

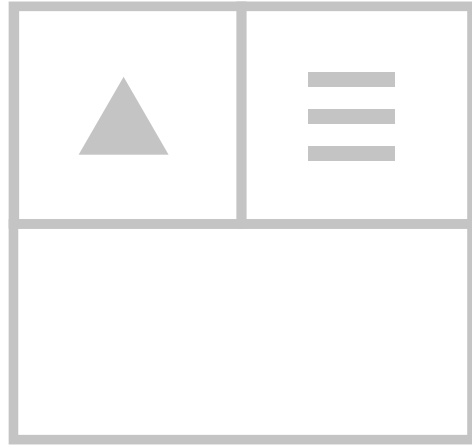


	
<p>PUBLISHERS CHILE FRANKFURTER BUCHMESSE 2021</p>	

EDICIONES
METALES
PESADOS

CHILEAN
DELEGATION
20-24 OCTOBER





INTRODUCCIÓN



Para definir Chile, incluso desde su origen, hay muchas voces. Algunas dicen que su nombre viene del ave trile (*Xanthornus cayenensis*) que al pasar canta "thrile", lo que luego derivó a Chile. Otros aseguran que nace del vocablo quechua "chiri", que significa frío o nieve, como la alta cordillera de los Andes que lo cruza de norte a sur, o como los glaciares cristalinos. Sin embargo la definición más aceptada vendría de la palabra aymara "chilli" que tiene dos significados: "el confín del mundo" y "el lugar más hondo de la tierra". Desde el fondo, desde lo más hondo tanto del alma como del mundo es que la literatura chilena se ha posicionado como un referente latinoamericano, partiendo por la poesía de los nóbeles Gabriela Mistral y Pablo Neruda, y siguiendo por los cambios sociales que hemos vivido las últimas décadas que han nutrido la inspiración.

Porque sea cual fuese el momento cronológico, Chile siempre ha escrito su propia historia. Ayer y hoy lo hace desde lo editorial con valor estético, simbólico, cultural o político y mañana lo hará terminando de escribir una nueva Constitución. Una Constitución en que hay consenso en consagrar el respeto al medio ambiente, de sus tradiciones originarias y patrimoniales, y la participación ciudadana desde la infinita diversidad de sus habitantes. Por esto es que la literatura es tan partícipe de este proceso, porque son las editoriales chilenas las que vienen escribiendo hace tiempo sobre estas temáticas y redefiniendo, desde la palabra, el nuevo Chile.

La literatura en lo más hondo del mundo ha experimentado una explosión de tintas escritoras e ilustradoras que llenan al complejo enjambre de las editoriales. Según la agencia de ISBN Chile y la Cámara Chilena del Libro, entre el 2000 y 2012 se inscribieron más de 50 mil libros en el país, de los que 13 mil corresponden a la definición de libro entregada por la Unesco. Y no se detienen ahí. Entre 2015 y 2020 se registraron más de 45 mil libros y 979 agentes editoriales. En 2020 nuestro país al sur de América celebró un incremento del 27.4% en la publicación de libros respecto al año anterior.

En este ecosistema, además, la convivencia del libro digital y de papel es formidable. Mientras las editoriales universitarias y académicas operan con éxito el libro en digital, también están las que mezclan papel y digital instalando temas especializados con un diseño atrevido y aquellas que entregan diversión, comprensión y aventuras a los niños y niñas en formatos de materiales innovadores que privilegian la experiencia de la lectura en físico. Y es que las 10 editoriales que han llegado a la Feria del Libro de Frankfurt, a la luz de la coordinación entre el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, a través del Consejo Nacional del Libro y la Lectura y el Ministerio de Relaciones Exteriores a través de ProChile, son la punta del iceberg de una talentosa industria literaria cimentada en Chile, que hoy busca la internacionalización de sus catálogos.



ENTREVISTA



ENTREVISTA

EDICIONES METALES PESADOS

PAULA BARRÍA / ELENA MONTES

www.metalespesados.cl / [@ediciones_metales_pesados](https://www.instagram.com/ediciones_metales_pesados)

Esta emblemática Editorial cobra vida hace 16 años para conectar a la sociedad con la producción de conocimiento, que tradicionalmente queda encerrada en las paredes académicas. Para profundizar sobre el carácter y sello de este importante proyecto hablamos con Paula Barría, Gerenta General de la Editorial.

**metales
pesados**

EDICIONES



ENTREVISTA
EDICIONES METALES PESADOS

Nacen con el objetivo de cubrir las necesidades académicas en áreas de estética, filosofía, ciencias sociales y literatura. Tras 16 años, ¿cuál crees que es el lugar que ocupa hoy Metales Pesados dentro de la industria editorial chilena?

En principio partimos como una Editorial que quería tomar aquellos vacíos de la producción académica, y darles un lenguaje no solamente académico, sino que también conectado con la sociedad. No somos una editorial solamente académica, sino que también publicamos más bien ensayos con profundidad crítica.

Cada vez estamos más en el perfil del ensayo, que cruza las distintas áreas, no solamente en el ámbito de la filosofía y la estética, sino que también en el ámbito de la literatura, del arte propiamente tal, de la sociología, algo de educación. Todo eso también está relacionado con el pensamiento crítico, que es parte de nuestro sello. A través del tiempo, ha quedado bastante claro el perfil que tiene la editorial, que no solamente tiene que ver con ella, sino que también con las librerías de Metales Pesados, que tienen el mismo perfil. Tenemos ahí un trabajo conjunto de refuerzo sobre lo que se requiere, de lo que hay y de lo que se está discutiendo.

Hay otra cosa que es importante que tiene que ver con que nosotros también publicamos muchos ensayos en estas áreas, tanto de chilenos y de académicos de América Latina.

El estilo editorial de Metales Pesados, junto a su diseño, está empapado además de la experiencia. En este sentido ¿tú cómo definirías el sello que tienen en sus obras?

Bueno, es básicamente pensamiento crítico en las distintas áreas. Y ese pensamiento crítico está relacionado. No siempre son claramente clasificables, entonces cuando yo hablo del libro, "Sociologías del Arte" que es un libro que toma sociología, que lo podríamos clasificar en sociología, pero también en arte y también en crítica cultural y en literatura, por ejemplo. Yo tengo la sensación de que hoy en día es mucho más, en general las personas en la academia no están tan cerradas en su propio tema, sino que empiezan a cruzar.

Ahí hay una cosa también que nos ha ido pasando porque, precisamente por el tema de la Feria de Frankfurt, uno se pregunta: bueno y qué tiene de interesante, por ejemplo, para Frankfurt, pensar un libro sobre Heidegger escrito por una académica chilena. Entonces uno dice: Heidegger es alemán, lo lógico es que todo lo que se diga allá, qué interés podría tener para ellos, por ejemplo, o cuando hablo de Foucault, de Benjamin, o qué sé yo. Que también han sido muy importantes para la academia chilena y latinoamericana y el mundo. Ahí yo decía: mira también es súper interesante hacer lectura situada, lectura desde América Latina, que toman estos autores y hacen una lectura nueva de estos pensadores para un momento determinado en otro lugar. Me parece que de por sí son lecturas que pueden ser

ENTREVISTA
EDICIONES METALES PESADOS

interesantes incluso allá. De alguna manera la importancia de estos autores y su pensamiento se demuestra en su universalidad. El hecho que desde acá también se pueda pensar y se pueda leer desde la óptica de algún pensador que dijo algo en Alemania o en Francia o en Italia, también hace un refresh, una nueva mirada refrescante de lo que fue ese mismo autor para sus países.

Por otro lado, la visualidad del libro para nosotros no es trivial, porque de alguna manera nos define. Nosotros como editorial ponemos mucho cuidado en la cosa estética del libro. Si pienso en libros de ensayo sí nos interesa que la persona que tome un libro nuestro pueda anotarlo, pueda subrayarlo, que tenga la posibilidad ese libro de ser amable con el lector, que no lo canse por una cosa de que en realidad "va a tener más páginas y por lo tanto va a ser más caro". En ese sentido cuidamos mucho eso. Y cuidamos también la presencia estética del libro. Vale decir, todas las portadas de nuestros libros son obras de autores chilenos en la mayoría de los casos. Porque nos interesa no solamente un soporte del pensamiento artístico sino que también poder, a través del libro, ser difusión de la producción de los artistas nacionales. Entonces nos permite también usar ese soporte como un lugar de representación de otras áreas que están relacionadas con lo que nosotros hacemos. Y eso es parte de la política que tenemos. Pero no son ilustrativos, la idea es que digan algo normalmente desde la abstracción respecto de lo que está diciendo críticamente el interior del libro.

