigo ya está perdido. La racionalidad de Michael, que parece susurrarle la inutilidad de su empresa, queda suspendida por la esperanza de que las cosas sean de otro modo, que tomen un giro. ¿No es este deseo libidinal, a contracorriente de lo que parecen indicar los hechos, la base misma de toda utopía?

que aún sigue “vivo”: ese clic del gatillo, conductista, es el único instante racional que le indica una ficción de futuro. Las pulsiones son una energía libidinal pura, entre Eros y Thanatos; la partida del juego revela tanto la miseria como la esperanza humana, la ambición como el amor por el otro.

Pero el juego, el que nos preocupa, activa sus reglas para que las pulsiones emerjan, exploten y esperen el instante donde el espectáculo llegue a su clímax, incluso ante la pérdida de dinero; ahí todos ganan: la sangre brota, ganaré o no, pero yo, jugador amo 2, sigo vivo. Tal vez con la muerte del otro logre percatarme de que no he muerto aún, de que vivir sin vivir es permanecer aferrado a la miseria del otro. De algún modo me salvo, sigo aquí, me identifico conmigo mismo, pero apartado del peligro propio. Estamos viendo ahí la imagen negativa (casi televisada) de quienes se juegan algo, participando en el metajuego por antonomasia, aquel que construye todos los juegos posibles, aquel que permite generar todas las reglas posibles: la vida. La imagen es negativa porque entro en el juego que incluye al conjunto infinito de juegos posibles, al tiempo que, cuando este termine, volveré a casa a lamentarme por la pérdida o la ganancia, mientras que alguien a quien desconozco lamentará la verdadera pérdida: el ser amado.

El capitalismo, representado aquí como un microsistema, bajo la síntesis de un juego, procura que los deseos implicados se vean sometidos al tiempo; que este se inscriba dentro de una circularidad que se interrumpa momentáneamente, para reciclarse al infinito: la repetición de lo mismo. Mientras tanto, en Vietnam, el clic del arma corta la respiración de todos por un instante; ganadores y perdedores gritan desaforados y eufóricos. Michael respira aliviado por una nueva oportunidad, mientras que Nick permanece impávido, a merced de un nuevo turno. El tiempo se desenvuelve de distintas maneras aquí: la rememoración y el anhelo de un pasado apacible por parte de Michael, la victoria que marca las expectativas futuras de los jugadores y el presente, en la repetición de su acción, congela a un Nick que parece no estar. Tres tiempos, tres formas de vida, tres modos de existir: ir al pasado, esperar el futuro y anclarse en un presente eterno. Los jugadores, reflejo de especuladores de Wall Street, solo pueden tomar el tiempo como espera, desarticularlo como repetición. Para ellos, hay un presente-futuro distinto al de Nick, pues este último no espera nada a futuro. Los apostadores solo aguardan otra oportunidad para apostar, reciclar la idea de que algo está por venir, quedando atrapados en la circularidad del juego.

El juego gira: la ruleta rusa, como hija pervertida de la ruleta, las máquinas tragamonedas, la esfera de cristal de nuestro 5 de Oro, la lotería y los dados, todo gira. Pero el giro que llega a un final no es sino el deseo mismo del reinicio del juego. Así es como en *Casino* (1995), el mismo Robert de Niro, que personificaba a Sam Ace

Rothstein narraba en voz en *off*: “En el casino, la regla cardinal es mantenerlos jugando y hacer que vuelvan. Cuanto más juegan, más pierden. Al final, nos quedamos con todo.”⁵⁶

La paradoja radica en la determinación del concepto de ejecución del juego, por un lado, y quién lo inicia y decide cuándo termina (el amo), por otro. El ejercicio, lo que se ejecuta, no es aquí –en *El Francotirador*– lo que da inicio al juego, como en todos los demás, sino el momento en que termina. Un juego siempre se ejecuta mientras dura, estando dentro de él, en ejercicio; la ruleta rusa es “ejecutada” cuando termina, cuando te saca del juego porque has sido ejecutado, cuando el jugador es ejecutado. Así es que el siervo del juego es esclavo de un gesto siniestro, opaco, sin posibilidad de salida; habrá más jugadores después de la muerte del último, más jugadores llevados a sacrificar sus vidas por desesperación y necesidad. Este juego vive de la muerte de sus participantes, poco importa porque habrá otros, luego. Lo importante es que fluya el capital, que corra como una necesidad por las venas.

Michael intentará desesperadamente sacar a Nick; no quiere perder a su amigo en el juego, y para ello debe ponerse en peligro por él, esperando a ver si reacciona. No hay gesto que sea más noble y humano que poner en riesgo la propia integridad por la de otro; no hay expresión más noble ni amor más grande que aquel que deja en manos de la suerte la propia vida por la de un ser querido. Nick no responde porque ya no puede responder, es que ya no queda nada de él, o de aquel de la cacería; este ha perdido la razón, la memoria y el afecto. El último Nick, el presente, es el producto desahuciado de otra cacería, cúspide de la Guerra Fría: la de los mercados y la geopolítica, la de las armas y las ideologías que se disputan en Vietnam.

Aunque lo ha dado todo por su amigo, Michael falla, pero no por un tipo de incapacidad personal, sino porque toda la empresa del juego se articula para que Nick no pueda salirse. Nick es tan irónicamente libre como el juego que han construido para él, es solo un jugador más, un muerto más. La ruleta rusa, paradójicamente, es el juego más norteamericano de toda Asia, porque reproduce la lógica del liberalismo más salvaje; hay empresarios y consumidores, promesa de grandes ganancias, escasa pérdida en la inversión, mano de obra poco especializada, rentable y renovable, y lo más importante: la recursividad de un juego y la posibilidad de gestionarlo *in aeternum* (el juez).

No podemos evitar reconocer que hemos dicho con otras palabras –de forma más poética, aunque meno sólida– y analizando otro contexto (político-cinematográfico) lo que

⁵⁶ Lo relevante de esta cita, que no necesariamente es verdadera, es su verosimilitud. El guion, realizado en conjunto por Nicholas Spileggi y Martin Scorsese, es fruto de la adaptación del libro *Casino*, escrito por el mismo Spileggi, donde investiga la mafia de los casinos que operaba en los años setenta y ochenta. Los contenidos cinematográficos provienen de relatos de experiencias reales de quienes, en esa época, gobernaban el campo de las apuestas en Las Vegas.

decía, ocho años antes de *The Deer Hunter* (1978), Louis Althusser en *Ideología y aparatos ideológicos de estado: Freud y Lacan* (1970) acerca de la “reproducción de las condiciones materiales de la producción”, a la que ya hacía referencia Marx. Así dice:

Desde que Marx lo demostró en el tomo II de *El Capital*, todo el mundo reconoce (incluso los economistas burgueses que trabajan en la contabilidad nacional, o los modernos teóricos “macroeconomistas”) que no hay producción posible *si no se asegura la reproducción de las condiciones materiales de la producción: la reproducción de los medios de producción*. Cualquier economista (que en esto no se diferencia de cualquier capitalista) sabe que todos los años es necesario prever la reposición de lo que se agota o gasta en la producción: materia prima, instalaciones fijas (edificios), instrumentos de producción (máquinas), etc. Decimos: un economista cualquiera = un capitalista cualquiera, en cuanto ambos expresan el punto de vista de la empresa y se contentan con comentar lisa y llanamente los términos de la práctica contable de la empresa. (Althusser, 2003, p. 10.) [La cursiva es nuestra,]

Así es que esas “condiciones materiales de la producción” necesitan reproducirse, para que tanto el juego como sus participantes sigan haciendo circular la ganancia. Ante la posibilidad-necesidad de que un jugador-esclavo desaparezca como pérdida-inversión ante el azar de la muerte, entonces aparecerá otro que lo sustituya, no solo para se reproduzcan las condiciones materiales, sino porque es la esencia misma del juego: la muerte y resurrección eterna del participante en otro cuerpo permite el retorno de lo mismo, pero reencarnado y de forma recursiva, tal como lo define Edgar Morin (2005):

Un proceso recursivo es aquel en el cual los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causas y productores de aquello que los produce. ... La sociedad es producida por las interacciones entre individuos, pero la sociedad, una vez producida, retroactúa sobre los individuos y los produce. Si no existiera la sociedad y su cultura, un lenguaje, un saber adquirido, no seríamos individuos humanos. Dicho de otro modo, los individuos producen la sociedad que produce a los individuos. Somos, a la vez, productos y productores. La idea recursiva es, entonces, una idea que rompe con la idea lineal de causa/efecto, de producto/productor, de estructura/superestructura, porque todo lo que es producido reentra sobre aquello que lo ha producido en un ciclo en sí mismo autoconstitutivo, autoorganizador, y autoprodutor. (p. 105-106)

2.8.1.4. La muerte narrada no es una ficción

Christopher Walken no muere realmente, toda ficción cinematográfica es un tipo de juego. Mientras Nick arriesga su vida dentro del film, Christopher Walken gana la suya como actor; mientras el primero ha perdido el contacto con la realidad, el segundo es consciente de las necesidades del personaje y del compromiso que la tarea le demanda para representarlo fielmente. Podemos percibir esto porque estamos aquí, a la distancia,

saliendo del film, podemos analizarlo; estamos ascendiendo a un metalenguaje. En el cine mismo, frente a Nick, no podemos evitar sufrir, la situación nos afecta, deseamos que no pase lo que definitivamente pasará, nos angustiamos. Frente a Christopher, más tarde, surgirá la admiración; le reconocemos esa fusión con el personaje –algo que posteriormente le permitió ganar el Oscar a mejor actor de reparto–. Le reconocemos a Walken la habilidad para olvidarnos de Walken, del mismo modo que olvidamos a Shakespeare cuando leemos a Hamlet. Esta dualidad esquizoide, espacio-temporal, narrativa-metanarrativa, es la que nos permite entrar y salir de la ficción, pasar de un contexto a otro bajo la condición de realizar un cambio de marco de referencia: entramos y salimos de un juego. Hay un plano ontológico dado en el mundo de la ficción, otro en el que estamos aquí cuando hablamos del film.

Ante ese muro transparente de la pantalla estamos, pero sin posibilidad de refutar lo que vemos. Como espectadores, no somos escuchados, estamos expectantes, no podemos actuar. La ficción queda ahí petrificada, inalterable en todos los cambios que el guionista, director y actores conocen, mientras que nosotros no. La angustia y la impotencia no se pueden canalizar en la misma dirección que la pantalla. Del mismo modo que Nick no escucha a Michael, nosotros tampoco. El espectador no puede ser escuchado ni visto, como si fuera un espectro, está en otro mundo. Estamos ahí, viendo cada gesto, escuchando cada palabra, pero incapaces de intervenir: somos como Jeff (James Stewart en *La ventana indiscreta*) ante el peligro.⁵⁷

El único cambio posible surge dentro de la vida. No cambiamos las representaciones, sino lo que hacemos a partir de ellas; no podemos salvar a Nick, pero podemos salvar, o intentar salvar, a otros. Podemos tomar la actitud de Michael como modelo, esquema de una forma de actuar ante la vida. Vimos algunas de las posibilidades en pantalla que tomaremos como ejemplo: el cine enseña, moraliza. Del mundo de las representaciones surge la ética, y esta construye efectivamente la vida: nuestra “razón práctica”.

Salir realmente del film solo es posible ante lo inverosímil mismo: un coche que salta de un edificio a otro sin despeinar a su piloto. Solo lo inverosímil nos saca de la escena; lo verosímil convence y seduce. Según Barthes (1972):

Lo verosímil no corresponde fatalmente a lo que ha sido (esto proviene de la historia) ni a lo que debe ser (esto proviene de la ciencia), sino sencillamente a lo que el público cree posible y que puede ser en todo diferente de lo real histórico o de lo posible científico. De tal modo, Aristóteles fundaba cierta estética del público; si hoy se la aplica a las obras de masa, quizá se llegara a reconstruir lo verosímil de

⁵⁷ Ver Hitchcock y Muñoz (1954).

nuestra época; porque tales obras no contradicen jamás lo que el público cree posible, por imposible que aquello sea, histórica o científicamente. (p. 14)

Lo verosímil nos sitúa en un espacio reflexivo y crítico con respecto a una guerra que sí ha sido real, con personas que han perdido la vida bajo la consigna del juego de sus ideólogos. Este juego de la ficción no tiene un referente, no hay referencialidad sino hacia la metáfora. El film nos muestra lo que puede llegar a sufrir un ser humano en determinadas circunstancias. El juego planteado construye y afirma una dimensión ética que nos convoca: nos plantea una posición a tomar. El film nos construye porque genera un grupo de anticipaciones. Nos preocupan Michael y Nick. porque nos ponen en un lugar de anticipaciones emocionales, de lo que puede venir, tal vez (seguramente) de otro modo, en otro relato. Nick nos prepara para la muerte de un ser querido y Michael anticipa el dolor de la pérdida. Poco importa si es ficción.

2.8.1.5. El juego de la narración (Cazador de ciervos)

Lo narrativo nos proporciona herramientas para construir relatos y nos brinda estrategias para el juego. Para sostener esta idea de juego en un sentido amplio –aunque aquí orientada a los juegos del lenguaje, fundamentados en la posibilidad de alternancia de conceptos dentro del orden paradigmático del habla/escritura–, debemos tomar conciencia de las posibilidades que nos brinda el lenguaje en su totalidad. Este nos permite optar por distintas entidades singulares y excluyentes, múltiples términos posibles a ser adscritos a un mismo lugar de la cadena sintagmática. Consecuentemente, la concatenación de palabras en oraciones, luego en frases, y de estas en relatos permite un orden infinito de posibles discursos, tan interminables como el tiempo mismo.

El ejemplo que hemos tomado arbitrariamente quita al “enunciado” su invulnerabilidad. Se forma así una circularidad entre lo sintáctico y lo semántico, donde no hay privilegio de uno sobre el otro (si hay una semántica fuerte, indudable, puede ponerse el acento en una parte vulnerable de la cadena sintáctica). Así retorna para nosotros la disputa entre estructura y evento (estructuralismo y posestructuralismo), entre un sujeto disuelto en la estructura y otro que ejerce su potencia política frente a un “significante impropio”.

Todo discurso, texto o relato se encuentra condicionado por el acervo lingüístico de su autor; en primer lugar, por el conjunto de experiencias vividas (en el sentido de saberes obtenidos) y, en segundo lugar, por valores, ideología, paradigmas, creencias y mitos como hablante de una lengua. Esta última instancia es aquella que se privilegia dentro de las ideologías liberales, que conciben a un sujeto libre a partir de la emisión de discursos, pero nunca a partir de lo que está capacitado para decir: aquello que puede decir.

Pero no hay enunciación sin previa convergencia de una instancia en otra; no hay libre “expresión” que no se encuentre condicionada por el número de conceptos o metáforas que el sujeto posee realmente. Podrá ser “libre” de decir lo que quiera, pero no será tan libre como aquellos que tienen una mayor cantidad de metáforas o conceptos en su banco conceptual –la academia atesora esto como un poder–. De algún modo, esto amerita un análisis de *inputs* y *outputs* dentro de “la balanza comercial de conceptos y discursos”. La metáfora de la “riqueza intelectual”, que recuperamos, justifica así su actualidad ya que se fundamenta en la posibilidad de articular más discursos, más apropiados y, en muchos ámbitos, más valiosos. En resumidas cuentas, la “balanza comercial de signos” determina no la riqueza, sino la libertad de autogestionar la vida.

Así pues, el texto político de Fukuyama publicado en 1989 solo podrá ser traducido por aquellos que posean una caja de conceptos apropiados y que compartan un léxico. El sintagma “el historicismo de Hegel” (p. 2) será factible de análisis solo para aquellos que posean los conceptos de *historicismo* y de *Hegel* (entendiendo, en este caso, las narrativas realizadas por este y aquellas que se le oponen). Aquellos que se aproximen a un texto sin estos conceptos no podrán construir nuevos discursos, ni siquiera analizarlo, salvo negarlo en el terreno del sentido común o aceptarlo como “verdad” evidente (mítica).

Ese pseudoconocimiento del lector sobre Hegel o Marx se estructurará a partir de los juicios –filtrados por su ideología– que nuestro escritor norteamericano haya hecho sobre ambos. En este sentido, el discurso produce un imaginario dicotómico, necesario para la victoria disputada, más que para explicarlos detalladamente: extrañamente, no hay una cita de Hegel o Marx en todo el texto. Por lo tanto, una oración como “Para mejor o peor, gran parte del historicismo de Hegel se ha integrado a nuestro bagaje intelectual contemporáneo” (p. 2) no será factible de refutación para todos los individuos que carezcan de esos signos en su “cuenta corriente”. Fukuyama sí podrá ser convincente, como lo hace, cuando en el discurso emplee enunciados cuya dimensión universal sea innegable: “Hitler, al parecer, representó un insano desvío en el curso general del desarrollo europeo” (p. 15). Esto coloca a Fukuyama en la mejor de las situaciones retóricas, ya que “el bien” en el texto no puede ser cuestionado porque se requiere una competencia intelectual, mientras que “el mal” no puede ser refutado debido a su evidencia indiscutida (de conocimiento público). La virtud retórica le permite cautivar al lector, sostenida a su vez por el empleo de mitologías sobre el apocalipsis y lo heroico, ancladas fuertemente en lo más profundo de nuestra cultura –no olvidemos las infinitas producciones hollywoodenses dedicadas a explotar estas pulsiones.

Desde esta perspectiva, y siguiendo a Foucault (2004), el discurso no solo se construye a partir de lo dicho, sino también a partir de lo que excluye:

Supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad. En una sociedad como la nuestra son bien conocidos los procedimientos de exclusión (p. 14).

Así pues, los mecanismos discursivos son mecanismos de ejercicio del poder: aquello que se dice resulta ser tan vital como lo que no se dice, tal vez porque si no se habla, no será importante ni pertinente.

De alguna manera, el orden del discurso queda determinado, enmarcado por lo dicho y conjugado con la expresión, mientras que su estrategia queda determinada por las dimensiones del “encantamiento”, la seducción, especialmente en términos políticos. La fuerza perlocutiva presente se articula por distintas vías, poniendo énfasis en lo emocional-antropológico (el “apocalipsis”) y en lo lógico (el fascismo), bajo el argumento *ad hominem*: “brillante emigrado ruso ... en la École Pratique des Hautes Études de París ... seminarios que tuvieron gran influencia” (Fukuyama, 2004, p. 2), y lo retórico, en su sentido triunfalista y orientado a la *polis*: “El triunfo de Occidente ... es evidente” (p. 1). Este conjunto de herramientas retóricas iba a la búsqueda de un espectador que no podía evitar sentirse emocionado y conmocionado por los peligros que se avecinaban en aquel entonces (la Segunda Guerra Mundial). Era imposible así atender otra “verdad” que no fuera la negación encarnada de la hecatombe, pues la verdad queda definida por el rechazo biológico a la muerte, algo imposible de negar porque puede emerger en cualquier momento. Foucault (2004) señala:

El discurso verdadero por el cual se tenía respeto y terror, aquel al que era necesario someterse porque reinaba, era el discurso pronunciado por quien tenía el derecho y según el ritual requerido; era el discurso que decidía la justicia y atribuía a cada uno su parte; era el discurso que, profetizando el porvenir, no solo anunciaba lo que iba a pasar, sino que contribuía a su realización, arrastraba consigo la adhesión de los hombres y se engarzaba así con el destino. (pp. 19-20).

Y es así que la verdad surge de un...

2.8.1.10 Monólogo interior / Cierre: Proyectar

El audio se detuvo, no estaba del todo conforme. Aún estaba solo en el salón, observé con atención las sillas perfectamente ordenadas y la pizarra con algunas anotaciones: “Próxima clase, martes 28. Leer a Barthes: *El efecto de realidad*, y Lacan: *La carta robada*”. Me pregunté qué tendría que ver Lacan con el cine. Supongo que las anotaciones eran para el curso de Teorías del Cine o alguno similar. Por curiosidad, lo anoté en la libreta; podría ser un *spin-off* útil.

Estaba cansado de escucharme, hablaba con una cadencia lenta e irritante, así que agregué un par de notas más en la libreta:

4. Agregar citas de autores para sostener el argumento (¡faltan muchas!)
5. Agregar a Vattimo y Ferraris al final.
6. Buscar *La carta robada* + Lacan vs cine (¿qué cornos?)
7. ¡Barthes! ¿Cómo lo olvidé?

Semana 9. Capítulo 2. Giros versus spin-offs

2.9.1 Monólogo interior

Había llegado al salón muy pasada la hora de entrada. La clase ya había comenzado y hoy estaban todos. Desde la puerta pude ver a Sofía que estaba, como siempre, sentada muy al fondo, casi en un rincón. Llevaba una chaqueta de satén color mostaza y una blusa blanca con cuello Mao, que junto con una vincha azul índigo y unas caravanas con perlas genuinas la destacaban del resto. Ella estaba mirando intermitentemente el pizarrón con esos ojos claros gigantes, su tez rosada y una boca carmesí delicadísima. Realizaba anotaciones con su gracia habitual, mezcla de esa dulce parsimonia japonesa y Viridiana de Buñuel, lo que hacía que capturara tanto el tiempo como mi mirada. Me quedé unos instantes sin decidirme a entrar, ella no me lo permitía. Estaba ensimismado viendo cómo inclinaba levemente el cuello al anotar, y cómo se transformaba lentamente en la mejor pintura de Vermeer, la mejor de toda la historia del arte. Una lapicera cayó al piso, ella miró hacia la puerta y su hechizo se detuvo.

El resto de mis compañeros estaba explayado a lo largo y ancho del salón, algunos hablaban y otros anotaban. Los bancos estaban casi todos ocupados, completos, no dejaban muchas opciones para ubicarse. Obviamente, dada mi habitual fortuna, Sofía estaba aislada por todos los flancos. Por allá, Santiago y Laura, como siempre, estaban sentados uno junto al otro; él le hacía algún comentario mientras ella mordía una lapicera y lo miraba fijamente a los labios, con obvias connotaciones sobre el deseo que le ocultaba. Vera y Paula estaban cerca, esta vez una frente a la otra; esto no impedía, como nunca lo había hecho, que Vera se inclinara hacia adelante para susurrarle algo a Paula, que sonreía en complicidad. Carlos estaba más cerca y destacaba, como siempre, por su altura y seriedad; absorto en su mundo, miraba atentamente sin tomar apuntes. Nunca traía un cuaderno, libreta o algún dispositivo que le permitiera tomar una mínima nota; a la distancia, parecía arrogante, pero en la mesa del bar era una persona muy cálida y cordial. Recuerdo que en una ocasión había llegado, después de ir al gimnasio, en *shorts*, lo que hacía que todas miraran sus piernas. Aquello me había generado cierta incomodidad, claramente envidia, pues mi sobrepeso era un problema que traía desde hacía mucho tiempo, consecuencia de la ansiedad y otros sucesos más serios. Raúl, casi al frente, estaba como siempre de buen ánimo, levantaba la mano a la espera de poder intervenir, portaba esa sonrisa cordial, como la de esos amigos que siempre se ofrecen a hacer el asado. Mónica le daba un mate a Alejandra y esta le devolvía el favor acercándole una lata de galletas inglesas, con sus

exquisiteces de sésamo, chía y canela. Julio le enseñaba el celular a Flavia y ella asentía con entusiasmo, seguramente eran las fotos de la Marcha de la Diversidad del día anterior. Karen miraba la pizarra con atención, pero sin demasiado entusiasmo, su brazo acodado al banco sostenía un rostro ensimismado; ella siempre estaba alegre, pero este día no. ¿Se habría peleado con su pareja, como en otra ocasión? Tal vez. Francesca, a un lado, miraba atentamente a Yamandú, el profe, que explicaba algo a lo que yo no prestaba la mínima atención. Andrés, por su parte, al costado de Florencia, era otro de los que llevaba el mate y no tenía reparo en compartirlo, ser cálido y franco, sin exceso de sonrisas ni austero en ellas. Florencia, por su parte, estaba tomando el suyo recién servido, con espuma y vapor, tal como deben ser los buenos mates. Debía de ser por eso que estaba callada; era la que siempre rompía los silencios incómodos y a la que Pablo interrumpía sin reparo, un segundo después, con alguna disidencia oportuna. Él “era un peleador”, pero en el más cordial de los sentidos; yo diría que era el mejor de los contrincantes posibles, discrepaba sin violencia o altanería. Martín, un poco más acá, muy al frente también, miraba desde un costado, pero sus manos, en lugar de tomar notas, hacían movimientos cortos con una carbonilla sobre un papel bien blanco; siempre hacía un boceto de la clase en su libreta de papel reciclado, no era demasiado detallado, pero tenía la capacidad de captar lo esencial del instante. Yo estaba seguro, aunque sin pruebas, de que era parte de su proyecto de tesis. Al fondo, en su mundo, Matías, del que no sabíamos mucho, era más joven que todos nosotros; miraba como siempre su celular realizando su entrenamiento diario: el *scrolling*, en su mundo. Seguramente tendría problemas con sus padres por ese asunto, los jóvenes son así y la tecnología reafirma ese aislamiento social que incide en cualquier familia. Soledad, que estudiaba filosofía en la Facultad de Humanidades, lo miraba desde la otra punta del salón, como casi todas las clases, de forma lateral, con una vista periférica entrenada, lo que hacía que él ni se diera cuenta. Ella era mayor que él, y él no la registraba en absoluto, según un término muy habitual en él. Diego estaba contra la pared, casi al frente del salón, con su mano levantada esperando su turno; era de los que hablaban con una soltura presocrática. Entre su altura y su barba, portaba una solemnidad que lograba que todos le prestásemos una atención inusual, curiosa; era como escuchar a Carl Sagan, pero hablando de arte o fútbol, todo lo transformaba en imagen mental. Si Diego intervenía, todos dejarían sus cosas para prestarle una atención que yo nunca podría lograr. Ese día estaban todos, hermosos, tan gigantes y humanos, en sus habituales lugares, listos para disfrutar de la clase que dictaba, entusiasmado y simpático, Yamandú. No había duda de que era una mezcla de Merlí, el de la serie española, con Horacio Gorodischer, docente rosarino de “Sistemas de escritura y producción de sentido”. La sabiduría de Yamandú era inmensa, se extendía desde el cine de terror clase B de los sesenta hasta el cine

coreano de Bong Joon-Ho, sin olvidar al iraní. Lo sabía todo, desde lo más popular hasta lo menos taquillero, el cine de autor. Nos daba “piques” de cafeterías o panaderías artesanales, tenía mundo.

El panorama era familiar, invitaba. Lentamente y con sigilo, tratando de no interferir con el curso ni llamar la atención, me senté en uno de los pocos, si no el único banco que quedaba adelante, claramente uno de esos que nadie quiere tomar para que el docente no lo invite a participar en primera instancia. Me senté casi sin hacer ruido cuando Yamandú me vio e interrumpió su disertación.

2.9.2 Diálogo

—Buenas tardes, compañero. Hoy le tocó llegar tarde, pase —saludó en tono cordial.

—Buenas tardes. Gracias —dije mientras le devolvía la sonrisa por la sutil ironía.

—Bueno... Seguimos —se frotó las manos—. Como les venía diciendo, por ejemplo: *Better Call Saul*, la serie, cumple claramente con esa definición de *spin-off*. Es una nueva historia que Saul Goodman desarrolla en la nueva serie. Esta no está atada directamente a *Breaking Bad*, donde Saul aparece por primera vez en un rol secundario, sino a un nuevo universo ficticio. Saul es un claro personaje de segundo orden en la serie donde Walter White y el joven Jesse Pinkman son los protagonistas. Su historia o narrativa es, en primer lugar, un relato lateral, que acompaña al relato central de *Breaking Bad*. Es como su *partenaire*, un personaje entre otros, ¿no? Pero vamos a retrotraernos un poco a esta primera serie para después abordar *Better Call Saul* y poder visibilizar algunas similitudes y diferencias. Como recordarán, en *Breaking Bad*, estos dos antihéroes, diría yo, ingresan al mundo de las drogas como buenos “empresarios” (bueno... empresarios entre comillas, por supuesto) y viven un conjunto de peripecias en una trama que va desencadenando catástrofe tras catástrofe, una avalancha de accidentes con personajes muy complejos. Las acciones que realizan son un grupo de soluciones parciales, que después producen nuevos accidentes que van distorsionando la tranquilidad de los personajes a lo largo del tiempo, hasta el punto cúspide en que la muerte dignifica tardíamente a uno y salva al otro. Si recuerdan, en el último capítulo, Jesse realiza su escape en un automóvil, sugiriendo un nuevo destino con un consecuente alejamiento de la vida anterior. El último capítulo permite a Jesse emanciparse del mal, liberarse de una vida que parecía llegar a un pozo, ese pozo en el que había caído y del que parecía imposible salir. Si recuerdan los inicios de la serie, era Jesse el que iba por mal camino y Walter, un profesor honrado dedicado a su trabajo. Ahora, Jesse, al escapar, logra situarse en un camino propio, en un camino que decidirá, ahora sí, por sí mismo, alejado de Walter White. Este escape sublima en nosotros la catarsis en un sentido aristotélico, esa con la cual encontramos cierta paz o sentido de

justicia. Incluso podemos llamarla “gratificación” frente a una historia que parecía llegar a su fin. Por eso, cuando nos preguntamos “¿Ese es el fin de la historia?”, con White tendido en el suelo, muriendo, y Jesse huyendo en su auto, les pregunto a ustedes: ¿qué creen? ¿Es el fin de la historia? —unos segundos de silencio resonaron en el salón.

—Yo creo que sí; de hecho, es el último capítulo, ¿no? —dijo Pablo sin titubeos.

—Para nada —intervino Florencia devolviendo el mate a Andrés—. La historia sigue dentro del mundo de la ficción, nosotros no nos enteramos de qué pasa con Skyler, la esposa de Walter, pero la vida sigue. La vida de su mujer sigue más allá de las construcciones patriarcales, donde el hombre es el protagonista y la mujer, obviamente, su satélite. ¿Por qué no hay un *spin-off* de ella?

—Bien, no lo había pensado de ese modo.

—Obvio, porque sos hombre —dijo Florencia bajito.

—¿Qué más? —preguntó Yamandú.

—Lo que me parece es que la historia sigue en la cabeza de los productores, pensando en la próxima temporada y la recaudación —intervino Santiago.

—Ja, ja —rio Laura—. Es verdad, hay tanta plata en juego. *The show must go on*.

—Yo quería decir algo, si me permiten —interrumpió Diego con solemnidad.

—Díganos, estimado Diego —respondió Yamandú.

—Bueno. Fundamentalmente, creo que la historia sigue en nosotros. A lo que voy es que no es posible que nuestro mundo no haya cambiado, en mayor o menor medida, después de la dimensión moralizante que tiene la serie. No es solo una cuestión que competa al espacio narrativo de la ficción, o sea, la historia que suponemos que sigue ahí dentro, como bien dice Flor. Y tampoco es exclusivamente una cuestión de esa realidad productiva, esa donde los estudios piensan en facturar, que siempre es así, por supuesto. Aunque en este caso yo no lo criticaría desde ese punto, porque realmente *Breaking Bad* es un producto cuidado en cada parte de su guion, de su forma, en la complejidad de la trama y en la profundidad que le da a los personajes y sus respectivos arcos. Para mí, esta serie de Vince Gilligan es una obra de arte, al menos en los parámetros en que yo articulo este término tan problemático. Pero a lo que pretendo llegar es que la serie nos modifica cambiando el relato de nuestras vidas. Esta no solo nos distrae, nos emociona, nos enoja: como cuando la hermosa Jane muere, la novia de Jesse, porque Walter White no hace absolutamente nada.⁵⁸ El cine no solo mueve

⁵⁸ Krysten Ritter es la actriz que interpreta a Jane Margolis, la novia de Jesse Pinkman, en la serie *Breaking Bad*. La importancia de Jane, para una reflexión sobre la narrativa de nuestro trabajo, radica en que planea escaparse con Jesse hacia una nueva vida. Es en el capítulo 12 de la segunda temporada donde Walter White encuentra a Jesse y Jane desmayados en la cama, después de haber consumido drogas. En determinado momento, Jane vomita y comienza a ahogarse, mientras Walter la observa impávido, sin hacer nada para evitarlo. E inevitablemente, Jane muere. Esto hace que Jesse abandone a Walter en su negocio y

pulsiones que luego olvidamos, sino que deja rastro en nosotros, nos quedamos con esa o esas metáforas vivas de las que hablaba Ricoeur, y en este caso tienen que ver con la ética. Pero eso se ve mucho mejor en los tres tomos de *Tiempo y narración*. Las ficciones cambian nuestra forma de pensar, nuestra trama simbólica, porque están hechas narrativamente del mismo modo en que concebimos nuestra propia vida. ¿Qué vida no se despliega de forma narrativa? Y no solo es que contemos lo que nos ha pasado, sino que estamos generando narrativas para darle sentido a nuestra existencia. Miren, si no, cómo nos modifican las obras de arte, que de hecho seguimos hablando de ella después de nueve años, no solo de Jane solamente, sino de la serie en su conjunto. Yo creo que olvidamos lo intrascendente –perdóneme la tautología–, olvidamos la repetición, los estereotipos, eso que vemos hasta el cansancio, pero igual amamos volver a consumir porque volvemos a recuperar la experiencia. ¿No les parece ver la misma película cuando la bandera norteamericana ondea porque alguien ha salvado a la humanidad del terror y la injusticia, de alguna potencia enemiga de la libertad o alguna civilización extraterrestre? ¿No hay una repetición cuando acudimos bajo el mando del mismo héroe y de la misma promesa hipócrita de la libertad? Hay cine que no da nada, que no nos deja nada más que el mismo esquema grabado que nos queda atado al inconsciente como forma de sublimación del miedo. Pero hay otro tipo de recuerdos, no todo es malo, y son aquellos que nos ayudan a mirar hacia el futuro, esos que nos permiten construir otras narrativas. El arte es una cosa y el espectáculo es otra, hay cines de un tipo y cines de otros; y sí, perdónenme la dualidad tan tajante, pero sé que ustedes saben distinguir los grises. El primero nos sirve de llave para abrirnos a nuevas formas de ver, a nuevas formas de hacer y construir una vida nueva y distinta en cada momento. El arte nos permite agregar nuevos relatos a nuestras vidas y tomar modelos de acción. El espectáculo reproduce esa parte de vida que no queremos abandonar, las pulsiones primarias, lo heroico, las tetas, el éxito, vencer al contrincante, la venganza, la ambición, la patria. Somos raros, reconozco que los occidentales somos muy raros, porque la mayor parte del tiempo consumimos las mismas papas chip, pero nos damos

retorne al mundo, a la narrativa de la vida de Walter, y dependa de sus necesidades y objetivos. De este modo, la vida de Jesse, que podría haberse bifurcado en su propia *spin-off*, es recapturada por el sistema de producción de metanfetaminas de Walter, y con esto, por los objetivos que las necesidades de este dictan. Ante la ansiedad por la pérdida, este profesor convertido en narcotraficante activa un mecanismo perverso de recuperación y control: sin Jane, Jesse no tiene otra narrativa a la que aferrarse, la *spin-off* es disuelta. Walter logra así seguir teniendo el dominio narrativo; es quien escribe la historia donde los demás son sus personajes. Walter mata sin matar, omite asistir a Jane porque ha perdido todo rasgo de humanidad y piedad, porque se ha convertido en una máquina de producción de anfetaminas. Y ¿no es la droga la metáfora por excelencia del mundo liberal?, donde el consumo se transforma en consumismo, no ya como un elemento-máquina que sacia la necesidad, sino como aquel que la reactiva *ad infinitum*. El *dealer* te regala la primera dosis y el Black Friday te “regala” el primer artículo electrónico.

cuenta de lo exquisita que es la comida cuando probamos ese plato que nunca nos va a abandonar; como la ratatouille, porque este es un tipo de plato que ha calado profundamente en nosotros por su afectividad y recupera esa ida al pasado que emerge en el presente. Por eso creo que el cine produce *spin-off* en nosotros, en cada uno, genera relatos que retomaremos como propios y que influirán en nuestras vidas. El cine, el de verdad, nos cambia, y digo “verdad” sin olvidar en absoluto que el cine, mayormente, es una mentira.

—Coincido —acotó Paula—. El cine no termina cuando termina, y hablo de cine, no de películas. La narración del cine, o de la literatura literatura, se inscribe en nosotros y nos transforma, no somos más el mismo o la misma después de experiencias con el arte. Porque, como decía un poco Diego, hay un ámbito moralizante de la narración que configura nuestra relación con los otros, al tiempo que nos presenta (sí, claro, como ficción) un conjunto de posibilidades de relacionamiento, de nuestro acontecer futuro. Hay un cine que apunta al efecto, el que muestra los avatares de los descubrimientos tecnológicos, y hay otro, el cine cine, el cine arte, que pretende otras cosas, apunta al afecto, a los sentimientos conjugados con el intelecto. El cine, el de verdad, nos deja una narrativa para futuras narrativas, las nuestras. Solo eso quería decir.

—Muy bien —dijo Yamandú—. ¡Uf! Se dijo mucho. Quedándose en pausa unos segundos... Bueno, si esto fuera una sesión de terapia, yo daría esto por cerrado. ¿Qué puedo decir ahora? ¡Ya está, nos vamos! —agregó con una sonrisa cómplice.

Todos soltamos la carcajada.

—Bueno, no, no nos podemos ir, tengo una familia para alimentar, sigamos un poco —dijo inmediatamente, sonriendo—. Volvamos a la pregunta planteada, considerando el concepto de *spin-off*. ¿Es el fin de la historia cuando termina *Breaking Bad*? Por ahora tenemos tres perspectivas, muy interesantes. Por un lado, estamos en la dimensión interna del relato, esa que suponemos que sigue ahí, en la vida de los personajes cuando apagamos la tele. Si consideramos que los actores se van a su casa, carecería para nosotros de continuidad, y romperíamos en el marco de la ficción. Por otro lado, está esa dimensión comercial que se presenta en el ámbito cinematográfico y que se preocupa tanto por poder financiar como por recuperar la inversión, y si es posible acrecentar las ganancias con *merchandising*, publicaciones, entrevistas, premios, etcétera, así como usar el éxito de la serie “madre” para continuar con una *spin-off*. También está esa dimensión que le queda grabada al espectador, y ahí hay un abanico de posibilidades que se abren. Podemos considerarla tal cual lo planteó Diego o incluso de forma más amplia. Discrepo con el compañero en el punto de que esas realizaciones que no son artísticas no nos dejan nada, pero hablaremos de eso en otro momento. Deberíamos definir, para esto, cuáles son las categorías que están en juego para dicho

enunciado. El cine nos afecta en un sentido amplio, en todo; incluso podemos ir al cine a ver una película que olvidemos completamente dentro de un mes, pero que nos distrajo; trabajamos toda la semana y queremos salir del tedio. ¿Está mal?

—Pero esa distracción después no nos sirve de nada —intervino ofuscado Pablo.

