
SEDUCCIÓN Y VACÍO

Cuando la clase enamora pero no enseña

SEDUCTION AND EMPTINESS

When the class provokes love but does not teach

DANIEL BELINCHE

danielbelinche@fba.unlp.edu.ar

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 10/04/2016 | Aceptado: 12/07/2016

Resumen

El texto –concebido en el marco de una investigación más amplia sobre la enseñanza del arte y sus problemas recurrentes denominada *Diez formas de arruinar una clase*–, aborda, a partir del análisis de un fragmento escénico, la tensión que se suscita entre la adhesión conquistada por la pregnancia del material escogido y la vacancia de claridad respecto de su propósito dentro de una secuencia pedagógica, enfatizando en los recursos provenientes de aquella alteración que, con amplitud, podríamos denominar formal y sus consecuencias semánticas y expresivas.

Palabras clave

Arte; enseñanza; metáfora; desvío

Abstract

This article –conceived within more extensive research on Art teaching and its recurring problems titled *Ten ways to ruin a class* [*Diez formas de arruinar una clase*]– deals with, from the analysis of a stage scene, the tension that is provoked between the adhesion conquered by the appeal of the chosen material and the vacancy for clarity regarding its objective within a pedagogical sequence, focusing on the resources that come from that alteration which we could call formal and its semantic and expressive consequences.

Keywords

Art; teaching; metaphor; deviation



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-SinDerivar 4.0
Internacional.

Es presumible que la referencia escrita de cualquier hecho artístico que implique movimiento resulte exigua confrontada con lo que se pretende narrar. Lo mismo aplica con relación a una imagen fija. Tendemos a eliminar detalles. A las limitaciones verbales de cualquier análisis respecto de un suceso se agrega la opacidad del arte que habita zonas ambiguas. Por eso, la advertencia a un curso de artistas iniciados es desconfiar de las impresiones, de las tipificaciones rígidas, de lo que aparece demasiado claro. Anton Ehrenzweig (1973) sostiene que la fábrica interior del arte nunca puede ser aprehendida del todo, porque en el mismo acto de percibirla la transformamos en algo sólido y definido, limitación que se amplifica en el registro de una acción dramática. Los medios de observación se interfieren con el fenómeno observado, por lo que nunca es posible captarlo en su estado genuino.

[...] la estructura oculta del arte es creada a unos niveles más bajos que los de la conciencia y más próximos a las indiferenciadas técnicas del proceso primario. Pero una vez creada, sólo la podemos observar a nivel superior de la conciencia. [...] Nos vemos obligados a observar la inconsciente estructura del arte valiéndonos de técnicas gestálticas del (consciente) proceso secundario las cuales imprimen en aquella una estructura más definida y compacta. Este proceso secundario se da también en la llamada *revisión de un sueño* que se recuerda. La estructura original de un sueño tiene la aparente incoherencia caótica que caracteriza al proceso primario. Cuando después de despertarnos tratamos de recordar lo soñado intentaremos proyectar sobre ello una mejor *gestalt*. Lo alisaremos eliminando detalles al parecer superfluos y llenando vacíos o reajustando incoherencia (Ehrenzweig, 1973: 9).

En este apartado se escoge un fragmento del espectáculo *Grandes Hitos* (1995) del conjunto Les Luthiers, en el cual el actor Daniel Rabinovich (Buenos Aires, 1943-2015) ensaya una lectura en la que trastabilla una y otra vez. Se escuchan aplausos. La cámara lentamente enfoca el círculo que demarca la luz en el escenario oscuro. El actor ingresa en él. Su actitud corporal concita inmediatamente la complicidad del público y las risas surgen en consecuencia. La gestualidad del personaje es intraducible. Munido de una carpeta, acomete con su monólogo que avanza en torno a la quimérica narración del desarrollo compositivo de una de las obras del «célebre» Johann Sebastian Mastropiero, personaje de ficción creado por el grupo. Rabinovich despliega dotes histriónicas con soltura, guardando fidelidad al mismo artificio: la articulación deliberadamente tergiversada de palabras y de frases que alteran el sentido. Dice: «Mastropiero se ha creado fama de artista espiritual pero come todo. Pero come de todo. Pero con métodos pocos. Pero con métodos poco claros». El juego se condensa en la pretendida iluminación racional que devela el error que es siempre funcional a la construcción inconsciente de la