¿En qué te fijas en el proceso de escoger quién es publicado y quién no es publicado en Metales Pesados?

Es difícil el tema del proceso, porque la cantidad de libros que se publican al año, y de textos que llegan, es muy difícil hacerlo, pero nosotros tenemos un sistema más o menos instalado de cómo hacer esta selección. Lo primero es que de la totalidad de las propuestas que van llegando hacemos una lectura interna muy general y vemos si es que nos interesa o no. Primero hay un interés inicial respecto de las áreas que estamos priorizando para el año, porque priorizamos ciertas áreas anuales. Luego se hace en muchos casos una selección con un comité de expertos, que nos recomiendan o no cierto tipo de libros, que ya es una lectura más técnica. Y a partir de eso armamos los libros que vamos a publicar, que también están muy relacionados con los recursos que disponemos. A veces nos interesan muchos libros, pero no podemos. No tenemos la posibilidad de comprometernos a la publicación.



CHILEAN
DELEGATION
20-24 OCTOBER



EDICIONES METALES PESADOS

Hace 16 años, se construye con Metales Pesados un espacio de soporte para textos necesarios entre los vacíos de la producción académica. A través del ensayo, la editorial cruza diversas áreas, perfilándose desde la profundidad crítica con un lenguaje que vincula lo académico con la sociedad. Una editorial consolidada, reforzada por la aleación resultante de la labor conjunta de la editorial y las librerías, posicionando la obra chilena como también la latinoamericana. La revisión en profundidad de la crítica en el contenido; un elemento estético cuidadosamente implícito: son elementos que dan carácter a Metales Pesados, la editorial que apuesta por la tradición del pensamiento desde este “otro lugar”.

**metales
pesados**
EDICIONES

ISBN 978-956-6048-23-7



EL PENSAMIENTO DEL GRITO

Autoría. Andrea Potestà
140 páginas / Año 2020

Esta obra es un llamado a una deconstrucción del lenguaje y a la desarticulación de toda pretensión de dominación de la gestualidad. A través de Artaud, Nietzsche, Merleau-Ponty, Lacoue-Labarthe y Derrida, se desarrolla en este libro un entramado sin historia que busca cuestionar el fondo de la expresividad material y sonora primitiva. Sus páginas pretenden evidenciar el efecto retroactivo del lenguaje, su impulso por volverse casa, no del «ser», como propuso Heidegger, sino de los espectros del cuerpo que lo habitan secretamente como una presencia ausente, inquietante y suspensiva.

ISBN 978-956-6048-25-1



SOCIOLOGÍA(S) DEL ARTE Y DE LAS POLÍTICAS CULTURALES

Autoría. Tomás Peters
208 páginas / Año 2020

La propuesta del autor busca trazar la transformación de los modelos analíticos de la sociología del arte. A través del seguimiento de algunas pistas teóricas que permitirán ubicar el sentido del arte en la modernidad en la obra leeremos a Luhmann, Adorno-Benjamin, Howard S. Becker y Pierre Bourdieu. El aporte más relevante de este libro es el diálogo que establece entre la sociología del arte y las políticas culturales. La confrontación entre ambas habría constituido un círculo virtuoso del que emergió un trabajo sociológico que piensa la obra de arte «como un dispositivo crítico-cultural que interviene en lo social y que es posible de productivizar desde las políticas culturales contemporáneas».

ISBN 978-956-6048-29-9



LA PERFORMATIVIDAD DE LAS IMÁGENES

Autoría. Andrea Soto Calderón
144 páginas / Año 2021

Tradicionalmente, la imagen ha sido declarada no apta para criticar la realidad, al tiempo que hoy se afirma que estamos inmersos en una cultura visual que exige orientarse en ella. Si bien la mayoría de las imágenes que circulan son para consumir objetos y no para construir miradas, ello no implica que no sigan siendo artefactos de potencia especulativa, poética y política. Este inquieto libro trata del intento persistente por desplazar la pregunta sobre qué son las imágenes hacia cuáles son sus maneras de hacer, su performatividad. Es una interpelación a componer otras formas de poder, relacionar lo que no tiene relación, ejerciendo en común la potencia que se comparte.

ISBN 978-956-6048-35-0

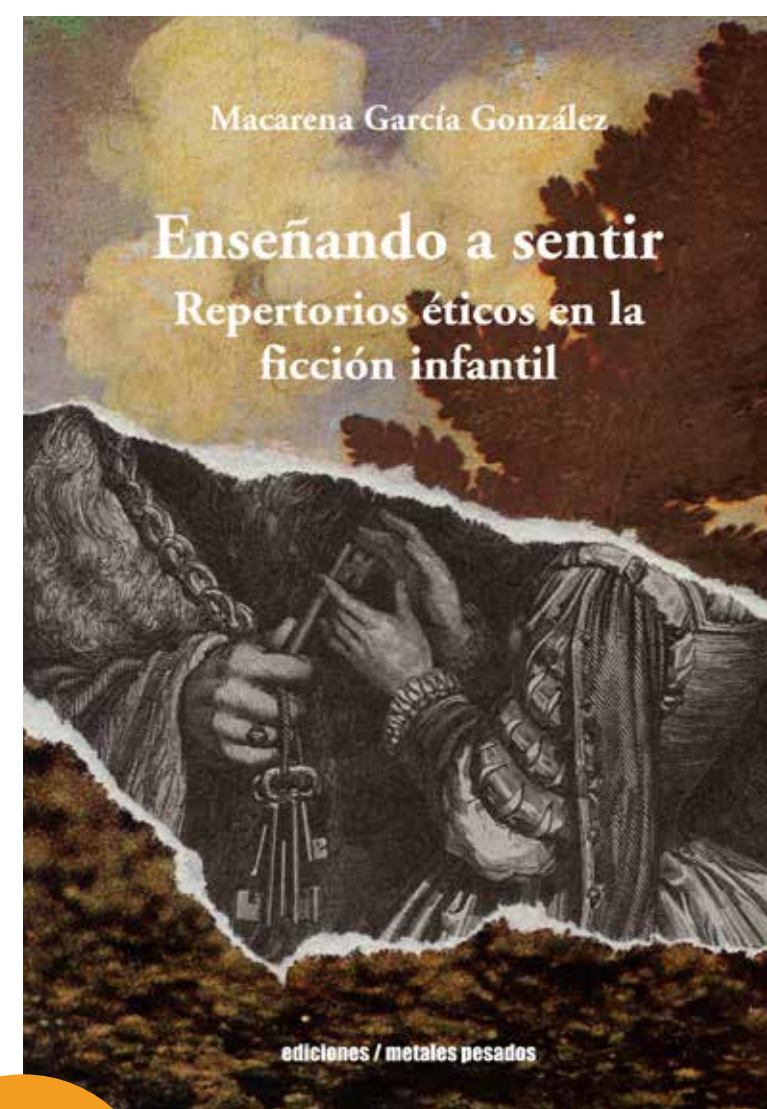


CEREMONIAS DE LO INVISIBLE

Autoría. David Oubiña
100 páginas / Año 2021

¿Cómo aprehender lo que no se puede ver con un artefacto que solo captura el movimiento evidente de las cosas?, se pregunta de manera desafiante David Oubiña. Este texto propone al lector pensar al cine ya no como un dispositivo de representación, sino como una máquina capaz de percibir los límites de la experiencia. Una donde las imágenes cinematográficas pierden su carácter de transparencia para adentrarse en los dilemas y las tensiones de lo real.