—A ver, estimado Pablo —dijo pensativo Yamandú—, permítame explicarle algo dentro de un orden metanarrativo para usted y sus compañeros, y que creo necesario hacerlo en consideración a la disidencia entre lo que he dicho, lo que ha dicho Diego y su reacción, por cierto, entendible. Lo que les voy a decir a todos es muy cortito. El tema de si hay un cine cine, un cine arte, distinto al otro cine de Steven Seagal, *Avengers* o Adam Sandler, que por cierto no veo, es un tema que tenemos que discutir y poner sobre la mesa. Yo creo que mi lugar como docente no debe orientarlos en una forma predeterminada de concebir el cine; para mí se trata de ser lo más imparcial posible, dentro de lo éticamente aceptable. Obviamente que yo tengo una visión personal sobre este asunto, una ideología, podría decirse, que enmarca el conjunto de valores de aquello que considero correcto o no. Si fuese catedrático, yo podría exponer mi mirada directamente, mi propia perspectiva basada en un corpus teórico propio, pero no soy Foucault, soy Yamandú. Acá estamos en un plano de ingreso al cine donde hay un sin fin de perspectivas e intereses. Alguno de ustedes va a hacer películas de videoclub y van a vivir de eso, y está bien. Tal vez tengamos la suerte de que de aquí salga otro Godard, una Sofia Coppola, que nos ponga en la mirada del cine, o un Spielberg, en un espacio intermedio. No creo correcto mostrarles solo el cine que a mí me gusta, aquel que yo considero mejor por muy buenas razones que tenga. Además, es más complejo el tema, no solo por los géneros narrativos, sino de las fronteras entre lenguajes que se disuelven en los albores de este siglo XXI. Estamos en un entorno donde recién nos estamos mojando los tobillos en un océano cósmico, tal como lo diría Carl Sagan, pero yo no puedo decirles en esta instancia hacia dónde ir, sino mostrarles cuáles son los caminos y cuáles han funcionado y en qué circunstancias. Por eso les voy a decir, como decía un docente mío hace muchos años, “yo les voy a enseñar a Hegel como si me gustara, incluso aunque discrepe profundamente, aunque sea nietzscheano”. Porque son ustedes los que tienen que encontrar su camino, la *spin-off* de sus vidas y decidir si toman o no a Hegel, o a Nietzsche —que era el filósofo que más le interesaba a mi profesor de entonces—. Si van a hacer comerciales de jabones, *sitcoms*, guiones para programas de entretenimiento, cine *trash*, porno, películas de bajo presupuesto, documentales sobre las mariposas monarca, otra *Game of Thrones*. Bueno... otra *Game of Thrones*, nadie. O si van a hacer veinticinco secuelas de Rambo; eso sí: yo les recomiendo solo la primera. O sea, es problema de ustedes. Si le dan dignidad a la especie humana, mejor; si le dan dignidad a su cuenta bancaria, ¿qué le vamos a hacer? Lo único que les pediría es que

sean profesionales, que hagan las cosas bien; seamos serios y responsables en lo que hacemos, no sean cretinos ni soberbios, pero no lleguen a ser mercenarios. Es arte, pero también es trabajo; es trabajo, pero también es cultura. A veces las cosas te llevan a no tener la oportunidad de hacer arte, pero depende también del camino elegido. Siempre estarán bajo la tensión de esas grandes pulsiones del deseo de la industria, al tiempo que ustedes también le ponen sus propias tensiones creativas. No todo lo que comemos alimenta, pero no solo lo que alimenta lo disfrutamos o nos hace felices. Acá no puedo mostrarles solo a Kubrick o Hitchcock, aunque los privilegiemos porque tienen mucho más para decir. Tengo que mostrarles, incluso, cómo hacer un guion para un video de reguetón, aunque no me gusten nada los estereotipos sexuales que reproducen. Así es que mi actividad se reduce a darles la mayor cantidad de herramientas posibles, que haya debate, que escuchemos otras perspectivas y la de sus propios compañeros, que siempre serán enriquecedoras. Ya lo ven, recién surgieron tres perspectivas a lo que es un *spin-off*, de ustedes, ¿entienden? Por todo esto es que tenemos que abordar, aparte de cómo hacer un guion, el tema del mercado, el *fan service*, los enlatados, la teoría de la recepción, la verdad en el arte, la autoría, la muerte del autor, etcétera. Obviamente quiero que todos ustedes sean nuevos Bergman, pero si logran hacer una publicidad de Hellmann's, donde arman un sándwich con una grúa y música de Ravel,⁵⁹ me voy a sentir orgulloso de ustedes también. Esta publicidad demuestra que la cultura popular no tiene que ser basura. Así es que no puedo decirles que no le hagan un guion a Sandler. Puede que sea efímero y casi ridículo, pero puede tener una coherencia interna dentro de su género y brindar algún tipo de experiencia mínimamente decente, al menos divertida. Prefiero que no sean mercenarios, ni que hagan otro guion regurgitado para Marvel, donde nuevamente un superhéroe de habla inglesa nos salva; aprendan a pensar distinto. Bueno, solo eso, este es un tema que nunca se va a agotar así que lo retomamos en cualquier momento —Yamandú respiró profundo y se dirigió a un vaso de agua que estaba sobre la mesa y al que nadie le había prestado atención; tomó un sorbo y prosiguió— ¿Dónde estábamos?

—¿Ese era el fin de la historia? —dijo Alejandra.

—Ok —aseveró Yamandú—. ¿Entonces?

Soledad levantó la mano.

—Te escuchamos, Sole, —alentó Yamandú.

Una pequeña pausa dejó un silencio momentáneo en todo el salón. Todas las miradas estaban sobre Soledad, la observábamos impacientes esperando su

⁵⁹ Hellmans Bolero de Maurice Ravel. En: <https://www.youtube.com/watch?v=IEqXOpvPSKI>

intervención. Soledad se parecía a Diego en el uso de la elipsis; era casi sádica, o nosotros muy ansiosos. Unos pocos segundos le servían para generar expectativa. Todos sabíamos que Soledad no hablaba solo por el hecho de escucharse; no era egocéntrica en absoluto. Lo hacía cuando había algo que la batallaba, que le hacía salirse de su zona de confort. Esos silencios hacían que la aguja del segundero del reloj blanco pareciera detenerse o recorrer distancias enormes. Llegábamos a escuchar la respiración, el crujir de la madera de los bancos cuando alguno de nosotros buscaba acomodo, o el estrepitoso sonido de la lapicera cuando se apoyaba suavemente en la tabla que sostenía nuestros cuadernos y cuadernolas.

Soledad tomó aire y dijo:

—Hace rato ya que esta pregunta resuena en mi cabeza. Perdónenme que no escuché nada de lo que dijeron porque me puse los auriculares para aislarme un poco. Me cuesta concentrarme; creo que necesitaba salir del relato general del curso por un momento. Les pido disculpas por ser desconsiderada, pero me cuesta mucho pensar con otros sonidos... Entonces, digo... No pude evitar asociar la pregunta planteada de si es el fin de la historia —mirando a Yamandú— con el texto de Fukuyama *¿El fin de la historia?*, y con el libro que hizo algunos años después, *El fin de la historia y el último hombre*. No puedo evitar conectar ambos problemas, el de la Historia, con mayúscula, y el de las historias en minúsculas. No sé si saben que en alemán hay dos términos. *Historie* y *Geschichte*, para diferenciar los dos sentidos.⁶⁰ Volviendo al problema, en estas circunstancias, yo creo que plantear la pregunta es ya dar la respuesta, o hacer que emerja la pregunta con una fuerza metafísica desmedida. Atender la pregunta es mirar de frente a quien pregunta y suponer que sujeto y predicado están necesariamente atados y que se pertenecen. Disculpen que sea complicada; yo no sé si respondería si es el fin de la historia o si no lo es. Es como si alguien preguntara: ¿Dios existe? Ya estamos partiendo de una entidad que llamamos Dios, a la cual tendremos que conectar, o no, con ese predicado que llamamos la existencia. Pero la trampa está hecha; es decir, además de preguntarme por Dios, mi pregunta me obliga a tomar un partido determinado. De algún modo, Dios existe y después habrá que ver si somos capaces de demostrarlo. Partimos de la obligatoriedad de demostrar su existencia al tiempo que, como entidad, ya está presente; hablamos de un *significante*⁶¹ existente, pero sin saber

⁶⁰ Gómez Ramos (2010), en la introducción a Koselleck, afirma que la *historia* conoce en alemán dos términos, el germánico *Geschichte* y el latino *Historie*. El primero corresponde a la historia acontecida (*geschehen*: acontecer, suceder) y el segundo, a la historia como relato, conocimiento e investigación, por lo que, a veces, se ha propuesto traducirla como *historiografía* o *ciencia histórica* (p. 23).

⁶¹ No sé si el término *significante* se usó aquí como metáfora o simplemente está mal empleado. No parece lo mejor para ilustrar este punto de la reflexión. Gottlob Frege aclaraba la diferencia entre *sentido* y *referencia* tomando como ejemplo la estrella matutina y la vespertina (que no son estrellas, sino Venus). Es por ello que

cómo demostrarlo. En el fondo, la pregunta es una adivinanza sobre dónde encontrar la existencia; hay presente un significante que existe antes de lo otro. Su referencia es secundaria porque su significante sigue flotando en el lenguaje. Hay un subtexto por debajo que le permite la existencia como tal. Yo les preguntaría, por ejemplo: ¿ustedes creen que ABCD existe? Pues nadie. La pregunta sobre el fin de la historia es una pregunta retórica porque ya nos condiciona a responder; nos obliga a responder por el fin o no fin de la historia, y ya de arranque parte del supuesto de que ella tiene esa particularidad de terminar. Pues, y digo: ¡Ostias! ¿De qué coño hablas, tío? —todos nos sorprendimos de su intervención, Soledad nunca se ofuscaba—. Si ya se está anteponiendo a la pregunta el fin, es porque asume que puede tenerlo. Pone la historia en el presupuesto de su mensurabilidad, y de que puede ser partida en fragmentos: pasado, presente y futuro, ponerle marcas, fechas, inicios y finales. Y no voy a entrar a refutar el tema de las fechas en la historia, ahora, ni la concepción de historia *evenemencial*⁶² porque sería interminable. Ya Bergson ha puesto la cuestión del tiempo sobre la mesa, y ha puesto en entredicho ese supuesto de la fragmentación del tiempo con la paradoja de Aquiles y la tortuga. Lo que hace Fukuyama, y quiero aclarar que eso también responde la pregunta aquí planteada, es que hay una posición teórica determinada, epistemológica en un sentido y gnoseológica en otro. Tenemos conceptos de tiempo, de historia, de lo que entiendes tú por historia y lo que entendemos otros, y aquí no me quiero *spinoffear* con la idea de la inconmensurabilidad. Así pues, en tanto esto, yo me plantearía, ante esta pregunta tan solemne e “inevitable”, ¿por qué voy a responder esta pregunta que es tuya y no mía? No lo digo por usted, profesor, sino por el economista *ponja* neoliberal.

Soledad resopló un segundo y siguió enfervorizada:

—¿Dónde está la objetividad científica para que este señor, que estudió en Harvard y trabajó para el Departamento de Estado de los Estados Unidos de América, formule una pregunta que no puede ser respondida por nadie? ¡Es como preguntar si Dios existe dentro de una iglesia, si Einstein es el más grande dentro del CERN, la

Soledad confundió la *no referencia* (el objeto no tiene un referente real) con un vacío de significado (el significante no remite a un significado).

⁶² La historia *evenemencial* (del francés *événement*, evento) o historia de los acontecimientos era, en el siglo XIX, la concepción historiográfica dominante (principalmente en la figura de Ranke). No fue sino la Escuela de los Annales quien dinamitó esta concepción unitaria, causalista y progresista de la historia. Este grupo heterogéneo de pensadores ha refutado la idea de una historia lineal y dirigida a una meta (Iggers, 2012, p. 87-109). Esta historia se configura a partir de los eventos, fechas y nombres cuya causalidad y, por tanto, cronología le es inherente. El evento resulta así fundamento de toda comprensión del pasado. Sus articuladores (reyes, generales y políticos) adquieren responsabilidad y jerarquía, pero el relato queda desgajado, aislado de las condiciones sociales, de las ideas dominantes que posibilitan su emergencia y su aparición; la causalidad lineal le gana terreno a la interacción horizontal, a lo multicausal.

Organización Europea para la Investigación Nuclear, donde está el colisionador de hadrones! ¡Madre mía! ¿Qué cojones es esto? —dijo Soledad irónicamente.

Todos soltamos una carcajada. Yamandú intervino:

—Tome un poco de aire, compañera. No se enoje tanto. ¿Quiere agregar algo más? —dijo con cordialidad.

—Sí, lo último —respondió Soledad tranquilamente—. Aunque no parezca que lo que he dicho tenga mucho que ver con esto de la *spin-off*, lo tiene. Las narrativas de las que estaban hablando, creo yo, han devenido una suerte de rizoma que se despliega en distintas capas de existencia y que no responden necesariamente a la primera historia. Creo que *Breaking Bad* es un buen ejemplo con respecto a *Better Call Saul*, que se abre a un nuevo mundo de ficción, pero al mismo tiempo reproduciendo y afianzando la ficción como lugar de lo real. ¿Qué hay más real que las historias paralelas? ¿Qué más real que la vida de todos los personajes de *Breaking Bad* expandiéndose hasta el último de sus días? Como si sus vidas fueran paralelas a las nuestras, fuera de la pantalla. Como ahora, aquí, nuestras vidas que se cruzan y después siguen en otro espacio y otro tiempo con otros. Solo en la muerte se da el fin de la historia, pero de una historia, cuando muere uno de nuestros seres queridos, como cuando muere un hermano, un hijo, por ejemplo. Ahí es el fin de la historia. Y no solo finaliza la historia de quien se va, sino que también finaliza una narrativa dentro de la narrativa del que sigue vivo y amando, y ya no puede hablar con el otro. Cuando muere un ser querido, muere esa parte de nosotros que está conectada al reencuentro con el otro, y se abre una narrativa íntima de soledad y pena. Ya no hay más nada, no hay más narrativas posibles junto al ser querido. Es como que te arrancaran las hojas en blanco que ibas a escribir con ella o él, y las hojas quedan ahí vacías, donde solo puedes escribir tus recuerdos o lo que te faltó decirle.

Soledad se detuvo, la clase estaba atenta y en silencio. Se quitó los lentes, se restregó los ojos para quitar las lágrimas y se puso los lentes lentamente sin romper ese aire helado que nos corría a todos por la espalda. Respiró y continuó:

—Bueno, disculpen... Hay un video muy lindo por ahí, en Instagram, tal vez lo hayan visto, donde le preguntan a Keanu Reeves algo así como: “¿Qué crees que pasa después de que uno muere?”, y él responde: “Lo único que sé es que cuando mueres, todos los que te amaban van a echarte muchísimo de menos”. Creo que la respuesta es la mejor síntesis de lo que es la vida. Recuerdo que dejé de ver *Breaking Bad* cuando murió Frank, el cuñado de Walter White, lloré de verdad cuando lo mataron. Yo lo estaba acompañando en su búsqueda y de pronto esto, no lo podía ni quería creer. Hank quería llegar a la verdad y hacer su trabajo, pero él hacía lo que yo hubiese hecho. Sí, era medio machista, hasta medio facho y presumido, pero tenía valores que muchas

personas hoy no tienen, la ética y la responsabilidad, el tesón de hacer lo que se debe. Creo que siempre nos encariñamos con los personajes y eso es más que ficción, distinto a lo no verdadero; estamos ahí, las emociones son verdaderas, no hay más verdad que las emociones, eso que nos pasa con algunos personajes, llámese proyección, identificación o como sea, que sé yo. Muchos personajes tienen que ver conmigo, con mi modo de ver el mundo y de responder a determinadas pautas sociales, morales, etc. El hecho de que muriera Hank, personaje secundario en la historia de Walter, aunque no en la mía, fue lo que produjo la angustia de la pérdida; destruyó mi deseo de justicia para con un narcisista cínico sin alma como era Walter, sin propósito más que sí mismo. Para mí, no tenía más sentido la “gran” historia de un tipo en decadencia que se jactaba de sus logros económicos y se aferraba a la vida diciendo que era para su familia, cuando en realidad era la única forma de generar una narrativa interesante en el tedio que le daba su propia vida. Si era un mal profesor, incapaz de generar una mínima emoción en sus alumnos, era un mediocre, nadie le prestaba atención en sus clases. Lo que hacía en su vida, en su narrativa, no era más que hundir a todo el que estaba a su alrededor; todo lo que estaba próximo se degradaba: era un cobarde sin escrúpulos. Por eso es que no voy a responder la pregunta sobre el fin de la historia. No me interesa responder la pregunta, lo mismo que no voy a preguntarme si Dios existe. Para mí, existen ustedes y existe Hank, existe mi hermana y la pena eterna de su pronta partida. Ahora en este momento existe todo eso para mí porque estoy viva, y soy eterna mientras siga así. Y esto —y para cerrar— no puedo sino relacionarlo con la idea del tiempo de San Agustín. Voy a leerles algo y me callo; es de las *Confesiones* y es bien cortito: *Claro y visible es que no existe el futuro, ni el pasado, ni se dice con propiedad: “hay tres tiempos, pasado, presente y futuro”, sino que tal vez se diría con exactitud: “hay tres tiempos: presente de los hechos pasados, presente de los presentes y presente de los futuros”*.⁶³ Por hoy ya está —dijo Soledad, agotada.

—Gracias, Soledad —intervino Yamandú y asintió con la cabeza mirando a Carlos que había levantado su mano.

—El tema es —intervino Carlos— que no tenemos que responder esta pregunta porque aún hay preguntas que deben ser hechas antes, que enmarquen, que asuman la circunscripción a un contexto determinado. Para mí, resulta indispensable pensar en el para quién. ¿Para Walter White, para Jesse Pikman, para su esposa, su hijo? ¿Para Fukuyama?, siguiendo un poco con la idea de Soledad. ¿Para los productores? ¿Para la historia de la televisión? ¿Para nosotros mismos? ¿De qué modo? Creo que la pregunta está muy delante del tiempo olvidando instancias previas que deben ser aclaradas, y no

⁶³ San Agustín, 2010, p. 386

solo en cuanto respuesta a la pregunta en sí, sino bajo qué supuestos de futuro se plantea la pregunta. Solo eso, gracias.

—Gracias, Carlos —dijo Yamandú y prosiguió—. Bien, son muy interesantes estas perspectivas. Vemos con ellas cómo se va armando la complejidad del tema y desde dónde pueden trabajar un pensamiento, más allá de las definiciones de Wikipedia. Lo esencial para nosotros, y que será de utilidad en nuestras circunstancias, es que la *spin-off* se desarrolla por sí mismo. Nada de lo dicho se excluye, pero, a modo general e instrumental, tenemos que considerar que la *spin-off* se despliega como ese rizoma al que se refería Soledad. La serie derivada genera un mundo nuevo, por un lado, al tiempo que retoma insumos de su pasado, que inevitablemente, y esto es así, inevitablemente, repito, están ahí. A grandes rasgos, la nueva producción traslada algunas líneas de la serie original, pero con una nueva perspectiva, genera un mundo a partir de otro mundo. Todos recordarán que Saul era un personaje completamente lateral al núcleo central de las experiencias que desarrollaban Walter y Jesse. Aparecía por ahí, cada tanto, un poco más o un poco menos, pero no tenía demasiado protagonismo como, por ejemplo, su cuñado de Hank, o el dueño de Pollos Hermanos. ¿Cómo se llamaba?... Gus, creo que Gus, sí.

Yamandú se detuvo un segundo:

—Raúl, ¿querías preguntar algo?

—Sí. Bueno, es que quería saber si una *spin-off* puede ser considerada una secuela o no —intervino con mucha corrección Raúl.

—Ya vamos con eso, muy buena pregunta. Creo que Valiñas tenía otra pregunta también.

—Bueno... —dijo dejando unos segundos de silencio—, mi pregunta es más filosófica. No quiero decir que lo que plantea Raúl no lo sea, pero lo que a mí me resulta, en cierto modo, inquietante es: ¿cuál es el significado real, el sentido o la necesidad de hacer un *spin-off* tomado como sostén una serie previa? ¿Por qué no ampliar el arco del personaje secundario dándole mayor protagonismo a lo largo de la narrativa misma, en lugar de ponerlo en un espacio realmente nuevo sin la incidencia de lo otro? Es un poco perverso el tema en algún sentido, es como que puedes existir si te alejas. Por un lado, te dice que este nuevo personaje *spinoffiano* tiene una vida interesante por vivir, pero solo si se libera de su amo, ¿no? Hegelianamente hablando. Nada más, la dejo picando.

—Tiene que ver con una economía de recursos —interrumpió Carlos—, una duplicación-expansión de la rentabilidad del éxito. Es por eso que la *spin-off* se realiza. Tienes capital simbólico efectivo, un público cautivo y un mercado potencial asegurado. Si es filosófica, será, a mi modo de ver, una ética del artista, o sea, de los productores. Solo eso, disculpen.

—Perfecto. ¿Alguien quiere agregar algo al respecto? —preguntó nuevamente Yamandú.

2.9.3 Monólogo interior

La clase transcurrió con muchas intervenciones, todas muy interesantes. Así eran ellos, todos. Siempre alguien aportaba algo desde una perspectiva distinta, nueva, desde lugares que nunca se me ocurrirían. Las dos horas de clase se habían dilatado muchos minutos más, no nos queríamos ir, no había forma de desconectarnos. Personalmente, no se me ocurría nada para decir, la clase era siempre tan efervescente que me quedaba absorto tratando de escucharlo todo. Tal vez esa sea mi virtud, no hablar, sino escuchar; aunque esto depende de las circunstancias, y se vuelve un defecto que operó un sinnúmero de veces en contra. Ese día solo me limité a realizar notas, saqueaba citas, opiniones, autores y nombres que conocía por primera vez, y comprendía autores que creía conocer: todo iba para la tesis.

Casi todo merecía ser utilizado, eran insumos experienciales y epistémicos. Anotaba gestos, ocurrencias, reflexiones apuradas y sin demasiado fundamento, pero no dejaba de anotar citas sobre Heidegger, Nietzsche, Ricoeur, Kubrick, algunas pocas de Judith Butler, que aportó Karen. Y tuve la fortuna de conocer, por primera vez, a una autora que me hizo comprender mi forma inocente de ver el cine: Laura Mulvey.

El trabajo lo debía entregar a fin de mes, era esa primera parte de la tesis que Beto reclamaba y se seguía retrasando, después de que la había pospuesto en varias ocasiones. La investigación parecía, paradójicamente, generar un espacio interior cada vez más amplio, con un tiempo propio en expansión, pero eso provocaba que se distanciara del otro espacio: el institucional. El tiempo dentro del relato parecía alejarme del tiempo que habíamos convenido con el tutor para la entrega final, ingresando en contrapartida, una nueva anécdota, una nota a pie de página que me parecía aclaratoria, un nuevo giro en la historia u otro concepto que reclamaba su lectura en *Tiempo y narración*, que llegaría varios días después por encomienda. La respuesta inmadura que le había dado por Whatsapp era muy “romántica”: “Es que me pierdo en la escritura”; a lo que contestó muchas horas después: “Ok, bárbaro, entonces construí un tutor en tu narración que no tenga otra cosa que hacer, que contemple todas tus inseguridades, dispersiones y atrasos, y de paso construí un tribunal que sea inmortal”. Reconocí la ironía, pero no hay ironía que no esté cargada de crítica, y esta era mucho más que eso. Recordé que una vez Flavia me dijo: “La ironía es como un análisis crítico histérico, te quejás, pero no te quejás. Si sos acertado te aplauden y te vanagloriás de su astucia, y si no, a la gente como que no le importa, como si fuera al pasar”. Ella me había hecho notar algo que yo no quería afrontar y es que la ironía es, por momentos, irresponsable. Eso lo

había defendido con firmeza en una clase sobre una obra de Jeff Koons, la del acero que parece una caja de bombones con una cinta de regalo. Me dijo incluso que la ironía se encuentra muchas veces muy próxima al cinismo. Beto era serio, muy heideggeriano, por lo que comprendía que su ironía no era hecha a la ligera, él no contemplaba ese tipo de infantilismos cuando de lo académico se trata, así que entendí claramente que su crítica era para atender. Estaba corto de tiempo, pero, igualmente, cada día leía la introducción de un libro nuevo. Eso era más un problema que una virtud, era el “síndrome de Diógenes de los PDF” que flotaban en la red. Estoy convencido de que se puede hacer un doctorado únicamente con textos que están en la nube, solo hay que tener la suerte de encontrarlos, la constancia de guardarlos y la organización para ordenarlos. En esta ocasión, no sirvió en absoluto porque el primer parcial de este curso, que entregué en tiempo y forma –aunque de forma apurada– fue una decepción. Un mes después, solo había obtenido una magra nota, un desgano y merecido cuatro. Había quedado bastante desilusionado, pero al revisar el trabajo había podido constatar un manojo de descuidos inconcebibles, errores de tipeo, de ortografía, sintaxis inentendible y una prosa que podría caracterizarse como aserrada, ni siquiera áspera; era una red llena de huecos que habían olvidado la cohesión, un listado de enunciados y ninguna frase. El tema fue que estaba pasando por un momento personal oscuro, algo que preferiría no recordar para no revivirlo: era el peor acontecimiento que uno puede pasar en la vida, perder a alguien amado. El recuerdo siempre volvía, la depresión también, era inevitable. Todo guardaba la nada. Quedaba desarmado por días enteros y solo la industria química era capaz de ayudarme a sobrellevarlo sin consecuencias mayores. Por suerte, ahora estoy “menos peor”; puedo escribir, mal, pero puedo. Fue por eso que le pedí a Vera si me podía pasar su trabajo, ella había tenido muy buenos comentarios del docente en la clase de Tecnología. A este le pareció brillante que lo realizara completamente con inteligencia artificial, aunque le recomendó que no lo presentara en ningún ámbito académico, si no quería tener problemas legales o incluso una suspensión. Yo necesitaba volver a plantear el tema de las *spin-offs*, buscar un puntaje más alto, y hacerlo por el respeto que merecía Yamandú, que hacía de sus clases un verdadero viaje peregrino. Los estudiantes generalmente nos olvidamos de que un mal trabajo es también una falta de consideración con el trabajo que hace el docente, una falta de respeto para con su actividad y lo que entrega. Nunca me había percatado de eso hasta el día que me tocó estar del otro lado, en la docencia, y leer el texto “aterrador” de un estudiante que solo quería salvar el curso. El relato era básico, superficial, un mero “recorta y pega” de textos de Google, sin espíritu, pura información sin encadenamiento de sentido, no tenía cohesión, ni progresión u horizonte. Me pregunté en aquel entonces a dónde iba con todo eso; sentí realmente que me hacía perder el tiempo. Los estudiantes no entienden que

un docente no prepara una clase para cumplir con su trabajo, elige ese tipo de trabajo para poder dar una clase, para poder enseñar. La mayoría asumimos que lo que llevamos al curso va a ser escuchado, atendido, aprehendido, pero no siempre sucede. Esperamos que el saber les sirva para desarticular algún tipo de problema existente o que puedan encontrar uno nuevo donde no suponían que existía. Algunos esperamos que aprendan a interpretar algún texto encriptado, resolver alguna paradoja inquietante o dar sentido a esa parte del mundo en la que se mueven y a la que no le encuentran alternativa.

Enseñar es dar ideas, conceptos, formas de comprender problemas, herramientas: navajas suizas. Con cada concepto que llevamos al curso, sea estético, filosófico, sociológico, psicológico, semiótico, lingüístico o antropológico, pretendemos aproximar una síntesis de relaciones en la condensación de un término, de un enunciado o frase. De alguna forma, damos un saber –y olvidemos ese prejuicio de que el saber no se da, no se entrega–.⁶⁴ Enseñar es trasladar, es ofrecer un don. Los conceptos son ese

⁶⁴ Una docente, luego de una discusión entre dos compañeros, nos dijo: “Esperen. ¿Por qué creemos que dar un conocimiento, recuperar un saber heredado condiciona al estudiante de forma que no podrá más nunca pensar por sí mismo? ¿Esto no lo subestima? ¿No es, de algún modo, un repliegue de la soberbia de pensar que lo que digo pasará a ser objeto de veneración sin dudarlo? Partir de la base de que no puede decidir por sí mismo. ¿En qué momento de la historia hemos visto que nuestros ancestros plantaran su saber y que lo hayamos venerando hasta el infinito? ¿Dónde hay un solo relato que sea idéntico al momento de su fundación? O, a la inversa, ¿dónde se encuentra ese relato que no esté conectado en absoluto al pasado? La tradición se acepta como tal, cuando sigue respondiendo al ahora y sigue dando respuestas al presente. La tradición se reformula cuando ya no responde a nuestro tiempo. La dinámica del devenir sigue tan atada a Heráclito como a Parménides, tenemos que escucharlos sin repetirlos. Necesitamos conceptos y categorías hasta que estas se vuelvan una simple metáfora muerta, pues no responden a su tiempo, se encuentran vacías. Nada funda sus pilares en lo profundo de la tierra sin que un temblor lo sacuda y eventualmente caiga. Si el 11 de septiembre responde a algunas de las preguntas sobre nuestros preconceptos acerca de la eternidad, al tiempo que sobre nuestra contemporaneidad, es por esa necesidad de indagar e interpretar en lo que somos, un animal terco y egoísta, vanidoso y cínico al tiempo que genial, sorprendente, creativo y afectuoso. Lo que las torres demostraron es que los absolutos odian al otro absoluto, ese otro que debe demonizarse y destruirse. Nadie ha comprendido, a partir del 12 de septiembre, que somos el uno del otro y por eso matamos, oprimos, humillamos, segregamos, linchamos. Somos obcecados y tercos algunos, como románticos otros. No hay creencia que permanezca completamente intacta, ni la misma religión ha podido crear un fundamento imperturbable. No hay religión que no haya protestado, no hay origen que no se haya bifurcado. Algunos hemos quedado crucificados, aferrados a nuestra fe y convencidos de que la salvación está ahí; otros hemos cruzado el mar con solo abrir los brazos buscando un hogar, otros han sido desplazados y despojados de sus tierras porque hay una verdad que es más fuerte (literalmente hablando) que la del otro. No hay “un” yo y “un” otro, sino que somos otros junto a otros, y a otros y a otros... No todos nos aferramos a lo primero que escuchamos, pero a veces decidimos que así sea. Cambiamos lento, muy lento. Presas del miedo, preferimos parar a seguir; presas del miedo, preferimos seguir, pero pasando rápidamente por encima del otro. Algunos quieren retornar a la caverna y otros salir de ella. ¿Cuántos hay que quieren permanecer en el umbral? ¿Por qué estar dentro o fuera, sino en ambos lados al mismo tiempo? O movernos, o estar por momentos en uno y al momento siguiente, en otro. No hay tradición, saber, fe o conocimiento que no se haya puesto en juego en cada instante. Siempre ha sido: Platón o Nietzsche, Hegel o Marx, Ptolomeo o Copérnico, Popper o Kuhn. Siempre es “o... o... o... o”. Ser docente es decir “y”, “además”, “tal vez”. Las tradiciones se aceptan, se niegan, se ignoran, se adoran, se olvidan, se recuperan, se defienden, se desconocen, pero pocas muy pocas se respetan. La docencia trabaja en ese umbral, el saber lidia en ese umbral. Tratamos de traer a todos esos autores que han respondido a su tiempo y que

don: pueden ser factibles de inscripción, por nuevos, de modificación, por apropiados, o de sustitución, por perennes. Lo que para la ciencia es una ecuación –tal como $E=mc^2$ – para nosotros es el concepto. Deleuze (1997) afirmaba: “La filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos” (p. 8). La docencia, podría llegar sea decir que es el arte de llevar esos conceptos al curso y la pedagogía sería la poética de su traslado.

El trabajo de Vera, o de la IA, me permitió ver que una *spin-off* no es solo una dispersión descarriada y sin sentido, sino una nueva historia que se emancipa de otra historia precedente. El relato anterior se aleja sin hacer desaparecer a aquellos que quieren seguir conectados a él; un nuevo relato surge como alternativa sin tachar, superar, anular o combatir lo anterior. El nuevo relato encuentra su lugar logrando un protagonismo que antes le había sido vedado. La nueva historia se abre camino no como superación de lo anterior, sino como giro, como desvío.

Ensayo. Spin-off⁶⁵

Estudiante: Lic. Vera Garat González

Docente: Dr. Pablo Boquete Giovanelli

Maestría: Tecnologías de la información

Curso: Pensamiento artificial: filosofía y tecnologías cognitivas

1. Introducción

Este trabajo, que se enmarca dentro del curso “Pensamiento artificial: filosofía y tecnologías cognitivas”, ha sido realizado completamente por las inteligencias artificiales Aithor y ChatGPT en su versión 3.0 (excepto la Conclusión). De esta manera, se intenta cuestionar el futuro de este tipo de trabajo escrito, dentro del ámbito universitario, como un mecanismo apropiado de evaluación. El trabajo sugiere que el lector es incapaz de percibir la diferencia entre un ensayo realizado por una inteligencia artificial (IA) y uno realizado efectivamente por un estudiante; por tanto, nos pone en una encrucijada ética.

A modo de ejemplo práctico, hemos elegido como tema el concepto de *spin-off* en sus tres acepciones: empresarial, universitaria y cinematográfica. La IA describe someramente su origen y características en estos distintos ámbitos instancias. A partir de este recaudo de información, tecnológicamente mediado, se ofrece como conclusión una visión personal (no con IA) sobre este concepto presentándolo como episteme posible de nuestra época (figura como forma de proceder cultural, a diferencia de la idea de progreso).

Para verificar que ha sido realizado 100 % con IA, se invita a copiar y pegar este ensayo en <https://quillbot.com/>, una web de IA que analiza textos realizados con IA. De algún modo, estamos ante un cisma cultural que debe ser atendido: o buscamos formas alternativas de evaluación o recaemos nuevamente en la IA para verificar si los trabajos son realizados por ella. Paradoja, si las hay.

Agosto de 2024

2. Orígenes de un concepto

El concepto de *spin-off* surgió inicialmente en el ámbito empresarial, durante la década de 1960, como una estrategia para diversificar las actividades comerciales y capitalizar oportunidades de mercado identificadas dentro de una organización matriz preexistente

⁶⁵ Nota aclaratoria: En el marco del presente trabajo de tesis, he decidido agregar este ensayo generado casi en su totalidad por las inteligencias artificiales Aithor y ChatGPT, a excepción sí del apartado “9. Conclusión: La spin-off como alternativa”, de mi propia redacción.

(Hansen y Birkinshaw, 2007). Se define como la creación de nuevas empresas que emergen como ramificaciones de una entidad empresarial previa, con el propósito de impulsar la innovación y la eficiencia organizacional (Ganco et al., 2014).

En el ámbito académico, por su parte, el término *spin-off* ha sido adoptado/adaptado para describir la creación de empresas a partir de la transferencia de conocimiento y tecnología generados en entornos universitarios (Shane, 2004). Estas iniciativas surgieron como una estrategia para comercializar la investigación y los desarrollos tecnológicos realizados en instituciones académicas, con el objetivo de promover la colaboración entre la academia y el sector empresarial (Guerrero y Urbano, 2012).

Por último, en el ámbito cinematográfico, las *spin-offs* se refieren a producciones derivadas de obras originales, como películas o series de televisión, que exploran personajes secundarios, tramas complementarias o extensiones del universo narrativo establecido en la obra original (Smith, 2018). Estas producciones buscan capitalizar el éxito de la obra original y ofrecer nuevas historias y perspectivas a los espectadores (Johnson y Petrie, 2020).

En conclusión, aunque el término *spin-off* ha sido adoptado en diferentes contextos, su origen y uso primario se encuentran en el ámbito empresarial como una estrategia para diversificar actividades y capitalizar oportunidades de mercado.

3. Spin-off empresariales

Las *spin-offs* empresariales se refieren a la creación de nuevas empresas que surgen como ramificaciones de una organización matriz preexistente. Estas empresas emergentes pueden surgir de diferentes contextos, incluyendo corporaciones, instituciones financieras o empresas de base tecnológica, y representan una estrategia para diversificar las actividades comerciales o capitalizar oportunidades de mercado identificadas dentro del ámbito de la organización matriz (Hansen y Birkinshaw, 2007).

Características

Las *spin-offs* empresariales comparten varias características distintivas, entre ellas:

1. Independencia operativa: Aunque derivan de una organización matriz, las *spin-offs* empresariales operan como entidades independientes, con su propia estructura de gobierno, estrategia empresarial y modelo de negocio (Klepper y Thompson, 2010).
2. Transferencia de recursos: Las empresas matrices suelen proporcionar recursos iniciales, como capital financiero, tecnología o conocimientos especializados, que permiten el establecimiento y el crecimiento inicial de las *spin-offs* empresariales (Ganco et al., 2014).

3. Foco en la innovación: Las *spin-off* empresariales a menudo se centran en áreas de negocio específicas o nichos de mercado donde pueden aprovechar su experiencia o ventajas competitivas para innovar y generar valor añadido (Gompers et al., 2005).

Importancia

Las *spin-off* empresariales desempeñan un papel crucial en el fomento de la innovación, la competencia y el crecimiento económico. Algunos de los beneficios clave incluyen:

1. Estimulación de la competencia: La aparición de nuevos competidores a través de *spin-offs* empresariales puede fomentar la competencia en los mercados existentes, lo que, a su vez, puede conducir a una mayor eficiencia y mejora en la calidad de los productos y servicios (Klepper y Sleeper, 2005).

2. Diversificación de la economía: La creación de nuevas empresas a partir de actividades previamente integradas dentro de una organización matriz contribuye a la diversificación de la economía al introducir nuevas ideas, enfoques y modelos de negocio en diferentes sectores industriales (Mueller y Philippon, 2011).

3. Generación de empleo: Las *spin-offs* empresariales pueden servir como motores de crecimiento económico al crear empleo y oportunidades laborales en regiones específicas, especialmente en sectores de alto valor añadido y tecnológicamente intensivos (Agrawal et al., 2015).

4. Spin-offs universitarias

Las *spin-offs* universitarios son entidades empresariales creadas a partir de la transferencia de conocimiento y tecnología generados en entornos académicos. Estas iniciativas surgen como resultado de la comercialización de investigaciones, desarrollos tecnológicos o innovaciones llevadas a cabo en el ámbito universitario (Rasmussen, 2015).

Características

Las *spin-offs* universitarios se caracterizan por su estrecha relación con la institución académica de la cual se derivan. Esta relación puede manifestarse a través de la participación de académicos, investigadores o estudiantes en la creación y gestión de la empresa (Wright et al., 2004). Asimismo, las *spin-offs* universitarios suelen aprovechar el conocimiento especializado y los recursos disponibles en la universidad para el desarrollo de sus actividades (Guerrero y Urbano, 2012).

Importancia

Las *spin-offs* universitarios desempeñan un papel crucial en la transferencia de tecnología y conocimiento desde el ámbito académico hacia el mercado (Shane, 2004). Además de contribuir al desarrollo económico y la creación de empleo, estas iniciativas fomentan la

colaboración entre la academia, la industria y el sector público, promoviendo la innovación y el emprendimiento (Colombo y Piva, 2012).

5. Similitudes: spin-offs universitarias y spin-offs empresariales

En cuanto a la transferencia de conocimiento y tecnología, son significativas y se pueden destacar de la siguiente manera:

a) Origen en la investigación y desarrollo: Tanto las *spin-offs* universitarias como las empresariales suelen surgir a partir de actividades de investigación y desarrollo. En el caso de las *spin-offs* universitarias, este origen está vinculado directamente a los resultados de investigaciones llevadas a cabo en entornos académicos (Shane, 2004), mientras que en las *spin-offs* empresariales puede provenir tanto de investigación interna como externa, pero en ambos casos implica la generación de nuevo conocimiento o tecnología.

b) Transferencia de tecnología: Tanto las universidades como las empresas poseen conocimientos y tecnologías valiosas que pueden ser transferidas al mercado. Las *spin-offs* universitarias, al surgir de investigaciones académicas, a menudo están basadas en tecnologías innovadoras desarrolladas en el ámbito académico (Bercovitz y Feldman, 2006). Por otro lado, las *spin-offs* empresariales pueden surgir de la transferencia de tecnología desde una empresa matriz o de la utilización de tecnologías externas disponibles en el mercado.

c) Colaboración con el entorno externo: Tanto las *spin-offs* universitarias como las empresariales pueden beneficiarse de la colaboración con el entorno externo. Las universidades pueden establecer colaboraciones con empresas, inversores y otros actores del ecosistema emprendedor para apoyar el desarrollo y la comercialización de sus tecnologías a través de las *spin-offs* universitarias (Perkmann et al., 2013). Del mismo modo, las *spin-offs* empresariales pueden colaborar con universidades u otros centros de investigación para acceder a conocimientos especializados o tecnologías complementarias.

d) Promoción de la innovación: Tanto las *spin-offs* universitarias como las empresariales contribuyen a la promoción de la innovación. Las *spin-off* universitarias introducen nuevas tecnologías y conocimientos al mercado que pueden generar avances significativos en diferentes sectores (Siegel et al., 2003). Por otro lado, las *spin-off* empresariales, al introducir nuevas ideas y soluciones, también pueden impulsar la innovación al ofrecer productos o servicios innovadores que satisfagan las necesidades del mercado de manera más eficiente o efectiva.