transmutación provocada por su lapsus lingüístico. El correctivo es parte indispensable del texto desplegado en la alternancia entre lucidez e ingenuidad. La primera frase ya invita al equívoco. «Todo comenzó cuando un conocido crítico se resfrió». El mismo Rabinovich, ante cada tropiezo, amplifica el traspie con una enmienda pretendidamente erudita. Aquí «todo comenzó cuando un conocido crítico se refirió –aclara– a Mastropiero. Con esto termino», insiste el actor. «¡Con estos términos!», rectifica con énfasis. El recurso se repite sin perder efectividad. Por ejemplo: «Podríamos llegar a admirarlo siempre. ¿Y cuándo tomaremos?». Aclara: «Siempre y cuando tomáramos en cuenta su tenaza. Su tenaza mmm visión. Son dos palabras», confirma Rabinovich; «tenaza mmmvisión», en lo que obviamente sería «tenaz ambición». La escena discurre reiterando la receta, exagerada o diluida de acuerdo a su nivel de inverosimilitud. En un punto en el que lo absurdo de la licencia interpretativa del texto original alcanza su cenit, explica: «Y por eso Mastropiero soportó ¿Ha batido un huevo?», por «abatido un nuevo fracaso». «Y cuando ya no podía más sacudió a la condesa», por «acudió a la condesa». El absurdo crece: «Que era la persona ¿Y doña?». Corrige: «Que era la persona idónea». La coda es la siguiente: «Aquí termina la anécdota, pero él se mató. Da vi adá. Más». El semblante de Rabinovich hace el resto. En realidad, ¿en realidad?, «pero el tema todavía da para más». El *lapsus lingüis* vuelve la situación desopilante. La referencia escrita es avara con el tono hilarante del video y con el efecto que el tratamiento de una presumida historia de un, a su vez, irreal personaje con apellido de músico estereotipado incita. Su proyección en la pantalla frente a una clase numerosa duplica el resultado. Los estudiantes celebran en vivo y simultáneamente con el público integrado al video. Realidad y ficción se entrecruzan. Es un material que captura un momento de extrema atención y que incrementa la empatía con el profesor a cargo de la clase, quien se suma al clima general.

Una derivación didáctica posterior podría llevarnos por varios caminos, uno de ellos, reparar en la implicancia *quiebre sintáctico/reconfiguración semántica*. Al agrupar de manera arbitraria las palabras cambiando su fisonomía, al enlazar con desparpajo las frases «ha batido» por «abatido» o al agregar una consonante o una vocal («sacudió a la condesa» por «acudió a la condesa»), estos enlaces, que suponen la aleatoriedad premeditada, en verdad construyen un texto guionado. Son prácticas usuales en la oralidad y poco frecuentadas en la enseñanza: variaciones de acentuación, de intensidad, de timbre, de longitud e inflexiones y desplazamientos de altura.

Es un truco que emplean muy bien payasos y actores. Un personaje le dice a su partenaire, mujer, bella y esbelta: «Me encanta su caballo, digo, su cabello», mientras eterniza un ademán inconcluso de admiración. «Estar con usted me da mucho susto, digo, mucho gusto». Reemplazar la metafórica frase «los colores irrecuperables del cielo» por la vulgar «los olores insuperables del cielo». Cuando estos lapsus no son deliberados y tienen testigos, el papelón se le atribuye,

justamente, al inconsciente. Algunos son memorables, como el del actor que, ante la batalla entre indios y colonizadores, divisa los bajeles que despuntan en el horizonte. Con esfuerzo consigue un pequeño bolo: «Estamos salvados, las velas de Ayolas». En ese momento culminante, su psiquis le juega una mala pasada y exclama: «Estamos salvados, las bolas de Ayelas». Cuentan que los falsos muertos caídos en la contienda, fueran nativos o soldados, rebotaban de la risa contra las tablas.