ISBN 978-956-6048-46-6



ENSEÑANDO A SENTIR

Autoría. Macarena García González
184 páginas / Año 2021

Este libro explora las relaciones entre ética y estética en la ficción para niños, niñas y niños, haciendo foco en temas considerados como «difíciles» o «controversiales» según las consideraciones actuales sobre lo que sería apropiado para las infancias. La autora examina críticamente la premisa de que la literatura infantil sirve para aprender de emociones cuestionando las epistemologías adultistas y las aprehensiones conservadoras que subyacen cuando los libros se usan para enseñar a sentir. En ocho capítulos explora la empatía, la violencia, la xenofobia, la muerte, la migración, el género y la pobreza en libros infantiles, animaciones cinematográficas y en los discursos y prácticas de consumo. La pregunta que se teje a lo largo del volumen es cómo ciertos repertorios emocionales que se ofrecen y favorecen en la ficción infantil se entraman con inequidades y exclusiones de la sociedad contemporánea.



EXTRACTOS



EL PENSAMIENTO DEL GRITO

Autoría. Andrea Potestà
140 páginas
Año 2020
ISBN 978-956-6048-23-7

Premisa

Grito y gesto como problemas filosóficos

Nuestra visión del hombre no dejará de ser superficial mientras no nos remontemos a este origen, mientras no encontremos, debajo el ruido de las palabras, el silencio primordial, mientras no describamos el gesto que rompe este silencio.

Maurice Merleau-Ponty

En el texto Notas sobre el gesto, Giorgio Agamben afirma que nuestra época está caracterizada por el hecho de haber perdido los gestos y agrega que, por lo mismo, «está obsesionada a la vez por ellos». La contemporaneidad estaría decidida por esta pérdida y por el intento desesperado de recuperar la naturalidad del gesto. Son testimonio de ello, según Agamben, las obras de Nietzsche, Proust, Rilke, Warburg, pero lo son igualmente algunas investigaciones científicas de finales del siglo XIX: la del neurólogo Gilles de la Tourette que trataba de medir la gestualidad, o la del fotógrafo Eadweard Muybridge que buscaba la pose del movimiento. Todo ello da prueba, para Agamben, del intento contemporáneo por salvar lo perdido, aunque, al mismo tiempo, todos estos intentos representan amenazas de perderlo para siempre, en la medida en que la búsqueda de objetivación del gesto no hace sino alejar ulteriormente al ser humano de su dinámica vital y originaria. Así, frente al gesto, estamos condenados al dilema de objetivarlo (perdiéndolo) o asignarlo a lo inefable (dejándolo a un pasado inmemorial).

Sin embargo, ¿qué implica hablar del gesto como de una pérdida? Para «perder» algo, un paraguas o un recuerdo, una palabra o el tiempo, primero hay que poseerlo. Y esta suposición de «posesión», para el caso mencionado, es todo menos que evidente: ¿qué significa «poseer» un gesto? ¿Acaso tiene sentido afirmar que, por ejemplo, un animal «tiene» o «posee» gestos? ¿Son aquellos una «propiedad» suya? ¿Los dispone o los usa como si se tratara de una herramienta? ¿No debemos más bien admitir que la gestualidad del animal es inseparable de su propia existencia? Pero si con el gesto no se da la distancia del «poseer» y si no tiene sentido considerar la gestualidad como una propiedad, la idea agambeniana de que la humanidad habría perdido sus gestos, más que referirse a una efectiva anterioridad, que ya no se da o no está presente, alude a una condición esencial: la pérdida ha ocurrido ya desde siempre, ella marca el inicio mismo de la existencia del ser humano. No hay sentido ni saber fuera de esta pérdida, que, por consecuente, no es propiamente tal. En rigor, a los gestos no se los ha poseído nunca, y esto porque únicamente tiene sentido hablar de su «posesión» desde su pérdida realizada. Solo se los «tiene» cuando se los pierde, y se los «tiene» como lo perdido. Cuando se dice «esto soy yo», «esto es mi cuerpo», «estos son mis gestos», solo en ese entonces, esto es, en la pretendida objetivación del cuerpo, los gestos me pertenecen como una propiedad retirada, como el objeto de un saber suspendido, como el resto de ese decir.

Considerados de esta forma, los gestos aparecen como una fractura en la presencia que la vuelven inapropiada e inapropiable para todo proceso de objetivación. Pero se trata de una inapropiación que es, al mismo tiempo, lo más propio de la presencia, la condición de su misma presentación. No existe, entonces, la posibilidad de acceder a un saber del cuerpo que no repose sobre esta negatividad fundamental. Para visualizar esto pensemos en el paradigma filosófico de la autoafección, en las manos que se tocan,

las cuales muestran, desde Aristóteles a Merleau-Ponty, el volverse «afectada» de una parte de sí que se refiere a otra (al «auto») que es más bien el soporte de la acción de afectar. En la sensibilidad que se siente a sí misma, en el cuerpo que se toca, la mismidad se desdobra, es a la vez propia y extraña. Necesariamente, entonces, la autoafección se experimenta como una heteroafección: lo mismo se vuelve otro para sí mismo, siente y es sentido a la vez, vive en el percibir y muere en el percepto, es al mismo tiempo sensación activa y cuerpo inerte, fuente de calor y cadáver. Ahora bien, podríamos decir que la distancia entre el «auto» y el «hetero», el desfase en lo propio que lo vuelve inmediatamente impropio, es el lugar de la gestualidad. Entre el acto perceptivo y el percepto hay un resto que es presente en tanto impresentable (irrepresentable, no-objetivable).

Al concebir el gesto como lo impresentable de la presencia se excede completamente el argumento de Agamben: más que según una división cronológica del «antes» supuestamente apropiado y del «después» desapropiado y en busca de lo perdido, más que según el modelo de una falta como caída y desolación, se abre la brecha para pensar el gesto a partir de la mutua pertenencia de lo propio y lo impropio, del lenguaje y del silencio, del sentido y del sonido. El gesto no queda por ello en un «más allá» del lenguaje, ni en un «antes» perdido para siempre al modo del paraíso. Por el contrario, es aquello que aquí, en la presencia inmanente al sentido, trastorna la palabra y la desajusta, la abre a su dimensión acontecimental. En lugar de asumir nuestra situación como una de pérdida, como falta de plenitud que no logra volver a acceder a su origen gestual, existe la posibilidad de pensar el gesto sin referirlo a la posesión de un significado propio, convirtiéndolo en «punto de fuga» de los significados.

De este intento se quiere discutir en el presente libro. Los autores de los que se ha querido seguir las reflexiones relativas al cuerpo y al lenguaje representan distintas modalidades, cada una diferente en lo

que concierne a los medios de su ejecución, así como a las finalidades explícitas, de realizar un desplazamiento, de entrar en el motivo del gesto a través de un cambio en el registro del discurso filosófico. Para promover este desplazamiento, ha tenido que afinarse el propio lenguaje de la filosofía, entonarse al cuerpo, para no abandonar el gesto al espacio de lo inefable sin tampoco convertirlo en un objeto de saber. Sea esto a través de una palabra de poeta, de artista, de fenomenólogo o de genealogista, sea esto a la luz de una razón plenamente desplegada o abandonándose a las profundidades nocturnas de una escritura al borde de la locura, o sea esto, finalmente, con prolijidad de imágenes y de figuras, o con la búsqueda de la mayor sobriedad fáctica, siempre se ha tratado, para los autores que serán considerados a continuación, de encontrar una palabra capaz de hacerse cargo de un desajuste, un desarreglo de sí misma con su objeto. Una palabra, en este sentido, más cercana a su nacimiento que a su significado, más asentada en su enunciación que en lo enunciado, en su modulación que en su resultado expresivo, y que es así capaz de dar voz, como dijo Blanchot de la literatura, «a lo que no habla, a lo innombrable, a lo inhumano, a lo que es sin verdad, sin justicia, sin derecho, donde el hombre no se reconoce». El lenguaje frente al gesto debe derrotar su complacencia y abrirse a lo que lo supera y lo deforma, deshaciendo las formas coaguladas de sus certidumbres, abriéndolas para moverlas hacia aquello que, únicamente en ese movimiento, se deja vislumbrar.