En resumen, tanto las *spin-offs* universitarias como las empresariales comparten la función de transferir conocimiento y tecnología al mercado, ya sea desde el ámbito académico hacia el sector empresarial o dentro del mismo sector empresarial. Ambas

contribuyen al desarrollo de la innovación y pueden beneficiarse de la colaboración con el entorno externo para alcanzar sus objetivos.

6. Diferencia de enfoques entre spin-offs universitarias y empresariales

Las *spin-off* universitarias y empresariales representan dos enfoques distintos de transferencia de conocimiento y tecnología desde el ámbito académico hacia el mercado empresarial. Aunque comparten la premisa de surgir de una entidad preexistente, ya sea una universidad o una empresa matriz, difieren en varios aspectos clave que abarcan desde su origen y objetivo principal hasta su vinculación con la academia y el sector empresarial.

Origen y objetivo principal

Las spin-off universitarias tienen su origen en el entorno académico y surgen a partir de investigaciones, descubrimientos o desarrollos tecnológicos realizados en el seno de una institución educativa (Rasmussen, Mosey y Wright, 2011). Su objetivo principal radica en la transferencia de conocimiento y tecnología desde la universidad hacia el mercado, capitalizando el potencial comercial de los avances científicos y tecnológicos generados en el ámbito académico.

Por otro lado, las *spin-offs* empresariales tienen su origen en una empresa matriz preexistente y su objetivo principal es diversificar las actividades comerciales de dicha empresa o capitalizar oportunidades de mercado identificadas dentro de su ámbito de operación (Barton y Hemsworth, 2009).

Enfoque de investigación y desarrollo

El enfoque de investigación y desarrollo de las *spin-offs* universitarias se centra principalmente en la generación de nuevo conocimiento y la realización de investigaciones científicas o tecnológicas orientadas a resolver problemas específicos o a desarrollar innovaciones en diversos campos (Teece, 2010). Estas empresas emergentes suelen estar lideradas por investigadores, profesores o estudiantes con experiencia en áreas de conocimiento específicas, y su actividad principal gira en torno a la aplicación comercial de los resultados de investigación.

Por su parte, las *spin-offs* empresariales pueden adoptar un enfoque de investigación y desarrollo más orientado al mercado, centrándose en la adaptación, mejora o desarrollo de productos o servicios que satisfagan las necesidades del mercado objetivo (Ko y Jeon, 2015).

Propiedad intelectual y derechos de autor

En el caso de las *spin-offs* universitarias, la propiedad intelectual y los derechos de autor suelen ser un aspecto crucial debido a su relación directa con los resultados de

investigación y desarrollos tecnológicos realizados en el entorno académico. La universidad o institución de investigación suele ser titular de los derechos de propiedad intelectual sobre las tecnologías o innovaciones desarrolladas (Rasmussen et al., 2011).

Por otro lado, en las *spin-off* empresariales, la propiedad intelectual y los derechos de autor pueden variar dependiendo de la naturaleza de la empresa matriz y los acuerdos previamente establecidos (Teece, 2010).

Vinculación con la academia y el sector empresarial

Las *spin-offs* universitarias mantienen una estrecha vinculación con el entorno académico, aprovechando los recursos, el conocimiento y las redes de la universidad o institución de investigación de la que surgen (Rasmussen et al., 2011). Estas empresas emergentes pueden beneficiarse de la colaboración con investigadores, profesores, estudiantes y otros actores del ecosistema académico para impulsar el desarrollo tecnológico y la innovación en su campo de actividad.

En contraste, las *spin-offs* empresariales pueden tener una relación menos directa con el entorno académico y una mayor orientación hacia el sector empresarial (Barton y Hemsworth, 2009). Si bien pueden establecer colaboraciones con universidades u otras instituciones de investigación para acceder a conocimientos especializados o tecnologías complementarias, su principal foco suele estar en la comercialización de productos o servicios y la generación de valor para los clientes y accionistas.

Estas diferencias reflejan las distintas dinámicas y motivaciones que guían la creación y operación de estas empresas emergentes en sus respectivos contextos.

Las *spin-off* universitarias frente al mercado: peligros

Según Smith y Johnson (2018), las *spin-offs* universitarias, empresas derivadas de investigaciones y desarrollos académicos, enfrentan diversos riesgos en términos de su independencia frente al mercado. Estos riesgos incluyen la dependencia de financiamiento externo, presiones para la rentabilidad a corto plazo, riesgo de adquisición, competencia desigual en el mercado y posibles conflictos de interés entre la universidad y la empresa. A su vez, Brown y Miller (2019) consideran que la dependencia de fuentes externas de financiamiento puede comprometer la autonomía de la *spin-off* si las condiciones de financiamiento influyen en su dirección estratégica o control sobre la propiedad intelectual. Finalmente hay que agregar que la presión para generar ganancias rápidas puede desviar la empresa de su misión original de promover la innovación a largo plazo (Jones, 2020). Por otra parte, García y López (2021) afirman que, la posibilidad de ser adquirida por empresas más grandes también representa un riesgo para la independencia de la *spin-off*, ya que puede limitar su capacidad para desarrollar sus productos de manera autónoma. Asimismo, para Clark y Parker (2017), la competencia desigual en el mercado puede dificultar que las

spin-offs universitarias compitan con empresas establecidas que cuentan con mayores recursos y capacidades de comercialización.

Finalmente, los posibles conflictos de interés entre la universidad y la empresa derivados de intereses divergentes pueden afectar la independencia de la *spin-off* (Davis y Thompson, 2019). Gestionar estos riesgos de manera efectiva es crucial para garantizar que las *spin-offs* universitarias puedan cumplir su potencial para la innovación y el desarrollo económico.

7. Spin-offs cinematográficas

Las *spin-off* cinematográficas se refieren a producciones audiovisuales derivadas de una obra preexistente, como películas o series de televisión. Estas exploran personajes secundarios, tramas complementarias o extensiones del universo narrativo establecido en la obra original, al tiempo que ciertos aspectos particulares no desarrollados previamente (Smith 2018; Denson y Mayer, 2018). Estos proyectos filmicos se ramifican a partir de una obra preexistente con el objetivo de ampliar y desarrollar elementos específicos del mundo ficcional, a menudo centrándose en personajes secundarios, eventos pasados o futuros, o ubicaciones alternativas (Johnson y Williams, 2020; Hills, 2002). Aquellos representan una estrategia narrativa y comercial utilizada por la industria del cine para capitalizar el éxito de una obra original y expandir su universo narrativo, ofreciendo nuevas historias, perspectivas y experiencias a los espectadores, tal como lo afirman Davis y Thompson (2019), Johnson y Petrie (2020) o Grainge y Johnson (2015). Estas producciones, al surgir como extensiones de una obra original, buscan aprovechar el reconocimiento y la familiaridad del público con los elementos establecidos para generar interés y compromiso con nuevas historias y personajes (Clark y Parker, 2017). Además, las *spin-offs* cinematográficas expanden el universo narrativo de una obra original mediante la exploración de personajes, eventos o contextos no abordados en profundidad en la obra primera, ofreciendo así nuevas oportunidades creativas y comerciales para los realizadores y productores (García y López, 2021).

Importancia

Las *spin-offs* cinematográficos desempeñan un papel significativo en la industria del cine y la cultura popular por las siguientes razones:

a) Generación de valor económico y cultural: Las *spin-offs* cinematográficos pueden generar ingresos significativos para los estudios cinematográficos al capitalizar el éxito de una propiedad intelectual establecida y ampliar su alcance comercial a través de la explotación de nuevas oportunidades de mercadotecnia y *merchandising* (Lee, 2017). Además, contribuyen a la diversidad cultural al ofrecer una variedad de perspectivas y

experiencias narrativas en el panorama cinematográfico global (Nowell, 2011).

b) Diversificación y expansión de franquicias cinematográficas: Las *spin-offs* permiten a los estudios cinematográficos diversificar sus franquicias, prolongar su vida útil y mantener el interés del público en un universo narrativo particular durante un período de tiempo prolongado (Johnson y Russo, 2020).

c) Exploración de temáticas y géneros alternativos: Las *spin-offs* ofrecen la oportunidad de explorar temáticas y géneros alternativos que pueden no haber sido adecuados para la obra original, lo que permite a los cineastas experimentar y satisfacer una variedad más amplia de gustos y preferencias del público (Abbott, 2019).

Delimitación de los alcances de las *spin-offs* cinematográficas

Las *spin-offs* cinematográficas, entendidas como producciones derivadas de obras originales como películas o series de televisión, enfrentan una serie de desafíos y consideraciones que definen su alcance y determinan su viabilidad en el mercado cinematográfico (Johnson y Williams, 2020). Este análisis enfoca cuatro áreas críticas que delimitan las *spin-offs* cinematográficas: contexto narrativo y continuidad, audiencia objetivo y mercado potencial, viabilidad financiera y recursos disponibles, y derechos de propiedad intelectual y licencias.

Contexto narrativo y continuidad

La coherencia con la obra original es esencial para las *spin-offs* cinematográficas (Smith, 2018). Esto implica mantener la integridad del universo narrativo establecido en la obra original, garantizar la continuidad en términos de personajes, tramas y ambientación, y proporcionar una experiencia cinematográfica que resuene con los seguidores de la obra primera.

Audiencia objetivo y mercado potencial

Es imperativo que las *spin-offs* cinematográficas identifiquen claramente su audiencia objetivo y evalúen el mercado potencial para la nueva producción (Johnson y Williams, 2020). Esto implica comprender las preferencias y expectativas del público objetivo, así como la viabilidad comercial de la *spin-off* en términos de taquilla, ventas de entradas o visualizaciones en plataformas de *streaming*.

Viabilidad financiera y recursos disponibles

La realización de una *spin-off* cinematográfica requiere una planificación financiera cuidadosa y la asignación adecuada de recursos (Smith, 2018). Esto incluye la evaluación de los recursos financieros disponibles, la determinación de un presupuesto realista que cubra los costos de producción, *marketing*, distribución y otros gastos asociados, y la búsqueda de financiación adicional si es necesario.

Derechos de propiedad intelectual y licencias

Las *spin-offs* cinematográficas están sujetas a derechos de propiedad intelectual y licencias que regulan el uso de la obra original y sus elementos asociados (Johnson y Williams, 2020). Es esencial obtener las licencias necesarias para evitar conflictos legales y proteger la integridad creativa de la obra, asegurando así su viabilidad y éxito en el mercado.

En conclusión, las *spin-offs* cinematográficas enfrentan una serie de desafíos y consideraciones que deben abordarse de manera integral para garantizar su viabilidad y éxito en el mercado cinematográfico (Smith, 2018). Al comprender y gestionar estos aspectos críticos de manera efectiva, los realizadores pueden maximizar las oportunidades de éxito y crear *spin-offs* cinematográficas que sean emocionantes, relevantes y comercialmente viables.

Exploración de alternativas

La exploración de temáticas y géneros alternativos representa un proceso crucial en la expansión del universo narrativo de la obra original. Esta exploración implica la investigación y análisis de temas y géneros diferentes a los presentados en ella, con el fin de ofrecer nuevas perspectivas y experiencias a los espectadores (Abbott, 2019).

Las *spin-offs* cinematográficas tienen la capacidad de explorar temáticas y géneros alternativos que pueden no haber sido adecuados para la obra original, lo que permite a los cineastas experimentar y satisfacer una variedad más amplia de gustos y preferencias del público (Smith, 2018). Esta exploración puede abarcar una amplia gama de temas, desde historias de origen de personajes secundarios hasta exploraciones de géneros cinematográficos menos convencionales. Por ejemplo, en la película *Rogue One: A Star Wars Story* (2016), una *spin-off* de la franquicia *Star Wars*, se exploran temáticas de guerra y sacrificio que no se abordan directamente en las películas principales de la saga. Del mismo modo, en la serie de televisión *Better Call Saul*, una *spin-off* de *Breaking Bad*, se exploran temas de ética y corrupción en el sistema legal que complementan y amplían el universo narrativo establecido por la serie original.

Esta exploración de temáticas y géneros alternativos en las *spin-offs* cinematográficas no solo enriquece el universo narrativo existente, sino que también ofrece nuevas oportunidades creativas y comerciales para los realizadores y productores (Johnson y Petrie, 2020). Al ampliar el alcance temático y genérico de una obra original, las *spin-offs* cinematográficas pueden atraer a audiencias más diversas y mantener el interés del público en una franquicia cinematográfica a lo largo del tiempo (Nowell, 2011).

En conclusión, la exploración de temáticas y géneros alternativos en las *spin-offs* cinematográficas desempeña un papel significativo en la diversificación del contenido cinematográfico y la expansión de franquicias cinematográficas establecidas.

8. Spin-offs cinematográficas versus spin-off universitarias

Las *spin-offs* cinematográficas y las *spin-offs* universitarias comparten similitudes significativas, a pesar de operar en contextos distintos, lo que resalta su naturaleza innovadora y su capacidad para expandir fronteras en sus respectivos dominios.

En primer lugar, tanto las *spin-offs* cinematográficas como las universitarias tienen su origen en una entidad preexistente. Las *spin-offs* cinematográficas se derivan de obras cinematográficas establecidas, mientras que las universitarias surgen a partir de investigaciones o desarrollos tecnológicos llevados a cabo en entornos académicos (Smith, 2018b; Rasmussen et al., 2011).

Una segunda similitud radica en la transferencia de conocimiento. En el contexto cinematográfico, las *spin-offs* implican la adaptación o expansión de un universo narrativo existente para explorar nuevos personajes o tramas, lo que también implica una transferencia de conocimiento narrativo (Abbott, 2019). Por otro lado, las *spin-offs* universitarias se centran en la comercialización de investigaciones académicas para su aplicación en el mercado, lo que implica una transferencia de conocimiento científico o tecnológico (Shane, 2004).

Otra similitud importante es el énfasis en la innovación y la creatividad. Las *spin-offs* cinematográficas ofrecen nuevas perspectivas y experiencias dentro de un universo narrativo establecido, mientras que las *spin-offs* universitarias pueden llevar innovaciones tecnológicas o científicas al mercado, impulsando el progreso y el desarrollo en diversas industrias (Johnson y Petrie, 2020; Colombo y Piva, 2012).

Finalmente, tanto las *spin-offs* cinematográficas como las universitarias tienen un potencial significativo en el mercado. Las *spin-offs* cinematográficas pueden atraer tanto a seguidores de la obra original como a nuevos espectadores interesados en explorar más el universo narrativo, mientras que las *spin-offs* universitarias pueden comercializar tecnologías innovadoras que satisfagan las necesidades del mercado y generen valor económico (Nowell, 2011; Perkmann et al., 2013).

Estas similitudes destacan la versatilidad y el potencial de ambas formas de *spin-off* para innovar y contribuir al desarrollo en sus respectivos campos, ya sea en la industria del entretenimiento o en el ámbito académico y tecnológico.

9. Conclusión: La spin-off como alternativa

Sabemos que el concepto de *spin-off*, proveniente del campo empresarial, se implementó posteriormente en el ámbito cinematográfico y últimamente ha comenzado a usarse en el campo académico, influenciado por el primero. Una *spin-off* es una entidad que emerge como resultado de la derivación, expansión o desarrollo de una actividad previa. La *spin-*

off es un giro, un movimiento y, al mismo tiempo, un camino nuevo, un territorio aún por recorrer que se distancia de su otro anterior. Es una acción, porque la *spin-off* realiza un giro y actúa de manera diferente: se desvía, al tiempo que está en ese otro camino llamado “desvío”. Es, a su vez, un aplazamiento temporal y un movimiento que implica un cambio del rumbo anterior. La *spin-off* no cancela, anula, cierra o destruye lo previo, sino que descubre un ¿camino? ¿universo/mundo? propio. No niega su origen o existencia, sino que afirma la razón de su virtud, su pertinencia con base en su lugar anterior. La *spin-off* no destruye ni destituye porque considera que aquel era su primer camino. No es soberbia, pues no cree que este nuevo camino sea el único ni el mejor, sino lo propio, lo apropiado. La lógica del camino recto, lineal, sucesivo y progresivo no es de ella –tampoco nuestra ya–, de ahí el desvío y la necesidad del giro. Pero un desvío no es solo una relación con otro camino, sino con un nuevo paisaje y destino, que ha surgido después. El camino previo, el original, tenía un *ethos* propio, un paisaje que se iba generando en el andar, tan hermoso como prometedor, construido, y por mucho tiempo fue inadmisible que existiera otro posible. Pero, de pronto, el paisaje comenzó a cambiar y, sin darnos cuenta, ya estábamos en otro camino.

El ambiente fue intoxicado por las mismas causas que permitían a los autos moverse; la naturaleza misma del paisaje fue atacada por el hecho de viajar. Pero este desvío debe convivir, si quiere sobrevivir. Necesita permanecer en el camino que ha abandonado; antes era imposible pues el progreso necesariamente destruía el paisaje del porvenir: Hiroshima, Chernóbil, la tala del Amazonas, Agbogbloshie en Ghana. El desvío surge por necesidad, también ecológica.

Esta *spin-off* es una alternativa de vida, no un nuevo orden. Necesita de la existencia del otro para existir para sí, porque en ese sí mismo afirma su esencia particular, no ya universal. La *spin-off* es una entidad nueva y una actitud nueva. Para desviar es necesario saber hacia dónde se dirige el camino previo y hacia dónde marca su destino. El que antes era recto, lineal, cronológico, secuencial, tenía un sentido único y concreto: lo llamábamos *futuro*. Hoy, ahora, necesitamos un saber que no solo sepa a dónde ir, sino a dónde no ir, que no solo contemple el destino, sino el paisaje o ambiente. Necesitamos suponer a dónde no queremos ir para suponer a dónde ir. Necesitamos un modo de ir, tal vez más pausado, aunque menos ingenuo. La certeza a la que nos aferramos hoy solo es posible mirando hacia un pasado fallido, demasiado inocente y demasiado perverso (Auschwitz). Por eso suponemos un adelante, tal como los modernos. La *spin-off* es una nueva narrativa para nuestras vidas, porque la gran narrativa anterior no nos pertenece, no nos incumbe; hoy no pretendemos universalidad. Es una narrativa en el sentido de un nuevo relato a construirse, y ante la necesidad de recuperar el protagonismo de una narrativa no escrita por nosotros, sino por nuestros padres, abuelos, bisabuelos. Lo anterior, que aún sigue, con

sus protagonistas, arcos y tramas, tiene su propio *telos*, su propio cierre y horizonte. Pero ese ya no es el relato que nos puede llevar a algún sitio. Escrito hace mucho por otros guionistas –aunque con las mejores intenciones– nos ha dejado abandonados a un rol secundario, lateral, el protagonismo ha sido de otros. La *spin-off* es una manera de tomar la decisión de construir y andar en un camino que nos ponga en un lugar protagónico y efectivamente vital, desvirtuando la idea de un héroe preconstruido, ideal, inalcanzable. La *spin-off* es la necesidad misma de habitar, vivir y ser ahí, a cada instante, hasta que la muerte diga basta. Esta es, por tanto, la vía, la actitud y el modo de ir; es una metáfora que realiza un diagnóstico, pero también un proyecto político. Estamos en una *spin-off* porque no podemos borrar la empresa anterior, sino adaptarnos a un nuevo entorno, proponiendo nuevos productos, aparatos o producciones –la casa matriz, la modernidad, está en decadencia–. Estamos en una *spin-off* posmoderna porque esta nueva narrativa resitúa el protagonismo en aquellos que fueron actores de reparto, los aplazados, los olvidados, los otros, aquellos utilizados como soporte, que hoy reclaman su protagonismo.

Esta también es una *spin-off* porque sale de la academia y se inserta en la vida, es una metáfora, y la empresa es la forma de su figuración. Entidad “nueva” (renovada) que aprovecha los recursos, conocimientos o tecnologías establecidos previamente en su casa matriz (su origen). Esto permite así iniciar un nuevo trayecto de forma independiente y, en muchos casos, innovador. Las *spin-offs* tienen la capacidad de ofrecer, por tanto, nuevas perspectivas como experiencias, y en el mismo orden las entendemos como el proceso de derivación que las define (como la diferencia y el desvío al sentido previo). Por esto es que una *spin-off* es un concepto equívoco, formado por un sustantivo y un verbo en gerundio, una entidad relacionada con una entidad matriz de pertenencia, al tiempo que permanece en movimiento constante. La *spin-off* es una alternativa.

Semana 10: Cómo hacer un guion

2.10.1 Monólogo interior

Había llegado al salón del instituto faltando solo diez minutos para que comenzara la clase. No había nadie. Seguramente sería uno de esos días en los que todos llegan en el último momento. Estaba algo nervioso, y gradualmente empeoré cuando vi que la puerta se abría despacio, tanto que solo podía ser para dejarla entrar a ella, a Sofía. Dio unos pasos tímidos y susurró un “Buenos días” casi imperceptible. Con forzada indiferencia le devolví el saludo, no quería exponerme en absoluto, ni mostrarme vulnerable. Como siempre, se sentó al fondo. Hoy volvía a usar esa impecable gabardina amarilla que le daba ese aire de *bourgeoisie*, de clase alta. Por debajo, apenas se asomaba una falda de raso negro profundo, que continuaba en unas medias de nailon negras traslúcidas que dejaban ver el exquisito “claroscuro” de sus piernas interminables. Más allá, al final, unos zapatos negros de charol con tacón de aguja, como sacados de una película de Buñuel, reflejaban el universo entero como espejo de aquello que era imposible ver. Los asocié con lo real lacaniano, tal vez porque es como algo que no se puede traducir al lenguaje, algo que está ahí acechando. Parecía que iba a una entrevista de trabajo, todo estaba impecable, en su sitio, lo que hacía que yo no estuviese en ninguno. Su brillante y lacio pelo azabache se veía coronado por un broche nacarado, que hacía juego con las perlas de sus caravanas. Unos lentes de acrílico amarillo cromo dejaban ver sus enormes ojos negros, que se había delineado delicadamente. Aparté la mirada lo más rápido que pude, aunque no fuese sencillo, para no caer en la intromisión de su espacio personal. Me apuré a hacer cualquier cosa en la que pareciera no atenderla. Abrí lentamente el cierre de mi bolso de cuero negro y puse los apuntes que había sacado momentos antes con la intención de leerlos. ¿Quién podría concentrarse en este momento? Tampoco los apuntes me convencían demasiado, además de que me generaba muchas dudas que algo tan autorreferencial y, por momentos, torpemente narrado pudiera encontrar su camino dentro de un trabajo académico. Durante el proceso, me cuestionaba si era auténtica la necesidad de la autorreferencia o simplemente era una contrapartida narcisista ante un mundo que cada día, a través de la tecnología y las redes, te disuelve en lo inmanente egocéntrico. Surgía constantemente la incertidumbre de si realmente este modo de hacer podría aportar al trabajo final o reproducía aquello que me preocupaba. La pregunta que me venía acompañando desde el principio era si una microhistoria devenida microficción, como narrativa en sí y en primera persona, era factible de inscribirse legítimamente como una tesis teórica. No quedaba claro si era una

necesidad personal o nada más que el ejercicio de una autoestima fragmentada a la espera del reconocimiento especular de alguien, de un otro.

El recurso intermitente del cambio de género literario buscaba articular dimensiones supuestamente distantes, como un *collage* de referencias disímiles que intentaban contestar esa pasión por los marcos referenciales cerrados, solemnes y monistas. Generalmente, la vida se escapa al pensar académico, salvo si se incluye como tema antropológico o bajo la entrevista sociológica; las *doxas* siempre han sido expulsadas de la academia. La vida entra en una investigación si está correctamente enmarcada, separada de quien la relata. Nietzsche era de las pocas excepciones, sin olvidar a San Agustín. Aquel había recuperado esa filosofía poética que había sido olvidada por muchos años y Borges, más cerca, no sería sino quien prosiguiera con esa disolución de los géneros, aunque por alguna extraña razón nunca lo encontrabas en los anaqueles de filosofía. El mundo es raro: ¿a quién se le ocurre que el argentino no hace filosofía? Al menos Foucault ya lo había invitado a su comarca.

El perfume de Sofía comenzó a susurrarme algo inentendible. Ella estaba ahí, compenetrada en lo suyo. El cable blanco de los auriculares le sacaba una sonrisa mientras miraba el celular; cosa que, por cierto, me irritaba. En ese momento, el fuerte sonido de la puerta anunció la llegada de Laura y Santiago. Ambos entraron al salón con su habitual vehemencia y descuido, compenetrados en un diálogo claro y potente, como esas parejas italianas que ya tienen años, que con confianza y ausencia de pudor se pelean sin pelearse. Eso no quitaba que fueran muy buenos amigos, sino que confirmaba que eran los mejores. Laura venía entrando con su soltura habitual, en un enredido de ademanes y gestos, tan desmarañados como su pelo rubio que tenía una hermosa mezcla de tonos ocre y tintas varias que se fueron superponiendo. Santiago prestaba atención mientras se acomodaba la mochila en el hombro, siempre correctamente vestido y con una postura firme que nacía en unos *championnes* blancos impecables: unos Nike con la pipa roja. Ambos en su propio mundo, sin cálculo o intención, me llevaron por puro entusiasmo, ese que yo no tenía, a prestarles atención.

2.10.2 Metalenguaje. Diálogo: Santiago / Laura

—Metalenguaje —dijo Laura— es cuando se habla sobre el lenguaje, de sus códigos. Es distinto a metanarrativa, que es otra cosa, es algo así como cuando hay una narración dentro de otra narración en una obra literaria. La primera se trabaja fundamentalmente dentro de los estudios de la lingüística y semiótica, o semiología como decís vos. ¡Ah!, y también en filosofía del lenguaje. Mientras que la metanarrativa es una narración dentro de otra. Tenés al Quijote, o como hace Borges: ¿recordás a *Funes el memorioso*? El tipo de Fray Bentos, ¡de mis pagos! —en tono “campero”, afirmó—. ¿Entendés por dónde

voy? Los metarrelatos, como los de la modernidad, son esos discursos que hacen de referencia, marcan el sentido de los discursos posibles porque se establecen como base legitimante de todo discurso, una especie de fundamento, o matriz, o mejor dicho: como mito fundacional. Mientras que, a nivel literario o cinematográfico, la idea de metanarrativa, que es otra cosa, se presenta dentro de la diégesis, la historia o la película. Pensá en *La sombra del Vampiro* de Merhige, que se hace sobre el rodaje de *Nosferatu*. ¿Recordás? *Nosferatu* sería el relato y *La sombra del vampiro* sería el metarrelato. Además, hay más cosas, por supuesto, porque *Nosferatu* no es un actor, sino que es el vampiro mismo. La peli es genial. ¿*Capisci*?

—¡*Capisco*! —respondió Santiago asintiendo con una sonrisa.

—Los tutoriales de Youtube —prosiguió Laura— cuando te explican cómo hacer videos son metalenguajes, porque te explican con lenguaje audiovisual el uso del lenguaje audiovisual. Y no tienen por qué ser del mismo género discursivo, eso es otra cosa.

—¿Por qué? —preguntó Santiago.

A Sofía se le cayó un lápiz al piso. En ese momento se percataron de que no estaban solos, se dirigieron a quienes estábamos ahí.

—Perdón. Buenos días. ¿Cómo andan? —dijo Laura, en un tono más bajo, mirándonos a ambos.

—Buen día —acompañó inmediatamente Santiago con cordialidad.

—Buen día —contestamos Sofía y yo al unísono.

Ella levantó la mirada por un instante, e inmediatamente la volvió a la biografía de Hitchcock que tenía ahora en sus manos. Laura y Santiago se sentaron un par de bancos más adelante mientras dejaban abrigos sobre los respaldos y sus cuadernos sobre el banco. Siguieron con la charla que traían, ahora sí, ya con un tono más moderado, haciendo comentarios que después usaría en la tesis sin referenciarlos como corresponde. No tanto por atribuirme una autoría que no me pertenece como por mala memoria, o por entender que nada de lo que decimos es original o auténtico, sino una yuxtaposición de enunciados que escuchamos a lo largo de nuestra vida y que asumimos, por comodidad, como propios.

—Cómo te decía —prosiguió Laura—, Bajtín dice que los géneros discursivos pertenecen a esferas de actividad humana diferente, son formas en que usamos el lenguaje. No hay tanto una exclusión puramente semántica, al menos no directamente, sino con la forma en que el lenguaje se despliega y se usa. Dejame leerte algo porque sos un poco lento —dijo con una sonrisa irónica.

Laura sacó un iPhone nuevo con una carcasa plateada. Luego de mover el pulgar sobre el *display*, dijo:

—Lo encontré. Escuchá, bo:

*Las diversas esferas de la actividad humana están todas relacionadas con el uso de la lengua. Por eso está claro que el carácter y las formas de su uso son tan multiformes como las esferas de la actividad humana, lo cual, desde luego, en nada contradice a la unidad nacional de la lengua. El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no solo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración.*⁶⁶

— ¿Ves? Ahí está —prosiguió Laura mirándolo a los ojos—, esto te quería decir. El género es esa “esfera”, que no es otra cosa que lo que habitualmente llamamos contexto. El género está relacionado a “una comunidad específica de hablantes” y de un modo determinado, como nosotros en este momento. No sé cómo llamaríamos a esta charla, tal vez habla cotidiana. O como tu tesis: también es un género literario específico. Del mismo modo, esto que venimos a hacer al instituto es aprender a hacer un algo, como el lenguaje, de una forma determinada, y es otro género. El guion en sí es un género, con características que le son propias, algunas compartidas con otros géneros, pero como estructura formal tiene una identidad que es indiscutida. Es más, te leo:

*Los tres momentos mencionados -el contenido temático, el estilo y la composición están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación. Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados a los que denominamos géneros discursivos.*⁶⁷

—¿Entendés? —dijo Laura.

—Pero esfera no es lo mismo que contexto —afirmó Santiago.

—¿Por qué no? —replicó Laura.

—Acá estamos dentro de un mismo contexto, pero vamos cambiando la forma, los modos; después, la charla se transforma en “la clase” propiamente dicha y posteriormente aparece “el profe”.

⁶⁶ Bajtin, 1982, p. 248

⁶⁷ *Ibidem*, p. 248.

2.10.3 Introducción al guion cinematográfico

En ese momento, se abrió la puerta rápidamente y por detrás de ambos apareció Yamandú, el docente de guion cinematográfico, con su habitual pelo revuelto y su ropa casual de segunda mano. Nunca le faltaba la *shemagh* militar beige, que le había ocasionado problemas serios y el despido repentino de otra institución porque discutió sobre el conflicto palestino-israelí con el rector. Según me habían dicho, tenía dos trabajos, por lo que siempre llegaba justo a tiempo: “en la hora”. Parecía que esto era para poder seguir estudiando en la maestría. La licenciatura no parecía ser suficiente en un mercado laboral que se volvía cada vez más competitivo. El sistema mercantil se había infiltrado paulatinamente en la estructura social de intercambios del conocimiento y había logrado instaurar una matriz productiva metanarrativa. Lo que sabía era que Yamandú trabajaba en la noche en una cafetería, cursaba por la tarde la maestría y aquí, en la ECU, daba este curso de guion los jueves por la mañana. Gracias a que el curso era en la mañana, yo también podía tomarlo antes de ir a mi trabajo.

Dejó rápidamente sobre el escritorio su portafolios, del que sacó una *laptop* y algunos cables. La campera la puso sobre el respaldo de la silla y pidió que apagáramos alguna luz.

—Buenos días a todos y todas —dijo Yamandú—. Disculpen el retraso, pero no encontraba lugar para estacionar; a esta ahora, Pocitos es como Manhattan cerca de Navidad. Bien, sin más rodeos, hoy tenemos por tarea comenzar a ver nuestro gran tema: el formato del guion cinematográfico, su forma, tal como le llega al director y a los actores. Ya vimos los tres momentos narrativos. Hablamos de Aristóteles, los *plot points*, la trama, los personajes, cómo caracterizarlos, etc., etc., todo aquello que pertenece a la narración. Ahora vamos a ver cómo llevamos esas grandes “ideas” —dijo realizando el gesto de las comillas con ambas manos y una expresión de ironía— al papel.

Todos reímos.

—Como saben —afirmó Yamandú—, hay un estándar de formato de guion. Este tiene unas reglas específicas y bien concretas que se emplean en todo el mundo cinematográfico. Esto puede parecer una arbitrariedad, pero es por muy buenas razones. En primer lugar, permite a la producción organizar el proceso de trabajo; y al director, tener ordenadas las escenas a trabajar. Es necesario trabajar de forma ordenada y eficiente con las locaciones, el vestuario, etc. Si tienen, en la historia, dos acontecimientos que se desarrollan en el mismo lugar, pero en distintos momentos, es conveniente y económicamente astuto filmar las escenas el mismo día o el día siguiente. Es absurdo trabajar guiándose por el orden cronológico de la historia. Por ejemplo: si la historia cuenta que en enero están en Japón aprendiendo karate, vuelven a Los Ángeles

de febrero a julio por problemas familiares y finalmente retornan a Japón a fin de año para la pelea final, entonces hacen las escenas de enero y diciembre en el mismo momento. De esa forma, los productores no los van a abandonar antes de tiempo por lo costoso del doble traslado. Por la misma razón, si no quieren ser odiados por los actores, coordinen bien los días que participan en el plató y cuando no los necesiten, no los llamen. No lo duden.

—Bien —prosiguó, suspirando, Yamandú—. Este formato es universal y ha permitido que la tarea de conexión entre el guion y la película sea mucho más fácil y fluida, ordenada. Imagínense que, si cada guionista diera las órdenes de realización de forma distinta, no solo sería sumamente difícil acertar en lo que se quiere, sino que se perdería muchísimo tiempo y dinero. Por ello es que el formato de guion ha permitido trabajar de forma ordenada, casi como hacía Ford en su fábrica de autos. La estandarización permite que un grupo de personas interactúen bajo un mismo marco reglado, con los mismos códigos. La producción es una de las columnas de cualquier proceso cinematográfico. Cientos de personas se encuentran trabajando, y si no están correctamente organizadas, esto puede terminar en un caos con consecuencias ¡de-sas-tro-sas! Imaginen una escena donde tengan que aparecer cien extras, y que por desorganización no fueron convocados. Seguramente nunca más van a trabajar en cine. La realización tiene que ser como la maquinaria de un reloj. El formato del guion se encarga entonces de: separar las escenas, incluir los diálogos, describir los ambientes, dar pautas de sonido y señalar las transiciones de escenas sugeridas, como por ejemplo, si hay fundido entre una escena y otra; tiene que aclarar también si la voz proviene de alguien que está en escena, pero que en ese momento no vemos, o si es de un locutor ausente de la acción, etc.

—¿Qué diferencia hay? —preguntó Laura.

—¿En qué? —preguntó Yamandú.

—La voz en *off*.

—¡Ah! En Konigsberg, la voz en *off* se define como esa que escuchamos en el transcurso de una escena, pero que no pertenece a ningún personaje que esté hablando en pantalla en ese preciso momento. Puede ser la voz del locutor de un documental, un personaje en pantalla del que escuchamos lo que piensa, o recuerda lo que ha dicho alguien más sin que lo veamos. También se usa para el caso en que tengamos la intención de comenzar a escuchar la voz de un personaje que se encuentra en la próxima escena.⁶⁸ Así, pues, en el caso de voz en *off*, van a usar V. O. y en caso de *off screen*, usarán O. S. Antes de que me pregunten qué es el *off screen*, les explico: El *off*

⁶⁸ Konisberg, 2004, p. 578.

screen (fuera de pantalla, en español) se usa para aquellos diálogos donde el personaje que habla está en escena, pero en ese momento no lo vemos en cámara. Por ejemplo: dos personas están dialogando, pero ustedes prefieren hacer la toma de una de las dos por alguna razón. Esto es muy útil para el caso en que quieran poner acento en las reacciones faciales de un personaje frente a lo que el otro dice. Así, pues, una voz en *off* podría ser: “Corría el año 1798 cuando un grupo de personas hartas del hambre y la miseria comenzó la revuelta que los llevó a la Bastilla”. No sé si recuerdan que al comienzo de *Belleza americana* se escucha a Kevin Spacey narrando, aunque él no está en la escena. La cámara sobrevuela la ciudad y él dice algo así como que en un año estará muerto. ¡Bien! ¿Más o menos quedó claro? —dijo mirando a Laura.

—Sí, gracias —respondió Laura al tiempo que los demás asentimos en conjunto.

—¡Perfecto! — exclamó Yamandu entusiasmado.

Luego conectó el HDMI de la *laptop* y se encendió el proyector, que daba en la pizarra, a sus espaldas.

—Se ve bien, ¿verdad? Observen en la placa que hay seis ítems, de la A la G:

A) ➡ INT. SALÓN DE CLASES / INSTITUTO - DÍA

B) ➡ Sobreimpreso: Instituto de Cine de Montevideo, junio de 2022.

C) ➡ Un amplio salón de clases fuertemente iluminado recibe a alumnos que van entrando de a poco. Algunos, ya en sus sitios, hablan entre sí, algunos prenden sus *laptops* mientras otros se acomodan en sus asientos. Un estudiante sentado al fondo lee un libro y se distrae al ver cómo dos compañeros entran dialogando. YAMANDÚ (45), el profesor, elegantemente vestido, entra al salón de forma apresurada. Deja su portafolios en el escritorio.

D) ➡ YAMANDÚ

E) ➡ (cordialmente)

F) ➡ Buenos días a todos y todas. Disculpen el pequeño retraso. Hoy vamos a comenzar a ver el punto 2 del curso que es: El formato del guion.

G) ➡ FUNDE A:

—Bien, lo que vemos aquí es la estructura de una escena de un guion cinematográfico. Preparé esta escena muy básica para poder ir viendo cuáles son los elementos que la forman. Lo primero a tener en cuenta es la tipografía. La tradición dicta que se usa la Courier en tamaño 11. Esta fue la tipografía de los primeros guiones escritos a máquina y quedó como fuente tipográfica preestablecida. Se hace así si quieren un guion, si no, se dedican a la literatura. Bueno, no, es por algo. Si bien parece una trivialidad, no lo es para quienes revisan cien guiones por día en las mayores productoras de Hollywood. La unificación es una forma de optimización que apunta a facilitar la lectura. Como sabrán, pasa lo mismo con el formato de las normas APA para las tesis. Imagínense siendo un tribunal revisando tesis con formatos distintos; por ejemplo, un interlineado pequeño donde no se pueden realizar notas, o tipografías diversas con tamaños a gusto basados en diseño. O que las tesis se escribieran con géneros literarios distintos. Sería engorroso, a menos que esa dimensión explicara un porqué de ese tipo de propuesta estética. De hecho, un amigo lo hizo hace unos años y le dio muchos problemas. En un guion o en una tesis no importa la forma, sino la idea, por eso se propone un formato neutro, consensuado, y que no es un capricho. Claro, si sos un diseñador artista, tu tesis tiene que presentar algún tipo de crisis a esto, pero ese es otro tema. La estandarización es antipática, pero también es amable con el lector. Los libros que compramos, como *Rayuela*, por ejemplo, tienen una coherencia formal que evita el cansancio del lector. Unificando el tamaño de la letra y la cantidad de caracteres por renglón, lo cuidamos fisiológicamente. Creo que en *Rayuela* son cerca de 50 a 55 con una tipografía con serifa, las “patitas” como le dicen, como son la Times o la Garamond, ¿no? Imagínense leer este monumento de la literatura universal con un tamaño de letra distinto, márgenes diversos, etc., sería un caos, se distorsionaría la recepción de la obra y el texto, que es lo importante. A los productores y a los tribunales les gusta la claridad, y esperan la complejidad dentro, no fuera. ¿Se entiende? Bien, el guion cinematográfico usa algunas formalidades. Pautado por la alineación y la sangría, permite comprender si estamos hablando de una locación, si estamos haciendo la descripción del ambiente, si el personaje está hablando, lo que dice, o si es una transición necesaria para la edición. Todo se encuentra en un lugar específico y con un orden determinado. Volvamos a observar el pizarrón, la diapo —y prosiguió.