Desde luego, los discursos políticos son ricos en anécdotas de esta naturaleza. Hubo presidentes argentinos que dieron cátedra de ello. Uno inolvidable lo protagonizó Carlos Menem cuando, en un acto proselitista, exclamó: «Vamos a terminar con todas las escuelas primarias, eh... precarias». El gobierno vigente es una fuente inagotable de la que prescindiremos por su dramática actualidad. Músicos, bailarines, actores que se exponen en acto temen equivocarse, olvidar la letra, el movimiento o la melodía. Apelan a diferentes estrategias para serenarse. Las razones de tanto pesar también hay que buscarlas en el modo con el que algunos maestros afrontan su tarea, siempre atentos a enmendar el menor error. Esta tendencia consiste, básicamente, en interrumpir el flujo de la continuidad para corregir un aspecto puntual. Cuando se pretende que un instrumentista inexperto aprenda a tocar un pasaje entero, de corrido, la intrusión ante cada traspie promueve el efecto inverso. Las cuestiones técnicas o posturales y la resolución de dificultades aisladas deberían considerarse después. El ejecutante se acostumbra a fragmentar en lugar de a unir y privilegia la memoria técnica por sobre la formal.

Al volverse consciente el procedimiento, como equívoco voluntario, el efecto se torna recurso. La permutación de letras, de sílabas o de palabras (sonidos, configuraciones, ordenamientos lógicos, lo que en retórica corresponde a las operaciones de intercambio, de sustitución o a ambas) o su reemplazo por otras parecidas en su pronunciación y con un significado diferente, es aplicable a imágenes visuales, corporales, sonoras. La marca que para el psicoanálisis se revela como una reacción del inconsciente ante una manifestación consciente en la que el sujeto pone en palabras lo reprimido, en manos de un artista se convierte en una herramienta interpretativa y compositiva, aun en las expresiones abstractas o en la interpretación instrumental de música que depende, para su configuración total, de las decisiones que el ejecutante tome con relación al modo de juntar dos sonidos, decidiendo dónde agrupar o segmentar. La manera en que se fija la materialidad experiencial de lo que suena sutura, al menos parcialmente, el engaño de la memoria consciente que sustituye lo escamoteado en el registro inconsciente. El recuerdo no es la partitura, la notación, cuyas limitaciones la vuelven asépticas a las huellas emocionales no cuantificables como la intensidad, los ataques, las variaciones de tiempo y dinámica. En estas versiones del tango clásico *El choclo*, de Ángel Villoldo, las ligaduras definen el sentido [Figura1].

El Choclo

Version 1



Version 2



Versión 3



Figura 1. *El choclo*, Ángel Villoldo

Esas ligaduras,¹ expresadas gráficamente con una línea curva que une las cabezas de dos o tres notas, se ubican en fragmentos diferentes generando un resultado también distinto.

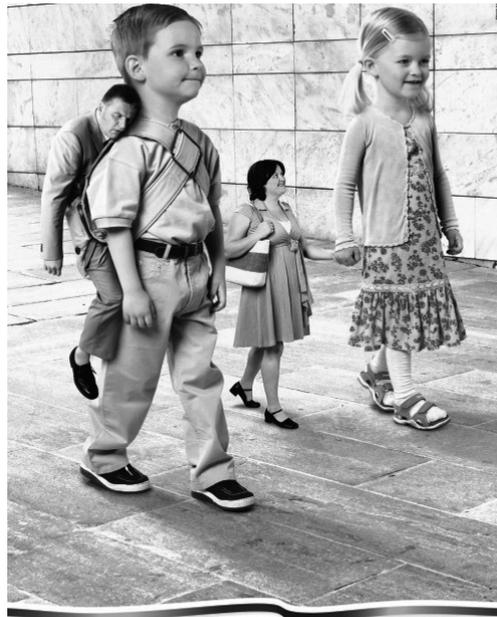
Volvamos a Rabinovich. El abuso del recurso consigue que el sonido que pertenece a una palabra se desplace por contigüidad, transponiendo la significación o supliendo párrafos enteros por semejanza formal y por contraste u oposición de sentido («resfrió» por «refirió», «le acostó un viejo» por «le costó un viaje»). La identificación de estos comportamientos acoge derivas que van desde el humor de connotaciones sexuales («sacudió a la condesa») hasta los sutiles trazos de Walter Benjamin: el papel de las palabras como soporte de un segundo lenguaje, armazón de una expresión mimética en la que la lengua no funciona como una convención instrumental de orden signico, sino como el contorno textural que añade sentido: una oposición simple y efectiva. El juego tensiona la convención (particularmente en el caso del texto parodiado que se