Ahora bien, todos los intentos aquí considerados están ligados con un doble nudo: si, por un lado, se quiere pensar el gesto en su desajuste específico con respecto al lenguaje, por otro lado, es recurriendo al grito, esto es, a cierta expresividad fónica o sonora, a cierta vibración de lo extremo, que este desajuste se vuelve –a su manera– presente. El grito interviene, en cada uno de los autores evocados, como la modulación de la voz que no resuelve, sino que exhibe el desajuste gestual.

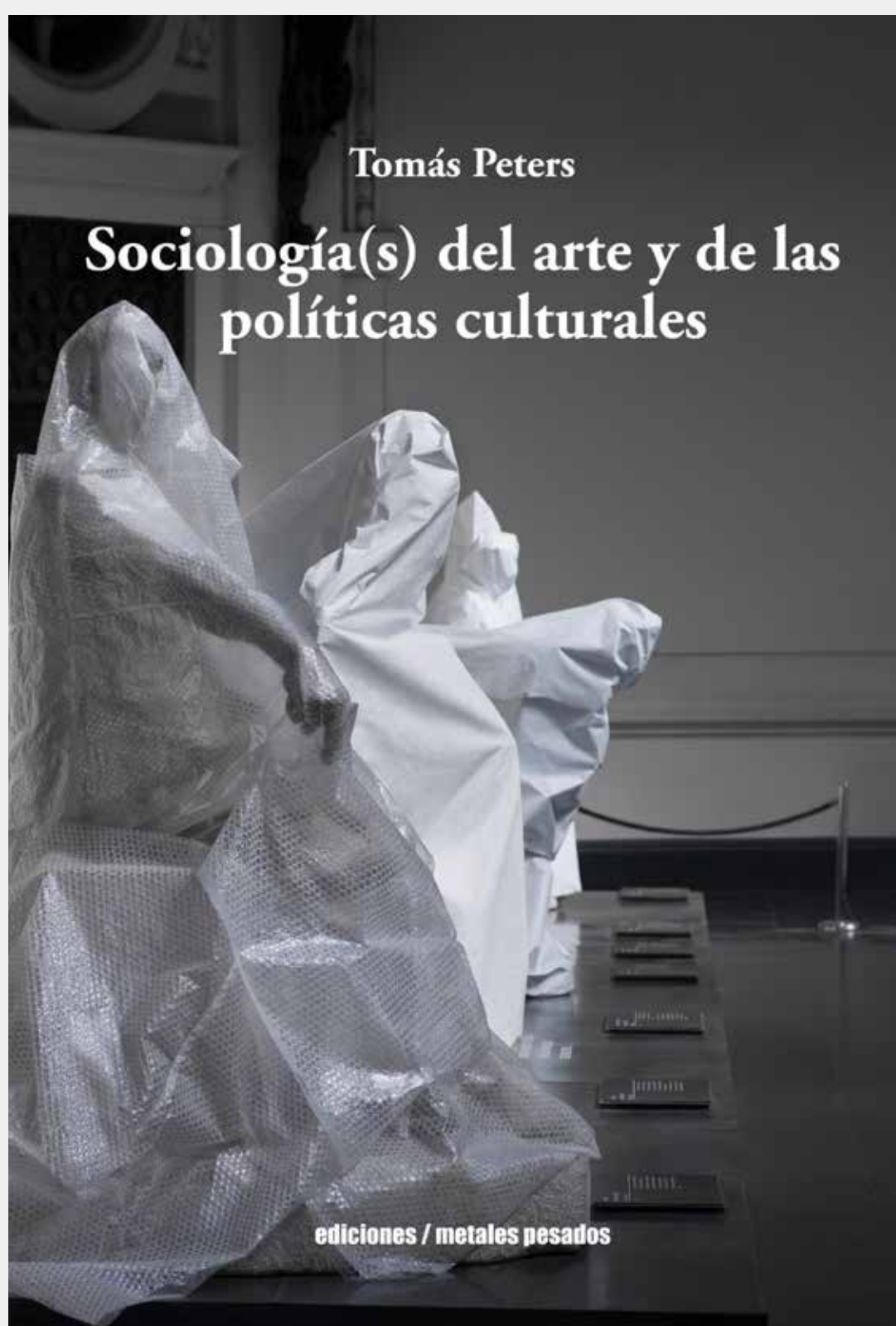
Por supuesto, dicha «exhibición» es apenas una: ella no responde a los cánones ostensivos tradicionales de la filosofía y se nutre, al contrario, de experiencias límite o de sonoridades escasamente perceptibles. El grito es lo que convierte la expresión vocal en silencio, derogando eso mismo que le da sustento y que le permite mantener la vibración del tono. Si el grito se recibe como expresión del dolor, del sufrimiento, del júbilo o de la emoción pura, al mismo tiempo se enuncia a través de la sonoridad del sin-sentido, lo que descompone y desborda todo uso auténticamente expresivo del lenguaje.

Cada capítulo de este libro pretende constituir una entrada diferente al problema de la expresión gestual, mostrando aspectos diferentes del desarreglo sonoro. Quizás no se trate en todo lo que sigue más que de esto: de asumir la complejidad de la expresión en la medida en que ella se rehúsa a reducirse a medio de un significado, restituyendo así a la expresión su capa infraexpresiva, su materialidad residual, la que resiste, incómoda e insumisa, frente al pensamiento y, secretamente, en sus intersticios. El movimiento trazado a continuación pretende dar cabida a la insumisión del gesto a la acción o del grito al lenguaje, a la insubordinación que, sin embargo, no genera una fractura radical, sino que se produce como desarreglo, deslizamiento, procesos de diferenciación más que como diferencia instalada.

El grito –pensamos aquí en el primer grito, el grito emitido al momento de nacer– es, por cierto, un vacío de la palabra, un punto de ruptura que permite, literalmente, venir al mundo y emerger, sin ser reductible todavía a un verdadero llamado por el otro ni a un significante de un significado por encontrar. Este grito es una tensión, una ansiedad de ser, una emergencia inmanente que tiene que ver con la violencia de la ruptura, con aquello de lo cual el emisor del grito debe liberarse para encontrar la primera definición de un lugar que lo apropie, para así empezar el lento y difícil proceso de subjetivación que permite volverse «emisor» de un mensaje. Pero en este primer grito, en la suspensión que se da entre el momento de la

expulsión y el momento en que se sostiene el grito con control, se abren un vacío y un vértigo profundo, hechos de miedo, de sensación de pesadez, de luminosidad deslumbrante, de resistencias al devenir. El grito, pensado de esta forma, es el cuerpo en la expresión, lo que resiste a toda significancia antes de ceder a su devenir sonoro. Es el «grano de la voz» del que habla Roland Barthes, lo que obliga a «desplazar la zona de contacto entre la música y el lenguaje», que no celebra ninguna ruptura absoluta, ni se anuncia en el retorno a una primitividad perdida, sino que entona el canto de la externalidad que proyecta el primer impulso hacia la intimidad. Punto de división, de desajuste, de ruptura, ese grito es lo inapropiable de la expresión (según un genitivo subjetivo: lo inapropiable que le pertenece a la expresión, que le es propio), lo «perdido» siempre ya perdido de la enunciación.

Interrogar el grito significa, en este sentido, plantear la cuestión de la emergencia, no de un supuesto estado original donde la existencia demostraría su primer traumatismo, sino, por el contrario, del efecto retroactivo, del impulso del lenguaje por buscar las huellas de su otro (el cuerpo); significa pensar el lenguaje como la casa, no del ser, como propuso Heidegger, sino de los espectros del cuerpo que habitan secretamente el lenguaje como una presencia ausente, inquietante y suspensiva. Si «el cuerpo es un silogismo disyuntivo», como dijo Deleuze, es decir, si solo puede ser inferido por una negativa, el grito es la expresión de esta disyuntividad, o de la espectralidad del cuerpo en el lenguaje, es la dicción y el «drama» de su imposible plenitud que inquieta el pensamiento y le impide cerrarse en la ficción de un saber del cuerpo clausurado. Nada más que un impulso apenas perceptible, ese grito es el llamado silencioso por romper la clausura, por «hacerse oído», como se dice, a la complejidad inarticulable del cuerpo.