—En A)  vemos el primer ítem, y se redacta tal cual en ese orden. Pueden diferenciar ahí claramente tres partes. Esto es lo que llamamos el *encabezado de escena* y sirve para situarnos en el espacio y el momento del día de esta. Así, pues, tenemos: “INT. SALÓN DE CLASES / INSTITUTO – DÍA”, donde “INT.” significa que la escena va a filmarse en un interior. Si se realizara en exteriores, ustedes tendrían que poner en ese

lugar EXT. Están también los casos en que se pone INT/EXT, si una escena se mueve desde el interior al exterior sin cortes, o a la inversa. Por ejemplo, si dos personas están hablando dentro de un salón y salen al exterior.

Yamandú continuó con la explicación:

—Le sigue, a continuación “SALÓN DE CLASES / INSTITUTO”. Habitualmente se pone solo el lugar, o sea “SALÓN DE CLASE” pero en nuestro caso, como la película va a tener varias escenas en el mismo instituto, es bueno especificarlo. Si otra de las escenas va a suceder en el pasillo, pondremos PASILLO/ INSTITUTO. Para el caso en que estén filmando en la casa de Laura, por ejemplo, pondrían INT. CASA DE LAURA / COMEDOR. De ese modo, si hay otra escena, por ejemplo, en la cocina, pondrán INT. CASA DE LAURA / COCINA. Al final del encabezado aparece un guion y “DÍA”, que nos indica que la escena se realiza durante el día. Esto es importante por varios motivos. Por un lado, porque nos permite definir el sentido que se propone para la escena; por ejemplo, una película de terror será generalmente más efectiva en la noche. Por otra parte, esto es imprescindible también para quien se encarga de coordinar las locaciones; imaginen ir al lugar y no haber llevado las luces necesarias para la situación. NOCHE le dice a la producción que van a trabajar de noche, que hay que avisar la hora del día en que hay que llegar con los equipos, y si hay que llevar comida, luces o lo que sea, incluso pedir los permisos a la intendencia porque van a molestar a los vecinos.

Yamandú tomó un poco de aire:

—Bien. Ahora, en la segunda línea, en B)  vemos “Sobreimpreso: Instituto de Cine de Montevideo, junio de 2022”. Con esto le indicamos al editor, o a quien se encargue de los gráficos en la posproducción, que ponga un cartel sobre la imagen. Esto no siempre es necesario, solo cuando la determinación del lugar es relevante, es necesario que se comprenda desde el principio y no lo piensan hacer después por medios narrativos. Si hacen una primera toma con la torre Eiffel no será necesario agregar ningún sobreimpreso, pero hay casos en que lo que vemos no es portador de una identidad distintiva. Una calle puede ser de Montevideo, Buenos Aires o París, si no hay ninguna señal que lo especifique. Esto resulta de suma necesidad para los casos en donde la historia se realiza en distintas ciudades y el espectador necesita la información para situar los acontecimientos en el espacio y temporalmente. Aquí vemos cómo en la placa aparece “junio de 2022”, porque el guionista, o sea yo, necesitaba para el desarrollo de la historia que el mes y el año fueran ubicados con seguridad. Después voy a hacer saltos en la narración y tengo que permitir que el espectador se ubique y construya la historia sin problemas. Esto también es muy útil en filmes con *flashbacks*. Las idas hacia atrás en el tiempo o las películas con un perfil histórico los emplean

bastante. Por ejemplo, si en la película sobre la Revolución francesa agregan el sobreimpreso “La Bastilla, París, 1789”, no necesitarán un locutor que sitúe la acción pues esto es una referencia fácilmente atribuible a un código cultural. Piensen que el espectador nunca tiene por qué adivinar el momento y el lugar, ustedes tienen que ser claros. Si hacen una escena donde un muro se cae con un grupo de personas alentando y ponen “Sobreimpreso: Berlín, 1989”, ya no quedará espacio para la ambigüedad y el espectador se percatará claramente de dónde y cuándo pasa la acción. El sobreimpreso cumple la misma función de anclaje de la que habla Barthes para el mensaje publicitario, acorta o limita a los signos flotantes, como diría él. Vamos bien ¿verdad? ¿Les quedó claro?

Algunos alumnos en la clase asentían, sonaban algunos sí, por el fono, otros se concentraban en sus notas.

—Bien —prosiguió Yamandú—. El ítem debajo del sobreimpreso, en c) ➡, notoriamente más largo que los anteriores, se llama *descripción de escena*. Aquí van a describir los sucesos: quiénes participan, qué acciones realizan, cómo es el ambiente. Si aparece algún personaje, se pone su nombre en mayúsculas y su edad entre paréntesis. Aquí ven “YAMANDÚ (45)”. Esto indica que hay un personaje que tiene un nombre, Yamandú, y tiene 45 años. También puede tratarse de personajes subalternos, sin nombre; en ese caso, ponen su rol dentro de la escena, por ejemplo, MANIFESTANTE 1, POLICÍA 1, etc. Luego tienen que agregar las características que queremos que tenga este personaje,: bajo, de *jeans*, con termo y mate, barba y boina, etc. Generalmente, Hollywood se encarga de usar estereotipos, que tienen una función ideológica en el discurso; pero ese es otro asunto y otro día veremos la diferencia entre arquetipo y estereotipo, más que nada para no caer en lugares comunes ni atornillar formas de ver heredadas. Bien, también pueden poner algo más general como: ropa casual o vestido de fiesta, policía, bombera, ejecutiva, etc., y dejan para el vestuarista la decisión precisa. Recuerden que hay gente que vive de eso, y sabe de eso más que ustedes. La información de la edad es fundamental para el casting, el personaje tiene que estar pensado como perteneciente a un determinado rango etario, etnia, etc. Dependiendo del rol que vaya a cumplir dentro de la historia, si es un héroe tendrá entre 25 y 35, si es un filósofo griego, yo optaría por un orden de edad entre 60 y 80 años, aunque eso es también producto de los estereotipos, ¿no? Esto es claramente relativo, pero la elección del perfil del personaje, como saben, es la forma de ir enmarcando la verosimilitud de la historia. Aunque, si son capaces de lograr un giro de estas recetas, pueden modificar las expectativas del espectador no haciendo solo películas, sino cine. Así que, si quieren indagar en otros tipos de personajes, que esto esté bien fundamentado. Los arquetipos

vienen a reproducir determinadas experiencias y expectativas del espectador y funcionan bajo un “horizonte de expectativas”. De hecho, si lo que quieren como cineastas es remarcar un cambio de paradigma, una forma de construir la realidad nueva, como un héroe en silla de ruedas, planteen algo que no se haya visto, pero que sea verosímil, creíble. Tomen, por ejemplo, el caso de un policía solitario descalzo y semidesnudo enfrentado a un grupo de terroristas fuertemente armados y organizados, como Bruce Willis. De algún modo, estamos jugando todo el tiempo con lo que el espectador espera y lo que no, y en muchos casos, los roles no terminan respondiendo al manual y funcionan como una ruptura de paradigmas, como quiebre de las expectativas. Sí, es cierto que las expectativas se encuentran orientadas a los estereotipos, pero tampoco los guionistas ofrecen sorpresa. Veán sino *Zatoichi*, donde el héroe es un ninja ciego. Pero, volviendo, la función principal de la descripción de escena es su contextualización, o sea, diría más: es la escena en sí, su contexto, el lugar donde los personajes van a hacer un conjunto de cosas, donde suceden los eventos; aquí es donde se desarrollan las acciones. Si hubiésemos escrito *Psicosis*, diríamos: Una sala pequeña con aves embalsamadas en las paredes, etc., etc. Ese es el lugar donde tienen que poner aquellos elementos que son fundamentales para el desarrollo y comprensión de la historia; la imagen ya está hablando, y es ahí donde se van a realizar las acciones. El lenguaje visual es, te diría, lo más importante, más que los diálogos, pero eso lo hablamos mejor cuando tratemos la construcción de sentido. Todo tiene que estar en el guion, cada cosa y objeto presente aportan para crear la situación y el mundo en que se encuentran los personajes. Ustedes dan el sentido con los detalles, sentido a partir de esas cosas que acompañan a los personajes en sus interacciones. Se puede decir que cada objeto es un actante, en el sentido que emplea Bruno Latour.⁶⁹ Los objetos hablan y algunos actúan, no sea cosa que en la escena alguien le tira un plato en la cabeza a otro y ustedes no lo pusieron en la descripción. Si no tienen cuidado, van a terminar como *Ed Wood*, en un *collage* sin sentido, sin un hilo argumental, aunque después se transformen en directores de culto. En el fondo, lo que importa es todo, cada objeto, cada imagen creada, todo juega en escena, todo acontece y aporta al sentido de la historia. Importan los acontecimientos en sí y la forma en que son narrados, y cómo se conforma el contexto donde se realizan.

⁶⁹ El término *actante* fue desarrollado principalmente en la semiótica y la teoría narrativa de Algirdas Greimas. Se refiere a un rol o función estructural dentro de una narración, que va más allá del carácter individual de un personaje. El actante es algo más, es quien realiza o sufre acciones y participa en un programa narrativo específico. Según Greimas, hay seis actantes fundamentales: *sujeto* (quien realiza la acción), *objeto* (lo que se busca o se desea), *destinador* (quien impulsa la acción), *destinatario* (quien se beneficia de la acción), *ayudante* (quien ofrece apoyo) y *oponente* (quien obstaculiza la acción). Este concepto amplía la noción tradicional de personaje para analizar las funciones narrativas más que la individualidad psicológica (Greimas, 1970).

Yamandú se detuvo un segundo y respiró profundo. Se notaba algo cansado.

—Seguimos. Por ahí ven en D) ➡ a “YAMANDÚ”; ese es el nombre del personaje que va a proceder a desarrollar el diálogo en F, ahí debajo —señala con su mano—. Como podrán apreciar, el nombre está en el centro de la página. Específicamente se pone a equis centímetros del borde izquierdo, mientras que el diálogo que este va a realizar se pone inmediatamente por debajo y a equis centímetros hacia la derecha. Luego, el ítem E dice “(cordialmente)”. Esto no siempre es necesario que vaya porque el carácter con que se dice el diálogo queda más como una decisión que tomará el director o el modo en que el personaje sea interpretado por el actor. A muchos actores no les gusta demasiado que los limiten en la forma de encarar al personaje, así que, a menos que sea estrictamente necesario, les sugiero que no lo pongan. Al menos, eso opino yo.

—No me queda claro por qué tendría yo que definir esto y no dejarlo abierto para que el actor se meta y comprometa con el personaje —intervino Florencia.

—A ver: imagínate que un diálogo está conectado con algo que va a suceder después. Por ejemplo, el personaje se sorprende con lo que dice el otro porque sabe algo que el espectador aún no. De lo contrario, el diálogo no representaría sorpresa alguna, el actor lo podría interpretar sin una expresión determinada, de manera puramente casual. Pero como vos querés que el lenguaje corporal hable y le dé un indicio al espectador de que algo pasa, es necesario que lo aclares visualmente. ¿Bien?

—Sí, muy claro. Gracias —respondió Flor.

—Finalmente —dijo Yamnadú—, en G) ➡ vemos el “FUNDE A:”. Esto marca la transición con la siguiente imagen. Puede ser corte, fundido a blanco o a negro. Si no tienen claro por qué no tienen obligación de incluirlo, pero sí creen que el tipo de fundido agrega sentido a la conexión entre una escena y otra, entonces ese es el lugar para hacerlo. Personalmente uso el fundido cuando una escena y otra están conectadas de algún modo, mientras que el corte creo que enfatiza la diferencia de situaciones. El fundido a negro es útil para alguien que se duerme; si el personaje se desvanece, hay que agregar un desenfoque, así generás en el espectador una identificación con lo que está pasando. Eso lo van a ir descubriendo mientras investigan. Bien. No sé qué les parece. Creo que el ejemplo de esta simple escena muestra claramente el conjunto de elementos que la estructuran, ordenan e indican de qué forma se hace un guion y cómo han de leerlo. Estará en ustedes generar la historia, los personajes y los sucesos que los unan en una historia mayor, en una narrativa que convenza al espectador de que lo que ve es verosímil, creíble, posible. Obviamente no hablamos de un documental, sino de un guion de ficción, cuya función es el engaño: sabemos que no sucedió, pero podría suceder.

—Eso porque no ves los documentales de National Geographic —intervino Santiago.

—¿Por? —se sorprendió Yamandú.

—Porque si bien usan la excusa del documental, generan una historia narrada con una voz la *off* con expresiones humanas. Todos sabemos que las escenas son capturas que se realizan por separado y con una fuerte impronta azarosa.

—Es muy cierto —acotó el profesor.

—El trabajo de edición es increíble. Es más, si te fijás en las tomas que están en el agua, la cámara está en el lugar exacto donde el cocodrilo, pez o lo que sea parece que se acerca a la presa. —agregó Santiago.

—Totalmente de acuerdo— dijo Yamandú—. Te diría incluso que es en la edición donde se encuentra la llave más importante de todo relato y la posibilidad de que este sea creíble.

Semana 11. All work and no play makes Jack a dull boy⁷⁰

All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy
All work and no play makes Jack a dull boy..
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no pl y m kes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All workk and no play makes Ja k a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makks Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work aand no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no pplay makes Jack a dull boy.
All work and no pllay makes Jack a dull boy.
A l work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no playyy makes Jack a dull boy.
All work and no p ay makes Jack a dull boy.

⁷⁰ Kubrick (1980). Se puede ver la escena en Cicoare Studio (2012). *The Shinning* (1980) – “All work and no play makes Jack a dull boy” [HD]. <https://youtu.be/jeOevu4zC5o?si=xupPFA8RF7Jur5wv>

CAPÍTULO 1. EL GUION

SPIN-OFFS PARA NARRATIVAS POSMODERNAS

SPIN-OFFS PARA NARRATIVAS POSMODERNAS

Escrita por
Rulfo Álvarez
2022-2024

Basada en hechos reales

Contacto:
deconstruir@gmail.com

Desde NEGRO

SOBREIMPRESO: "Todas las historias son ficciones."

Hayden White

SOBREIMPRESO: "Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos." Jorge Luis Borges

EXT. CAFETERÍA GRECIA – DÍA (MAÑANA TEMPRANO)

SOBREIMPRESO: Cafetería GRECIA, 2022

SONIDO ambiente de tráfico. Ómnibus y autos atraviesan la calle a toda velocidad. Individuos de diversos estilos y atuendos se desplazan apresuradamente en múltiples direcciones. Padres y madres, con niños pequeños vestidos con uniformes y lazos, corren para alcanzar el ómnibus. Una mujer se detiene, gestos de disgusto mientras discute acaloradamente con el teléfono pegado a su oído. Un chirrido estridente de FRENOS interrumpe a todos, que se voltean para presenciar el incidente. Una mujer de mediana edad, agarrando la mano de su hijo, abre los ojos ampliamente y coloca su mano sobre su boca; sus párpados descienden al tiempo que exhala aliviada. Un gato salta de la calle a la acera con agilidad. La mujer le hace un gesto de "todo está bien" a su hijo. La atención se desvía y todos reanudan su rumbo con la misma premura.

DOLLY en picado desde el Plano General (PG) de la calle hasta un Primer Plano (PP) de la copa de un árbol.

El RUIDO de la calle se desvanece, fusionándose con el SUAVE MURMULLO de las hojas del árbol.

Las primeras hojas verdes de un plátano se mecen suavemente sobre un cielo azul despejado. Hacemos un acercamiento (Zoom in) hasta un zorzal posado en una de las ramas, moviendo su cabeza para observar en varias direcciones. Súbitamente, se lanza al vuelo y desaparece del cuadro.

SOBREIMPRESO: Cafetería GRECIA, 2022

DOLLY en contrapicado desde las hojas del árbol hacia la puerta ventanal del bar Grecia. Destaca el logotipo con la imagen del Partenón.

Se revela una cafetería antigua con mampostería de madera, una pared cubierta de retratos de estrellas de Hollywood y un afiche de la película *El día que me quieras* (1935) de Carlos Gardel. En otra pared, numerosos relojes antiguos repartidos. Una caja registradora de finales del siglo XIX, con sus metales dorados perfectamente pulidos, se exhibe con elegancia. El amplio salón presenta un piso monolítico estampado de época, mesas de mármol y sillas n.º 14 de Thonet.

Tras la barra, **ALBERTO** (65), dueño del bar y cajero, ordena papeles y realiza anotaciones intercalando el uso de una calculadora, sus movimientos son ágiles y atentos; tiene el rostro cansado y marcado por algunas arrugas, pelo canoso, abundante y bien peinado. A corta distancia, el mozo **YAMANDÚ** (30) prepara los pedidos frente a la máquina express que expide abundante VAPOR. Algunos clientes dispersos: **MICHEL** (40), docente universitario, delgado, calvo, con lentes redondos, saco *sport*, polera blanca y pantalón estampado escocés, lee un libro; **FRANCISCO** (55), de rasgos orientales, trabaja en su *laptop*; al fondo del salón: **CARLA** (27), arquitecta, pelo oscuro y delgada, sentada frente a **ENRIQUE** (45), curador, con un traje negro impecable, tomados de las manos y susurrándose muy cerca.

Suena una pequeña campana colgada de la puerta. Entra **DIEGO** (51), alto y delgado, con barba densa bien cortada, postura firme y caminar pausado. Lleva una camisa blanca impecable, jeans y un portafolio de cuero color café. Se detiene, otea el ambiente como buscando a alguien y mira de cerca (PP) el reloj de su muñeca. Avanza hacia una mesa doble, cerca de una de las ventanas que dan a la calle.

YAMANDÚ va entregando los pedidos a los clientes; ensarta lentamente el ticket en un pincho antes de retirarse hacia la siguiente mesa.

La pareja del fondo se acaricia las manos. ENRIQUE se detiene para sacar su billetera y deja algunos billetes sobre la mesa. Se miran a los ojos y se levantan al unísono. CARLA toma su cartera, ENRIQUE la sujeta de la mano y salen juntos.

YAMANDÚ se aproxima a la mesa de Diego, libreta y lapicera en mano.

YAMANDÚ

Buen día, profe. ¿En qué puedo servirle?

DIEGO

(Con sorpresa)

¡Ah! Buen día, señor Testa. ¿Cómo le va? No sabía que trabajaba aquí.

YAMANDÚ

Sí, hace unos diez días, más o menos. Entre las materias de la facultad y lo que me queda de vida.

DIEGO

Está muy bien. Yo trabajé en una librería mientras estudiaba.

YAMANDÚ

¡Qué lindo!

DIEGO

Sí, realmente fue un momento muy fructífero de mi etapa como estudiante.

YAMANDÚ

(Asintiendo)

Qué bueno. (Pausa) No quiero distraerlo de sus asuntos. ¿Qué le puedo traer?

DIEGO

Por ahora, solo un vaso de agua,
Testa. Estoy esperando a un
colega... una colega.

YAMANDÚ

Muy bien, vuelvo enseguida.

YAMANDÚ se aleja y vuelve al mostrador.

DIEGO saca lentamente de su portafolio: estuche de lentes, lápiz mecánico, libreta de notas Moleskine y un volumen de hojas enruladas, EL GUIÓN, marcado con pequeños post-it de colores que sobresalen entre las hojas. En la portada, en letra Courier 12, ***Spin-offs para narrativas posmodernas, escrita por Rulfo Álvarez. 2022 - 2024.*** Saca del estuche cuidadosamente los lentes, verifica que estén limpios y se los pone con ambas manos. Abre el guion y la libreta en una de sus marcas, toma el lápiz mecánico presionando el botón para que salga el grafo. PP del grafo saliendo. Slow motion del carbón desgranando y dejando su trazo sobre el papel.

Tras la barra, **ALBERTO**, con gesto preocupado, presiona la calculadora persistentemente. Quita la tapa donde van las pilas y las gira esperando respuesta del display. Sin respuesta, la lanza sobre la mesada. Guarda sus papeles de forma apurada en una carpeta, mira su reloj de pulsera y se pone una chaqueta algo desgastada. Toma las llaves del auto que están colgadas atrás.

ALBERTO

(Con fastidio y sin mirarlo)

Voy a dejarle unos papeles al
contador. Fijate si hay pilas por
algún lado para la calculadora... Ya
vuelvo.

YAMANDÚ lo mira mientras seca y acomoda los vasos.

YAMANDÚ

Ok.

ALBERTO sale rápidamente cruzando todo el salón.

YAMANDÚ observa que la caja registradora quedó abierta y algunos billetes y monedas se ven en sus reparticiones. Levanta la mirada en dirección de la puerta de entrada y ve cómo Alberto cruza la calle rápidamente. Da un par de pasos sin apuro hacia la caja, observa los billetes un instante y la cierra cuidadosamente sin hacer ruido. Yamandú vuelve a su lugar. Mira nuevamente la puerta, detiene su atención un instante para ver las sombras de los transeúntes que se ven proyectadas en el piso del bar. Mira hacia abajo del mostrador y saca un libro. ZOOM IN a LA REPÚBLICA de Platón. Lo abre en una de sus marcas: LIBRO SÉPTIMO, y comienza a leer.

FUNDE A:

EXT. PUERTO DEL PIREO – DÍA

SOBREIMPRESO: El Pireo, Grecia, 410 a. C.

Actividad intensa en el puerto. Pequeños barcos amarrados en el puerto se mueven suavemente en un mar calmo. A corta distancia algunos barcos recogen su pesca. Paisanos curtidos por el sol y en distintas tareas recogen las redes con abundantes peces. De ellas salta un pez que se escabulle y cae en la cubierta, con saltos insistentes se va desplazando hasta llegar al borde de la cubierta, donde golpea un par de veces, se detiene un brevísimo instante, un último salto le permite caer al agua y sumergirse rápidamente. Los paisanos, sin prestar atención, siguen con sus tareas.

TILT UP / ZOOM IN - Sobre una soleada Atenas, al fondo surge la Acrópolis impecable.

EXT. PUERTO DEL PIREO - DÍA (CONT.)

Nos alejamos del puerto de pescadores. Por la amplia bahía cruzan algunos barcos que llegan, un barco solitario rumbo al horizonte se pierde en un mar azul profundo. SONIDO DE GAVIOTAS

EXT. ACROPOLIS - DÍA (ATARDECER)

Algunas personas entran y salen de la Acrópolis sin apuro. Dos mujeres atenienses jóvenes salen de su interior y bajan por las escaleras, en sus manos llevan una urna funeraria. Se alejan cuesta abajo. Una anciana del brazo de un joven se acerca hasta la base de las escaleras. Se detienen un instante para comenzar a subirlas lentamente.

Un gran mercado de varias cuadras cruza la ciudad. Entre el bullicio de la gente aparece **SÓCRATES** (60), un anciano parcialmente calvo de buen aspecto, con túnica blanca impecable y barba abundante. Con paso lento mira en todas las direcciones cómo los vendedores dan mercadería y reciben su dinero. Mujeres que van y vienen, con ropas baratas, van cargando lo que sus amas, varios pasos por delante, compran. Niños descalzos y de mal vestir corren hasta llegar frente al pequeño teatro armado por el titiritero. Dos muñecos con máscaras con expresiones grotescas dialogan. Sócrates se detiene un instante.

TÍTERE 1

(Con solemnidad)

Debes ir a la escuela para ser un
hombre libre y así poder gobernar
Atenas sabiamente.

TÍTERE 2

(Con entusiasmo)

¡No! Quiero mi espada para matar a
todos los espartanos que intenten
acercarse a nuestra amada Atenas,
cuna de dioses y héroes. ¡Muerte a
ESPARTA!

Los NIÑOS, eufóricos, gritan y aplauden. Algunos hacen gestos de fortaleza mostrando los músculos flacos de sus brazos, otros muestran un rostro aguerrido levantando sus espadas en madera. Los adultos ríen.

El TÍTERE 1 se tapa la cara negando con movimientos de su cuerpo.

SÓCRATES sonríe y sigue su camino. Se pierde entre la gente del mercado.

EXT. CASA GLAUCÓN - DÍA

Frente a la puerta de madera de la casa, algunos soldados, altos y corpulentos, caminan tranquilamente. En dirección opuesta se acerca una señora de clase alta, de vestido impecable rojo granate, seguida por un esclavo desalineado que carga con mucho esfuerzo demasiados bultos, un niño esclavo carga una gran sandía siguiéndolo. Los soldados hacen una reverencia a la señora, que los ve y de forma arrogante ignora el saludo. Todos siguen su camino. Los soldados comentan bajito entre ellos y se sonríen.

SÓCRATES llega parsimoniosamente a la puerta de la casa y se detiene, toca la puerta y espera. La puerta se abre y aparece **GLAUCÓN** (30), alto, de pelo tupido y cuidado, túnica blanca y sandalias de cuero lustradas. Se sorprende alegremente.

SÓCRATES

(con solemnidad y reverencia)

Buen día, joven.

GLAUCÓN

(con alegre sorpresa)

¡Maestro, bienvenido! (Pausa) Pase,
por favor...

SÓCRATES y GLAUCÓN cruzan un pequeño corredor oscuro y llegan a un antepatio abierto, separado por columnas del patio interior, también abierto. GLAUCÓN se detiene. SÓCRATES camina unos pasos más, hasta el patio, observando en varias direcciones. Una **ESCLAVA** que pasaba lo ve, baja la mirada, apura el paso para no ser vista y se pierde en dirección al fondo del recinto. SÓCRATES observa su entorno y se detiene a ver la sombra de un gato paseando por el tejado.

GLAUCÓN

Por favor maestro... Pase a nuestro humilde y cálido andrón.

Glaucón mira hacia el andrón. Recostado en un triclinio está su hermano **ARISTOCLES** (20), de espalda ancha, alto y atlético. Aristocles se levanta.

GLAUCÓN

(con entusiasmo)

¡Aristocles, hermano! Llegó el maestro, Sócrates está aquí.

SÓCRATES lo mira detenidamente de arriba a abajo. ARISTOCLES se acerca con una túnica corta que permite ver sus piernas largas cobrizas y tonificadas. Sócrates hace una reverencia que es respondida del mismo modo.

Cuatro triclinios más en la sala, con sus respectivas mesas de apoyo, ocupan casi todo el espacio. Una guarda a mediana altura, con diseño geométrico, separa las

paredes de ladrillo revocado de color blanco en la mitad superior de las paredes en gris oscuro bajo la guarda. Opuesta a la puerta, una ventana con unas jardineras repletas de flores y hojas verdes. Sobre las paredes, algunas pinturas sobre tela con soldados en batalla y caballos embravecidos y rampantes.

SÓCRATES

Qué bello joven es vuestro hermano.
Qué espalda ancha... Deberías llamarle
Platón, si la justicia de nuestros
actos fuese un mandato en nuestras
vidas.

GLAUCÓN

(Riéndose)

Por supuesto, no hay duda de ello...
Tome asiento por favor. ¿Le puedo
ofrecer algo para refrescarse de
este calor?

Sócrates se sienta lentamente en un triclinio.

SÓCRATES

(Pausa) Agua o vino, lo que tengas
estará bien para nuestro diálogo.
Gracias.

GLAUCÓN

(A Platón)

Aristocles... dile a la esclava que
nos traiga vino, pan y algunas
frutas, y que prepare comida para
seis ya que esperamos a los
invitados de siempre.

Fade in: SONIDO de automóviles en la ciudad

Fade in: SUENA la campana de la puerta de la cafetería.

FUNDE A:

INT. CAFETERÍA GRECIA - DÍA

YAMANDÚ interrumpe su lectura cuando escucha la campana de la puerta.

Aparece frente a la puerta, del lado exterior, **MARISOL** (52), rellenita, ojos negros, pestañas largas pintadas y lentes grandes de los años 1960, nariz pequeña y labios rojo oscuro, pelo castaño brillante y crespo, largo. Lleva un par de pendientes artesanales de color caramelo, una cadena con un dije de cristal de murano azul cuelga de su cuello. Ropa informal con pollera larga de la India hace juego con un morral mediano de cuero labrado. Sostiene varias carpetas con un brazo mientras discute por su teléfono celular. Empuja la puerta con el codo y entra, pasos después se detiene.

MARISOL

(Enojada)

De ningún modo puede aprobar el curso. Ya hablé con los padres y su desempeño fue un desastre. No hizo ninguno de los trabajos que se pidieron en el año y el segundo parcial fue peor que el primero.
(Pausa) ¡No! No les dije que fue un desastre, sino que su rendimiento

había sido muy bajo, por debajo
del resto. (Pausa)

DIEGO mira hacia afuera cuando escucha una frenada.
Alguien baja del coche delantero gritando (no lo
escuchamos) y haciendo gestos con las manos. Las manos
"hablan". ¿Estás loco? ¿Qué te pasó? ¡Seguí tu camino!

MARISOL (CONT'D)

¡Sí! Ya sé que los padres están en
la comisión y que sus dos hermanos
ya trabajan en cine. Pero ella no
se merece salvar el curso, no
puede salvarlo... Yo no la puedo
hacer salvar, que recurse y listo.

El rostro de MARISOL cambia por completo: se sorprende.

MARISOL

(Seriamente)

(Pausa) ¿A qué hora? (Pausa) Bien...
Bien, nos vemos mañana.

MARISOL apaga el celular y lo guarda en el morral.
Descubre a Diego haciendo una señal de reconocimiento,
se dirige hacia él.

DIEGO la mira por encima de los lentes, hace una
reverencia y le sonríe.

MARISOL se acerca, le da la mano y se sienta frente a él
dejando todas las carpetas a un lado y colgando el
morral en el asiento.

DIEGO

¿Cómo le va? ¿Día complicado?

MARISOL

Peor. Día que va a complicar todo el semestre.

DIEGO

(Sorprendido)

¿Por?

MARISOL

(Indignada)

Cuando una institución académica deja que primen intereses económicos o políticos, que es casi lo mismo, la educación pasa a ser una fábula, pero sin ninguna enseñanza.

DIEGO

(Sorprendido)

Uf... ¿Qué pasó?

MARISOL

Una alumna realmente incapaz, que debería perder el curso, está haciendo presión a través de sus padres... Estos son amigos del coordinador de la carrera y, a su vez, están en varias comisiones de la universidad. Todo esto lleva a que mañana tenga una reunión con el rector sobre el tema. O sea que se me puede complicar o la continuidad o la cantidad de

cursos que doy, y realmente no sé cómo salir de esto con un mínimo de dignidad. O termino dando el brazo a torcer o seguramente pierda horas para el próximo semestre.

DIEGO

Pah... ¡Qué jodido! Las universidades privadas son jodidas... No sé qué decirte.

MARISOL

No importa, nada. Vos tenés suerte, en la Udelar no pasan estas cosas. Mañana veré qué pasa... (Cont.)

FRANCISCO cierra la *laptop* y levanta la mano mirando a YAMANDÚ. Este asiente.

MARISOL

Bueno, contame de esta cotutoría en ciernes, así me distraigo. Pará un segundo, tapame, atrás está un excompañero de facultad que era insoportable, le decíamos EL JAPONÉS. No, no, no te des vuelta. Era un yupi neoliberal, medio facho, que solo hablaba de los mercados, la competitividad y la plata. Intratable. Bueh, en realidad ya no importa, nunca hablábamos, solo cuando nos

peleábamos en el curso de Historia de las Ideas, allá por el año noventa y dos, o noventa y uno... y solo decía que Foucault era un gay reprimido. Muy básico. Bueno, ya fue. Contame del proyecto, que para eso vine...

DIEGO

Bien, entonces, este es el guion, o al menos casi todo el primer capítulo de la serie. Al final podés encontrar un esquema de los puntos que va a tocar en los otros, también los autores y algún detalle de la narración.

DIEGO le acerca el guion, toma su libreta de notas y la abre en una de las marcas. Marisol frunce el ceño.

DIEGO

El tema es este: no es un formato de lo más común. El proyecto es interesante, pero complejo. Por eso creo que me podés dar una mano e incluso compartir la tutoría, algo que, si estás de acuerdo, puedo sugerirle a Rulfo. Vos sabés mucho más que yo de teorías del cine y estudios culturales, y buena parte de este proyecto se relaciona con tu campo. Mi apoyo es por el lado del arte y la filosofía, pero dadas

las circunstancias de esto, me parece que hay que cubrir en más de un frente y vos podés hacerlo.

MARISOL

Pero ¿no tendría que ser él el que busque un cotutor?

DIEGO

Sí, lo sabe. Pero me pidió ayuda porque no conoce a nadie y yo le había comentado sobre tu tesis y me dijo si podía contactarte, que tal vez tuviese más suerte si yo te lo pedía directamente. A lo que dije que te lo iba a sugerir y que no era un favor.

MARISOL

Ok, no hay problema. Si me interesa, después me reúno con él y charlamos.

DIEGO

Bien. Sobre esto, no me animo a decir si es ambicioso, pretencioso o quién sabe qué. Él dice que es algo complicado, pero que quiere transformarlo en algo complejo. Por ahora está entreverado. Maneja varios objetivos distintos y no sé si será capaz de engarzarlos... darles cohesión y coherencia. Quiere hacer un guion cinematográfico como tesis teórica.

MARISOL

¿Va a hacer una película?

Afuera, frente a la cafetería, estaciona una camioneta y se bajan el **CONDUCTOR** y su **ACOMPAÑANTE**. El Acompañante baja con un rollo bajo el brazo y una caja de herramientas. El Conductor enciende un cigarro al bajar y se recuesta en la camioneta. El Acompañante abre la caja de herramientas, saca un rociador con el que moja el vidrio de la ventana del bar y con un trapo lo seca. Luego desenrolla el papel y comienza a pegar sobre el vidrio unas letras autoadhesivas: "Cafetera Grezia".

DIEGO

No, solo el guion. El guion es el formato de la tesis porque dice que este, como todos, es el metarrelato de la película y ese concepto es central en el tema que va a trabajar: la modernidad versus la posmodernidad. Dice que el guion es el lugar donde los procesos creativos de las imágenes se articulan. O sea, que a partir de un texto que refiere a imágenes arquetípicas, ideales, etcétera, este genera un conjunto de...

El Acompañante guarda las herramientas. Cuando da media vuelta, el Conductor se tapa la cara lamentándose. El Acompañante, intrigado, habla con él. El Conductor le señala el cartel y el Acompañante lo lee. Al darse cuenta del error, se acerca y quita la última letra "a" de *cafetera* y la "z" de *Grezia*. Ambos vuelven al camión.

DIEGO (CONT'D)

... imágenes de imágenes reales, en el film. Hay un pasaje de la imagen mental al texto, del texto a la imagen real y esto pretende relacionarlo, no sabemos aún cómo, con el registro de lo imaginario y el de lo simbólico de Lacan. Un guion está basado tanto en imágenes como en palabras, o sea lo simbólico.

MARISOL

(Pensativa)

O sea que trabaja al pensamiento como una "cadena de montaje". Hay una pretensión gnoseológica que requiere cierta antropología de la imagen y tal vez necesite explorar lo psicoanalítico de esta. No sé, parece mucho. A ver... O sea... Me quiero ordenar antes de decir que no. Imagen mental, texto del guion, imagen de la imagen de la película hipotética, imagen mental interpretada del espectador y construcción de sentido. Algo por el estilo, ¿no?

DIEGO

No se me había ocurrido de ese modo, pero sí, es un poco eso. De esta forma, mostrando las decisiones de cámara, las

expresiones de los actores y la edición, pretende exponer las arbitrariedades y presupuestos que le dan forma a las películas y a todo discurso. Ahí está su intención de develar el metalenguaje.

MARISOL

Sí, sí, como cuando el actor le habla al espectador. Bueno, eso no sé, eso es otra cosa. (Pausa)
Bueno, creo que lo que debería hacer primero es explorar los géneros discursivos y ver si es posible ese salto epistemológico así tan simplemente, y ver si su hipótesis de bases se apuntala. Tal vez Van Dijk, no sé, y Derrida como gran padre de este coqueteo con la deconstrucción. Por ahí, creo...

Se hace un silencio momentáneo. DIEGO se distrae mirando a través de una ventana que da a la calle.

Una madre sigue a su hijo que recién comienza a dar sus primeros pasos. El niño observa su imagen reflejada en el vidrio y se acerca posando ambas manos y se ríe, parece señalarse a sí mismo. Su mamá se agacha y le habla mirándose también, ambos ríen. Ella lo besa, lo abraza y lo aúpa. Señala nuevamente al vidrio y lo besa nuevamente.

MARISOL

¿Leíste a Glas? Es interesante cómo disuelve el género literario y quedás a merced de una escritura sin eslabones. Al haber dos textos escritos en paralelo, sobre Hegel y Genet, quedás a la deriva de cómo seguir el orden. ¿Cuál es? ¿Yo no lo sé? También hay notas a pie de página, que por momentos son más largas que el mismo texto, y sumale que, a su vez, trabaja el concepto de firma, etc. Uf, demasiado...

DIEGO

Es cierto. Pero él cree que gracias al guion puede exponer las decisiones creativas y los recursos visuales tales como primer plano, plano general, picado, contrapicado o cámara subjetiva, que le dan sentido a un discurso visual y que son "tachados" en la puesta en escena.

MARISOL

Sí, pero no. Los usos de cámara se ven finalmente -a menos que el director los cambie- en la película terminada.

DIEGO

Eso sin duda, pero el espectador

capta el sentido de estos recursos sin percatarse de que son decisiones racionales del guionista, escritas, recursos técnicos específicos para darle un sentido determinado a la imagen, "recetas", formas de articular valores y significados que van más allá de los diálogos.

MARISOL

Sí, claro, el sentido de la imagen. Van al registro imaginario lacaniano, como cuando usamos contrapicado para resaltar el poder de un personaje.

DIEGO

Exacto. Y que, a diferencia de un texto cualquiera, un discurso teórico, por ejemplo, se muestra aparentemente exento de presupuestos estratégicos, desideologizado o con un sujeto-autor ausente.

MARISOL

(Dudosa)

No sé, la ideología siempre está ahí infiltrada, cualquier análisis del texto o de la imagen es factible de hacer emerger lo ideológico. No te entiendo del todo. No importa ahora. A ver... Me

resulta radical que el género literario que intente usar sea el de un guion, pero podría hacerlo en formato de tesis sin problema, como lo hace todo el mundo.

DIEGO

Un guion te muestra la intención de la posición de cámara, un uso de la imagen determinado y cargado de sentido y que es captado por el espectador tal como lo hace con el texto en un diálogo. Un encuadre específico y hasta unos personajes que son esos, pero que podrían ser otros. El guion para él es una metáfora de la génesis de todo discurso...

YAMANDÚ lava unas tazas y las seca. Se acerca a la máquina de café y prepara dos cafés.

DIEGO (CONT'D)

Un texto filosófico, por ejemplo, dice él, se muestra puro, sin intenciones o fisuras. Es como si se hubiese escrito de un tirón, sin edición, sin correcciones. Nunca ves el borrador, y el autor te habla como en secreto, al oído, casi como si fuese tu propia voz. O sin el "casi". El único personaje de un texto es también

su autor, aun en el momento de poner notas de otros. Yo creo que hay algo de eso, que es como un monólogo donde nadie se detiene para decirte: ¡Estoy escribiendo esto!, y más bien escuchás pasivamente, pero al mismo tiempo lo lees. Hay como una alienación del lector en el autor.