¹ Ejemplo elaborado por Mariel Barreña.

conjuga con lo que el público presupone que es correcto). Siempre el desvío, la ruptura, la vulneración de las normas, actúan como un nuevo catalizador de materiales que se transforman, quebrando el flujo de lo esperable. No existiría tal desvío sin el paraguas cognitivo de la totalidad, como se revela en este conocido ejemplo de *gestalt*:

Sgeun un estduio de una unviersdiad inglesa, no ipmotra el odren en el que las letars etsan escritas, la uncia csoa ipormtnate es que la pmrrea y la utlima lerta esetn escritas en la psiocion concreta. El rsteo peuden estar atolemnte mal y aun porda lerelo sin pobrleams. Etso es prouqe no lemeos cada lerta por si msima snio la paalbra en un otdo.

Estas variantes compositivas podrían trasladarse a disciplinas conexas, como las artes visuales, el teatro, la danza, el diseño multimedial y gráfico. Los procedimientos van desde cambios de orden, de contraste, de proximidad o de dirección, en la línea de las condiciones de interacción que estudió la *gestalttheorie*, o del trabajo de sustitución por semejanza de la metáfora, tan penetrado por el psicoanálisis [Figura 2].



Grown ups free of charge when traveling with children. **Stena Line**
This summer Stena Line becomes The Children's Best. Two children incl. one 4 berth cabin. NOK 280. Adults free. Order at www.stenaline.no **Stena Line**
Making good time™

Figura 2. Publicidad de Stena Line²

² Imagen extraída de <<https://twitter.com/StenaLineUKIE>>.

Alteraciones de escala, género, disturbio del orden gramatical. No reparamos aquí en una figura específica o en tal o cual recurso –lo que sucede con las operaciones retóricas– o en fisuras en formas a priori lógicas, que cuentan con el conocimiento de una estructura precedente que es afectada trocándola. Se trata, más bien, de aquello que desanuda una conexión preestablecida de lo que permanece con lo que cambia y al efecto causado cuando esto ocurre. Estamos orillando el ámbito de la metáfora, la posibilidad de ver una cosa en otra, un tropo que atañe a todos los tropos, que construye su significado por desplazamiento y por condensación. En la poesía de Juan Gelman abundan:

El encuentro
 ¿Cómo fue, cómo es todavía?
 ¿Viste sus ojos en su boca y ella
 miró tu silencio o techo
 que te abrigaba en Moscú?
 ¿En la interior de qué celeste
 martillaba la roja / qué
 gesto de la calle enmudeció cuando
 la vida material vio dicha? / ¿en
 qué hambres pensó tu sudor/ dónde
 la animalada de la fiebre
 tocó tu mujer después? /
 Ahora andan
 Por púrpuras que el trabajo cansó.
 En las preguntas de la madrugada /
 padre / te veo montando lenguas
 del claro amor / las líneas
 de viajes que no contaste
 ni a vos mismo
 (Gelman, 2004/2007: 54)

En este poema, la subversión sintáctica es estructural para la construcción intencional del ritmo. Se quiebra la reciprocidad causa/efecto, masculino/masculino («¿En la interior de qué celeste martillaba la roja»), entre otras sustituciones que intervienen sobre una conexión precedente, y se crea un nuevo atajo que derriba el discurso que podríamos nominar «realista» y que según Jacques Lacan (1986) define una acción singularmente humana.