SOCIOLOGÍA(S) DEL ARTE Y DE LAS POLÍTICAS CULTURALES

Autoría. Tomás Peters

208 páginas

Año 2020

ISBN 978-956-6048-25-1

Presentación

No dudo en afirmar que este libro constituye un hito en la reflexión sobre el arte en la sociología de América Latina. Hay desde luego importantes filósofos, científicos sociales y ensayistas en nuestro medio que elaboraron a lo largo del siglo XX importantes consideraciones teóricas sobre el espacio del arte en la sociedad, pero la reflexión que presenta Tomás Peters tiene la cualidad de ensayar un recorrido global que es inspirador para todos los interesados en la reflexión sobre arte y sociedad. Peters suma a su experiencia docente de ya varios años un trabajo académico en dos direcciones principales: los estudios empíricos sobre las prácticas y el consumo cultural en la sociedad chilena y latinoamericana, un trabajo que ha realizado en forma colaborativa con otros especialistas, y su propia reflexión sobre una gran variedad de temas –educación de las artes, mediación artística, derechos culturales, crítica de arte, entre otros– que le han permitido vincular la reflexión teórica con diversas formas de expresión artística.

Al ir pasando las páginas de Sociología(s) del arte y de las políticas culturales, el estudiante y el investigador en sociología del arte podrán comprender, con la ayuda de los hilos argumentales que Peters va tejiendo a lo largo del libro, el profundo compromiso de la sociología con el arte desde que esta se constituyó como un campo específico en el siglo XIX, aunque es el siglo XX el espacio privilegiado de las búsquedas del autor. En efecto, fue el siglo pasado cuando la reflexión sobre el arte adquirió autonomía y obligó a los profesionales a ensayar varios caminos de reflexión sobre este campo. Sin embargo, no está de más leer a la francesa Nathalie Heinich, una autora a quien acude Peters en el proceso de fundamentación de su trabajo, para comprender la complejidad de la conformación de un campo llamado sociología del arte. ¿Quiénes son los sociólogos del arte? Al ensayar una respuesta de corte institucional, Heinich responde con

tres tipos de experiencias profesionales: en primer lugar, los que vinculados a campos como la historia del arte o la literatura producen una sociología de comentarios proponiendo interpretaciones sobre las obras de arte. Están también los colaboradores con las administraciones –principalmente culturales, podríamos añadir– que producen sondeos y encuestas, lo que supone una desviación con respecto del anterior enfoque institucional porque no son las obras sobre lo que está trabajando el sociólogo sino sobre los públicos, las instituciones, los presupuestos, el consumo y otros temas conectados. Y, por último, existiría un tercer modo de ser del sociólogo del arte que refiere a quienes realizan su actividad desde los institutos y fundaciones –no necesariamente universitarias–, la cual abarca los dos tipos de trabajos anteriores, pero de hecho va más allá, adentrándose a una cierta investigación básica. Posiblemente existan otras prácticas de los sociólogos del arte, pero las pistas que proporciona Heinich bastan para entender lo que ha marcado el hacer de esta especialidad sociológica desde el punto de vista institucional. Ahora bien, estas pistas no resuelven el problema, sino en parte lo complican porque el noble objeto de estudio, el tan valorado arte en la sociedad moderna, puede servir de obstáculo para el especialista cuando a este se le juzga por el objeto de estudio y no por la práctica de una buena sociología, es decir, añadiría yo, una sociología que ha interiorizado el habitus del conocimiento sociológico como señalaron Bourdieu, Chamboredon y Passeron hace muchos años.

La propuesta que elabora Tomás Peters sobre una sociología del arte tiene tres importantes componentes. El primero es el seguimiento de algunas pistas teóricas que permitirán ubicar el sentido del arte en la modernidad. A partir de Luhmann, construye una explicación macrohistórica de la diferenciación del sistema artístico hasta la constitución de un sistema específico en la modernidad. La dialéctica Adorno-Benjamin le permite concentrarse en las contradicciones de la experiencia artística en el mundo moderno, principalmente en la cuestión de la autonomía artística bajo el marco de políticas de dominación

en la era de la industria cultural.

Un segundo componente es la reflexión a partir de Howard S. Becker y Pierre Bourdieu. Con ellos, Peters nos conduce a los mundos del arte, es decir, nos introduce en el campo artístico propiamente dicho y nos lleva a las condiciones actuales de la industria cultural, la globalización, el consumo, la economía de la cultura o los debates sobre el trabajo creativo para discutir lo que es el arte en un mundo ultratecnológico y de postautonomía artística.

Sin embargo, el aporte más relevante es el diálogo que establece entre la sociología del arte y las políticas culturales, tercera propuesta de Peters. No me parece banal el dato de que, a la famosa mesa redonda convocada por Unesco a fines de 1967 en Mónaco, reunión que marcó el banderazo de salida del debate internacional sobre las políticas culturales, hayan asistido, además de funcionarios y artistas, los principales representantes en ese momento de los estudios sociológicos sobre el arte y la cultura: Pierre Bourdieu, Augustin Girard y Richard Hoggart, funcionarios o investigadores ligados a proyectos institucionales. El campo de las políticas culturales no es equivalente al de la sociología aplicada, es decir, no es un intento de producir una cierta transformación social derivada de algunos descubrimientos de la sociología del arte. El debate sobre las políticas culturales tuvo un origen distinto: la discusión sobre la ampliación de las obligaciones del Estado para la construcción del Estado de bienestar y las demandas de diversos actores sociales –conservadores, restauradores, educadores, artistas, periodistas, intelectuales y varios más–, quienes señalaron la obligación de los Estados modernos tanto de promover la extensión de la producción y el consumo de los bienes culturales como de hacer acompañar el desarrollo económico por la cultura. Quizá la diferencia más relevante entre los sociólogos del arte y los funcionarios políticos de la cultura es que estos últimos sostuvieron a priori el carácter positivo de la cultura de donde se deducía la obligada actuación del Estado en esta materia, y los primeros, los sociólogos del arte, lo analizaban básicamente como un elemento constitutivo de la modernidad. Es obvio que, ante

objetivos diferentes, los desencuentros entre los estudiosos del arte y los responsables de las políticas culturales fueran materia común. Sin embargo, como señala Peters tras su análisis de esta relación en los capítulos cuarto y quinto de este libro, la confrontación entre la sociología del arte y el despliegue de las políticas culturales constituyó un círculo virtuoso del que emergió un trabajo sociológico de primer orden que supuso posicionamientos ante nuevos campos temáticos –in-disciplinas teóricas, como señala Peters, tales como los estudios culturales y la historia cultural– que dieron lugar a que «la obra de arte se retoma como un dispositivo crítico-cultural que interviene en lo social y que es posible de productivizar desde las políticas culturales contemporáneas».

El trabajo de Peters nos puede conducir a dos terrenos de reflexión que solo están bosquejados en el libro. El primero es el desarrollo de la sociología del arte en el contexto latinoamericano al que Peters solo alude con escasas referencias a autores como García

Canclini o Nelly Richard. ¿Qué papel ha jugado el arte en la constitución de nuestra modernidad? ¿Cómo analizar la tensión entre el autoritarismo del arte revolucionario y la autonomía demandada por creadores y productores culturales? ¿Hay, como señala Peters al final de su libro, una crisis de las políticas culturales en América Latina luego de tanto esfuerzo por construir una moderna institucionalidad cultural?