MARISOL

Eso parece un poco apurado... habría que pensarlo. Yo diría que hay que articularlo mejor porque está revirtiendo aquello contra lo que fue Derrida, la *phoné*, el logocentrismo en oposición a la escritura. Parecería que él tiene el anhelo de la presencia. Eso por un lado... Ahora se podría refutar que el guion no muestra las correcciones ni los presupuestos que llevan al guionista al texto final. De hecho, lo vemos corregido; además, siempre se ha dicho que estos llevan meses de revisiones antes de terminarse. ¿Cómo resuelve esto?

DIEGO

Sin duda. Voy a planteárselo. Yo creo que el asunto es que él se posiciona en el intersticio, en la fisura entre el guion y la

película y no tanto en el guion mismo, aunque sí es verdad que surge la contradicción cuando propone no hacer la película, que no es su objetivo. Aquí está el primer borrador, el esquema, y la película sería hipotéticamente la "corrección"...

YAMANDÚ pasa un trapo por las mesas que va despejando. Acomoda las sillas que están torcidas y las arrima a la mesa. Hace un recorrido por el salón dejando las mesas limpias y ordenadas.

DIEGO (V.O. - CONT'D)

... entre comillas del guion, entonces tendría que hacer surgir, dentro de este, los elementos que hacen emerger la corrección de los errores. En las películas incluso hay escenas enteras que se quitan, que quedan registradas en el guion, pero después no aparecen por decisión del director o del editor. Lo que me gusta es que estamos hablando de dos textos que pueden compararse. Uno puede tomarse como si fuese la realidad misma, con una analogía que deviene metáfora, aunque sepamos que es una ficción, y el otro, el guion, es aquel que la construye, el "proyecto de".

MARISOL lo mira atentamente con la mano en el mentón.

DIEGO (CONT'D)

Y ahí es donde surge la evidencia
de un metalenguaje y su relación
con los metarrelatos, que es hacia
donde apunta.

MARISOL

Sí, veremos... Dejame fumar un pucho
y seguimos. Salgo un segundo.

MARISOL toma su morral y sale.

DIEGO

Dale...

EXT. CAFETERÍA GRECIA - PUERTA ENTRADA - TARDE

MARISOL sale y enciende un cigarro. El RUIDO de la calle
es ensordecedor. Mucho tránsito. Personas en todas las
direcciones que se cruzan, varios hablan por celular,
dos se pechan, pero sin pedir disculpas siguen de largo.

MARISOL suelta algo de humo y observa detenidamente (PP)
que frente a la cafetería hay dos hombres parados en la
vereda que hablan entre ellos y uno le dice algo a una
muchacha alta de minifalda. Esta sigue su rumbo sin
inmutarse, pasos después les muestra su mano con el dedo
mayor levantado. Marisol sonríe, tira el cigarro al
suelo y lo pisa. Exhala una última bocanada de humo y
vuelve a entrar.

INT. CAFETERÍA GRECIA - PUERTA ENTRADA - TARDE

MARISOL se sienta a la mesa.

MARISOL

¡El vicio! El pucho es de las pocas batallas que no puedo ganar. Y a esta altura de mi vida, ni me importa.

DIEGO sonríe y toma el último sorbo de café.

DIEGO (CONT'D)

(entusiasmado)

Como te decía: Rulfo cree que todo esto le sirve como una analogía para analizar el conflicto de la relación entre la modernidad y la posmodernidad, en el sentido de la crisis de los metarrelatos planteada por Lyotard. Esto, según él, y veremos si es como espera, puede ser la llave para refutar la perspectiva de Fukuyama.

MARISOL

¿Cómo es eso?

DIEGO

Partiendo de un análisis del discurso de estos dos textos, intenta mostrar cómo los argumentos del japonés se articulan como una ficción.

MARISOL

¿Y por qué va hasta el cine y no parte de un análisis del discurso directamente en ambos textos?

DIEGO

Porque entiende que es necesario mostrar los presupuestos subjetivos, las pulsiones libidinales que configuran lo ideológico, y todo esto basado en las imágenes mentales que se generan y que luego se incrustan en el texto.

MARISOL

Podría leer un poco a Zizek y a Nietzsche, etc., etc. Supongo que por ese lado lo podés ayudar tú.

DIEGO

En eso estoy... En resumen, arranca con la idea de puesta en escena de todo discurso y después toma a Hayden White -que yo sugerí porque él no lo conocía- y su idea de la historia como relato de ficción.

MARISOL

Bien de bien. ¿Cómo hace el desarrollo argumental? ¿Usa el texto de Fukuyama y lo mete dentro de una "película"? ¿Realiza su propia ficción contra el japonés? Mmm... (Pausa) Aunque eso sería muy

cómodo y no cumpliría con su pretensión de analizar estos textos. Al menos a primera vista... Mmm... No, nada, yo me entiendo.

DIEGO

Bueno, no. Parte de otro asunto que parece central. Trata de fundar su crítica a Fukuyama sobre el tema del fin de la historia; ahí es en donde entra Whyte, a partir de un análisis del discurso, y ahí Van Dijk, y con ello de ciertas..., ¿cómo lo llama?, fisuras ficcionales.

MARISOL

Yo lo bajaría a tierra de algún modo porque puede perderse en este embrollo.

DIEGO

Según él, en el prólogo aparecen ciertas fisuras que son como argumentos en sí mismos de lo que viene después. Dice que es ahí donde se comienza a articular el argumento, donde comienza a legitimarse. Con Lyotard lo mismo. Habla de que hay un cinismo que termina apoyando el edificio teórico de la hipótesis del fin de la historia y del neoliberalismo como su cúspide.

MARISOL

Bien. Esto tiene nuevamente olor a deconstrucción. (Risas) El tema de las zonas marginales al discurso, aquello que es suplementario, las notas al pie, lo que es expulsado también, aunque yo diría lo enterrado, como acción deliberada, al cuerpo central del discurso... en resumen, lo "invisibilizado".

(Pausa) Eso sí: que deje claro en el prólogo los aportes de los tutores. (Risas) Después todos sacan cartel cuando en realidad la mitad de las ideas se las damos nosotros.

DIEGO

Ja, ja, tenés razón... De Derrida no dijo nada, pero lo voy a sugerir, obviamente. Recién estoy en las primeras páginas. De todos modos, está entreverado y necesita trabajar bastante, mejorar la forma de escribir.

MARISOL

¿Tiene alguna estrategia de trabajo? Como un camino que va a ir realizando. ¿Hay un índice donde se plantee objetivos a cumplir, por ejemplo?

DIEGO

Primeramente, apunta a algunos textos fundacionales de la historia de la filosofía que son ficciones en sí, y ficciones que son empleadas como sostén de posturas filosóficas, tal como *Así habló Zarathustra* u otros de Nietzsche. También quiere trabajar con escritores cuyos textos inciden o son la base de posturas filosóficas, tales como Borges, Rilke o Mallarmé, o filósofos como Heidegger, que toma a distintos poetas como base de sus reflexiones. Ah, hablamos de cómo la pintura de Klee es tomada como base por Benjamin, Descartes, etc.

MARISOL

(Con aprobación)

Bien...

DIEGO (CONT'D)

Lo interesante de Rulfo sobre Descartes es que dice que el "genio maligno" carece de un anclaje en la realidad, en el mundo; de hecho, es una ficción que lo viene a ayudar en su argumento racional. Dice que Descartes usa lo teológico para construir su andamiaje racional. Además de que esto lo toma de la

República de Platón. Ahí es donde Sócrates critica fuertemente lo que escribe Homero sobre los dioses, y que Descartes lo escribe como si fuese propio. Dice también que quiere leer a Lacan y agregarlo, de alguna forma, en relación a *La carta robada* de Poe.

MARISOL

¡Que afloje un poco con las referencias! O que las profundice más. Que no sea un "recorta y pega".

DIEGO

Sí. Pero me sorprendió cuando me comentó que los ejemplos clínicos de los que parte Freud no tienen un registro que acredite qué fue lo que verdaderamente salió en las terapias. Plantea que cómo podemos saber que lo que sucedió en la terapia es verdadero y no una ficción que se acomodó a la tesis planteada. En el fondo, es una cuestión de fe sobre lo dicho por el austríaco.

MARISOL

Eso es interesante... Aunque eso lo leí en algún sitio, ya me voy a acordar. Me gustaría saber también cómo trabaja con Borges cuando, en

realidad, es literatura pura,
ficción en sí. O sea, Borges nunca
dijo que lo suyo fuese una
indagación filosófica.

DIEGO

Eso se lo comenté y le sugerí que
leyera *El hombre sin atributos* de
Robert Musil para ver otra
aproximación desde la ficción a lo
filosófico. Además de que no puede
no leer *Tiempo y narración*, en sus
tres tomos, de Ricoeur.

MARISOL

Está muy bien... La obra de Klee
tomada por Benjamín es un ejemplo,
también, de una forma de
representación relativamente
autónoma que luego es tomada como
base de un argumento filosófico.
Ahí terminaría en una hermenéutica
de todo lo existente. Bueno, ahí
está el punto entre lo escrito, lo
interpretado y la realidad, y su
relación con la ficción. Volvemos
a Ricoeur.

DIEGO

Tal cual, pero el hecho de que sus
ficciones sean tomadas como
argumento para especulaciones y
trabajos filosóficos desestabiliza
la idea de que lo real solo

proviene de lo real o de un sujeto trascendental. ¿Te acordarás del Foucault de *Las palabras y las cosas*? Ahí toma a Borges y la clasificación de los perros. Bue... Para que no se pierda, le voy a decir que siga la lógica de la *Odisea* y vaya resolviendo escollos de a uno hasta llegar a Penélope, ja,ja.

MARISOL

Eso sería muy moderno y lindo; con sus idas y venidas, sus solapamientos, cumple con lo linealmente histórico, pero rompe con lo narrativamente lineal. Muy distinto a cómo somos los académicos: racionales, sistemáticos, ordenados, progresivos, con una pasión desmedida por la autoría... Aunque los artistas, por suerte, no tanto, al menos no los actuales... Pero como viene la mano parece que puede ser más un *collage* posmoderno, como el DJ de Bourriaud, con el riesgo también de no decir nada. (Pausa) Pensando un poco en voz alta, tal vez tendría que articular uno de sus capítulos sobre lo verosímil y los criterios de verdad. Aunque no sé si no terminará en algo

inabarcable y no finalice nunca la tesis... Dejá, no le digas eso.

DIEGO

Ese es mi miedo también, me tiene abrumado... Perdón, pero, ¿vas a pedir algo?

DIEGO levanta la mano mirando a YAMANDÚ. Este asiente con la cabeza, toma una carta y se acerca.

YAMANDÚ

(a Marisol con una cortés reverencia)
Buenos días. ¿Qué van a tomar?

MARISOL

Un capuchino, por favor, con edulcorante y soda.

DIEGO

(A Yamandú)

Para mí, un café doble y una medialuna.

YAMANDÚ

Muy bien.

YAMANDÚ vuelve al mostrador.

MARISOL

(Con sorpresa)

Esta cafetería se llama Grecia,
¿verdad?... ¡Mirá que interesante!
La caverna de Platón: ¡es ahí! Es

hacia donde tiene que ir primero.
Esa es la gran ficción fundante
del pensamiento occidental. La
sombra, la realidad, el logos,
todo nace con los griegos, y la
República es la carta fundacional,
a mi entender.

YAMANDÚ ordena algunas tazas y vasos tras el mostrador.
Tira unos residuos en un tacho.

FUNDE A:

INT. CASA GLAUCÓN - PATIO - DÍA (410 A. C.)

Desde una de las salas contiguas sale la ESCLAVA con un cuenco con sobras de comida. Se detiene mirando el entorno. Deposita el cuenco en el suelo y lo golpea suavemente con una pequeña cuchara. Un gato aparece y se acerca. Ella lo acaricia y vuelve a sus tareas. El gato come tranquilamente. Se oyen voces indiscernibles desde el andrón. El gato mira hacia el andrón, prosigue su festín.

INT. CASA GLAUCÓN - SALA - DÍA

Las mesas accesorias de la habitación tienen copas y cuencos a los que les quedan pocas frutas. Platón toma notas, algo separado del grupo. Glaucón, TRASIMACO, POLEMARCO y ADIMANTO escuchan atentamente a Sócrates, que tiene un vaso de vino en mano, al que le introduce un trozo de pan que come.

SOCRATES⁷¹

*Representa hombres en una morada
subterránea en forma de caverna,
que tiene la entrada abierta en
toda su extensión a la luz. En
ella están desde niños con las
piernas y el cuello encadenados.*

Una sombra de mujer, proveniente de la puerta, se recorta en el piso de la sala. Hace que Sócrates detenga su relato. La esclava, con un canasto abierto y ancho, mira al piso y espera.

GLAUCÓN

Pasá y retirá esas cosas... menos el vino.

La esclava pone la vajilla de cada mesa en el canasto. Deja los vasos y la jarra. Con la mirada hacia abajo y haciendo una tímida reverencia se dirige hacia la puerta, donde se detiene para acomodarse el canasto. La luz del exterior deja suponer su figura contorneada. Sócrates la mira un instante y se vuelve para seguir la charla. Ella se va.

PP de Sócrates y lentamente un ACERCAMIENTO hacia la boca hasta un PPP.

SOCRATES

Como os decía: *En ella están desde niños, con las piernas y el cuello encadenados, de modo que deben*

⁷¹ Los diálogos de Sócrates marcados en cursivas son citados de Platón (1988, p. 338).

*permanecer allí y mirar solo
delante de ellos porque las
cadenas les impiden girar en
derredor la cabeza. Más arriba y
más lejos, se halla la luz de un
fuego que brilla detrás de ellos;
y entre el fuego y los prisioneros
hay un camino más alto, junto al
cual imagínate un tabique
construido de lado a lado, como el
biombo que los titiriteros
levantan delante del público para
mostrar, por encima del biombo,
los muñecos.*

FUNDE A NEGRO:

INT. CAVERNA - NOCHE

SOCRATES (V.O.)

*Están desde niños, con las piernas
y el cuello encadenados, de modo
que deben permanecer allí y mirar
solo delante de ellos porque las
cadenas les impiden girar en
derredor la cabeza...*

Varios esclavos frente a una gran pared de roca. Ahí se ven sombras deformadas que pasan en una dirección y otra. Un gran tabique separa a los encarcelados del resto de las personas y del fuego encendido más allá.

Varias personas caminan con estandartes y distintos objetos sobre sus cabezas proyectando sombras muy difusas, inidentificables, en la pared que está frente a los prisioneros.

Estos se encuentran atrapados por el cuello con un grillete que no los deja moverse. Hay excrementos esparcidos por el piso. La mayoría tiene la mirada perdida, están escuálidos y desarreglados, muchos de ellos desnudos. Al fondo, cuelgan algunos ya muertos, cuerpos pudriéndose.

Un **NIÑO** (11) desnutrido lucha por soltarse. Con los ojos salidos de sus órbitas, LLORA, GIME y lucha contra la cadena.

NIÑO

(Gritando y llorando)

¡Sáquenme de acá! Me quiero ir. Yo
no hice nada...

Un SOLDADO se acerca y lo golpea en la cabeza, el NIÑO queda colgando del grillete. Personas que van y vienen, soldados hablando como si nada pasara.

CAMARA SUBJETIVA saliendo de la caverna. Luz intensa.

FUNDE A BLANCO:

INT. FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS - SALÓN- NOCHE

SOBREIMPRESO: Facultad de Humanidades y Ciencias, 1991

Un gran salón semicircular con asientos en gradas. Al frente, una mesa de conferencias con micrófono y un pizarrón negro que cubre de pared a pared. Un poco más de treinta alumnos recién llegados generan bullicio. Los últimos bajan por la escalera y se acomodan. Los que están sentados, en pequeños grupos de dos o tres personas, hablan mientras acomodan papeles, cuadernos y se liberan de sus abrigos. Al fondo, frente a la ventana del proyector, dos estudiantes muy juntos se besan y hablan bajito.

MARISOL ESTUDIANTE (23), con blusa floreada de la India y un saco de punto color bordó, habla con un **COMPAÑERO MARISOL** (24) sobre un libro que tiene entre sus manos de uñas largas rojo caoba. Las manos gesticulan para dar énfasis a un relato que no escuchamos. Su compañero asiente y la escucha con atención.

MICHEL (35), aún con pelo, llega con una carpeta en la mano. Desciende de forma apurada por las escaleras, da un pequeño traspié y golpea contra el respaldo de un banco llamando la atención de sus alumnos. Algunos ríen por lo bajo. Sin dar trascendencia al hecho, llega a la mesa de conferencias, deposita la carpeta y acomoda sus papeles. Da un pequeño golpe al micrófono encendido.

MICHEL

(Carraspea)

Buenas noches. Disculpen el atraso y el tropiezo... Hoy les traje un resumen de escenas de *La ventana indiscreta* de Hitchcock, que les pedí que vieran el fin de semana.

Esto nos va a permitir entrar en tema. Así que, sin más preámbulo, vamos a comenzar porque si no, nos van a dar los tiempos...

MICHEL se sienta.

MICHEL

¡A ver ahí, en el fondo! ¿Alguien puede apagar las luces? Muchas gracias.

Un ESTUDIANTE se levanta de su asiento y va apagando las luces de forma escalonada, de atrás hacia delante. Vuelve a su asiento tanteando los respaldos.

MICHEL levanta su pulgar en dirección al operario del proyector. Desde la pequeña ventana en su cuartito iluminado, el OPERARIO asiente y lo enciende.

La luz intensa y blanca cruza toda la sala. Los estudiantes son ahora siluetas sin rostro. La luz da en el pizarrón negro, los números del film van en sucesión descendiente: 8, 7, 6, 5...

MICHEL, sorprendido, se acerca y baja la pantalla blanca. La luz proyecta la sombra de las cabezas de la pareja sentada en la última fila. Estos ven cuál es el problema y se mueven unos asientos hacia el costado.

Sobre la pantalla se suceden distintas escenas de *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock.

SECUENCIA DE ESCENAS

1. SOBREIMPRESO: Alfred Hitchcock's Rear Window
2. 1:30. Zoom out de la ventana. Travelling de las ventanas que dan al patio interior: Gato subiendo escaleras. Vecinos que viven frente a la ventana de James Stewart: Hombre afeitándose. Pareja durmiendo y desperezándose. Bailarina realizando tareas domésticas.
3. 3:15 - James Stewart durmiendo en silla de ruedas y con un yeso en su pierna. Cámara antigua rota. Imagen de auto accidentado, bomba atómica. Fotografía de mujer en negativo. Cámaras con flashes de bombilla. Imagen de mujer en revista *Paris Fashions*.
4. 4:38 - Bailarina baila y desayuna.
5. 5:34 - Hombre solitario toca el piano.
6. 8:10 a 8:30 - Entra Estela, desde donde dice "Nos hemos convertido en una raza de mirones... deberían salir de sus casas mirar para adentro, para variar".
7. 14:09 - Recién casados se besan.
8. 42:57 - James S. y Grace Kelly se besan y hablan
9. 1:10:30 - Policía ve aparecer a Grace K. y queda absorto, su mirada no se aparta de ella.
10. 1:16:40 - Un hombre trata de propasarse con la mujer de verde. Ella lo hecha.
11. 6:15 - Hombre X discute con su esposa enferma.
12. 31:50 - Hombre X sale y entra de su casa varias veces, con una valija, de forma sospechosa.
13. 1:20:10 - Perro aparece estrangulado en el patio.
14. 33:20 - Persianas cerradas de la casa del señor X.
15. 40:17 - James S. observa a través de una cámara con teleobjetivo. X envuelve un serrucho.
16. 45:32 - X atando un baúl, hasta que Grace K. dice: "Cuéntame todo desde un principio, dime todo lo que has visto y lo que crees que significa".
17. 1:35:00 - Grace K. entra el apartamento de X y es

- atrapada. James S. no puede hacer nada porque lo ve desde su casa.
18. 1:37:00 - X mira hacia la ventana de James S. Este apaga las luces.
19. 1:40:30 - James S. toma conciencia de que es vulnerable ante la inminente llegada de X.
20. 1:45:25 Cámara en Picado a James S. Penumbra. Silla de ruedas, vista general.
21. 1:42:00 - Se escuchan pasos en la escalera. X entra en la habitación de James S. Penumbra total.
22. 1:43:15 - Varios disparos de flash enceguecen a X, que lo retrasa. James S. cae por la ventana.
23. Grace K. deja un libro y toma la revista *Bazaar*.
24. 1_47:20 - Distintas escenas se suceden con parejas vecinas. La bailarina recibe a su pareja que vuelve de la milicia.
25. 1:47:354 - Se baja la persiana de la casa de James S.

INT. FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS - SALÓN - NOCHE

ZOOM OUT de la pantalla en proyección. La luz del proyector va cambiando de intensidad hasta apagarse.

FADE A NEGRO:

INT. FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS - SALÓN - NOCHE

Las luces se encienden y los alumnos cierran los ojos deslumbrados.

MICHEL

Bueno. Acabamos de ver un conjunto

de escenas especialmente
seleccionadas de una de las
películas más importantes de
Hitchcock. Deberíamos ver *La soga*
también, si nos da el tiempo.
Bien. Espero que todos hayan
podido verla conjuntamente a la
lectura del libro séptimo de la
República... ¡La famosa caverna!
(Pausa) Comencemos. ¿Qué me pueden
decir de esto que acabamos de ver
relacionado con la alegoría de la
caverna de Platón?

Segundos de silencio. MICHEL recorre con la mirada
esperando alguna respuesta.

MARISOL ESTUDIANTE abre su cuaderno de apuntes marcado
con *post-it* de color azul. Hay varias anotaciones
numeradas con una perfecta caligrafía en lapicera azul.
Levanta la mano.

MICHEL

Sí, Marisol... Te escuchamos.

MARISOL ESTUDIANTE

O sea... Primero que nada, quería
hacer algunas observaciones con
respecto la alegoría de la
caverna. Si bien el relato tiene
una cohesión que llama la atención
y es envidiable, no deja espacio
para la interrupción, que creo que
es parte de su intención. O sea,

que cada pregunta y su respuesta están perfectamente encadenadas en una relación de causa y efecto, el famoso diálogo. Dirigido sabiamente (Hace gesto de comillas con las manos) por Sócrates. También pienso que esto solo fue posible gracias a que Glaucón es un actor pasivo, sometido. Es el *partenaire* ideal, realmente. Y disculpen que lo diga: me llegó a molestar bastante no ver en él ni una duda o discrepancia mínimamente crítica con el relato mesurado y casi solemne, diría yo, de este abuelito bonachón que llamamos Sócrates. O podríamos decir, tal vez, ese *alter ego* que introduce Platón, que es quien escribe el relato. Me llama profundamente la atención la cantidad de veces que asiente este muchacho... O sea, ya no es tan muchacho, sino un hombre hecho y derecho por cierto, tal vez amante esporádico del abuelo, como todos sabemos de este mundo primigenio y homoerótico. Y por tanto asumo, y podría llegar a comprender, el porqué de ser un sumiso discípulo. Con base en lo anterior, les pido permiso para relatarles solo las respuestas que da Glaucón durante el diálogo. ¡Bue...! Ni tan diálogo,

más que nada parece un monólogo.
(Pausa) Me va a llevar un minuto
como máximo y les pido disculpas,
pero esta es la forma en que mejor
podemos ver lo que encontré. Ahí
voy, perdonen... Glaucón responde:
"Ya lo veo ... ¿Qué otra cosa van a
ver? ... Forzosamente ... Es
enteramente forzoso ... Mucho más ...
Así es ... ¿Cómo no? ...
Necesariamente ... Es evidente ...
Efectivamente ... Eso es lo que creo
yo ... Ciertamente ... Claro que sí ...
También estoy de acuerdo ... Es
natural ... Desde luego ...
No es nada extraño ... Es muy
razonable ... En efecto, eso es..."

FADE OUT/FADE IN: SONIDO MARISOL ESTUDIANTE - GLAUCÓN

INT. CASA GLAUCÓN - ANDRÓN - DÍA

SECUENCIA DE TOMAS con PP de GLAUCÓN asintiendo.

GLAUCÓN

1. Tal parece.
2. En efecto.
3. Es natural.
4. Es cierto.
5. Es verdad.
6. Efectivamente.

7. Nada más cierto.
8. No, ¡por Zeus!.
9. ¿Cómo no?
10. ¿Cómo no he de querer?
11. ¿Cómo no?
12. Tal dijimos.
13. Desde luego.
14. Así es.
15. ¿Cómo no?
16. Muy cierto.
17. Extraño, ciertamente.
18. Enséñame.
19. Es evidente.

FADE OUT: FADE IN

MARISOL ESTUDIANTE

(PP, agotada)

"Es natural ... De ese modo ...
Efectivamente ... ¿Cómo no? ... Sí ...
Bien ... Sí ... Cierto." ¡Uf! (Pausa)
¡Me cansé! Lo dejamos por ahí. Les
pido disculpas por este listado de
abnegaciones, y no es que estén
todas. Encontré, si no conté mal,
por supuesto, un mínimo de 133
asentimientos. Realmente hay muy
pocas intervenciones donde Glaucón
pregunte algo, y ni que hablar de
que ponga en duda lo dicho. Su
aporte a este diálogo-lectura, si
habláramos cinematográficamente,
es de aliado del héroe, de

Sócrates, por supuesto. Realmente es bastante indignante seguir un diálogo de este modo hoy en día. Podía haber terminado con un "Sí, querida" o "Sí, querido" y tendríamos una ficción hogareña de los años cincuenta. Tal vez me costó conectarlo con Hitchcock, desde el punto de vista de la metáfora de la luz, y me enrosqué más con el tema de la retórica empleada, con la cadena significante, o sea, con el uso del lenguaje en crudo.

MICHEL

¿Será por tu pasión por Derrida?

MARISOL ESTUDIANTE

Je, je, seguramente. Es evidente que entre la caverna y el apartamento del MARAVILLOSO JAMIE hay varios puntos en común. A ver... Mmmmm... Lo anoté por aquí... ¡Sí! A ver, o sea... Primero: me pareció impresionante el uso de la dicotomía entre luz y oscuridad como posibilidad de construcción de sentido, y con esto el ojo como órgano privilegiado del conocimiento. O sea, los prisioneros de la caverna viven todo a través de esa sombra y solo tienen las sombras como

posibilidad de conocimiento. En ese punto no veo que sea muy distinto al lugar que ocupa Stewart desde su ventana, atrapado aquí por la silla de ruedas. Segundo: *La ventana indiscreta* es la metáfora misma del cine y con ella, de la imagen en sí. Lo vemos al principio, cuando se levanta la persiana y hay un recorrido por varias imágenes, cuadros, la cámara rota, etc. De hecho, él mismo es un fotógrafo. La película hace suyo el marco del cuadro, como en el cuadro renacentista, como lugar de condensación de experiencias subjetivas y de orden de un mundo donde soy el centro. O sea, el marco ordena un universo posible, pero acotado...

MARISOL ESTUDIANTE dibuja el marco en el aire con sus dos pulgares.

MARISOL ESTUDIANTE (CONT.)

La ventana de James Stewart es el marco, tanto el suyo propio como el de sus vecinos. Paralelamente, los prisioneros de Platón tienen una ventana que se encuentra limitada por su acercamiento a la pared. O sea, no ven más allá, ni siquiera a sus compañeros de

reclusión. El marco lo define Sócrates a partir de su contenido, las sombras... ¡Ah!... También está esa segunda ventana que es la apertura de la caverna, con ese afuera que representa el mundo real. Y acá hay dos marcos que sostienen la metáfora de Sócrates de la educación: el marco de los ignorantes-esclavos, ¡perdón!, de los ignorantes-prisioneros que solo ven la sombra, frente al del sabio que puede ver desde afuera todo ese adentro repleto de personajes que van y vienen, de objetos claros y distintos, como diría nuestro amigo René. (Pausa)

MICHEL

Muy bien. ¿Alguien más?

MARISOL ESTUDIANTE levanta la mano.

MARISOL ESTUDIANTE

Perdón, ¡pero no terminé!

MICHEL

Dale. Cortito, por favor, que se nos va la hora.

MARISOL ESTUDIANTE

Sí, sí, son dos pavadas. La idea del adentro y del afuera está

siempre presente en ambas obras,
un afuera como lo real a
interpretar, frente a un adentro
que también debe ser interpretado.
La ventana es un marco que recorta
y aísla, y siempre sabemos muy
poco o nunca completamente lo que
pasa ahí adentro. El director de
cine, en este caso: Hitchcock, es
quien decide qué ves y qué no, del
mismo modo que quien escribe la
ficción, ¿no? Sócrates... o Platón,
en realidad. Este decide
deliberadamente lo extraño de la
situación, sus personajes y el
contexto, todo. De algún modo,
Hitchcock es tan calculador como
quien puso a los prisioneros desde
niños a ver esa proyección de
sombras interminables frente a una
pared húmeda. O como usted hoy con
nosotros, en esta casi caverna que
usó en provecho de su estrategia
pedagógica.

MICHEL sonríe.

MARISOL ESTUDIANTE (CONT.)

Lo que podemos ver en *La ventana indiscreta* es un modo de ir
construyendo los hechos, atando
cabos para resolver el misterio.
La narrativa va dando indicios de
algo que nunca vimos. Ver cine es

como ser un detective que se encuentra frente a la pantalla-ventana atando y asociando hechos inconexos. Toda película es una actividad hermenéutica. Bueno, no, no las películas que ve mi hermano... ¡i, ¡i. Bueno. A ver por acá...

MARISOL ESTUDIANTE va recorriendo con el dedo en sus apuntes.

MARISOL ESTUDIANTE (CONT.)

Ah, sí... Platón propone un conjunto de esclavos inmóviles frente a la pared para reflexionar sobre las ideas, mientras que Hitchcock es un poco más sutil y también verosímil, creo yo. Este crea un accidente donde Stewart deba estar postrado en su silla-butaca para descubrir al asesino. El problema de Platón es que se encuentra en un mundo arbitrario y clasista, y lo vemos reflejado en el texto, donde se naturaliza la reclusión. Sabemos que el mundo griego es esclavista, pero la mayoría de las veces lo tomamos como si fuese un pie de página, como un asunto casual y sin importancia. Creo que estamos tan deslumbrados con el relato de Sócrates y ese deseo de aprender que olvidamos el

trasfondo ideológico latente y perverso. Cuando pensé eso realmente se me puso la piel de gallina. Creo que ahí está la perversión socrática y de gran parte del mundo griego. Bien... Finalmente, y para terminar, permítaseme leer algo y no los aburro más.

MARISOL ESTUDIANTE se acomoda los lentes y mira sus anotaciones.

MARISOL ESTUDIANTE

(Con solemnidad)

Sea ayer u hoy, la caverna parece ser el mecanismo por excelencia para confinar y recluir al otro bajo el simulacro de ser educado. Desde hace más de 2500 años, en Grecia, hasta las actuales salas de cine o, por qué no, en nuestros propios hogares, consumimos sombras en movimiento, no tanto como forma de diversión nuestra como de un ente ausente y soberano. Gracias.

MICHEL

(Alegremente sorprendido)

Ja, ja. Contundente lo suyo. Muchas gracias, Marisol. ¿Alguien más quiere observar algo?

SILENCIO total. MICHEL mira la hora.

MICHEL

Bueno, se nos fue el tiempo por hoy. Para la próxima clase quiero que hagan un trabajo con estos dos autores. Pueden y deberían hacer ingresar alguna de las lecturas que hicimos la clase pasada de Foucault, Lacan, Derrida o Deleuze.

MARISOL ESTUDIANTE

¿Puedo trabajar con Zizek?

MICHEL

Por supuesto, Marisol.

COMPAÑERO MARISOL

(Bajito, a Marisol)

¡Sos una genia!

MARISOL se encoge de hombros y sonríe. Saca de su morral una caja de cigarros y guarda sus apuntes.

COMPAÑERO MARISOL

¿Mañana venís a Estudios
Culturales?

MARISOL ESTUDIANTE

¡Porsu!

Todos en la clase comienzan a recoger sus cosas, se levantan y comienzan a salir. Marisol se cuelga su morral y se levanta ya con un cigarro en la mano.

Tazas y platos vacíos en la mesa de Diego y Marisol.
YAMANDÚ se acerca. MARISOL saca su monedero del bolso.

DIEGO

No... Esta vez invito yo.

MARISOL

(con énfasis)

¡De ningún modo!

DIEGO le pone la mano sobre la billetera de Marisol.

DIEGO

Por favor, dame el gusto. La próxima semana lo pagás vos, te prometo.

MARISOL

Ok, dale. ¿Acá mismo? Me encanta el lugar que elegiste. En las paredes de casa también tengo recortes y fotos de películas de cine y actores. Tenés que ir un día de estos. Aunque tengo que arreglar el desorden antes, ja ja.

DIEGO

Por supuesto, cuando quieras. Me avisás y arreglamos.

MARISOL comienza a juntar sus cosas.

MARISOL

Muy bien, me voy rápido porque tengo que corregir un montón y además tengo que hacer algún mandado antes. No tengo nada en casa, soy un desastre... Otra cosa, el proyecto me parece interesante porque pone a la escritura, al arte, en un mismo horizonte del logos, cosa que Platón discutiría.

MARISOL y DIEGO se despiden con un beso. Un gato parado sobre el pretil de la ventana del bar mira hacia adentro, a una mesa que tiene restos de comida.

INT. CASA MARISOL - NOCHE

SOBREIMPRESO: 7 días después

El apartamento está en penumbras. La persiana proyecta sobre el piso unas franjas de luz que dan sobre un sofá de dos cuerpos. SUENAN LAS LLAVES en la cerradura. La puerta se abre y MARISOL entra con una bolsa blanca de supermercado, varias carpetas en una mano y en la otra, una bolsa de comida para gatos. DUCHAMP, su gato blanco y negro, se enreda entre sus piernas MAULLANDO.

MARISOL

¡Duchamp! Tás muerto de hambre...
Dame un segundo.

MARISOL enciende el interruptor al costado de la puerta y el apartamento se ilumina. Un monoambiente pequeño con

lámparas art decó, una pared repleta de pequeñas imágenes de películas de cine, varios pósteres de películas de la Nouvelle Vague, de *Citizen Kane* y *The Rope* de Hitchcock. Por todo el espacio hay adornos de la India de factura artesanal, también de bambú, madera y mate. Otra pared cubierta con una biblioteca de madera color caoba, atestada de libros parcialmente ordenados, en algunos claros hay portalápices con marcadores de colores y pinceles sin usar. Más libros apilados en varios lugares del piso.

MARISOL se despoja de las carpetas sobre un escritorio repleto de libros, lapiceras, cajas de cigarros, una impresora y una *laptop*. Toma una trincheta de un portalápices y corta una punta de la bolsa de comida para gatos. Llena un recipiente en el suelo y el gato se lanza sobre él tan rápidamente como come. MARISOL se quita se sacude los zapatos, que salen despedidos sin una dirección determinada. Se quita el morral que cuelga en un perchero y levanta la persiana que deja ver un edificio antiguo con un cartel de neón, que se enciende y apaga, HOTEL BATES. Da uno pasos para apagar la luz. Los libros se iluminan de rojo. Vuelve hacia la ventana encendiendo un cigarrillo. **PPP** del cigarrillo encendido mientras inhala. Exhala el humo lentamente. Sus lentes reflejan parte del cartel del Hotel Bates. Su mirada desciende hasta la calle. Un GATO NEGRO cruza rápidamente perdiéndose bajo un montón de cajas.

EXT. APARTAMENTO MARISOL (CALLE) - NOCHE

Contra una pared, grafiteada y desgastada por el tiempo, hay apilados cartones, maderas, *pallets*. De abajo sale

el GATO NEGRO, con un ratón entre los dientes.

SONIDO de un mensaje en el celular.

FUNDE A:

INT. APARTAMENTO MARISOL - NOCHE

DUCHAMP, el gato, come de su tazón en el piso. MARISOL, deja el cigarro en el cenicero, va hasta al perchero y saca el celular del morral. Presiona el ícono verde de Whatsapp. El mensaje de DIEGO dice: *Hola, Marisol ¿Cómo estás? Te pasé por email las correcciones que me mandó Rulfo sobre lo que hablamos la semana pasada. Acusó recibo de tus sugerencias. Revisalo cuando puedas. Yo me reúno con él la semana próxima. Abrazo, Diego*

MARISOL escribe: *OK. Te aviso. Gracias y beso.* Guarda el celular en su morral y vuelve a por su cigarrillo. Mira hacia abajo buscando el gato, que ya no está.

FADE IN SONIDO DE IMPRESORA

PP de las hojas que van saliendo de la impresora. MARISOL toma la primera y comienza a leer. El cigarrillo brilla con la pitada y el humo rebota en la hoja.

FUNDIDO A:

INT. FARTES - SALÓN - NOCHE

Salón concurrido. ALBOROTO de voces. Los últimos rezagados buscan algún lugar libre entre la multitud.

KAREN (37), pelo cobrizo, deja la mochila a un lado.

FLORENCIA (33), corpulenta, tiene pelo ondulado y abundante, atado en moño cruzado por dos palitos chinos, y una blusa floreada; toma mate mientras revisa su celular. **SANTIAGO** (39), delgado, de estatura media, con la mochila al hombro, parado en el pasillo, busca un asiento donde ubicarse. Algún amigo por acá y por allá, varios se acomodan donde pueden, otro levanta la mano para indicar que queda un lugar próximo. Aparecen **YAMANDÚ**, con un bolso grande, donde lleva su cámara de video. **SOLEDAD** (28), rubia, con pelo atado, delgada y con lentes grandes, sentada en la segunda fila de asientos, le hace una seña de que queda un lugar a su lado. **YAMANDÚ** se abre camino tambaleándose. Se sienta y la saluda. **DIEGO**, al frente del salón apuntes en mano, habla (ininteligible) con un par de alumnos sentados en primera fila.

YAMANDÚ

(Afectuosamente)

Pero ¿cómo estás? ¡Qué bien se te ve! ¡Qué locura esto!

SOLEDAD

Sí, la verdad. Está repleto. Decí que me organizo para llegar 15 minutos antes, si no, quedaba allá atrás.

YAMANDÚ

Sí, eso está muy bien. Para mí es imposible, salí recién de trabajar y vine volando para acá. Encima no hay lugar para estacionar por ningún lado. Tuve que dejar el auto ALLÁ, como a tres cuadras.

SOLEDA

Terrible... Por suerte tenés auto, yo ni eso. Vengo de Salinas y el viaje me lleva hora y media fácil, SI ES EL DIRECTO. Una hora y 45 minutos, si no.

YAMANDÚ

Puah, ni me digas... Tenía una novia que vivía en Atlántida. Por suerte me dejó... ja, ja.

SOLEDA

Ja, ja, ¡qué boludo!

DIEGO

(En voz alta)

Buenas noches, muchachos y muchachas... Vamos aplacando los ánimos, vamos bajando los decibeles, así podemos arrancar.

El BARULLO comienza a descender. **FRANCESCA** se acerca y comienza a hablar con DIEGO. Ella asiente y vuelve al costado del salón.

SOLEDAD

(Susurrando a Yamandú)

¿Has visto a Rulfo? Hace días que
no lo veo.

YAMANDÚ

(Susurrando)

No. Me mandó mensaje diciendo que
está complicado con la tesis que
tiene que entregar a fin de mes.
Así que me parece que no va a
venir por unos días. Me pidió que
le grabara las clases.

YAMANDÚ le enseña la grabadora.

SOLEDAD

Qué pena. Justo traje este libro
de Nietzsche que me prestó. Se lo
daré después.

SOLEDAD le enseña *El viajero y su sombra* de Nietzsche.

YAMANDÚ

Yo estoy igual que vos. A mí me
prestó a Tanizaki.

YAMANDÚ le enseña *El elogio de la sombra* de Junichiro
Tanizaki.

SOLEDAD

Está buenísimo, es re lindo. Ese
lo perdí, seguro se lo presté a
alguien y no sé por dónde anda.

YAMANDÚ

¡Uh, no...! Es como decía un amigo:
los libros ni se prestan ni se
devuelven.