Figura 3. *Ltpaehne* (2008), publicidad de Scrabble³

Por su parte, esta figura, muy difundida para publicitar el antiguo juego de Scrabble, permite conservar una idea de totalidad aun en la disposición desordenada de sus segmentos [Figura 3]. En casos, la alteración se da en el orden semántico (el cigarrillo que fuma al hombre, la lluvia mojada por el pelo de una mujer, etcétera) [Figura 4].



Figura 4. Tira extraída del libro *Toda Mafalda* (2008), Quino⁴

En los recorridos previstos, por fuera de debates poéticos, semióticos (¿es un cambio de significante que genera un nuevo significado?, ¿o una construcción cercana a lo simbólico en la que un significado preexistente evoca una significación ampliada?), al descorrer el velo de los procedimientos compositivos empleados se habilitarían nuevos horizontes analíticos. Reparar en los matices de los recursos utilizados no impide establecer la relevancia que en el arte asumen las instancias de doble articulación, de

³ Imagen extraída de <<http://scrabble.wonderhowto.com/news/all-other-scrabble-prints-posters-0117475/>>.

⁴ Imagen extraída de <<http://toda-mafalda.blogspot.com.ar>>.

ambivalencia que parecieran brotar de sus entrañas y coser sus apariencias y sus soportes.

Los estudiantes podrán notar que una mínima permuta impacta en la totalidad. Que, por encima de los propósitos, la obra adquiere su relieve en la relación de sus partes y de éstas con el todo. Que colocar algo junto a otra cosa determina el interior de ese espacio ficcional y que las modificaciones que realizamos al acercar o al alejar dos unidades siempre originan derivaciones. Podrían conjeturarse ramificaciones futuras: replicar este comportamiento en textos o en imágenes visuales, en una sucesión de movimientos, o inmiscuirse en cualquier obra precedente prescindiendo de intenciones humorísticas. Lo podemos observar en el siguiente ejemplo relatado por Alfred Hitchcock:

La cinematografía pura tiene que ver con cómo se puede cambiar el ensamblaje del film para crear una idea distinta. Tenemos un primer plano y luego mostramos lo que él ve. Supongamos que vio una mujer con un bebé en brazos. Después volvemos a su reacción frente a lo que vio. Sonríe. ¿Qué tipo de personaje es este entonces? Es un hombre amable, comprensivo. Ahora, si quitamos la imagen de la mujer con el niño y dejamos solo la de él y en el medio mostramos una señorita en bikini, mira la señorita en bikini, la observa, sonríe. ¿Qué clase de personaje es ahora? Un viejo verde. Dejó de ser el señor bueno a quien le gustan los bebés. Eso es lo que puede hacer la cinematografía pura (Hitchcock en Truffaut, 1974: 37).

Si la clase se restringe a exhibir el video (divertido y atrapante), si el docente ignora para qué utilizó ese extracto, si se trata de pasar un buen rato, seguramente la recepción cálida y aprobatoria será similar. Abandonamos el aula satisfechos. El aplauso rubrica esa ilusión. En pocos días, cuando esos estudiantes necesiten preparar un examen o afrontar escollos respecto de lo enseñado, impelidos por la urgencia de identificar el contenido que supuestamente se expuso en el aula, el regodeo puede volverse frustración. No saber para qué hacemos lo que hacemos es una de las formas de arruinar una clase.

Referencias bibliográficas

- EHRENZWEIG, Anton (1973). *El orden oculto en el arte*. Madrid: Labor.
- GELMAN, Juan (2004/2007). «El encuentro». En *Mundar*. Buenos Aires: Seix Barral.
- LACAN, Jacques (1986). *El seminario 3: La psicosis*. Buenos Aires: Paidós.
- QUINO (2008). *Toda Mañada*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.
- TRUFFAUT, François (1974). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.