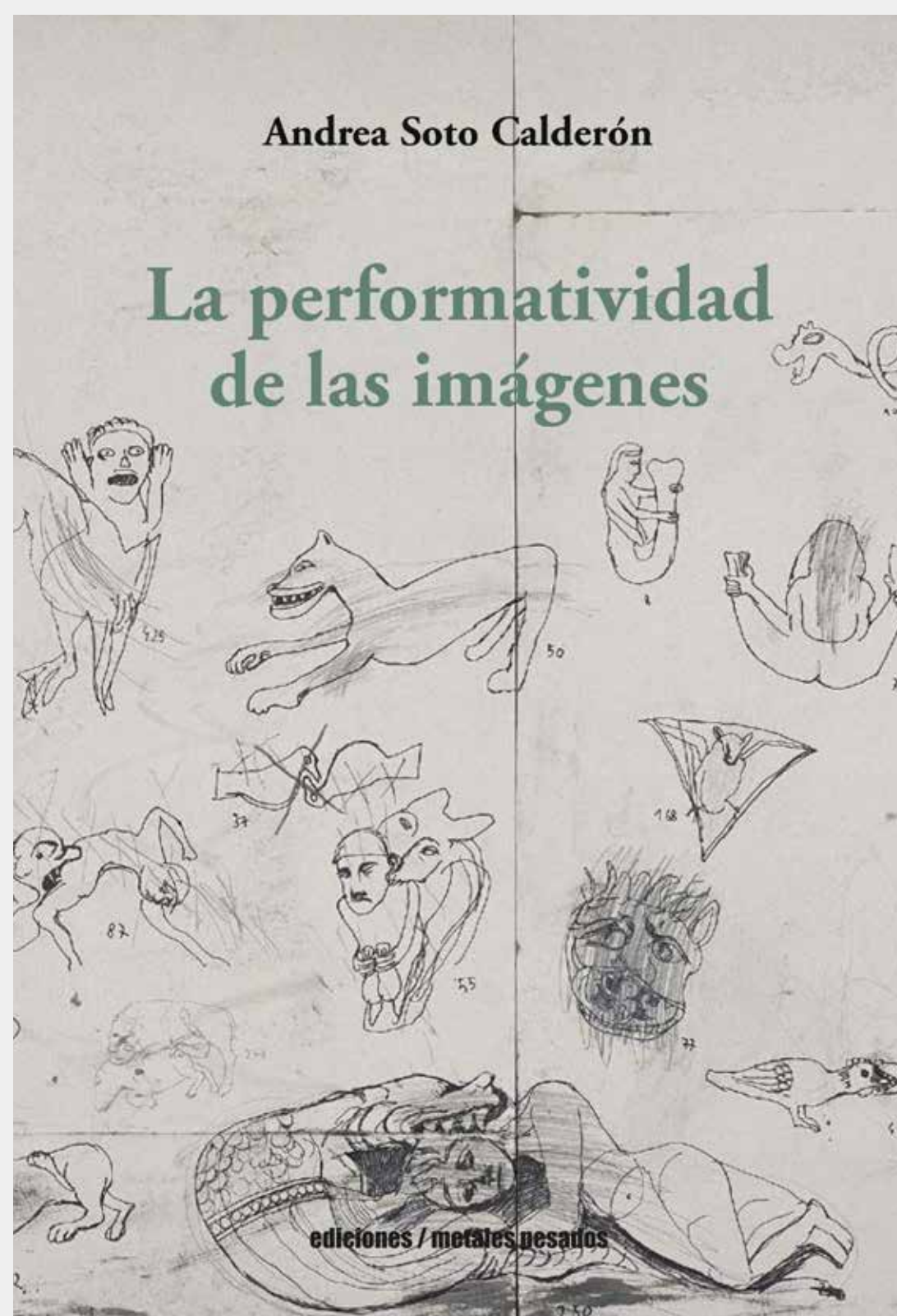
El otro terreno de reflexión es la tensión permanente entre el mercado y los movimientos sociales para producir un arte autónomo, lo que puede ser la marca del siglo XXI bajo la esfera del capitalismo neoliberal. La caída del muro de Berlín no solamente terminó con un régimen autoritario y una amenaza de destrucción nuclear. Aparentemente también acabó con un proyecto de emancipación fincado en la solidaridad humana, el respeto a la naturaleza y el estallido de la creatividad en todas sus dimensiones.

La paradoja es que si bien fue un alivio el fin de la opresión que el socialismo real ejercía sobre millones de seres humanos, las siete décadas de régimen socialista también representaron la más grande experiencia de la humanidad en la satisfacción de un anhelo liberador.

Ahora, en la etapa neoliberal, un mundo de desplazados de la producción se vislumbra en el futuro inmediato. La marginalidad y la desigualdad se ahondan de modo que la pretensión de racionalizar la economía y la cultura a partir de la extrema individualización se asoman confrontadas por quienes se preguntan qué ventaja obtendrán de desatar la iniciativa personal y acrecentar el valor del sujeto neoliberal si es más bien la vieja corporación familiar, comunitaria, barrial o de clase la que permite a las mayorías encontrar posibilidades de participar en la distribución de los recursos sociales.

Si los movimientos sociales, consustanciales a la vida social en cualquier circunstancia, han perdido la utopía de una sociedad igualitaria dirigida por un Estado planificador de la producción y el consumo, y si el desmoronamiento del mundo tradicional por la extrema avaricia de la explotación de la naturaleza, la contaminación o el cambio climático impiden pensar en un arcadia rural y comunitaria que se supone que existió con anterioridad, lo que mueve ahora a muchos grupos sociales es la construcción de nuevos lazos solidarios al tiempo que reivindican el individualismo y la libertad personal. Es una paradoja notable el que en esta época de extrema individualización también los movimientos sociales sean sujetos neoliberales de otro tipo. Frente al emprendedurismo y la valoración individual, los movimientos de la era neoliberal que han perdido la brújula de las grandes utopías reivindican la necesidad de encontrar un modo de estar en el mundo a partir de la resistencia a las tendencias de la extrema comercialización.

De este modo, la performance actual de los movimientos sociales los ha llevado a privilegiar su expresión artística tanto como la manifestación política y el debate en los media. Sin embargo, esto produce una difícil conciliación entre práctica estética y activismo político. Al igual que en los debates sobre el compromiso del artista y la libertad creativa, el justo medio para evitar que el uno no afecte a la otra se encuentra en la caracterización del papel del artista o del colectivo creador. ¿Cómo se puede exigir compromiso o espíritu crítico y, al mismo tiempo, demandar libertad creativa, la cual, se supone, puede



LA PERFORMATIVIDAD DE LAS IMÁGENES

Autoría. Andrea Soto Calderón
144 páginas
Año 2021
ISBN 978-956-6048-29-9

Prólogo

Desde hace al menos un par de décadas, la mayoría de las reflexiones críticas en relación a las imágenes no dejan de afirmar un lamento sostenido, una compasión de la agonía de nuestro presente que, según se dice, se caracteriza por una mezcla de refinamiento tecnológico y extrema estupidez, una pérdida de interés en la realidad de la vida y un deseo radical de huir del cuerpo para entregarse a la seducción de las imágenes.

Así, la mayoría de esas reflexiones críticas señalan un progresivo proceso de desrealización de la vida en donde se desprecia toda realidad concreta, una anemia material que solo engulle espectros; hundidos en un pantano que no tiene fundamentos en el que no hay ninguna regularidad que se nos pueda asegurar. Una desorientación generalizada que refiere no solo a la falta de horizonte hacia el cual dirigirnos, sino a nuestra profunda incapacidad para imaginar, crear e inventar.

Este libro quisiera delinear una línea digresiva de este extenso paisaje teórico que ubica a las imágenes en una suerte de alteridad radical contra la que el pensamiento ha construido su poder de verdad. Al menos desde Platón se respira un aire de época que no deja de actualizarse: aquella sugerente imagen de una caverna en donde los hombres estaban encadenados en compañía de sombras que tomaban por reales no difiere demasiado en su estructura a la que sigue la tradición de Moisés y que, en términos más contemporáneos, se modula como una crítica a la sociedad del espectáculo.

La crítica en términos actuales no solo incide en el poder que las apariencias ostentan, en su capacidad para inhibir la reflexión y el conocimiento verdadero, en su reducción a una

experiencia inmediata, emocional o pasajera, sino sobre todo en la creencia de que son elementos poderosamente manipulables dentro de unas tecnologías dominantes de simulación y mediación de masas. La pregunta que no deja de manifestarse bajo diversas formas es la de cómo escapar a las seducciones e inconsistencias de las imágenes, cómo atravesar estas superficies para acceder a la verdad que encubren. En una atmósfera cultural en la que mirar es una suerte de enfermedad, una dolencia, un mal que nos ataca con una furia devoradora, propongo explorar nuestras fuerzas imaginantes, adentrarnos en los funcionamientos de las imágenes, recuperar la potencia que habita en nuestra mirada; no aquella que se congela entre las pantallas, sino la que nos atraviesa como un relámpago en donde se avista lo que nos espera.