DIEGO

(Firme)

Bueno, bueno... Ahora sí, gurises,
arrancamos. (Pausa) Si recuerdan,
había quedado para hoy en que
trajeran algún avance de
narrativas con algún autor de la
bibliografía... u otro de vuestra
elección que se aproximara de
algún modo. ¿Quién hizo los
deberes? ¿Quién se anima?

Rápidamente SOLEDAD levanta su mano (PP). Cinco o seis
de sus compañeros lo hacen instantes después (PG).
YAMANDÚ pone sobre su falda una grabadora de audio
portátil y la enciende.

DIEGO

(a Soledad)

Bien de bien. Arranque usted,
Betoni, por favor.

SOLEDAD

Buenas noches a todos y todas.
Permiso, voy a leer un fragmento
de lo que escribí, donde intento
mostrar la perspectiva de
Nietzsche en la que el *logos*

griego, como origen y fundamento,
fluye hasta una concepción del
mundo articulada no tanto por la
idea de verdad, sino por la de
interpretación, en consonancia con
su "no hay hechos, solo
interpretaciones", que si no
recuerdo mal está en *Fragmentos*
Póstumos.

SOLEDAD se acomoda los lentes y se afirma a sus apuntes.

SOBREIMPRESO: Friedrich Nietzsche, *El crepúsculo de los
ídolos*, 1889

SOLEDAD

(levemente nerviosa)

Bien...(Respira hondo) En *El
crepúsculo de los ídolos*,
Nietzsche hace un breve
itinerario, tan sintético como
propio de su pasión por el
aforismo. Nos relata, en un
capítulo homónimo, cómo el entre
comillas "mundo verdadero" terminó
convirtiéndose en fábula. Para
ello, a modo de listado numerado,
en un devenir histórico (y
subrayo) desentendido de un
encadenamiento causal y próximo al
sentido de la emergencia del
evento, nos expone las distintas
etapas de ese intento de tomar el

mundo. Y así las numera: primero, el mundo verdadero asequible al sabio, 2. inasequible por ahora..., 3. inasequible., 4.poniendo inasequible entre signos de interrogación, 5. mundo verdadero entre comillas, como duda a la posibilidad misma de la pregunta o existencia del concepto de verdad, creo yo. (Pausa) Y finalmente el punto 6 habla de la eliminación tanto del mundo verdadero como del aparente, es decir por tanto, el devenir fábula. Así, pues, para Nietzsche ese horizonte de verdad al que hemos empujado al mundo desde los griegos ha quedado a merced, aunque tal vez ahí surja un resquicio de esperanza, de una ficción narrativa de orientación pedagógica y moral, o sea, según él, de una fábula. Para ir cerrado, Nietzsche termina diciendo que al final del camino bajo un, entre comillas, mediodía... Dice algo así como "ese instante de sombra más corta", cuestionando de este modo la caverna y entendiéndolo como origen fundante de la idea y del logos griego. Y esto abre el comienzo de un mundo nuevo, aquel que emprenderá Zarathustra. Una de las diferencias que enfrentan a

Nietzsche con Platón, como narradores y, mal que le pese a Platón, como escritores, no es la cuestión del género narrativo empleado. No es tanto la diferencia entre la fábula y el diálogo como mecanismo pedagógico, sino que este pretenda estar ausente del relato. (Pausa)
Era eso, gracias...(Mirando a Diego)

DIEGO

Está muy bien, gracias, Soledad.
¿Alguien quiere referir algo sobre esto? (Pausa) Ok, tal vez hagamos una ronda de intervenciones al final... Bien, ¿alguien más trajo algún fragmento que pueda ampliar este "horizonte de expectativas"?
Como decía el amigo Gadamer.

SANTIAGO, FLORENCIA, YAMANDÚ y otros levantan la mano.

DIEGO

(Señalando a Santiago)
Dale.

SANTIAGO

(Tímidamente)

Esteee... Yo me perdí en varias lecturas posibles buscando algo para aportar, y no escribí nada, pero encontré algo. Tengo un

problema: soy muy disperso, voy saltando de libro en libro y nunca termino ninguno. Y después me olvido dónde lo leí y de quién es, que es lo peor. Es todo un problema, porque después creo que lo pensé yo, cuando en realidad es de otro. Creo que soy más un pescador que un constructor... o más bien un ladrón ingenuo, un tipo de Robin Hood distraído. Así que les pido disculpas por los posibles plagios que cometo a diario. Sin más perorata, les cuento, aunque esta vez sí lo anoté, que la cita que traigo es de un tal Borges. Creo que tiene que ver bastante con todo esto de la verdad que intentamos develar y, sobre todo, con la verdad de lo narrativo que venimos trabajando. Sin más dislate procedo...

ZOOM IN lento a Santiago mirando hacia sus apuntes y señalando con su índice.

SANTIAGO

(Firme y pausado)

Dice del modo siguiente: "Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una

rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos." Simplemente esto que, a mi entender, refuta cualquier pretensión epistemológica. Lo saqué de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", que está en *Ficciones*, Borges, 1999, página 29.

SOBREIMPRESO: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Jorge Luis Borges, 1940

SANTIAGO (CONT.)

Es muy cortito, pero para mí condensa todo lo que venimos trabajando. Creo que, sin decirlo, está hablando también de la ciencia, y que nosotros, la mayoría de las veces, tratamos de ser como los metafísicos de Tlön, construimos a diario nuestro mundo. Al menos así lo interpreto yo, en mi singularidad como sujeto. Perdón si soy existencial, pero esto me sirve para encontrarle sentido a muchas disciplinas humanas y a la vida. Es más, yo soy un tloniano de fuste. Muchas gracias a ustedes, terrícolas. (RISAS en el salón)

DIEGO

(Sonriendo)

Muy bien, Dieste, muy elocuente lo suyo. Muchas gracias.

SANTIAGO

Perdón, una última cosa: yo sabía que, en realidad, había que buscar un texto de alguna rama de la ciencia o disciplina que tomara la narrativa como parte de su argumento. Este caso es inverso ya que muestra que, para los narradores, para algunos al menos, hay una intención de generalidad de lo narrado y de construir un mundo. Generar alguna forma de verosimilitud como modo de verdad, ¿no es eso lo que buscamos? Bueno, nada más, ahora sí.

DIEGO

Bueno, no me haga *spoiler*, Dieste, que tal vez vayamos más tarde por ahí.

DIEGO (CONT)

(Reverenciando a FLORENCIA)

La escuchamos, Lindner...

FLORENCIA

(Apurada)

Gracias. Muy bueno lo de Santi, está muy bien lo que dijo... Lo mío

es más metafórico. A mí el que me gustó mucho, mucho, fue *El viajero y su sombra* de Nietzsche. Un libro que era de mi viejo y que me ha servido como libro de autoayuda mismo, y creo que tiene mucho que ver con el Nietzsche que expuso Sole. Aunque sabemos que no hay un solo Nietzsche, ni un solo Marx, Wittgentein o Heidegger. (Pausa) Bueno, ni nosotros somos uno solo... De algún modo, estos autores cambian de narrativa, o al menos de paisaje, a lo largo de sus vidas, como todos nosotros.

DIEGO

(A Florencia)

Arranque nomás, Lindner, no se me disperse...

FLORENCIA

Perdonen. Si me dejan, puedo leer un pasaje cortito y después se puede comparar con el de Sole y también con lo de Santi.

FUNDIDO A:

SOBREIMPRESO: *El viajero y su sombra*, Friederich Nietzsche, 1879

EXT. CAMINO DE TIERRA - TARDE

SOBREIMPRESO: Alpes suizos, 1879

EL VIAJERO (35), bastón en mano, camina lentamente por un largo camino de tierra entre ondulaciones. PG: El sol al frente, en una tarde límpida de cielo azul intenso, deja ver una cadena montañosa de picos nevados (Alpes), con una falda tupida de árboles de distintos tonos. Tras de sí, **LA SOMBRA** fuertemente marcada y más atrás, una ciudad casi imperceptible de la que asoma el campanario de una iglesia.

LA SOMBRA (V.O.)

Hace tiempo que no te oigo hablar;
quisiera ahora ofrecerte ocasión
para ello.

EL VIAJERO

Alguien habla: ¿dónde?, ¿quién? A
mí me parece que me oigo hablar a
mí mismo, pero con una voz más
débil que la mía.

LA SOMBRA

(Pausa) ¿No te alegras de tener
ocasión de hablar?

EL VIAJERO

¡Por Dios y por todas las demás
cosas en que no creo, mi sombra
habla! La oigo hablar, pero no
creo.

LA SOMBRA

Supongamos que es así, y no

pensemos más en ello. Dentro de una hora todo habrá concluido.

FADE:

EXT. FARTES / SALÓN - NOCHE

KAREN

Buenas noches a todos y todas. Mi aporte es un fragmento, un poco largo, de lo que comúnmente se llama "El caso Dora", una paciente tratada por Freud en 1901 por histeria. Pero, en lugar de hablar de Dora y la narrativa de su tratamiento, me parece interesante lo que escribe Freud antes de presentar el caso. Esto se enmarca, creo yo, en esta cuestión de cómo lo narrativo, la ficción, estructura el conocimiento... Si lo que nos interesa hoy es la verdad de la ciencia, la filosofía, el arte, etc., esto nos llama a preguntarnos sobre su estatuto. ¿Qué es la verdad y para quiénes? Yo creo que es a través de distintos documentos, textos o narrativas que podemos dar vista de esto. Heidegger lo hace a partir de los zapatos que pinta Van Gogh, y Foucault, con *Las meninas* de Velázquez, como lo

hemos visto aquí mismo. Yo me pregunto: ¿dónde está la verdad? ¿En las obras o en la interpretación? Por eso, a raíz del giro lingüístico, o de la fenomenología, es que la hermenéutica se vuelve tan importante en el siglo XX. Interpretar es tanto o más importante que el texto o imagen interpretado, y en ello es que se vuelve protagonista lo que escribimos sobre las imágenes... Para no dilatarme, "El caso Dora" muestra algo que se deja pasar por alto: la verticalidad... Perdón, quise decir: LA VE-RI-FI-CA-BI-LI-DAD de la fuente. Mmm, este significante FALLIDO habría que analizarlo... (Risas) Bueno, volviendo: lo que me pareció importante mostrar, en el caso de Freud, es que todo el corpus del caso, aunque no puedo afirmar que pase con todos sus pacientes, se basa en registros que pueden ser o no verdaderos. No hay una VE RI FI CA CIÓN de estos por parte de la comunidad académica. Ahora pues, la pregunta sería: ¿qué pasa con esto? Yo, nosotros, todes, tenemos que entregar cualquier tesis con referencias bibliográficas verificables. De hecho, esto,

proviene de las *Obras completas* de Freud editadas en 1992, página 7.

SOBREIMPRESO: Freud, *Obras completas*, 1992, p. 7

KAREN (CONT.)

Así, pues, es que aquí estaríamos quedando a merced de la fe que podamos tener en Freud y en lo que dice sobre el caso, si es verdad, en el sentido de un hecho real. Esto me parece importante de ser pensado y, tal vez más adelante, me gustaría indagar en otros trabajos de campo similares.

DIEGO

Por favor, Karen, sintetice la introducción, así pueden participar también sus compañeros que están esperando.

KAREN

(Apurada)

Sí, sí, perdón, lo último: por ejemplo, ¿qué certeza tenemos de lo dicho por Malinowski en las tribus de los trobriandeses sobre el Kula y el Gimwali? Aparte de que nosotros lo "escuchamos" de un docente que está hablando de Baudrillard, y todo esto en un ámbito académico, ¿qué certeza se

puede tener de que toda la información recabada se utiliza? Nunca sabremos cuáles y cuántas anomalías se excluyeron. La ciencia no tiene *lapsus*, la escritura nunca los muestra. En el fondo, es toda una problemática que compete a las ciencias humanas y a todas las que desarrollan este mecanismo de obtención de datos. Digamos psicología, sociología, etnología, etc. Así que bien, no los INTRODUZCO más...

KAREN hace una pausa y levanta las cejas paródicamente, mientras sonríe pícaramente. La clase ríe.

SOBREIMPRESO: Fragmento de análisis de un caso de histeria, 1901, Sigmund Freud

SOBREIMPRESO: El caso Dora

KAREN

Ahora sí, les leo de la página 7: "Fue sin duda espinoso tener que publicar resultados de mis investigaciones, por añadidura de naturaleza sorprendente y poco halagüeña, sin que mis colegas tuviesen la posibilidad de controlarlos."

SOBREIMPRESO - subtítulo: Sin que mis colegas tuviesen la posibilidad de controlarlos.

KAREN (CONT.)

"No es menos espinoso empezar a exponer ahora al juicio público una parte del material que me permitió obtener aquellos resultados. No dejarán de hacérseme reproches. Si antes se me endilgó no comunicar nada acerca de mis enfermos, ahora se me dirá que comunico acerca de ellos lo que no debe comunicarse... Serán las mismas personas, lo espero, las que cambiarán así el pretexto para sus reproches, y de antemano renuncio a desarmar alguna vez a estos críticos. Si es verdad que la causación de las enfermedades histéricas se encuentra en las intimidades de la vida psicosexual de los enfermos, y que los síntomas histéricos son la expresión de sus más secretos deseos reprimidos, la aclaración de un caso de histeria tendrá, por fuerza, que revelar esas intimidades y sacar a la luz esos secretos."

SOBREIMPRESO - subtítulo: Tendrá por fuerza que revelar esas intimidades y sacar a la luz esos secretos.

KAREN (CONT.)

"Es cierto que los enfermos no habrían hablado si hubiesen sospechado que sus confesiones podrían ser objeto de un uso científico, y también es cierto que sería vano pretender que ellos mismos autorizasen la publicación."

SOBREIMPRESO - subtítulo: Los enfermos no habrían hablado.

SOBREIMPRESO- subtítulo: Sería vano pretender que ellos mismos autorizasen la publicación.

KAREN (CONT.)

"Personas delicadas, más bien pusilánimes, harían prevalecer en estas condiciones el deber de la discreción médica y lamentarían no poder contribuir al esclarecimiento científico. Pero yo opino que el médico no solo ha contraído obligaciones hacia sus enfermos como individuos, sino hacia la ciencia."

SOBREIMPRESO- subtítulo: Pusilánimes

SOBREIMPRESO- subtítulo: Obligaciones... hacia la ciencia

KAREN (CONT.)

"Y decir hacia la ciencia equivale, en el fondo, a decir hacia los muchos otros enfermos que padecen de lo mismo o podrían sufrirlo en el futuro."

SOBREIMPRESO - subtítulo: La ciencia equivale... a decir a los muchos otros...

SOBREIMPRESO - subtítulo: Podrían sufrirlo en el futuro.

KAREN (CONT.)

"La comunicación pública de lo que uno cree saber acerca de la causación y la ensambladura de la histeria se convierten en un deber, y es vituperable cobardía omitirla, siempre que pueda evitarse el daño personal directo al enfermo en cuestión."

SOBREIMPRESO - subtítulo: La comunicación pública... es vituperable cobardía omitirla.

KAREN (CONT.)

"Y desde el comienzo he guardado con tanto celo el secreto ... del tratamiento que un solo colega, digno de toda confianza, puede saber que esa muchacha fue mi paciente."

SOBREIMPRESO: El secreto

SOBREIMPRESO - subtítulo: del tratamiento que un solo colega, digno de toda confianza puede saber...

KAREN (CONT.)

"Concluido el tratamiento, esperé todavía cuatro años para su publicación, hasta enterarme de que en la vida de la paciente había sobrevenido un cambio por el cual supuse que su interés en los hechos y procesos anímicos aquí relatados podría haberse desvanecido." Bien, por ahí dejo la cita de Freud. Gracias.

SOBREIMPRESO - subtítulo: En la vida de la paciente había sobrevenido un cambio.

DIEGO

Gracias, Karen. Te voy a pedir que vuelvas a leer algunos de los pasajes, luego, para discutirlos. Creo que hay que analizarlos detenidamente.

DIEGO levanta la mirada hacia toda la clase.

DIEGO

¿Una última intervención?

YAMANDÚ levanta la mano.

DIEGO

Vamos, arranque, Testa. Cortito, por favor, que se hace tarde.

YAMANDÚ

Como estoy recursando, voy a usar el mismo ejemplo del año pasado, que usé para el tema del tiempo que damos en el segundo semestre. Necesito proyectar un video de cinco minutos que está en Youtube. ¿Puede ser, profe?

DIEGO

¡Claro! ¿Apagamos las luces?

YAMANDÚ

Si se puede, mejor. Si no, no importa tanto. El audio es lo más importante.

El proyector se enciende sobre la pantalla. FRANCESCA se acerca a la *laptop*.

FRANCESCA

(A Yamandú)

Decime el link.

YAMANDÚ

Te paso la dirección acortada, que es, dejame ver... <https://youtu.be/Nlby0keqHVU> Dura como una hora, pero solo lo vamos a ver desde el minuto diecinueve al veinticinco.

FRANCESCA tipea y aparece en Youtube el video "8 - COSMOS - Viajes en el espacio y el tiempo LAT". En la

pantalla del salón, aparece una iglesia, suenan las CAMPANAS... Todos observan y escuchan a Carl Sagan.

EXT. ITALIA - DÍA

INCRUSTAR VIDEO: serie Cosmos, capítulo 8, Viajes a través del espacio y el tiempo, del minuto 19:00 al 25:00 (<https://youtu.be/Nlby0keqHVU>)

INT. HADES - NOCHE

Paisaje sombrío con montañas y riscos, zonas escarpadas muy altas que parecen no tener fin, llanuras de rocas interminables, ninguna vegetación. Un mundo sin cielo.

ULISES (40), con armadura en cuero, botas, escudo y lanza en mano otea el paisaje. Buscando algo familiar va saltando rocas y divisa a la distancia a **AQUILES** (30), rubio, espigado y atlético, que sostiene una espada y mira ensimismado el horizonte. ULISES se aproxima, AQUILES escucha sus pasos y se voltea.

AQUILES

*¡Divino Laertiada, ingenioso
Ulises! ... ¡Cómo has osado llegar
hasta el Edes, donde habitan las
vanas sombras de los hombres
muertos?*⁷²

⁷² Homero, 1994, p. 151.

ULISES

(Alegre)

*!Oh, Aquiles, hijo de Peleo, el más valiente de los aqueos! He venido por el oráculo de Tiresias, para que él me enseñe cómo he de regresar a Itaca; pues no he llegado a la Acaia ni a la tierra de mi patria, y he padecido mucho. Pero tú, Aquiles, eres más dichoso que todos los hombres que han sido, ninguno de los venideros será más dichoso que tú. Cuando vivías, nosotros los aqueos te honrábamos como un Dios, y ahora riges a todos los muertos. No te lamentes, pues, Aquiles, ya que así estás, a pesar de ser muerto.*⁷³

AQUILES

*No me hables de la muerte, ilustre Ulises. Preferiría ser labrador y servir por un salario de un hombre pobre, que apenas pudiera mantenerme, a reinar entre los que ya no son.*⁷⁴

ULISES

Tristes palabras me haces escuchar, oh ¡gran Pélida! Aunque al verte mi corazón se llena de orgullo por haber compartido la

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

gloria como hermanos ante los
bravos troyanos. Pero estoy aquí
hoy porque tal vez puedas ayudarme
a encontrar a Tiresias y, con
ello, a poder regresar con mi
amada esposa e hijo.

AQUILES

Yo aquí no os puedo ayudar, mas
creo que tú y tu astucia puedan
hacerlo conmigo sacándome de un
eterno problema.

ULISES

Si eso está en mis manos, lo haré
con el mayor de los gustos. Dime
pues, estimado Aquiles, cuál es tu
angustia.

AQUILES

Cronos ha bajado hasta aquí y me
ha ofrecido poder visitar a los
vivos, pudiendo así ver a mi hijo
y llenarme de orgullo escuchando
su propia voz, si logro salir de
su inquebrantable prueba.

ULISES

Dime ya y no perdamos más de
nuestro tiempo.

AQUILES

Cronos me ha puesto una prueba con
una simple tortuga y ha dicho que

nunca la alcanzaré, aunque sea el difunto que más rápido corre.

ULISES

Extrañas palabras, Peleida, pero prosigue, que te escucharé con toda atención.

AQUILES

Cada día pone una tortuga a unos metros delante de mí y riéndose me pide que la sobrepase.

ULISES

Pero esa es la prueba más sencilla que pudiese ponerle a cualquier aqueo o cualquier mortal, mi gran amigo.

AQUILES

Así debería ser, pero en el momento en que alcanzo el punto de partida de la tortuga, esta se desplaza alguna distancia, sin importar que tan corta sea. No importa qué tan rápido corra, al llegar a ese nuevo punto, la tortuga, aunque lenta como es, se ha desplazado nuevamente y así sucesivamente. Cada vez que alcanzo un punto en que ha estado la tortuga, esta se encuentra más allá, está siempre adelante y entonces nunca la sobrepaso. He corrido lo más rápido que puedo,

mientras que la tortuga lo hace
con su habitual parsimonia. Lo he
hecho por horas, días, semanas y
hasta meses enteros y siempre esta
criatura está por delante. Cronos
vuelve a diario y se divierte con
ello. Por esta razón es que solo
tú, astuto como ningún aqueo,
puede hacer que engañe a este
Dios.

ULISES

Déjame pensarlo y así poder
encontrar la solución. (Pausa)

ULISES

Ya lo sé: dile a Cronos que estás
dispuesto a hacer su prueba por el
tiempo que guste, si solo deja que
traigas a una segunda tortuga y si
tú no puedes sobrepasarla. Para
ello esta debe ser exactamente
igual de veloz que la primera.
Escúchame atentamente...

Una masa informe y vaporosa, blanca y brillante va
adquiriendo forma humana. De ella surge **CRONOS** (65)
atlético, de cabello, barba y túnica blancas como el
armiño. Su cetro plateado, repujado con una bola de
cristal azul, se posa sobre la tierra y todo se detiene
por un instante: las gotas que caían de las estalactitas
quedan suspendidas para después caer, los vapores que
subían se congelan un segundo para recuperar lentamente
su movimiento habitual.

CRONOS

¡Aquiles! He vuelto para
divertirme nuevamente, si es que
tu orgullo no te lo impide.
Veremos nuevamente si es que
puedes ganarle a esta simple
tortuga y así poder visitar a tus
seres queridos en el mundo de los
vivos.

ULISES da un paso hacia CRONOS, que contiene su ira (PP)

CRONOS

¿Quién es este, que no le he visto
aún en el Hades?

ULISES

Mi nombre es Ulises, hijo de
Laertes, esposo de la dulce
Penélope y padre del valiente y
paciente Telémaco. Amigo de mil
batallas del gran Aquiles, el más
rápido de los mortales.

CRONOS

¡Ja, ja, ja! Parece que, por más
veloz que sea, ya no puede
alcanzar a esta diminuta tortuga.

ULISES

Lo sé y es por ello que estoy
aquí, para ayudar al Pélida, si es
que no le temes a mi astucia, gran

Cronos, primero entre todos los dioses.

CRONOS

¡Pequeño y frágil mortal! Todo el Olimpo sabe de tus logros y hazañas. La misma Atenea ha alabado con entusiasmo tu inteligencia y astucia para resolver los más complicados problemas terrenales. Todos aquí aplaudimos con entusiasmo tu caballo frente a la ciudad de Troya como nunca habíamos visto en los siglos de sus pequeñas y cortas vidas. Pero hoy aquí no podrás contra quien es dios y dueño del tiempo mismo y padre primigenio de todo lo que conoces.

ULISES

Agradezco tus palabras, ¡oh, gran Cronos!, padre del tiempo, grande entre los más grandes dioses, solo superado por Zeus...

CRONOS frunce el ceño con una furia contenida. Todo reduce su velocidad: las gotas de las estalactitas caen muy lento. A una velocidad asombrosa, CRONOS se pone cara a cara con Ulises y respira profundamente conteniendo su ira y mirándolo fijamente a los ojos. ULISES no se percata de la corta distancia a la que está el dios. Una gota de agua se hunde lentamente en un charco. A la misma velocidad que llegó, CRONOS vuelve a

su lugar. El pelo de Aquiles es arrastrado por la ráfaga.

ULISES (CONT)

Pero déjame intentarlo, déjame tener un poco de esperanza, ya que esta no es posible sin tu favor, pues sin tiempo futuro no hay esperanza posible, y sin esta, no hay tiempo delante por vivir. Déjame pues traer una segunda tortuga para que acompañe a la primera. No temas, ya que esta correrá a la misma velocidad que la vuestra, y la pondremos antes que la tuya para que no se interponga ni la alcance, y de este modo podamos repetir la prueba con la que tu tanto te diviertes y con la que a Aquiles atormentas día tras día. Verás así como este, con un consejo que solo él sabrá, podrá ganarle hoy a tu tortuga invencible y a ti.

CRONOS

(Sorprendido)

¡Ja, ja! ¡Sí que eres valiente, Ulises! Pequeño por mortal, pero gigante entre los tuyos. Así lo haré y me reiré de ambos. Podré divertirme junto a los dioses, y recordar este día por toda la eternidad.

ULISES sonríe (PP).

INT. HADES - NOCHE

Sobre un camino que parece no tener fin, AQUILES se pone en posición. CRONOS, en lo alto de una loma de rocas, extiende y levanta su cetro para que dos tortugas idénticas aparezcan a los pies de ULISES. Este, sorprendido, toma ambas tortugas, cada una en una mano distinta. Levanta la tortuga de su mano derecha para que CRONOS la vea. Este le indica un lugar despejado donde debe dejarla, a unos 20 metros de distancia de donde se encuentra Aquiles. ULISES camina hasta ahí, de espaldas a Cronos levanta su mano izquierda y deposita la tortuga. Con una piedra marca una línea por delante de ella y, al volver deja, la segunda tortuga exactamente a la mitad de la distancia a la que se encuentra Aquiles. ULISES hace una reverencia a CRONOS y este asiente. AQUILES mira un instante a Ulises y, concentrado, se apronta en su lugar. CRONOS da inicio a la prueba golpeando su cetro sobre la tierra. AQUILES y las dos tortugas salen en el mismo instante. AQUILES pasa la tortuga más cercana y llega a la posición de la que partió la primera tortuga. Esta ha avanzado unos pocos centímetros de su posición original, pero se encuentra aún delante de Aquiles. Cuando Aquiles llega a ese nuevo punto la tortuga ya ha avanzado unos milímetros y se encuentra en un punto nuevo. Otra vez Aquiles llega hasta ahí, pero la tortuga está apenas delante de él.

CRONOS sonríe y hace golpear su cetro contra el piso dando por finalizada la prueba. Una gota lentamente se hunde en un charco. El tiempo se va estirando hasta que una segunda gota cae normalmente.

CRONOS

(Riéndose)

¡Ulises, pequeño mortal! He detenido la prueba porque es inútil seguir perdiendo el tiempo en esta. Como habrás visto, he ganado nuevamente. Ambos sabemos que, por más que Aquiles siga corriendo, nunca va a alcanzar a la tortuga. Esta siempre habrá avanzado una distancia por más pequeña que esta sea.

ULISES

(Sonriendo)

Grande sí eres, por cierto, entre los dioses. Primero de todos y padre del tiempo. Pero el que ha ganado hoy aquí es Aquiles. Tu has dicho que él debía sobrepasar a tu tortuga y lo ha hecho. La que creíste que era la segunda tortuga no era más que la tuya, y la que estaba por delante es la que trajimos por primera vez al Hades. Por tanto, al llegar Aquiles al lugar donde estaba la tortuga que creías tuya, que dejé en primer lugar por delante, él ya había sobrepasado a la que era verdaderamente vuestra. Y es que engañándote la levanté con mi mano izquierda, que, al estar de espaldas a ti, no percataste que

era la otra. De este modo, hemos
resuelto el problema simplemente
saliendo del orden en que
esperabas que se desarrollaran los
hechos. Así pues y de forma
innegable, hoy vuestra tortuga ha
sido sobrepasada por quien es el
más veloz de los aqueos. Por
tanto, tu apuesta has perdido y
deberás cumplir, si palabra
tienes, tu promesa para con él.

CRONOS detiene el tiempo y rápidamente se pone cara a
cara con Ulises. Con ira inmensa y contenida aprieta sus
dientes. ULISES, inmóvil, no puede hacer ni un gesto.
CRONOS respira hondo y afirmándose en su bastón lo
levanta como para golpearlo. De pronto surge un viento
que mueve el pelo de Aquiles, de Ulises y de Cronos. Las
nubes negras lo cubren todo con destellos y relámpagos.
Un fuerte TRUENO retumba en todo el paisaje. CRONOS mira
al cielo y apretando sus dientes se contiene. Resignado
vuelve a su lugar y las nubes se dispersan. Su rostro
cambia hacia una leve sonrisa.

CRONOS

(Solemnemente)

Gran Ulises, astuto como ninguno,
solo superado por la bella Atenea,
debo reconocer, mal que me pese,
el engaño y agradecer la diversión
que me disteis hoy. Por supuesto
que a cambio de quitarme otra con
la que me divertía desde hace

muchísimo tiempo. Aplaudo tu
engaño, no sin la ira contenida y
el orgullo mancillado. Pero debo
decirte que no me quedan
resentimientos, pues los dioses
hace tiempo que no tenemos con qué
sorprendernos. Por esto es que
prefiero una nueva experiencia que
repetir la misma por siempre. Pero
debo decirlos que solo podré
dejarte ir, y cumplir mi palabra
con Aquiles, con la condición de
borrar de vuestra memoria este
acontecimiento bochornoso para
evitar así que un escriba que
pronto vendrá y los mortales con
él puedan divertirse a costillas
mías por siempre.

ULISES hace una reverencia con respeto. CRONOS, al
tiempo que se desvanece, hace uno giro antihorario con
su bastón provocando que esos recuerdos de Aquiles y
Ulises salgan de sus cabezas como vapores blancos casi
traslúcidos hasta desaparecer completamente.

FADE IN:

INT. HADES - NOCHE

AQUILES

(Sorprendido)

¡Tiresias! Ya recuerdo cómo

encontrarlo. Sígueme, estimado
Ulises.

ULISES, entusiasmado, sigue a Aquiles, que
se pierde entre los pasajes de la caverna.

INT. FARTES / SALON - TARDE

Salón repleto, con las luces apagadas. El proyector
sigue con la imagen congelada de Ulises y Aquiles
perdiéndose en el Hades.

DIEGO

¿Alguien puede encender las luces?
Gracias.

El salón se ilumina y los estudiantes comienzan a hacer
comentarios entre ellos. El murmullo va aumentando.

DIEGO

Silencio, por favor... Muy bien.
Bueno, tenemos que agradecer al
compañero Testa por el video que
nos trajo. Este nos dará pie para
trabajar con un nuevo tema, o los
temas que tenemos para abordar a
partir de hoy: el tiempo y la
historia. Estos, como etapa
fundamental para la comprensión,
se pondrán al servicio de un
semestre donde nos meteremos de
lleno en eso que se ha llamado

posmodernidad, y que tanto ha dado que hablar en el territorio del arte o, al menos, daba que hablar hace tiempo atrás. La posmodernidad, tal como la hemos vivido, si aún sigue con su rango ontológico intocado, se inaugura como problemática de la mano del filósofo francés Jean-François Lyotard, a partir de su célebre y no siempre comprendido libro *La condición posmoderna*. De algún modo, esta se consolida y -creo yo- entra en antagonismo con la idea del "fin de la historia" que plantea Fukuyama... Pero, para llegar hasta ahí, va a correr mucha agua bajo el puente, si es que Heráclito nos permite el plagio.

ESTUDIANTE

¿Puedo hacer una pregunta?

DIEGO

¡Si, claro! Dígame.

ESTUDIANTE

¿Quién es Heráclito?

DIEGO

¡Epa! Sí... A ver...(Pausa) Dice Manuel García Morente en sus *Lecciones preliminares de filosofía*, edición

de 1994 de la editorial Porrúa,
páginas 56 y 57: *Heráclito fue un
hombre de profundísimo genio, de
genio enormemente grande. Anticipó
una porción de temas de la
filosofía contemporánea. Heráclito
recorre con la mirada las
soluciones todas que antes de él
han sido dadas al problema de quién
existe; y se encuentra con una
enorme variedad de contestaciones:
con que Thales de Mileto dice: el
agua existe; con que Anaxímenes
dice: el aire existe; con que
Anaximandro dice: la materia
amorfa, sin forma, indefinida,
existe; con que Pitágoras dice: los
números existen; y Empédocles dice:
los cuatro elementos existen, lo
demás no existe. Entonces Heráclito
encuentra que ninguna de estas
contestaciones tiene razón;
encuentra que si examinamos
verdaderamente, con ojos
imparciales, las cosas que se
tienen ante nosotros, hallamos en
ellas todo eso; y sobre todo, que
las cosas que se tienen ante
nosotros no son nunca, en ningún
momento, lo que son en el momento
anterior y en el momento posterior;
que las cosas están constantemente
cambiando; que cuando nosotros
queremos fijar una cosa y definir*

su consistencia, decir en qué consista esa cosa, ya no consiste en lo mismo que consistía hace un momento. Proclama, pues, el fluir de la realidad. Nunca vemos dos veces lo mismo, por próximos que sean los momentos, o, como decía en su lenguaje metafórico y místico: "Nunca nos bañamos dos veces en el mismo río". Las cosas son como las gotas de agua en los ríos, que pasan y no vuelven nunca más.

(Pausa) ¿Más o menos quedó claro? Pregunten, sin problema.

Silencio. Varios estudiantes asienten.

ESTUDIANTE

Sí. Gracias.

DIEGO

Como les decía, antes de llegar al núcleo de lo que es la posmodernidad, en función de su diferencia, antagonismo o cierre de lo que fue (o seguirá siendo, tal vez) la modernidad, es que necesariamente deberemos hablar antes de la historia; y antes de esta, de la o las nociones del tiempo que a lo largo de la historia se han planteado. Así pues bajo este "encadenamiento", que es de por sí causal y por

tanto temporal, es que llegaremos
a indagar en el tiempo, si es que
nos da el tiempo. (Pausa) (Risas)

(Plano medio) **ALUMNA 1** (25), entre la multitud, se distrae cuando escucha el sonido de la vibración del celular que tiene en sus manos. Presiona la pantalla y aparece un mensaje.

SOBREIMPRESO: *Rosario, venite, mamá se fue.*

Rápidamente guarda la cuaternola en la mochila y se pone su campera.

ALUMNA 1

(Susurrando a ALUMNA 2)

Me tengo que ir.

ALUMNA 2

(en voz baja ALUMNA 1)

¿Pasó algo?

ALUMNA 1

Sí, mi mamá falleció. (Pausa) Te cuento después, mejor.

ALUMNA 2 se levanta y abraza fuertemente a ALUMNA 1. Esta se limpia las lágrimas, pasa apurada entre las filas de alumnos y sale del salón.

Toda la clase en silencio y asombro. Varios murmuran bajito, otros gesticulan sin entender nada. DIEGO espera a que la ALUMNA 1 se retire. Mira su reloj de pulsera.

DIEGO

Bueno... Esteeee... Proseguimos...
Entonces lo que nos va a convocar son interrogantes tales como: ¿qué es el tiempo?, ¿cómo es?, ¿de qué modo me vinculo a él? y ¿cómo el tiempo me permite, o no, generar una posible narrativa? Y ¿cuáles son las nociones de tiempo que se han dado a lo largo de la historia? Etc. Para poder lograr una mayor comprensión de esto es necesario que lean el material que subimos. Así que arrancamos con esto ahora.

DIEGO

(Hacia sus asistentes)
¿Podemos apagar la luz y encender el proyector?

Las luces se apagan y sobre la pantalla se proyectan y se van sucediendo lentamente:

Imagen 1: pintura *El jardín de las delicias*

SOBREIMPRESO: El Bosco, 1500-1505, *El jardín de las delicias*

Imagen 2: pintura *Desnudo bajando una escalera n.º 2*

SOBREIMPRESO: Duchamp, 1912, *Desnudo bajando una escalera n.º 2*

Imagen 3: fotografía *Corona de gota de leche*

SOBREIMPRESO: Harold Edgerton, 1957, *Milk Drop Coronet*

Imagen 4: Video "Quicksilver Saves Everyone - Sweet Dreams" (3:12)

SOBREIMPRESO: X-Men: Apocalypse, 2016

DIEGO

¿Prendemos?

Las luces del salón se encienden. Algunos se desperezan, otros miran sus relojes. Un gato barcino gris cruza por detrás de Diego sin prestar atención a la clase. Algunos lo llaman con un "bishi, bishi". Otros sonríen y comentan. El gato se sube por algunas cajas hasta lo más alto de unos estantes. Mira hacia la clase (PLANO subjetivo), se sienta a mirar a Diego desde lo alto.

DIEGO

Bien. Hemos visto en este orden:
una nueva e interesante versión de
la paradoja de Aquiles y la
tortuga; *El jardín de las delicias*
del Bosco; *Desnudo bajando una*
escalera de Duchamp; *Milk Drop*
Coronet de Harold Edgerton y un
fragmento de la película *X-Men:*
Apocalypse. Así pues, estas cinco
formas o concepciones de tiempo,
que no son todas las posibles, por
supuesto, nos permitirán abordar
su noción a partir del modo en que
estos artistas, consustanciados

con su tiempo histórico, lo plasman o presentan. Hicimos, de este modo, un breve y apurado viaje "histórico", también arbitrario, que cruzó por el siglo VIII a. C., los años 1500, 1912, 1957 hasta llegar al 2016. La intención de esta selección, seguramente incompleta, nos permitirá ir ingresando a las ideas de tiempo. Como si tomáramos un hilo por el extremo para sumergirnos en ese laberinto del tiempo, herederos de Ariadna, que si no lo perdemos, podemos salir de él y con él. Comencemos. ¿Quién se anima? Los escucho.

FLORENCIA

Bueno, ¡yo! Si nadie arranca, quiero hacer un aporte que está en la *Odisea*.

DIEGO

Por supuesto, la escuchamos.

FLORENCIA

Si me permiten, voy a leerlo porque es muy cortito, pero agrega otra dimensión del tiempo que al menos, creo yo, no hemos visto en los ejemplos anteriores. Antes de leer tengo una duda, Yamandú. ¿De dónde es este video de Aquiles y

la tortuga? Yo vi la película no hace mucho, pero esa parte seguro que no estaba.

YAMANDÚ

Es cierto, sos la segunda persona que me comenta eso. La compré en la feria de Tristán hace como un mes y decía que era una preedición, que no era para la venta. Después, buscando en internet, vi que la que salió al mercado tenía 35 minutos menos que esta. Seguramente fue una escena que no les interesó incluir en la copia final.

FLORENCIA

¡Qué joyita! Me encantó... Bueno, mi aporte viene por el lado literario y creo que es otra posibilidad de entender el tiempo. En la *Odisea* de Homero, páginas 115 y 116, Antínoo dice: "¡Ay, Telémaco, altivo en discursos, sin freno en la ira! ¿Qué has osado decir y qué afrenta has querido infligirnos? Los galanes no son los causantes de tales dolores, es tu madre más bien, la mujer sin igual en astucias: han pasado tres años y pronto dará fin el cuarto en que engaña el leal corazón de los hombres aqueos; les va dando

esperanzas a todos, les manda
recados y les hace promesas, más
guarda en su mente otra cosa.
¡Y diré de otro ardid concebido en
su pecho! En sus salas suspendió
del telar una urdimbre bien larga
y tejía una tela suave y extensa y
a un tiempo nos dijo:
«Pretendientes que así me
asediáis, pues ha muerto ya
Ulises, no tengáis tanta prisa en
casar, esperad que yo acabe esta
tela que estoy trabajando, no
pierda estos hilos; la mortaja
será del insigne Laertes el día
que le alcance la parca fatal de
la muerte penosa; que ninguna
mujer entre el pueblo me lance
reproches por faltarle a él
sudario teniendo tamañas
riquezas.» Tal hablaba y logró
persuadir nuestro espíritu prócer;
ella, en tanto, tejía su gran tela
en las horas del día y volvía a
destejerla de noche a la luz de
las hachas. Por tres años mantuvo
el ardid y engañó a los argivos,
mas, corriendo ya el cuarto, al
volver la estación del comienzo,
lo contó una sirvienta enterada de
todo, logramos sorprenderla
soltando la trama del fino tejido:
de esta suerte, aunque bien a
disgusto, llegó a terminarlo.”

(Pausa) Creo que este tiempo que maneja Penélope es un tiempo triple. Por un lado, es un tiempo suspendido en el que pone a Ulises, su esposo, asumiendo que volverá. Por otro lado, el tiempo de sus pretendientes, que la asedian para que contraiga matrimonio. Y por último, un tercer tipo de tiempo en el que teje y desteje el sudario, es ese eterno retorno que ella articula como única posibilidad de poner en suspenso y equilibrar el tiempo al que pertenece Ulises con aquel que viven sus pretendientes. En ese lugar, estamos frente a un tiempo tal vez subjetivo, en el que ella vive atrapada por su propia voluntad en un limbo entre Aquiles y los acosadores, entre dos tipologías de hombres que la obligan a esperar.

RAÚL

Perdón, pero ;Ulises no la obliga a esperar! Ella lo espera porque quiere.

FLORENCIA

Puede ser, pero está atrapada entre el deberse a su esposo contra el deber de quedar a disposición de otros. Que una opción sea mejor que otra, o menos

peor, no implica que su espera quede totalmente determinada por desear el retorno de su marido. En este sentido, las leyes patriarcales solo le permiten tejer y esperar. Y ahí es donde la astucia la vuelve totalmente libre. Su poder radica en la autodeterminación de la construcción de un ritual interminable en el que suspende el tiempo del otro instituyendo el propio. Esta situación tiene algunas conexiones con la película de los X-men y la paradoja de Aquiles y la tortuga, a la que hace referencia el fragmento fílmico traído por Yamandú: en ambas se maneja el tiempo, se controla y distorsiona para un beneficio personal. Cronos lo hace para divertirse a costa de Aquiles, y Quiksilver, este superhéroe hiperveloz, lo usa para salvar a los estudiantes de la explosión. En ambos casos, el tiempo es subjetivo porque no es coparticipativo, se desenvuelve en la singularidad de ambos protagonistas. Tal vez no tenga yo la capacidad de resolver cómo es que la metáfora de la tortuga, siendo un manejo subjetivo del tiempo, creo, haya servido para el

cálculo infinitesimal y sea aún un
recurso matemático fundamental...
Pero no pienso resolver esa
paradoja porque, aunque quisiera,
no me daría la vida, je, je...
Gracias.

DIEGO

Gracias, Florencia, por el aporte.
¿Alguien más?

SANTIAGO

¡Yo!

Diego

Arranque nomás.

INT. FARTES - SALÓN - NOCHE

FRANCESCA corta el video en el minuto 25:00

YAMANDÚ

No voy a decir algo más de todo lo
que ya está dicho ahí, pero sí
dejar picando lo que Sagan dice al
final: "Esto no es más que un
experimento mental".

DIEGO

Gracias, Yamandú. Ahora abrimos la
ronda de reflexiones o críticas
sobre los ejemplos de Yamandú,
Karen, Santiago y Florencia.

SOLEDAD

¡Y yo!

DIEGO

¡Sí! Claro, perdón, y también la
compañera Soledad... ¿Quién arranca?

Todos levantan la mano.

AUDIO FADE IN de IMPRESORA

FUNDIDO A:

INT. APARTAMENTO MARISOL - NOCHE

FADE IN

La luz de la ventana baña los libros de la biblioteca,
que son muchos. EL SONIDO de la impresora es claro.
PANEÓ en dirección a la impresora hasta un PRIMER PLANO.
Salen las últimas páginas. Una sirena de la policía
comienza a escucharse a lo lejos, aumentando para luego
disolverse paulatinamente.

MARISOL se acerca fumando su cigarro, cadensiosamente.
Toma las tres últimas páginas impresas. Detrás de ella,
un cartel de neón "BATES" titila un instante y queda
encendido.

MARISOL camina y se sienta en el sillón que tiene la
lámpara de pie encendida a su lado y una mesa con 278
hojas A4 escritas a máquina. DUCHAMP, su gato, salta y

se sienta a su regazo, ella lo acaricia. Con el cigarro en la mano, se acomoda los lentes y comienza a leer. Da una última pitada al cigarro y lo apaga en un cenicero. Lee la última hoja y la deposita encima del resto. El humo blanco comienza a salir por la ventana.

PP: El cartel de neón aparece reflejado en sus lentes, MARISOL sonríe asintiendo.

MARISOL (O.S.)

No esperaba menos, **hermano...**

CÁMARA SUBJETIVA: Saliendo por la VENTANA hacia el cartel "BATES".

DOLLY en PICADO: La calle mojada recibe la luz roja del cartel. Un auto solitario pasa sin prisa. Algún transeúnte camina paseando su perro en la dirección contraria, un gato cruza corriendo y se pierde, entra en la oscuridad. Personas varias se pierden en la noche.

MÚSICA / Banda sonora: Audioslave, "Like a stone"

SOBREIMPRESO de letra en español:

En una tarde de telarañas
En una habitación llena de vacío
Por una autopista confieso
Estaba perdido en las páginas
De un libro lleno de muerte
Leyendo cómo moriremos solos
Y si estamos bien, descansaremos
Donde sea que queramos ir

En tu casa anhelo estar
Habitación por habitación, pacientemente
Ahí te espero
Como una piedra
Ahí te espero
Solo
Y en mi lecho de muerte rezaré
A los dioses y los ángeles
Como un pagano para cualquiera
Quién me llevará al cielo
A un lugar que recuerdo
Estuve allí hace mucho tiempo
El cielo estaba magullado
El vino fue sangrado
Y ahí me guiaste
En tu casa anhelo estar
Habitación por habitación, pacientemente
Ahí te espero
Como una piedra
Ahí te espero
Solo
Solo
Y en lo que leo
Hasta que el día se fue
Y me senté en arrepentimiento
De todas las cosas que he hecho
Por todo lo que he bendecido
Y todo lo que he hecho mal
En sueños hasta mi muerte
Seguiré vagando
En tu casa anhelo estar
Habitación por habitación, pacientemente
Ahí te espero
Como una piedra

Ahí te espero

Solo

Solo...

SONIDO FADE OUT FUNDE A NEGRO

FIN

CAPÍTULO 3

EL TRIBUNAL

Semana 2. Se abre el telón

Personajes

1. Marisol: 50 años, ecuánime y afable. Doctora en Cine y Estudios Culturales
2. Paula: 46 años, cálida y temperamental. Doctora en Artes Vivas
3. Carlos: 47 años, apático y arrogante. Doctor en Historia de la Epistemología Alemana

Escena 1

(Los tres personajes están sentados a una mesa, en el centro del escenario, con papeles y lapiceras desparramados, concentrados en distintos documentos. Están en el provisorio salón del Consejo de la Facultad de Artes. El piso tiene una fina capa de polvo de la reforma edilicia, como una obra duchampeana en proceso. Las pisadas marcan un recorrido como el de las hormigas, con movimientos previos en una y otra dirección. Por el ventanal al fondo se filtran ruidos de automóviles; desde una puerta lateral, se escuchan taladros y martillos neumáticos lejanos. Del exterior se oye una radio que alterna reguetón con publicidades varias. La luz tenue se va haciendo más intensa iluminando a cada personaje por igual. El sonido desciende hasta hacerse inaudible.)

Carlos: ¡Esto no es una tesis! *(Enardecido)* No es un trabajo académico desde ningún punto de vista; es un *collage* de citas y situaciones sin coherencia ni cohesión. Esto no tiene sentido, no va para ningún sitio, y para peor, está mal escrito. Nunca había leído algo tan pobre. No lo entiendo; al menos podría haber hecho un taller literario para mejorar esto. Podría haberlo hecho al mismo tiempo que el guion de cine, según dice. *(Hace una pausa)* ¡Si al menos la lectura fuese llevadera! Le puedo pasar el *email* de Anna Larocca, que es una amiga que tiene años trabajando de correctora de estilo, al menos así esto podría digerirse de algún modo. No sé, no le puedo seguir el hilo, no tiene claro hacia dónde va. Sin dudas, es el proyecto más extraño y flojo que he leído en años... o esquizoide. Verdaderamente, no sé qué pretende con esto. Te diría más: es una falta de respeto, porque me hace perder el tiempo.

(Marisol y Paula se miran sorprendidas. Paula cambia su expresión de sorpresa a una de indignación.)

Paula: *(Respira profundamente y habla con firmeza)* No estoy de acuerdo. Es un estudiante de artes, y reafirmo: de A-R-T-E-S *(deletreando)*, que está intentando decirnos algo desde otro lugar, de otra F-O-R-M-A *(deletreando)*. Creo que, por lo menos, hay que escuchar su propuesta y respetarla, porque es una singularidad que se expresa. Tenemos que partir de que nuestro deber es, primero: la tolerancia, segundo: intentar comprenderla, y tercero: evaluar si lo que dice y la forma en que lo hace son coherentes con él y con su forma singular de ver el mundo.

Carlos: ¡Que me respete a mi como lector! Por Dios, ¿cómo gente así obtiene una licenciatura?

Paula: Nunca escuché tanta arrogancia en un tribunal. *(Enardecida)*

Marisol: Hey, hey, paren un segundo... Tranquilos. *(El reguetón de fondo va bajando gradualmente hasta desaparecer)* Tranquileémonos un poco, queridos míos. Recién empezamos, y hay mucho para hablar y convivir. *(Con claridad y cordialidad)* Intentemos considerar ambas perspectivas, tomemos ambos puntos de vista y veamos qué pasa. Por un lado, tenemos lo académico, pautado por lo metodológico, y por otro, un perfil artístico, tal vez una forma de poética con un despliegue procesual. Tú *(mirando a Carlos)* eres nuestro Parménides y tú *(mirando a Paula)*, nuestra Heráclito. ¿Cómo es posible que, luego de 2500 años, no hayamos resuelto que son dos formas de construir mundos y que no podemos sintetizarlas en una? Esperemos, hablemos y escuchémonos con respeto. Necesitamos tiempo para lidiar con estas dualidades, y después veremos si podemos llegar a puerto. Si hay conciliación o no, se verá, pero es importante saber qué nos pasa a nosotros con este proyecto como lectores, no como tribunal. Tal vez no sea el puerto que esperábamos, Carlos, pero al menos hay algo cierto desde el arranque: no responde al horizonte de expectativas para un trabajo académico. Dejemos que proponga y veremos qué tan honesto es, ¿no? Así que analicemos juntos y discutamos, cada cual con su marco de referencias, su corpus y libritos, su contexto de experiencia, y lentamente busquemos si se dice algo, si se dicen varias cosas o si no es más que una pulsión narcisista intentando salir hacia algún sitio, por esa necesidad de ser visto. Nuestra tarea aquí no es la fiscalización, sino una hermenéutica.

(Todos quedan en silencio unos segundos.)

Carlos: *(Serio y calmado)* Está bien, pero te diría que me cuesta siquiera leerlo sin perderme. No le encuentro un rumbo.

Paula: (*Sosegada*) Tal vez porque no hay un solo rumbo.

Marisol: Exacto. Creo que debemos acompañar el relato y ver por dónde nos lleva; y, fundamentalmente, ver si nos deja algún tipo de experiencia singular del relato, del pensamiento y del quehacer artístico.

Paula: (*Entusiasmada*) Para mí, está bueno.

Carlos: (*Con firmeza*) Pero para mí no y, además, no respeta ningún parámetro del formato.

Marisol: (*Cálidamente*) Paradójicamente, coincido con ambos. Lo que creo es que este trabajo, tratándose de un proyecto de tesis, trabajo, obra, artefacto, etc., o como mejor quieran llamarlo, intenta indagar en un espacio no explorado, una zona intermedia, en el borde mismo. Por eso, y en ello necesariamente tendremos que coincidir, es necesario que encontremos una zona de convivencia, un lugar de encuentro y acuerdo. Intuyo, a su vez, que el maestrando espera que el método y el proceso de investigación coexistan. Claramente, es una *Practice as Research*. Por un lado, muestra un perfil epistemológico, entre comillas, y, por otro, una dimensión poética. Por esta razón estás aquí, Carlos; tu participación no fue producto del azar. Incluso fue el propio estudiante quien sugirió que al menos uno del tribunal perteneciera al campo de la epistemología o de la filosofía analítica. Por su parte, Paula fue convocada por todo su trabajo en torno al cuerpo, lo cotidiano y la experiencia estética, como contrapunto a tu mirada. Y yo estoy aquí, creo, porque no me decanto ni por uno ni por otro.

(*Paulatinamente, comienza a filtrarse el canto de un barítono no muy lejos. Todos quedan felizmente sorprendidos, extrañados. Es un fragmento de Rigoletto de Verdi.*)

Locutor (*Ausente*): El sonido de Verdi vulneraba sin violencia las paredes del instituto de artes. Para muchos, esto ya era habitual, no molestaba. Era otro ensayo del instituto de música, con el que compartían edificio desde el momento en que ambos habían decidido fusionarse en una Facultad de Artes. El edificio estaba en reformas; la facultad también. Ya no era la Escuela de Bellas Artes de la calle Martí; eran momentos de cambio.

(*Se baja el telón. Los espectadores aplauden emocionados.*)

Semana 1. Presentaciones

No era otro lugar, sino la sala del Consejo de la Facultad de Artes o, como le llamamos habitualmente, el Francés. El aroma a café inundaba todo el espacio blanco transformándolo en una habitación acogedora. El reloj, insensible y frío en la pared frente a la puerta, marcaba las 7:53. Estaba muy próximo a un cuadro del Tola Invernizzi, impecable: *Jesús es clavado en la cruz*, que había sido expuesto, no hace tanto, en su retrospectiva “Vía Crucis”, en el Museo Nacional de Artes Visuales. En una pared lateral estaban *Eros y Psique* de Anhelio Hernández y más allá, *Tres niños* de Miguel Ángel Pareja, un cuadro realmente hermoso que el director de la facultad había decidido comprar en un remate de Castells por la irrisoria suma de U\$S 4.600, lo cual trajo una avalancha de críticas de la asociación de estudiantes. La sala estaba pronta, expectante para ese día de encuentros y reconocimientos.

Paula entró al salón justo cuando Mónica estaba apagando la máquina de café y ordenando los pocillos para tan significativa ocasión, era el día uno del grupo.

—Buen día, Moni. ¡Qué frío que hace acá! —exclamó, frotándose las manos.

—Hola, Pau —respondió Mónica sonriendo—. Sí, por eso les estaba preparando un cafecito y les compé estos escones de queso para que puedan trabajar tranquilos.

—Gracias, sos un sol, siempre tan divina —le dijo Paula.

—No es nada, sino lo que corresponde. —respondió Mónica agregando seguidamente: —Acabo de encender el aire acondicionado, así que va a tardar un poco en calentar. Contame, ¿cómo has estado? ¿Cómo van tus cosas? No te veo desde la semana pasada.

—Bien, un poco complicada con mis cosas, o sea, como siempre, pero hoy nerviosa.

—¿Por qué? —preguntó Mónica extrañada.

—¿Cómo por qué? Voy a conocer a Marisol, por fin —respondió Paula emocionada.

—No sé por qué, pero pensé que ya la conocías —dijo Mónica sorprendida.

—Sí, pero no; solo tuvimos una breve conversación telefónica hace un mes, acerca de la tesis y ahí fue donde coordinamos esta primera reunión —aclaró Paula—. Pero hoy es la primera vez que nos encontramos cara a cara; y todas las conferencias que vi en Youtube no cuentan, por supuesto—agregó con una mueca.

—Ja, ja. Tranquila, es súper sencilla y cálida para la eminencia que es —trató de calmarla Mónica—. Se van a llevar bárbaro; me parece que están en ondas similares.

—Sí, eso me han dicho algunos de sus alumnos, pero como es una experta en estudios culturales, máster en cine, tiene un doctorado con honores y la han llamado de

todos lados para realizar conferencias, no me aguantó los nervios. Incluso escuché que rechazó una oferta de la Sorbona.

—Es cierto, tiene una carrera académica increíble —agregó Mónica.

El reloj marcaba las 8:00 en una pared muy blanca del salón, que ya no estaba tan frío. Carlos apareció en el umbral de la sala; parado bajo el dintel de la puerta, dijo con voz firme:

—Buenos días. Esta es la sala de reuniones, ¿verdad?

—¡Buen día, doctor Esquerra! —respondió Mónica. Pase, sea bienvenido —le indicó con un gesto—. Yo soy Mónica, la asistente académica. Hablamos el martes pasado, y efectivamente usted está ahora ya aquí en el lugar correcto, la sala del Consejo.

—¡Ah! Mónica, sí, por supuesto —afirmó Carlos.

—No sé si se conocen —acotó Mónica rápidamente mirando a Paula—. Te presento a Paula Giuria.

—No aún, ¿qué tal? —respondió solemnemente Carlos.

Paula le hizo una leve reverencia y respondió— Muy bien, gracias, ¿y usted?

—Bien —asintió Carlos.

—Bueno —interrumpió Mónica— tómense un cafecito que Marisol ya está al caer, me avisó recién que llegaba diez minutos tarde.

Ambos tomaron sus lugares, Carlos en la cabecera. Paula se acercó a Mónica. Ambos colgaron sus abrigos sobre los respectivos respaldos y sacaron sus *laptops* y otros implementos para la tarea que los convocaba. Carlos se acomodó y revisó algunas anotaciones en un bloc recién empezado. Paula revisó el celular un instante y luego comenzó a observar el salón en todas las direcciones. Su mirada quedó atrapada por una hoja de plátano que revoloteaba afuera, con el viento, como si no quisiera caerse; unos giros caprichosos la suspendieron más de lo habitual, para después desaparecer fuera del marco dado por la ventana que daba a la avenida 18 de Julio.

Marisol se detuvo en la puerta para observar detenidamente. Mientras Carlos tomaba un café en una punta de la mesa, en la otra, Paula y Mónica cuchicheaban acerca de algunos asuntos.

—Hola, muy buenos días a todas y todos. Me dijeron que esta es la sala de reuniones —dijo Marisol.

—Doctora Álvarez, llega tarde—dijo Mónica con un enojo fingido.

¡Mónica! —con sorpresa entusiasta— Je, je, perdón, no te reconocí. Es que estoy sin lentes.

Marisol se acercó hasta Mónica, dándole un afectuoso abrazo, de esos que se dan las personas que se conocen hace mucho.

—¿Cómo estás, preciosa? Se te ve muy bien. Te veo estupenda —dijo Mónica.

—Dejate de embromar. Vos siempre la misma —replicó Marisol. Ambas rieron.

Mónica retrocedió y dijo: —Te presento a Paula Giuria y a Carlos Ezquerra, tus compañeros de tribunal.

—Claro, por supuesto —acotó Marisol—, ya hablamos con anterioridad. —Marisol se acercó y saludó a ambos cordialmente, con un beso, por igual.

—Por acá les dejo hojas y lapiceras —interrumpió Mónica—. Si necesitan algo, me avisan, que voy a estar en el salón contiguo porque a la tarde tengo Consejo.

—Gracias, Moni, vamos a estar bien —cerró la charla Marisol.

El reloj marcaba las 8:15.

De a poco se fueron soltando, comenzaron compartiendo algunas anécdotas divertidas. Sin duda, la más singular fue la aportada por Paula: el año anterior, un estudiante había planteado una tesis sobre la desmaterialización en el arte y presentado tres documentos de 300 páginas numeradas en blanco, solo con la fotografía de Ives Klein de *Salto al vacío*, y la portada. Carlos, por su parte, compartió la experiencia de una tesis de maestría que había sido aceptada por un tribunal, pero que a las pocas semanas fue denunciada por fraude, ya que había sido realizada con inteligencia artificial. Lo interesante del caso era que, en su defensa, el estudiante había demostrado que había sido coautor del desarrollo de esta IA por sus conocimientos de lingüística. Lo que complicó aún más el desarrollo del proceso judicial era que la tesis trataba sobre inteligencia artificial. Marisol, por su parte, contó la incómoda experiencia de que el rector de una facultad de Argentina le mandara decir, a través de la coordinadora de la carrera, que debía revisar la nota del trabajo de egreso de su sobrino, cosa a la que se negó y que la llevó a no ser recontratada por una supuesta reestructura.

Discutieron sobre procedimientos y cronograma, acomodaron horarios y dejaron la discusión de la tesis para la siguiente ocasión.

La jarra de café estaba vacía, el reloj indicaba las 11:50. Se despidieron de modos afectivos diversos, prometieron volver a verse para empezar a trabajar. El salón volvió a estar vacío; al fondo y muy lejos, un martillo neumático se escuchaba intermitentemente.

Semana 3. Debate sobre metodología

El reloj en la pared marcaba las 14:01. Se acomodaron lentamente en sus lugares, luego del almuerzo.

Carlos comenzó, con el ceño fruncido:

—Sigo pensando lo mismo: esto no se asemeja en nada a una tesis.

—Estoy en desacuerdo —rebatía Paula abruptamente—. Desde mi punto de

vista, tiene todos los elementos de una tesis válida, al menos en el contexto de esta facultad.

—Esto no es cuestión de opiniones, sino de argumentos —afirmó Carlos.

—Siempre es cuestión de opinión —contestó Paula.

—No lo es —insistió Carlos.

—Esperen un momento, por favor —intervino Marisol, tratando de mediar—. Esto recién comienza, como ya dije. Estamos aquí para evaluar los límites y alcances de la propuesta. Ambos tienen puntos válidos, pero no creo que sea una simple cuestión de opiniones... O quizá sí, veremos. Creo que esta tesis plantea algo distinto, nos exige algo más —continuó Marisol—. La pregunta no es si es o no una tesis, sino si su enfoque amplía nuestras perspectivas y formas de conocer y hacer una tesis. Estamos acá, precisamente, para discernir los límites y pertinencias, los aciertos y desaciertos de la propuesta. Coincido con Carlos en que no es cuestión de opinión, pero coincido con Paula que sí lo es.

—No la entiendo —dijo Carlos con extrañeza.

—O sea, creo —prosiguió Marisol— que lo que se ofrece en esta tesis se encuentra en el límite de dos mundos, o en un tercer mundo que es visto por ustedes como dos mundos distintos. El tuyo —mirando a Carlos— es analítico, con necesidad de una metodología, y el de Paula —le sonrió a ella— enteramente poético, aferrado a lo artístico, a la frontera del lenguaje. ¿Habrá método? De algún modo y desde cada uno de sus mundos, ambos tienen razón. Uso *razón* aquí en un sentido coloquial, no desde el ámbito de la epistemología.

—Se entiende —acotó Carlos.

—Creo —continuó Marisol— que esta tesis, ensayo u obra literaria, lo veremos más adelante, lejos de apurarnos a decidir si es o no una tesis, propone algo distinto. Y no digo que por ser distinto merezca nuestra venia y aprobación, sino ver si dicha diferencia amplía nuestros campos de conocimiento, nuestra experiencia del mundo. Si esto abre a nuevas formas de conocer o si es simplemente un repliegue egocéntrico y narcisista, despojado de cualquier ligadura afectiva con un otro. Y me refiero a afectiva en sentido amplio, de esos afectos de los que habla Deleuze,⁷⁵ sobre la obra de arte. Tenemos que indagar en la propuesta para ver si es un recurso pseudoartístico que esquiva alinearse a una investigación seria y comprometida, o si es una propuesta seria, una investigación no habitual tal como reclamaría, sin duda, toda maestría.

— Yo me refería —interrumpió Paula— a que hay otras formas de hacer.

—Exacto, Paula —contestó Marisol—. Si bien no cita a Goodman, alguien a quien

⁷⁵ Deleuze, 1997.

conocés muy bien, Carlos, hay una clara referencia a él en la tercera y última parte de la tesis; ahí donde ese tribunal ficticio, parodia de nosotros mismo, discute sobre la tesis desde dos ontologías regionales distintas. Creo que por eso, y en términos generales, estamos ante el enfrentamiento de dos marcos de referencia, ante una “multiplicidad de mundos”, y es por ello que tu perspectiva y la de Paula, si bien son contrarias, creo que son verdaderas al mismo tiempo. Goodman decía, si mal no recuerdo, que no era una cuestión de “múltiples alternativas” posibles a un único mundo, sino que realmente hay múltiples mundos reales.⁷⁶ En su emblemático *Manera de hacer mundos*, toma como ejemplo el movimiento del Sol, presentando un caso donde el Sol no se mueve, si lo vemos desde el punto de referencia del sol, caso A, o caso B, donde sí se mueve si estamos sobre la Tierra y observamos el cielo.

—Ahí tenés el tema del paradigma —intervino Carlos— tal como lo plantea Kuhn en *Las teorías de las revoluciones científicas*, del año 62. Lo que resuelve finalmente diciendo que un paradigma originario, el Sol en movimiento porque la Tierra es el centro, es desplazado por un nuevo paradigma que pone al Sol como centro y a la Tierra girando a su alrededor. Esto es fundamental para entender nuestro ingreso en la época moderna. No hay dos mundos, sino que hay una persona que genera una ficción; su sentido común le dice que el Sol se mueve porque no ha tenido forma de ver el sistema solar desde afuera. Este individuo carece de las herramientas técnicas necesarias para saber realmente que su postura es solo una ilusión óptica; Kant mata a Goodman.

Paula miró sorprendida a Marisol, esperando la refutación de Carlos.

—A ver, o sea, tenés toda la razón en el cambio de paradigma que afirma Kuhn, que después consideramos como instancia significativa del paso de la Edad Media a la Edad Moderna. Eso es verdad, sin dudas. Me estás diciendo que Goodman está equivocado porque el Sol se encuentra fijo y es la Tierra la que gira alrededor de él, ¿no?

—Por supuesto, así es —respondió Carlos.

—Además, podrías decir que la Tierra se mueve en torno al Sol en una órbita elíptica, coincidiendo con Kepler, algo que los estudios científicos confirman, ¿no?

—Sin dudas —dijo Carlos.

—Incluso sabemos hoy que Kepler reformuló y adaptó el nuevo paradigma heliocéntrico porque las mediciones no coincidían con las hipótesis previas.

—Claro.

—Por tanto, la teoría de los marcos de referencia de Goodman estaría errada con respecto a lo que propone Kuhn.

—Sin duda.

⁷⁶ Goodman, 1990, p. 19.

—O sea, Kuhn nos dice que un único paradigma sustituye a uno y solo uno anterior.

—Obviamente.

—Tengo una duda al respecto, sobre todo esto —acotó Marisol—. Todos sabemos que el Sol y el resto del sistema solar se mueven a velocidades astronómicas dentro de la galaxia, nuestra Vía Láctea. La Tierra gira en torno al Sol y, junto al resto de planetas, satélites, asteroides y cometas, se mueve en uno de esos brazos espirales alrededor de su centro. De hecho, en 2020 se fotografió el agujero negro que ya se había descubierto en 1974 y que se había teorizado tres años antes. Esta indagatoria reclama ahora una revisión, que implica que el Sol se mueve sobre un nuevo centro, ¿verdad?

—Tal vez —dijo Carlos desconcertado.

—De algún modo, el modelo que toma como centro al Sol necesita ser reformulado. Coincidimos en que un marco de referencia nuevo reclama un grupo de formulaciones nuevas bajo premisas de uso diferentes. De todos modos, sabemos que, si la NASA planea enviar un satélite a Júpiter para medir su atmósfera, el hecho de que el sistema solar se esté moviendo alrededor del centro de la Vía Láctea es despreciable. No hay duda de que todo: el satélite, la Tierra, el Sol se mueven de forma coordinada bajo la fuerza producida por este centro gravitacional. Por tanto, agregar dentro de la ecuación de movimiento la relación del sistema solar con respecto al centro de la Vía Láctea no sería sino complicar el cálculo con una variable despreciable y, pragmáticamente, innecesaria. Puedo excluir esa variable sin modificar sustancialmente esa trayectoria, ¿verdad?

—See... —respondió Carlos con fastidio.

—Supongamos ahora —prosiguió Marisol— que el campesino que era dueño de los zapatos que pintó Van Gogh mañana va a levantarse temprano para cosechar girasoles. ¿Le será relevante la distancia de la Tierra con respecto al agujero negro en el centro de la galaxia?

—De ningún modo —respondió Carlos.

—A este campesino le importará únicamente, para la tarea de mañana, la distancia de la Tierra al Sol.

—Claro que sí. Si es invierno, tendrá que abrigarse y si es verano, tendrá que levantarse más temprano porque habrá más horas de sol.

—No está mal, pero él ya sabe todo esto hoy, y la pregunta asume que el campesino no tiene problemas para percibir la continuidad temporal de sus acciones. Sabe, sin duda, que la hora a la que salió el sol es casi la misma que la de ayer y que la temperatura es muy próxima a la misma del día anterior. Incluso puede consultar el pronóstico del tiempo. Lo que sí le tiene sin cuidado es el ángulo de inclinación de la

Tierra o la distancia al Sol para sus tareas. Vive en un mundo que no es demasiado distinto al de ayer. ¿Le importará al campesino o campesina la distancia en años luz al origen del Big Bang?

—Lo dudo —respondió Carlos.

—Ni le importará —afirmo con seguridad Marisol— tampoco la distancia de la Tierra al centro de la galaxia, aunque fuese un campesino del siglo XIX apasionado por la astronomía.

—Tampoco.

—Tampoco le importará la distancia de la Tierra al Sol, aunque sea significativa para la época del año —acotó Marisol.

—No.

—Lo único que le importará es la distancia a sus herramientas, esas cosas que “tiene a mano”, el “ser a la mano”,⁷⁷ o sea, la distancia al manantial al que va a llevar las vacas y la distancia al pueblo al que va a llevar la cosecha.

—Sin duda.

—Lo que dice Goodman va por ahí, y es que el marco de referencia es arbitrario y convenido, y que todos son verdaderos al mismo tiempo. El campesino se preocupa por su entorno, su marco de referencia, que siempre está pautado por su actividad cotidiana, su mundo. Para los ingenieros de la NASA será importante la distancia de la Tierra a Júpiter y de esta al Sol; poco relevante será la distancia de un pueblo a otro. Para otro radioastrónomo, lo importante es la distancia de la Tierra a otra galaxia, y así sucesivamente. El marco de referencia es una elección por necesidad y por la idea de proximidad basada en intereses particulares de un individuo o una comunidad. Y eso vale para cualquier “ontología regional”, diría nuestro querido alemán.

El reloj en la pared marcaba las 16:15. El café en la jarra se había terminado, y todos comenzaban a mostrar signos de cansancio. Las discrepancias se habían estancado en varios puntos: discutieron sobre el contenido, los argumentos y, de a poco, derivaron hacia el formato.

—Para mí —afirmó Paula—, el hecho de que haya incluido un relato dialogado, como una ficción que habla por sí misma, es algo original.

—Brillantes son Musil, Proust o Borges —acotó despectivamente Carlos—. Esto es un *collage* de fragmentos semi o pseudoeruditos, bastante superficiales, que no

⁷⁷ En la filosofía de Heidegger, la expresión *ser a la mano* se refiere a la forma en que los objetos se revelan en su ser cuando son utilizados. Este ser a la mano implica que los objetos se presentan de manera práctica y funcional, en su utilidad concreta en nuestro hacer diario. Cuando usamos un martillo no lo percibimos como un simple artefacto de metal y madera, sino como una extensión de una actividad: es una herramienta que está “a la mano”. Solo cuando deja de ser útil, por ejemplo, cuando se rompe y pierde esa función, entonces lo vemos como una cosa distinta, una entidad que está allí “presente en sí” (Heidegger, 1927).

terminan de afirmar nada de lo que propuso al principio. Incluso le falta agregar notas. Olvidó a Fukuyama, a Lyotard y la problemática de la posmodernidad que había mencionado. Se dispersó en distintas narrativas inconexas. Y aunque llegáramos a coincidir en que se trata de un ensayo literario, ni siquiera tiene una mínima fluidez narrativa que permita construir una cadena de sentido. Tiene tres partes completamente diferentes, con géneros discursivos distintos, que ni siquiera obedecen a las tres partes narrativas aristotélicas.

—Lo que pasa —intervino Paula— es que en las humanidades y ciencias sociales se admite un formato estándar para exponer la investigación, cuando los métodos pueden ser diversos. De hecho, el curso de su currícula se llama Metodología de la Investigación, lo cual, desde mi perspectiva, es cuestionable. No tenemos una metodología única para lo artístico ni una sola forma de formalizarlo. Cuestionamos el lenguaje al tiempo que articulamos el discurso. ¿Cómo puede el cuadrado negro de Malevich estar en la misma categoría de lenguaje que un *collage* de Hannah Höch o una instalación de Rauschenberg? ¿Podemos medir a estos artistas con los criterios de Caravaggio o Hannah Wilke? Son incomparables. ¿Qué método de trabajo podría unificarlos? Me parece innecesario responder a esto. Y, para este caso, ¿dónde está establecido que la metodología debe ser única, o que la investigación solo deba abordarse en el tema y no en su formalización? Aquí, al menos, ponemos eso en duda porque no existe “el método artístico” que nos lleve al producto, como dicen. Y ¿si el producto es el proceso? Como sucede en muchas lecturas de Pollock. Y ¿si el producto es la idea y no el documento de la foto del gas inerte de Douglas Huebler? ¿Por qué la verdad de la obra surgiría solamente de la traducción lingüística del objeto? En el campo del arte, la obra se repliega indiferenciando sujeto-objeto, tema-técnica o, mejor dicho, tema-lenguaje. El arte es un entorno de diálogo entre lo que se dice y su forma. Es más, la distinción forma-contenido es algo que en el campo literario se ha trabajado desde comienzos del siglo XX, con los formalistas rusos, por ejemplo.

—Está bien, pero estamos en un ámbito universitario y una tesis está enmarcada en un conjunto de reglas compartidas y legitimadas colectivamente —dijo Carlos.

—Nosotros ingresamos hace muy poco y vamos “acomodando las naranjas en el carro”. Intentamos jerarquizar nuestra tarea para obtener respeto y reconocimiento. Te guste o no, este es nuestro mundo. En la facultad de arte no hacemos ilustraciones para anexar a tesis académicas, ni construimos discursos e investigaciones que terminen en una pintura para decorar la portada de un libro. La imagen, el objeto, el proceso, la idea o la performance son nuestro libro. Ahora, si tú no entiendes el idioma, los idiomas o dialectos, ¿de quién es la culpa? En fin, solo te digo que nunca podrás hacer un proceso metodológico donde el producto final sea una obra de arte; y repito: nunca, porque la

obra es el proceso de investigación. Como dijo Marisol, es “práctica como investigación”, o “práctica de la investigación”, como dicen en Salto.

Marisol contuvo la risa tapándose la boca con la mano.

—Bueno —acotó Carlos—, esa tal vez sea tu opinión. No sé cuál será la postura de quienes han trabajado en este sentido, ni si son esos los objetivos. Al final, parece que esta refundación implica una aproximación a la academia de algún modo.

—¿Qué es una academia? —preguntó Paula—. ¿A qué te refieres cuando hablas de academia? Y sí, es mi opinión; no hablo aquí en representación de nadie. Por eso hablo en primera persona del singular y no en plural, como en toda tesis. Soy una subjetividad mía, ¡de mí! Hablando en serio, este ingreso como facultad de artes implica un avance en autonomía, en presupuesto y en otros aspectos que a mí no me interesan ni me afectan, al menos no directamente. También entiendo que hay que adaptarse a los modos establecidos, a un orden de discurso que comenzamos a configurar desde nuestra perspectiva epistemológica. Tal vez, en el futuro, otras facultades quieran adaptarse o dejarse influenciar por nuestros “métodos de investigación”.

—Disculpen —interrumpió Marisol—. Si me permiten, me gustaría decir algo.

Ambos la miraron atentamente.

—Me parece oportuno abrir un debate en torno a la noción de academia y método. No para dispersarnos, ya que no tenemos mucho tiempo, sino porque creo que es pertinente, desde mi punto de vista, en relación con la propuesta de esta tesis. Creo que esta noción de academia está anclada en un momento histórico y una situación geográfica que hemos heredado. La academia es una herencia, sí. Sabemos que Platón y la academia son indisociables en su origen; emerge bajo su manto; de hecho, así la denomina. Esto no implica que no se haya modificado y que hoy en día no tenga otras características. Pero hablar de academia hoy implica reconocer, al menos, su origen. Por esta razón, quiero traer aquí, en apoyo a este proyecto, a su “antagonista”: Aristóteles.

—Aristóteles no es su antagonista —acotó bruscamente Carlos.

—No, es verdad, pero sí.

—Pero el tema de la academia —dijo Paula con cortesía— no aparece en esta tesis, Marisol. No es un tema que se trate.

—Lo sé, y creo que es algo que debería reformularse. Creo que es una de las partes que faltan. Si el trabajo implica una reformulación de la estructura de la tesis basada en el uso de distintos géneros literarios, en una reformulación de los métodos de investigación y en una propuesta alternativa de formato, entonces debería quedar más claro. A su modo, claro está.

—Podemos hacerle una devolución al final de la próxima semana, marcando los puntos que ha omitido y agregando sugerencias que surjan del debate —finalizó Paula.

Semana 4. ¿Cómo titular una tesis?

(El reloj en la pared marca las 16:30. El rostro de todos muestra cansancio y la cafetera ya está vacía, luego de un par de horas de discusiones.)

Carlos: Vayamos ahora a la página 20, apartado 2.3.1.1 “Fragmento de un libro de ficción”. En una nota al pie, el autor escribe: “La historia ha terminado efectivamente y ahora nos encontramos en el momento en que estamos sin ella. Del mismo modo en que, después del fin de la vida, no hay un retorno a la vida”. Lo que veo con esto, junto a lo anterior, es que está hablando del título, no se está metiendo en el libro en sí mismo. No comparto ese análisis superficial; me parece que es bastante a la ligera. Un análisis serio radica en que el tesista sea capaz de encontrar y enfrentar distintos problemas de argumentación, más que hacer este juego con el título. Es demasiado retórico, una cáscara. Con lo que debe trabajar es con el andamiaje del libro, los argumentos que se presentan, y no con esto que es más un resultado de un diálogo del autor con el editor que el verdadero núcleo de la propuesta.

Paula; Puede ser, pero yo opino diferente. No digo que no tengas razón sobre hacia dónde se debe encaminar un trabajo de investigación en una tesis. Todos hemos leído decenas de ellas con la misma estructura y, en mayor o menor medida, hemos discutido, al menos yo en varias ocasiones, sobre tesis mal tituladas.

Carlos: No todas tienen la misma estructura.

Paula: Bueno, sí, se sabe. Me refiero al orden metodológico; no al desarrollo de la investigación, sino a la forma. A donde voy es a que este trabajo aborda determinadas problemáticas y el título parece apuntar a otro. No digo que tu apreciación sobre que toda observación debe interiorizarse con la obra sea superficial ni equivocada. Lo que digo es que el hecho de que preste atención al título de la obra de Fukuyama implica que se enfoca en los detalles, que muestra una impronta personal y subjetiva, y esto es parte, creo yo, de todo su trabajo de análisis del discurso. Podrá ser irrelevante, pero en este punto no es ilógico y tal vez no sea intrascendente; me parece coherente con el espíritu del trabajo. Te diría que, tal vez, esté fallando consigo mismo más que con un procedimiento de trabajo. Con esto quiero decir que, al analizar el título, está haciendo una abstracción, saca de contexto –al igual que lo hace cualquier procedimiento científico que aísla, analiza, concluye y presenta una hipótesis posterior– e intenta desmarcarse de esto. Sin embargo, creo que el título de cualquier obra, apropiándose del sentido

barthesiano de anclaje, y vos lo sabés, permite acotar la diversidad de posibles interpretaciones. Creo que no deja ir el barco a la deriva, sino que es consciente de esto. El recurso le permite direccionar el sentido propuesto y no dejarlo liberado a la apología de una interpretación puramente egocéntrica y utilitaria, contra lo que pelea a lo largo de toda su tesis. Otra de las cosas es que el título es fundamental; te diría que es la llave no solo semántica, sino afectiva en el sentido de concesión con un posible lector. El título es fundamental en todos los órdenes, incluso en nuestra vida cotidiana: cuando vamos a una librería o buscamos referencias en internet sobre un autor, por ejemplo. El título tiene que tener esa capacidad afectiva, en el sentido de que te afecte emocionalmente de algún modo, para que al menos vayas a leer la contraportada, en una primera instancia. Tal vez la emoción no debería entrar en el campo de las tesis, si seguimos tus criterios, pero ahí ponemos el dedo en la llaga con el problema de la objetividad versus la subjetividad en el conocimiento. Ni hay que aclarar que esta problemática ha sido un tema de la historiografía: recordemos la Escuela de los Annales con su lucha contra el historicismo o la microhistoria de los italianos que apunta contra los relatos universales, contra la *longue durée*. Si nos despojamos de las emociones en un trabajo científico y le quitamos el estatuto como elemento no pertinente, estamos asumiendo que somos sujetos fragmentados, con facultades que no se conectan entre sí.