EL CANSANCIO DE LA MIRADA

La primera vez que oí hablar del cansancio de la mirada fue a Norval Baitello Jr., en un coloquio de semiótica de la comunicación y la cultura en São Paulo. El ojo ya no ve, la mirada ya no avista, decía Norval. Voz que se extendía en su libro *La era de la iconofagia*. Era tal su determinación y acertado diagnóstico en relación a las desconexiones contextuales de las imágenes, que parecía imposible que esa certeza no se instalase. Nuestros ojos, de tanto ver, ya no ven. En realidad, Norval no usa la expresión cansancio de la mirada, sino «el padecimiento de los ojos», tomando la expresión del capítulo de un libro de Dietmar Kamper, *Bildstörungen. Im Orbit des Imaginären*. La afirmación es categórica: la abundancia de imágenes y estímulos visuales nos ahogan y nos anestesian, impidiéndonos digerir aquello que vemos; a su vez, esas imágenes demandan nuestros cuerpos, nos devoran.

Entre una crítica despiadada al dominio de la visión en la cultura occidental y la denuncia de un no poder ver, circulan contornos y tensiones que cuestionan la mirada y no cesan de interrogar aquella máxima aristotélica según la cual el ojo sería el más noble de los sentidos. La mirada como un modo de fijar el temblor del incidente que es el yo.

La crítica al exceso de las imágenes no comienza con *Mitologías* de Roland Barthes o con *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord; es anterior, remite al menos a finales del siglo XIX con la creciente preocupación por la organización de la multiplicidad sensible de los mensajes. Sin embargo, me pregunto qué tan fecunda es la crítica, en términos de darnos herramientas para el presente, si solo se reduce a una denuncia. De hecho, podríamos cuestionar que exista un exceso de imágenes. Sin duda hay un exceso visual, pero de una hegemonía que no cesa de repetir las mismas imágenes. Con todo, el mayor problema tal vez sean todas esas realidades que no tienen imágenes, esto es, que carecen de capacidad para ser imaginadas.

Sin lugar a dudas existe un sistema dominante de información que selecciona y elimina toda la singularidad de las imágenes, extrayéndolas de sus contextos, vaciándolas de sentido y transformándolas en iconos, lo que no es equivalente a decir que existen demasiadas imágenes. La paradoja que muchos análisis encubren es que en condiciones de incremento exponencial de la cantidad y circulación de imágenes en la vida cotidiana, crece en idéntica proporción la deflación de las imágenes. En este sentido, podemos afirmar que hay una escasez de imágenes, es decir, de operadores de diferencia. En las industrias visuales prevalece el modelo de consumo colapsando cualquier praxis que introduzca un dinamismo conflictivo. La inflación visual es al mismo tiempo un empobrecimiento del significado, de la creación y multiplicación de sentidos. Así, el problema no es tanto el exceso de imágenes sino precisamente

lo contrario, su escasez. Quizás una de las mayores dificultades que tenemos para desarrollar un pensamiento crítico de la cultura visual es que, en las sospechas ante su abundancia y en los peligros de sus excesos, hemos desconfiado tanto de las imágenes que nos hemos quedado sin herramientas para explorar sus potencias, sus intervalos, sus capacidades para unir diferencias, ese doble juego que opera sobre su analogía y desemejanza.

Por ello, resulta lamentable que muchas teorías sobre las imágenes no nos permitan alguna comprensión de las funciones de la imagen en las definiciones de los sentidos de lo común, del sentido por el cual una sociedad aprende a reconocerse a sí misma, del lugar de las representaciones en las formas de organización social. Y es que las imágenes no se reducen a lo visible, son dispositivos que crean cierto sentido de realidad. Por lo mismo, también tienen la capacidad de interrumpir los flujos mediáticos, su carácter es disruptivo. No solo existe la realidad de las mercancías, de quienes las producen y las consumen; toda imagen tiene sus sombras, sus restos que no dejan de multiplicarse y de interrogar a esa realidad que se presenta como única, como si no se pudiese perder el carácter necesario de las cosas. El parecer, si bien se diferencia, no se puede separar del ser.

Si se quiere dar una mirada crítica de la cultura visual o incluso de las imágenes, la crítica no puede ser contra las imágenes; tampoco contraponiéndole la temporalidad de la lectura, sino con ellas. Tratar con imágenes puede que no sea cuestión de la mirada, al menos no de como ella se ha construido. También es cierto que después de John Berger mirar no pueda nunca más significar lo mismo. Algo de esto insinúa Georges Didi-Huberman cuando dice que el acto de ver se abrió literalmente, se desgarró.

Es posible que nuestros ojos estén atiborrados de logotipos, de iconos, lo cual no es equivalente a decir imágenes. Más que cansancio de la mirada, diría que de lo que se trata es de una desconexión, pero al

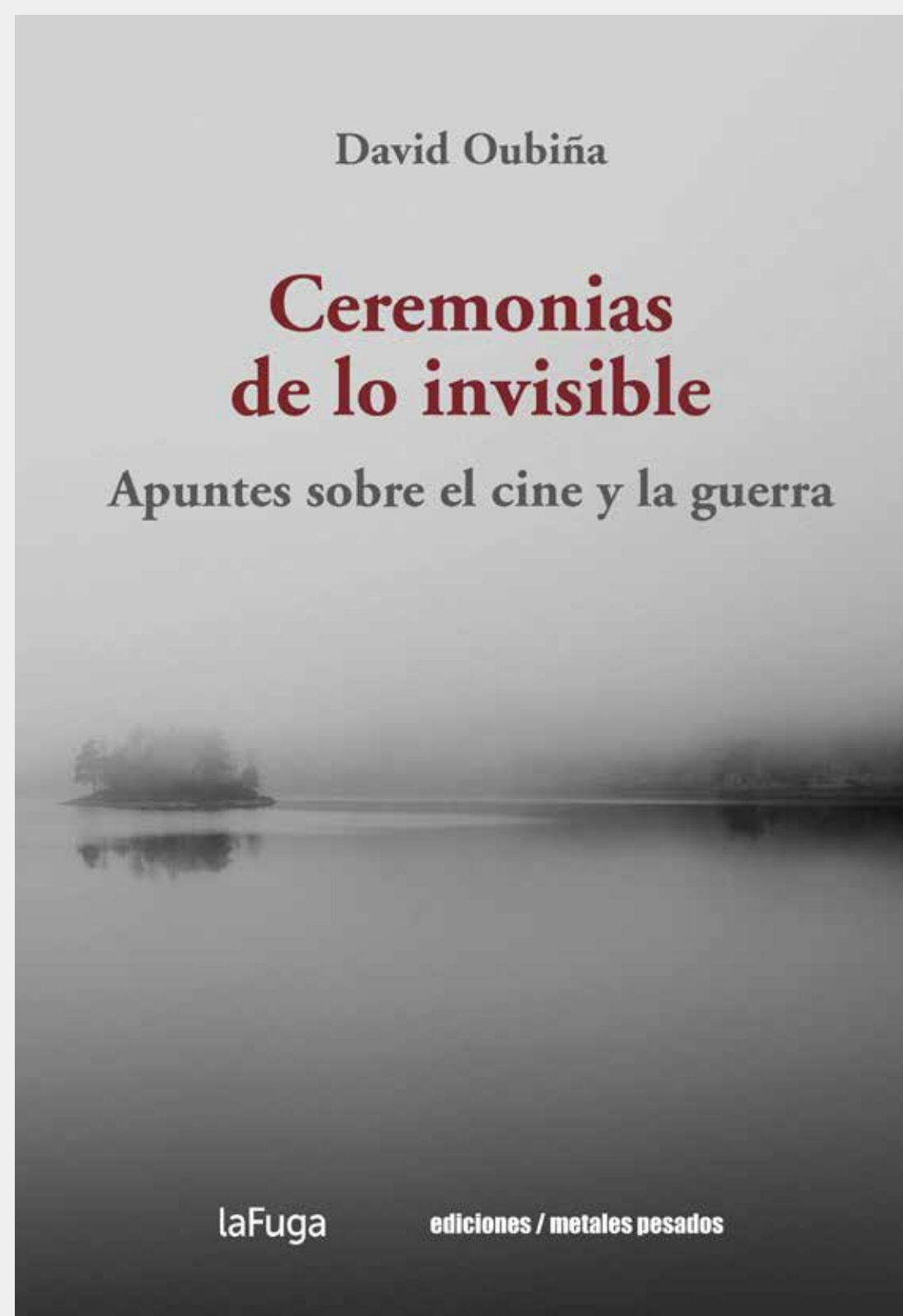
mismo tiempo me parece pertinente recordar que toda desconexión porta la potencia de los vínculos por construir.