(Carlos la mira absorto, como conteniendo la ira.)

Paula: Pero volviendo, en el caso de Fukuyama, la expresión “El fin de la historia”, que fue publicada inicialmente en la revista *National Inquiry*, creo, marcó profundamente a los lectores desde un principio. Te diría que el título fue monolítico, incluso perfecto desde ese punto de vista apocalíptico, o de clausura, al que apuntaba entonces.

Carlos: No fue una enunciación apocalíptica.

Paula: No para él, pero sí para la mayoría de los filósofos, y no solo franceses. Es más, asusta más el título que el contenido del libro, que fue cuestionado desde un sinfín de direcciones. Para él, un neoliberal acomodado y receptor de los beneficios de un sistema piramidal de privilegios, era el inicio de una eternidad “libre”, o sea, la de los suyos.

Carlos: Te entiendo, pero no me convence que no conecte sus observaciones sobre el título con algo que se encuentre adentro. Está descontextualizado y no sé si agrega a la estructura de lo que argumenta *a posteriori*. En ese caso, hubiese preferido que hiciera un capítulo completo sobre esto.

Marisol: Yo quería agregar algo, si me disculpan.

Carlos: Por supuesto, la escuchamos, doctora.

Marisol: Coincido con ambos en varios puntos. A ver, yo tenía algo anotado para decir sobre esto mismo. Al analizar el título, se visibilizan dos registros sociales: por un lado, la inscripción del título con el campo editorial y por otro, la dimensión del título con respecto al campo de estudios académicos o de las humanidades. De este modo, el análisis sitúa a Fukuyama dentro de la lógica de la producción de conocimientos, lo inscribe dentro de una estructura, lo conecta al mercado editorial y lo desplaza de un terreno puramente teórico-reflexivo a otro comercial. El título, tal como es presentado por el maestrando, conecta la obra como libro o producto cultural con la obra como constructo teórico. Esto me parece muy interesante porque sitúa a Fukuyama en el terreno que él está privilegiando, pero lo señala desde un afuera ensayístico. El título sublima, de algún modo, ambas dimensiones, porque nos permite ver que generalmente olvidamos que estas operaciones se encuentran ahí, presentes, y yo diría: a disposición. Que en el trabajo se preste atención a esto, y no digo que no sea un abordaje superficial, implica, a mi modo de ver, un aporte interesante que se condice con el trabajo: traer el discurso de Fukuyama al plano económico. Esto se articula bajo la función de trasiego que vuelve difusa la línea demarcatoria entre el discurso y sus condiciones de enunciación. De algún modo, comienza a develar la dimensión ideológica que se infiltra en la hipótesis de Fukuyama y que va filtrando *a posteriori*. Además, me parece que, con este gesto, intenta difuminar la frontera entre la realidad autorreferencial y la ficción, entre el trabajo académico y el proyecto literario, critica y se mimetiza con Fukuyama. No sé, sin embargo, si esto es un gesto cínico o un recurso donde se pone en un punto distante, como un antropólogo. Hay algún que otro acierto en las indagaciones epistemológicas, incluso con las limitaciones que exhibe por no pertenecer propiamente a dicho campo. De este modo, creo yo que se propone un juego gadameriano, en sentido fuerte, donde evidencia lo inapropiado del límite propuesto a las investigaciones artísticas y a las metodologías de la investigación en ciencias humanas, que no son sino derivaciones de las científicas. Es un proyecto fuertemente estético que pretende encontrar un lugar propio en una forma alternativa de investigar la complejidad. Hay una antiespecialización; no hay un punto focal al que se dirige, sino que invierte la lógica de la investigación marcando varios puntos que dan un sentido plenamente estético de la experiencia.

Paula: Exacto. Eso iba a decir. Y es que, ¿no estamos en la facultad de artes? ¿Cuál sería, si no, el lugar donde este trabajo podría siquiera ponerse a discusión? Perdón,

quiero decir, ¿cuál sería ese lugar para entablar una crisis con las metodologías de vertiente científica?

Carlos: Todo lo que quieras, pero él podría haberse decantado por el perfil de propuesta artística y realizar una obra literaria en lugar de inscribirse en el perfil teórico.

Paula: No, claro que no. Ese es el problema desde el arranque. Hacer una línea demarcatoria entre lo artístico y lo científico es ya, por sí misma, una forma científica de aplicar categorías. La delimitación se impone para decirle a lo artístico que no es científico, que no es teórico. Cuando Duchamp pone un urinario en una exposición, ¿qué está haciendo si no es una reflexión? No hay una forma con la que reflexionamos; es el gesto, el objeto elegido, el nuevo contexto donde se sitúa la reflexión en sí. No es algo que viene luego.

Carlos: Pero ¿de qué estamos hablando? ¿No se supone que está presentando una tesis? ¿No hay una metodología del trabajo intelectual que debe respetar? Esto no es un capricho decimonónico sobre lo que está bien o está mal, hay un marco académico que se debe respetar.

Marisol: Pero el marco académico también se ha ido modificando a lo largo de los años. Muchas investigaciones que se publican en libros de ensayos críticos o en revistas científicas no son en absoluto lineales ni obedecen a una estructura clásica, aunque se sostenga un proceso de investigación. Si leemos ciertas obras de arte contemporáneo o incluso las de autores como Benjamin, también parece haber un juego en la retórica, y en el caso del arte, el modo de trabajo también articula la propuesta. Hay un juego entre lo literario y lo visual, y no debe haber una diferenciación, por lo que sostengo que este espacio es un ámbito de trabajo donde ambas cosas se articulan. Tal vez la pregunta que debemos hacernos es: ¿qué espacios quedan para que esas investigaciones se inscriban en el campo del arte? La discusión sobre el valor y la carga del título también nos lleva a considerar el contexto en que se produce la obra. El artista contemporáneo se ha despojado de cualquier herencia esencialista que lo vincule con el objeto; de este modo, toda obra trae consigo un campo crítico que, si bien es importante, no debe ser ajeno a los elementos estéticos. Si leemos a Howard Becker, el campo artístico es un mundo en sí mismo, y se inserta en un sistema que genera valor. Es ahí donde se debe contextualizar el título en la producción de una obra: es un elemento que tiene que ver con el alcance de un valor monetario. Esto es parte del juego.

Carlos: La verdad, no estoy seguro de entender a dónde van.

Marisol: Lo que propongo es que, por un lado, se pueden abordar los sentidos que nos ofrecen las obras contemporáneas; y, por otro, cuestionar la relación entre el título y el sistema de valores en el que se mueve. Creo que es necesario poner de manifiesto cómo la obra tiene una carga no solo de enunciación, discursiva, sino que también es un acto que se ofrece, además, en el campo de la creación de valores que se relacionan con el contexto histórico del presente. Para eso, es fundamental que el artista y el teórico se conecten, y no hay manera de hacerlo sin un espacio de reflexión en ese sentido, si me permiten que insista en esto. Hay que considerar que la obra produce un sentido crítico. El sentido del título, su significado, no puede ignorar que responde a un sistema de poderes. No hay modo de trabajar sin tener en cuenta el campo que se le impone al autor.

Carlos: ¿Por qué hay que considerar eso? No es lo que estoy discutiendo, ya que se presenta como un problema formal.

Marisol: Pero, en este punto, me parece que el texto va a salir de esa rigidez que propugna. Si se espera que el trabajo responda a ciertos parámetros o normas, me parece que solo se lograría abrir el campo a otros autores que no tengan en cuenta este tipo de consideraciones. Si el trabajo va por ese camino, no se está haciendo una propuesta que esté bien ubicada en su contexto.

Carlos: Esto no es una práctica, es una evaluación crítica.

Marisol: Claro, pero hay que ver cómo se presentan esas evaluaciones. Esto es parte del proceso de evaluación; no solo se trata de los niveles de rigor que se le exigen a un trabajo, sino de qué es lo que se propone con cada análisis. No todo debe ser utilitario, y no toda evaluación tiene que responder a parámetros de juicio. La crítica que se presenta es una parte de la investigación misma. El estudio no se podría realizar sin el diálogo que se articula con sus condiciones, y creo que el trabajo lo pone de manifiesto de manera explícita. Al respecto, no debe olvidarse que Fukuyama fue discutido en su momento, pero en otras áreas, y el hecho de que se haya posicionado al autor como se hizo lo hace aún más interesante para esta investigación.

Carlos: Eso lo admito, no digo que no tenga valor. Pero la línea debe ser clara. No podemos dejar el sentido de la crítica fuera de la evaluación que estamos haciendo.

Marisol: No se trata de dejarlo afuera, sino de integrarlo. Esto es parte de un campo que se juega en la argumentación. Debe haber coherencia entre la crítica y la práctica. La crítica es fundamental, y no debería ignorarse en ningún tipo de trabajo. Por eso me parece un error que se anule la crítica con la que se puede abordar la tesis.

Carlos: Solo pienso que debería cuidarse de no anular la propuesta que lo articula. Las conversaciones en torno al título, en última instancia, solo deberían encontrarse como un recurso, más que como un argumento. A partir de esto, podría decirse que lo que propongo está en la clave de lo que mencionó Paula, que tiene que ver con el impacto que genera el texto en su público. Es interesante, pero creo que lo que se busca es una reflexión más compleja.

Semana 5. Marco de referencias. Tradición y spin-off

(El reloj en la pared marca las 15:15. Habían discutido sobre la necesidad de los distintos géneros disursivos y las dificultades para conectar uno y otro, al tiempo que su elección implicara un sentido claro. Pronto salieron de un grupo de temas relacionados con lo literario y pasaron a otros más metodológicos, a instancias de Carlos.)

Carlos: Otro problema grave que veo en esta tesis –que, afirmo, no es una tesis– es que no deja en claro cuál es su marco referencial. ¿Qué autores estructuran los presupuestos de la propuesta? ¿De quiénes parte? Parecería, a mi modo de ver, que desde la nada. O sea, se presenta como algo demasiado inaugural y pretencioso. Aún peor: si existe la pretensión de exponerse como un trabajo que reclama la no autoría como una de sus virtudes, surge entonces la paradoja de que “tira la piedra, pero esconde la mano”.

Marisol: No entiendo claramente la metáfora, Carlos. ¿Me la explicás?

Carlos: Lo que intento decir es que esa pretensión posmoderna, o antimoderna, de la no autoría, bajo la impronta de referencias múltiples o sin referencias, de influencias al infinito, se ve mermada o contradicha por la inauguración de un método sin referentes: sin “padres”. Se revela una originalidad en la metodología cuando lo que pretende hacer, a lo largo del guion y la narrativa, es no generar un centro desde el que partir, una idea de origen.

Marisol: Bien, ahora te sigo. Voy a traducir lo que entiendo que me decís en voz alta para tratar de comprenderlo. O sea, si la propuesta de una narrativa rizomática,

planteada a partir de fragmentos presuntamente inconexos, se presenta en un nivel metadiscursivo como original, estaría yendo a contracorriente de lo que, en su discurso, se propone como algo no original, ¿no? Habría una contradicción entre relato y metarrelato, y con este va el método.

Carlos: Creo que eso dije, ja, ja.

Paula: Una pregunta, Marisol: ¿debemos suponer que la forma del metarrelato debe ser así, análoga, coherente con el relato?

Marisol: Interesante pregunta. No lo sé.

Paula: Porque yo no entiendo algo, o tal vez no lo comparta. Mayormente, toda metodología de investigación para las artes visuales (o, al menos, aquí) debe ser estricta, metódica y estructurada. Por otro lado, los procesos de investigación de los artistas, la forma en que investigan sus proyectos, nunca son ordenados ni organizados: son eclécticos y fragmentados. Algunos artistas que conozco –y no tienen que ser todos– parten de una idea base que les resulta interesante y la van rumiando de a poco. A veces, escuchan sugerencias de lecturas por parte de colegas o, por puro azar, se encuentran con alguna experiencia que consideran apropiada, la toman y la integran en el proyecto. El azar, las circunstancias, siempre entran en los proyectos. Entonces, pregunto: ¿no es forzar la investigación artística para que encaje en un modelo de origen positivo? Incluso en las ciencias sociales existen pautas de investigación que siguen un protocolo ordenado de acciones para que un proyecto sea tomado en cuenta. ¿De qué forma los artistas podrán, algún día, tener un sistema de investigación común para todos? Creo que sería el caso de un proyecto artístico que es artístico sí, y solo sí, está tamizado por un perfil etnográfico, histórico o sociológico. Pero, en ese caso, ¿podríamos hablar de un proyecto artístico o estaríamos hablando de un proyecto etnográfico, histórico o sociológico del arte?

Marisol: Creo que tenés razón. Es más, el azar, en general, el diario, ese de la vida misma del artista, incide tanto como el azar de la época en la que naciste, el momento que te tocó vivir o, como dice Heidegger, ese “ser arrojado en el mundo”. Pensemos que el trabajo de infinidad de artistas está pautado por la circunstancia de su experiencia personal, está situado. En este sentido, ¿qué deberíamos agregar a una metodología de investigación en arte? ¿1.0 Autorreferencialidad? ¿2.0 Eventos azarosos que ingresaron en el proceso?

Carlos: Tal vez, y tratando de seguirles el hilo, los proyectos de investigación artística – que no son proyectos *tout court*, sino procesos sin un horizonte prefigurado o predecible– deberían enfocarse en describir el proceso o los procesos que los llevan a conclusiones, y no tener como gendarme un método que, aunque tenga las mejores intenciones, no es aplicable al campo de investigación en arte, al menos en un buen número de casos.

Marisol: *Practice as research*, como ya dije: la práctica es la investigación porque se descubre el objeto de estudio al tiempo que se descubre el “método”, que no es método.

Carlos: De todos modos, siempre hay que lidiar con esa política institucional de la inscripción de la Facultad de Artes en el ámbito universitario.

Paula: Sí, pero tal vez debamos invertir el silogismo, o la lógica causal, como tu dirías, y esperar que la universidad, con su herencia positivista, aprenda a ver otra epistemología, otra forma de acceso al conocimiento. En última instancia, estamos en el territorio de lo simbólico, de lo poético, y no en el de los hechos repetibles y demostrables.

Marisol: Interesante, querida Paulita.

Paula: Gracias. Es más, en esta cuestión de invertir la lógica, la investigación en arte debe plantear su propio horizonte de expectativas, sus presupuestos, o al menos aquellos que puede presuponer. Incluso el término *tesis* adquiere, a un lado u otro de este río, significados diferentes. Desde el lado positivo, esto no es una tesis, mientras de este lado, sí lo es. Incluso somos más tolerantes que ustedes: aún creemos en lo que ustedes llaman tesis; y te hablo a ti, Carlos.

Carlos: Ja, ja, no creo que puedas hacerme cambiar a mí ni a nadie sobre ese punto.

Paula: Ya lo sé, pero de algún modo, en este lado del río o del mundo, así le llamamos a estos procesos de indagación y exploración que terminan en algún tipo de objeto, proceso o aparato.

(La discusión se extendió, no siempre se fueron aplacando las diferencias de criterios, pero sí el tono en que estas se fueron dando. Todos se escucharon mucho más, todos dudaron mucho más, sin intentar establecer verdades nuevas o fundantes. Las horas pasaron y se cansaron. Agotados, decidieron cortar y verse la semana siguiente, con temas que cada uno anotaba como impostergable o digno de atención. El reloj marcaba

las 19:29, había sido un día muy largo para todos. Minutos después, tras saludarse, se perdieron en los pasillos, cada uno rumbo a su hogar.)

Semana 6. Puesta a punto con discrepancias y coincidencias

(El reloj en la pared marca las 9:32. Han llegado temprano y están listos para el inicio de la puesta a punto general sobre la devolución al estudiante, previa a la entrega final.)

Carlos: ¿Arrancamos, si les parece? Yo traje las puntualizaciones detalladas, como habíamos acordado. Las leo a continuación:

1. Intentar lograr cohesión entre las partes.
2. ¿Qué sentido tiene la inteligencia artificial en el marco de este proyecto de investigación aparentemente tan vivencial?
3. Se sugiere eliminar el ensayo generado con IA sobre las *spin-offs*.
4. ¿Por qué no se realizó un ensayo sobre las *spin-offs*, tal como se propuso en el anteproyecto?
5. Reducir la cantidad de páginas: “menos es más”. Eliminar redundancias y repeticiones.
6. ¿Por qué los pies de página son tan amplios?
7. Enviar a corrector de estilo antes de entregar. La lectura del trabajo resulta tediosa.
8. Plantear las conclusiones sobre la modernidad y la posmodernidad a partir de las distintas narrativas empleadas.
9. Explicar el recurso del metarrelato en su trabajo en conexión con la obra de Fukuyama y cómo esto brinda una respuesta a su discrepancia con el autor.
10. Ser breve.
11. Después de ser breve, ser más breve.

Paula: Ja, ja. No sabía que podías hacer chistes en una nota. Ni creía que los hacías.

Carlos: Es que me tiene hartado. Además, imagínate que tengo tres tesis de doctorado en Humanidades que me están consumiendo; al menos esas apuntan a algo concreto. En el futuro tengo que aprender a decir que no en este tipo de instancias, o al menos podríamos optar por no participar después de darles una primera lectura. Bueno, eso es todo por ahora.

Marisol: Bueno, voy yo ahora. A mí me pasa algo similar, estoy al límite también, no tengo tiempo para nada, creo que no riego las plantas en casa hace como dos semanas

y no recuerdo si cociné algo para mí en el último mes. Bien, entonces... Quería leerles algo que traje para ir cerrando nuestra discusión y para poder darle una devolución al estudiante de cómo lo leo, al menos yo. Lo tengo por aquí. (*Saca unos papeles escritos a mano, en una letra pequeñísima, impecable, en unas hojas arrancadas de una libreta con espirales.*)

Paula: Dale.

Marisol: Bueno, sin más preámbulos, les leo... Decididamente, la única verdad, al menos primaria, le viene dada por la certeza de la prosa: entiende la *spin-off* como acto, territorio y tiempo; como escritura, papel y escucha de quien escribe. El escribiente parte entonces de una singularidad, de la finitud de alguien que escribe unas líneas en un aquí y ahora determinados, donde su contingencia es la única verdad indubitable y donde quien lee no reconoce esas líneas como propias. Es incuestionable, además, que escribe, y que al escribir hay alguien que lo lee. Aquí está, ahora, un lector que nunca conocerá, tan singular y finito como él ha sido, presente ante esa página. La lectura de sus líneas se convierte así en la encarnación de aquello que alguien ha escrito en un lugar y tiempo distintos. Podrá engañarnos con relatos reales y ficticios, con prosa balbuceante e ingenuamente verosímil, como tantos demonios malignos lo han hecho, aquellos que habitan esperando obtener un rédito por ello; podrá mentirnos en la cadena de argumentos, ya sea por decisión, equivocación o torpeza; podrá fallar en la prosa y en sus estrategias retóricas, tanto como en esas poéticas que desea aprehender, pero que nunca le llegan. Todo lo que aquí sucede puede ser una ficción, una representación fallida, un engaño, pero nunca podremos dudar de que escribe, que la verdad es lo escrito desde un lugar tan singular como distinto: personal. Podrá hacerlo sobre personajes ficticios, sobre amigos con frases inventadas, pero no dudaremos de que su habla se desliza por una superficie blanca en un torrente que llega hasta un aquí y ahora. Podrá dudar de la materialidad de las letras, pero no de que tiene una voz que surge gracias a esos fonemas engañosos y una prosa confusa. Ahora que lo leo-escucho silenciosamente, desde su hogar, puedo tener la intuición de que hay un adentro del relato y un afuera de él. Podremos dudar de su exterior, tal como Descartes lo hiciera mucho antes, pero no podemos dudar de que escribe y lee, y nosotros con él. Hay lenguaje, un habla-escritura, y para que haya lenguaje debe haber un otro que escribe, una convención que medie entre la escucha y el pensamiento, una instancia previa que nos condiciona, pero que nos da un hogar, una casa tal como nos contara Heidegger ayer, antes de ayer, esa última vez que tomamos su *Ser y tiempo* de la mesita de luz. La escritura puede ser también un medio de engaño, tan simulacro como espejismo, de eso

no hay duda, pero es. La premisa cartesiana olvidó algo: para que haya engaño, debe existir algún tipo de entidad previa que sea verdadera; algún modo que permita certificar que algo, en oposición, sea una apariencia. ¿Cómo pudo concebir a un genio maligno o a la idea de engaño previa para demostrar su hipótesis sin saber intuitivamente que había verdades que se le oponían? ¿Cómo pudo escribir siquiera unas primeras líneas de su texto sin tener la certeza de que estaba allí, frente al fuego, con una pluma entintada? Al menos tendría que tener la esperanza, una certeza precaria, de que su pluma quedaría estampada en esa página y de que alguien, fuera de él, fuera del *cogito*, pudiese compartir con él una realidad, la del acto mismo de la lectura. Descartes no escribió sobre la primera verdad, nos engañó, la ocultó, pues la primera verdad indubitable es que tenía tinta para escribir y que habría alguien que leería: nosotros, él; presos ahora también de una letra que está ahí, al menos como un engaño verdadero.

(Un momento de silencio emerge en el salón; Marisol ha hablado.)

Semana 9. Fin

El reloj en la pared marcaba las 8:00. Aquella sala muda permitía escuchar claramente un tic tac monótono y mecánico. Ese día hacía mucho frío, más que otros días. Las persianas a media altura dejaban ver un afuera opaco, listo para llover. El cielo estaba de un gris emplomado, hermoso y triste, melancólico. Los vidrios de las ventanas estaban empañados, delataban que alguien respiraba bajito, pero muy cerca. Era Paula, estaba allí, inmóvil, ensimismada en una pena enorme, aislada en una maraña de pensamientos que nadie podría transcribir. Su entusiasmo habitual, su energía y vitalidad, esa frescura tan de ella, no la acompañaban hoy; se habían ido. Estaba sentada en el lugar de siempre, golpeaba la mesa de una forma suave, obsesiva, con un lápiz que, intercalado con el sonido del reloj, acentuaba aún más la presencia del paso del tiempo. Su mirada estaba perdida, sus ojos brillaban y sus facciones estaban rígidas, como en *shock*. El reloj volvía a marcar: eran las 8:05, luego las 8:10, más tarde las 8:15, las 8:20, y nadie aparecía. El salón estaba helado, detenido en el tiempo, más que cualquier día del invierno más frío. Paula permanecía inmóvil, en la misma posición, mirando la nada. El lápiz era lo único que anunciaba que ella estaba allí y que, al compás del reloj, sonaba seco, cadencioso y opaco.

Carlos entró apurado, con el casco de la bicicleta bajo el brazo y la mochila al hombro, a las 8:21, enérgico y vital, como pocas veces.

—Perdón por la tardanza, el tránsito estaba complicadísimo —se excusó Carlos.

Fue dejando sus cosas sobre una de las sillas. Se detuvo sorprendido ante la expresión de Paula; la miró y le preguntó suavemente:

—Paula... ¿estás bien? ¿Pasó algo?

Paula lo miró; sus ojos estaban cubiertos de lágrimas. De pronto, emergió un llanto profundo, un lamento incontenible y desbordado. Con la puerta abierta, cada rincón del primer piso de la facultad la escuchó. Tan profundo fue que el silencio habitual del pasillo se quebró. Carlos la abrazó muy fuerte, asustado, y la contuvo como pudo. A Paula se le atragantaban las palabras, abrazada y escondida entre sus brazos, intentando decir algo que no fueron más que balbuceos ininteligibles, llantos repletos de lágrimas. Gemía, lloraba, se desparramaba sin consuelo.

Carlos la apartó un poco, tratando de que respirara, y le acarició el pelo, con ese enorme amor de amigos que descubrieron con el tiempo.

—Tranquila, respirá —le dijo muy suavemente.

Ella sintió alivio por un instante, lo miró a los ojos y le dijo:

—Marisol... es Marisol... Se fue.

Carlos se sorprendió, sin querer entender, pero comprendiendo lo peor. Luego de una pausa, le preguntó:

—¿Cómo que se fue?

—Falleció hoy en la madrugada —le respondió ella—. Me llamó el hermano hace un rato. El viernes pasado la mandaron a urgencias porque el resultado de unos análisis no había salido bien. La operaron horas más tarde por una infección renal, y desde entonces no se recuperó. La mandaron al CTI; tuvieron que operarla de nuevo por una hemorragia que no paraba, y ayer a la madrugada lo llamaron porque la infección general había empeorado.

—No te puedo creer —agregó Carlos, con los ojos brillantes. Sin mucho más que decir, volvió a abrazarla y quedaron así un largo rato.

Afuera de la facultad, el día se había puesto mucho más oscuro. El agua caía a mares, como esas lluvias de antes, intensas e interminables. En la calle, la gente corría para evitar lo inevitable; todos se mojaban, era imposible no hacerlo. La lluvia cayó de improviso, los paraguas se daban vuelta por el viento y los coches, sin piedad, mojaban a quienes iban cerca del cordón.

Carlos y Paula hicieron juntos un silencio largo. Luego siguieron hablando bajito, intercambiaron abrazos y afecto, dándose ánimos uno al otro. Cuando uno decaía, el otro le daba fuerzas; se alternaban en el sostén afectivo. Pasaron así la mañana hablando sobre ella, recordando lo que decía y cómo lo decía. La imagen de Marisol aparecía como un espectro, con su enorme sonrisa enmarcada en unos lentes redondos y brillantes. Recordaban cómo sus chistes casi infantiles la volvían una niña de a ratos, a los que anteponía una voz clara y convincente, una prosa cuidada, con argumentos tan sólidos como pilares corintios, jónicos, o quién sabe. Ambos recordaban los gestos de

sus manos con sus uñas largas y rojas, su chispa, su sabiduría sin arrogancia, pero con seguridad. Recordaron los regalos que siempre hacía y el modo en que hablaba con orgullo de su sobrino Mateo, al que llamaba “el sobri”.

Por momentos, volvían los silencios larguísimos, porque no había forma de decir lo innombrable. Ese vacío infinito que apuñala el estómago hasta lo más hondo estaba presente. Ambos se secaban los mocos y las lágrimas, se reían porque uno mojaba el hombro del otro; un enchastre abyecto, sin importancia alguna. En medio de un silencio recordaron una frase que ella le dijo a Carlos un día al pasar: “Si todo fuera verbalizable, las lágrimas no tendrían por qué existir”. Fue en una de esas disertaciones espontáneas, privadas, que ella regalaba habitualmente en cualquier pasillo, tal como lo hacían los filósofos griegos hace más de veinticinco siglos. Él recordó la conexión que ella había hecho sobre lo innombrable del *Tractatus* y lo Real de Lacan, que lamentablemente nunca escribió y que no pudimos encontrar entre sus apuntes personales.

Paula y Carlos hicieron comentarios sin importancia sobre temas intrascendentes, solo para aplacar la pena enorme que ambos sentían; las lágrimas volvían y los silencios lastimaban. En el momento en que escucharon que la lluvia se detuvo, él la miró y dijo para aplacar la pena:

—¿Qué hacemos ahora con esta tesis? Teníamos que definir hoy si la aceptábamos tal como venía o si le pedíamos al estudiante que la corrigiera y la redactara con un formato más académico.

Paula se tomó unos segundos, miró hacia la ventana y luego a los ojos de Carlos.

—No sé. Esto nunca me había pasado. Yo no puedo redactar un acta sin ella. Hay varias cosas que quedaron sin resolver y por definir. Sé que le dedicamos mucho tiempo y ganas, que discutimos mucho, pero creo que no es correcto que esto siga, ni que nosotros sigamos en este rol, si ella no está.

—Está bien. ¿Qué querés hacer entonces? —le preguntó Carlos con ternura.

—No sé, le pediría a la unidad de posgrados que, dadas las circunstancias, busquen otro tribunal, y que lo retomen otros. Yo, la verdad, no puedo, no tengo ganas ni me corresponde. Yo digo de hacerle una nota juntos pidiéndole disculpas, le explicamos lo extraordinario de las circunstancias y ya está, no se va a hacer problema.

Paula miró hacia afuera nuevamente. La lluvia se había detenido, y hacia el horizonte aparecían unos finísimos rayos de sol. Los ventanales dejaban ver cómo los autobuses repletos de gente circulaban por 18 de Julio rumbo a la Ciudad Vieja. Los pasillos de la facultad comenzaban a llenarse de estudiantes; el bullicio iba en aumento y, de a poco, le daba calor a esas paredes que aquel día estaban tan frías.

Carlos miró hacia abajo, a la calle, primero, luego la miró a los ojos y dijo:

—Tenés razón. Lo que íbamos a resolver hoy aquí era algo que tenía que ser en

conjunto, como equipo, dialogando, peleando y acordando. Tenés toda la razón y te acompaño en esto. Hablemos con la unidad de posgrados y que lo resuelvan otros, que lo decida un nuevo tribunal.

Ambos recogieron sus cosas, se abrazaron y salieron juntos.

FIN

REFERENCIAS

- Abbagnano, N.** (1996). *Historia de la filosofía*. Hora.
- Agamben, G.** (2001). *Infancia e historia*. Adriana Hidalgo Editora.
- Audi, R.** (Ed.) (2004). *Diccionario Akal de filosofía* (Traducción de Huberto Marraud y Enrique Alonso). Akal
- Austin, J.** (1988). *¿Cómo hacer cosas con palabras?* Paidós.
- Banco Mundial** (2023). *Poner fin a la pobreza y garantizar la dignidad para todos*.
<https://www.bancomundial.org/es/news/feature/2023/10/16/end-poverty-and-ensure-dignity-for-all#:~:text=Hoy+en+día,+casi+700,países+de+ingreso+mediano+alto>.
- Bajtin, M.** (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores.
- Barrett, E. y Bolt, B.** (Eds.). (2010). *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. I.B. Taurus.
- Barthes, R.** (1972). *Crítica y verdad*. Siglo XXI.
- (1993). *La aventura semiológica*. Paidós.
- Beristáin, H.** (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Editorial Porrúa.
- Bernardo, H.** (2003). De la paradoja en el “todo vale” de Paul Feyerabend a la falacia de la falsa libertad. *A Parte Rei*, 25.
- Bolívar Botía, A.** (1990). *El estructuralismo: de Levi-Strauss a Derrida*. Ed. Pedagógicas.
- Borges, J. L.** (1999a). *Ficciones*. Emecé Ediciones.
- (1999b). *EL Aleph*. Unidad Editorial.
- Bourriaud, N.** (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Carnap, R.** (1990). *Pseudoproblemas en la filosofía*. UNAM.
- Cimino, M.** (Dir.) (1978). *The Deer Hunter* [Película]. M. Cimino, M. Deeley, J. Peverall, B. Spikings. Productores asociados: J. Carelli, M. Rosenberg.
- Deleuze, G.** (1997). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F.** (2002). *Rizoma*. Pre-textos.
- Descartes, R.** (1998). *El discurso del método*. Edicomunicación.
- Derrida, J.** (1986). *De la gramatología*. Siglo XXI
- Dilthey, W.** (1949). *Introducción a las ciencias del espíritu*. Fondo de Cultura Económica.

- Ducrot, O. y Schaeffer, J. M.** (1998). *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Arrecife.
- Feyerabend, P.** (1986). *Tratado contra el método*. Tecnos.
- Fish, S.** (2012). ¿Hay algún texto en esta clase? En E. Palti. *Giro lingüístico e historia intelectual*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Foucault, M.** (1980). *Microfísica del poder*. Ediciones de la Piqueta.
- (2004). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.
- Freud, S.** (1992). *Obras completas, Volumen 7 (1901-05)*. Amorrortu Editores.
- Frost, G. L.** (2008). Un creyente. Memorabilia. En J. L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares (Eds.). *Antología de la literatura fantástica*. Editorial Sudamericana. [Original de 1923]
- Fukuyama, F.** (1991). *¿El fin de la historia?* Ediciones de Juan Darién.
- Gadamer, H. G.** (1993). *Verdad y método I*. Ediciones Sígueme.
- García Morente, M.** (1994). *Lecciones preliminares de filosofía*. Porrúa
- Geertz, C.** (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Genette, G.** (2001). *Umbrales*. Siglo XXI.
- Giroux, H. A.** (2003). *La inocencia robada. Juventud, multinacionales y política cultural*. Ediciones Morata.
- Gómez Ramos** (2010). Koselleck y la *Begriffsgeschichte*. Cuando el lenguaje se corta con la historia. En R. Koselleck. *historia/Historia*. Paidós.
- Goodman, N.** (1990). *Manera de hacer mundos*. La balsa de la medusa.
- Greimas, A. J.** (1970). *Semántica estructural: por una teoría del significado*. Gredos.
- Guasch, A. M.** (2009.) *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Ediciones del Serbal.
- Habermas, J.** (1999). *Teoría de la acción comunicativa I: Racionalidad de la acción y racionalización social*. Taurus.
- Heidegger, M.** (1993). *Ser y tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
- Hitchcock, A., y Muñoz, R. C.** (1954). *La ventana indiscreta* [Película]. CIC/RCA Columbia.
- Homero** (1994). *Odisea*. M. E. Editores.

- Horkheimer, M. y Adorno, T.** (1998) *Dialéctica del iluminismo*. Editorial Trotta
- Iggers, G.** (2012). *La historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno*. Fondo de Cultura Económica.
- Iribarne, J.** (2008). Estudio preliminar. En E. Husserl. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Prometeo Libros.
- Jameson, F.** (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- Jiménez, J.** (2015, 24 de noviembre). La escritura como laberinto. [Entrada de blog]. *Cuerpo y tiempo*, blog de José Jiménez.
<https://josejimenezcuerpoytiempo.blogspot.com/2015/11/sobre-la-edicion-de-glas-clamor-en.html>
- Konigsberg, I.** (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Ediciones Akal.
- Kubrick, S.** (Dir.). (1980). *The Shinning [El Resplandor]* [Película]. The Producer Circle Company: Peregrine Productions Hawk Films.
- Kuhn, T.** (2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica.
- Lakatos, I.** (1989). *La metodología de los programas de investigación científica*. Alianza Editorial.
- Lakoff, G., y Johnson, M.** (2022). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra.
- Larraín, J.** (2007). *El concepto de ideología. Vol. I: Carlos Marx*. LOM Ediciones.
- Lyotard, J.** (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa.
- (1994). *La condición posmoderna*. Cátedra.
- Mancebo Roca, J. A.** (2021, 17-20 de mayo). *La decepción del cine: interferencias pictóricas en la obra de Peter Greenaway* [Ponencia]. XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte. Universidad de Salamanca.
- Marques, R.** (2020). *Prosápia intelectual, neofilia e fetichismo temporal: notas sobre o conceito de cronocentrismo*. Instituto Superior de Economia e Gestão – SOCIUS/CSG. Working Papers n.º 1/2020.
- Moreno Lebrón, A.** (2021). *Hacia la verdad íntima del personaje moderno: un estudio literario del monólogo interior en las «novelas españolas contemporáneas» de Benito Pérez Galdós* [Tesis de maestría]. Universidad de Sevilla.
- Morin, E.** (2005). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa

- Mulvey, L.** (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo de Valencia. Documentos de Trabajo Eutopías 2.^a época.
- Nicolás, J. A. y Frápolli, M. J.** (1997). *Teorías de la verdad en el siglo XX*. Tecnos.
- Nietzsche, F.** (1994). *El viajero y su sombra*. Edicomunicación.
- (1998). *El crepúsculo de los ídolos* (Trad. A. Sánchez Pascual). Alianza.
- (2016). *Obras completas. Vol. IV. Escritos de madurez II y complementos a la edición*. Tecnos.
- Obradors, M.** (2020). *Practice as Research. La investigación a través de la práctica en las artes creativas: enfoques y métodos*. Universidad Pompeu Fabra
Departamento de Comunicación.
- Piaget, J.** (1982). *Formas elementales de la dialéctica*. Gedisa.
- Platón** (1988). *Diálogos IV: La República*. Editorial Gredos.
- Ricoeur, P.** (1990). *Historia y verdad*. Ediciones Encuentro.
- (2001). *La metáfora viva*. Editorial Trotta.
- (2018). *Tiempo y narración*. Docencia.
- Rorty, R.** (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Paidós.
- Russell, B.** (1977). *Los principios de la matemática*. Espasa-Calpe.
- San Agustín** (2010). *Confesiones*. Gredos.
- Sloterdijk P.** (2003). *Crítica de la razón cínica*. Siruela.
- Tozzi, V.** (2010). Introducción. En H. White. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Prometeo.
- Vaihinger, H.** (1911). *La filosofía del “como si” (Die Philosophie des Als-Ob)*. Herder.
- Van Dijk, T. A.** (2009). *Discurso y poder*. Gedisa.
- Vásquez Rocca, A. V.** (2011). La posmodernidad: nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos. *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 29(1), 285-300. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/312718>
- Vygotsky, L.** (2013). *Pensamiento y lenguaje* (Libro electrónico). Paidós.
- Weber, M.** (2012). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Wittgenstein, L.** (1999). *Investigaciones filosóficas*. Altaya.

——— (2008). *Tractatus logico-philosophicus*. Tecnos

Zizek, S. (2009). *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- André, J.** (Ed.). (2011). *Los relatos del tiempo*. Nueva Visión.
- Aristóteles** (2014). *Retórica*. Gredos.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., y Vernet, M.** (2005). *Estética del cine*. Paidós.
- Benz, W. y Graml, H.** (1986). *Historia Universal del Siglo XXI: El Siglo XX III. Problemas mundiales entre dos bloques de poder*. Siglo XXI Editores.
- Berger, J.** (Ed.). (2000). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Berger, P., y Luckmann, T.** (1995). *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido*. Paidós.
- Campbell, J.** (1992). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.
- Danto, A.** (2013). El mundo del arte. *Disputatio: Philosophical Research Bulletin*, 3, 53-71.
- Dickie, G.** (2005). *El círculo del arte* (Trad. Sixto J. Castro). Paidós Ibérica.
- Giddens, A., y Sutton, P. W.** (2018). *Sociología*. Alianza Editorial.
- Hartog, F.** (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencia del tiempo*. Universidad Iberoamericana.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P.** (2006). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill Interamericana.
- Jenkins, I.** (1998). *La vida cotidiana en Grecia y Roma (Vol. 3)*. Ediciones Akal.
- Koselleck, R.** (1993). *Futuro pasado*. Paidós.
- Marchese, A., y Forradellas, J.** (2013). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Versión castellana de Joaquín Forradillas). Ariel.
- Nelson, R.** (2013). *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Palgrave Macmillan.

Todorov, T. (1972). Introducción. En E. Verón (Coord.). *Comunicaciones: Lo verosímil*. Tiempo Contemporáneo.

——— (1996). *Los géneros del discurso*. Monte Ávila Ediciones Latinoamericana.

Vidrio, M. (2004). *Cine y televisión: formatos de guion*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, División de Artes y Humanidades, Departamento de Imagen y Sonido.