En un relato corto titulado «El amor es ciego», Boris Vian imagina lo que serían los efectos de la niebla sobre las relaciones existentes. Los habitantes de una gran ciudad se despiertan una mañana cubiertos por una liviana y opaca niebla, que comienza a modificar progresivamente todos sus comportamientos. Las necesidades que imponen las apariencias se vuelven caducas y los habitantes comienzan un proceso de experimentación colectiva. Los amores se vuelven libres, facilitados por la desnudez permanente de todos los cuerpos. Las orgías se expanden. La piel, las manos, las carnes recobran sus prerrogativas pues «el dominio de lo posible se extiende cuando no se tiene miedo de que la luz se encienda». Incapaces de hacer durar una niebla que no han contribuido a formar, los habitantes se vienen abajo cuando «la radio señala que algunos eruditos constatan una regresión regular del fenómeno». En vista de esto, todos deciden sacarse los ojos para que la vida siga siendo feliz.

Intenso compromiso con el ver, con la experiencia que nos posibilita la niebla, con alimentar la noche en la que se afina la mirada, pero sobre todo con estrechar los vínculos, trabajar en cultivar las relaciones que son las que nos permiten ver.

¿Qué será aquello de la responsabilidad de tener ojos? ¿La responsabilidad de ver? ¿Cómo se curva el ojo? ¿Cómo se pliega para contener?

La relación con las imágenes no pasa tanto por aquello que reúne una mirada, ni con la forma que aísla, sino más bien con una superficie con la que uno se encuentra, con una confusión, una creencia que nos lleva a tientas. Aunque la historia del arte ha hecho sistemáticos intentos por transformar la mirada en una disciplina, acoger imágenes tiene poco que ver con estar ante algo, con modular la justeza de esa distancia. Mirar no cabe en una mirada.



CEREMONIAS DE LO INVISIBLE

Autoría. David Oubiña
100 páginas / Año 2021
ISBN 978-956-6048-35-0

Prólogo

La muerte de Belmondo en Sin aliento; la muerte de Nicholson en El pasajero; la muerte de Dominique Sanda en El conformista; la muerte de Welles/Falstaff en Campanadas a medianoche; la de Paulo Martins en Tierra en trance o la de Dirk Bogarde/Von Aschenbach en Muerte en Venecia; la de Lautaro Murúa en Invasión; la agonía de Harriet Anderson en Gritos y susurros; la demorada muerte de Raúl Salas en El ausente; la muerte de Anna Magnani en Roma, ciudad abierta; la de Brando en Apocalypse Now; la de Gorchakov en Nostalgia; la muerte de Bebán intentando trepar un muro infranqueable en Juan Moreira, y la de Cybulski revolcándose entre la ropa que se seca al sol en Cenizas y diamantes; la muerte inconsolable del replicante en Blade Runner, pero también la muerte feliz de los crucificados mientras imaginan el lado luminoso de las cosas en Life of Brian; la larga muerte de la madre acompañada por el hijo en el film de Sokurov; la de William Blake en Dead Man, cuando inicia su viaje órfico por ese río que lo llevará hasta donde habitan los espíritus; la muerte cruel e inesperada del viejo oso en Noche de circo, cuando el domador descarga su furia sobre él; la muerte de la Falconetti en La pasión de Juana de Arco, y la de Anna Karina en Vivir su vida; la muerte demasiado real de Nicholas Ray en Relámpago sobre el agua; la terrible muerte del niño en Alemania año cero; la muerte de Jeanne Moreau en Jules et Jim, y hasta la de King Kong en el film de Cooper y Schoedsack (porque, como decía Borges, «un mono de 14 metros de altura es evidentemente encantador»). Recuerdo todas esas muertes tal como las vi alguna vez en el cine y se me quedaron grabadas para siempre en la memoria.

Los dos ensayos de este libro avanzan por ese territorio fúnebre, pero son muertes de otro tipo. Uno de los textos se ocupa de Shoah (Claude Lanzmann, 1985) y estudia la totalidad de la

película (y solo esa película): un documental muy extenso sobre la aniquilación sistemática de judíos durante la Segunda Guerra Mundial, cuyos efectos atraviesan el siglo XX. El otro texto se concentra en un breve momento de *Ugetsu*, cuentos de la luna pálida después de la lluvia (Kenji Mizoguchi, 1953), aunque a partir de allí, como si fuera un prisma, intenta proyectarse sobre la obra entera de su director: se trata de una escena de ficción, sobre una muerte singular y fortuita, en medio de una guerra civil en Japón, en el siglo XVI. Sería difícil encontrar dos films más diferentes; pero precisamente por eso me interesó organizarlos como un díptico: me pareció que funcionaban de manera complementaria, como si fueran los extremos de una misma ecuación. ¿Qué hay en ellos que no se parece a las demás muertes que recuerdo? En las otras películas, los personajes han ido al encuentro de su muerte, se la han buscado: se trata de un acto merecido, reparatorio o heroico. Hay siempre alguna forma de justicia poética o alguna necesidad de la curva dramática que lleva invariablemente hacia allí. En Shoah y en *Ugetsu* no se trata de la muerte representada en la imagen, sino del modo en que la imagen reflexiona sobre la muerte. No es la muerte encarnada, sino lo que el cine puede decir sobre ella. Sobre la muerte en general. Ya sea porque hay una minuciosa planificación (la compleja logística donde se apoya la maquinaria burocrática del exterminio) o porque sobreviene una contingencia (la herida fulminante, como un rayo, que derriba a la mujer en medio del bosque dejándola más perpleja que horrorizada), todo tiende a la abstracción, a lo evanescente, a lo inefable. Como si la película fuera insuficiente y admitiera que fracasa al mostrar. O como si, justamente, descubriera su sentido en la incapacidad para hacer visible eso que –como dice Norbert Elias– siempre les sucede a los otros. No se ve nada, o se ve muy poco: lo que se muestra importa por su valor conceptual. Nada del carácter espectacular y dramático con que los crímenes suelen desplegarse sobre la pantalla. Entonces, tal vez, habría que admitir que la resistencia a ver también forma parte de la imagen (o, al menos, de algunas imágenes).

La muerte no cabe completamente en ninguna representación. Es lo contrario de hacer imágenes. Todo

fallecimiento supone, en primer lugar, una incredulidad: eso no es posible. La representación, entonces, viene a negar la ausencia. Es un modo de supervivencia in effigie. Por eso la necesidad de las máscaras funerarias, por eso el éxito de las fotografías de espíritus, por eso los films primitivos que se promocionaban como una manera de retener a «los seres queridos mucho tiempo después de haberlos perdido». Apenado por la muerte de su madre, Barthes revisa viejas fotos familiares y escribe un libro entero sobre la fotografía, pero la única imagen que no muestra es la de ella: «No puedo mostrar la Foto del Invernadero. Esta Foto solo existe para mí solo». El duelo es, en efecto, privado. No se ven realmente estas imágenes excepto para encontrar allí lo que ellas intentan reponer; se rememora la imagen del difunto –se rememora al difunto gracias a la imagen– para abrirle las puertas de la transmigración y darle una nueva existencia en la memoria. En eso consiste el trabajo de los deudos: acostumbrarse al recuerdo (pero justamente: ¡uno no quiere acostumbrarse!).

La pérdida de los seres queridos es inevitablemente absurda e injusta. Un sinsentido. ¿Cómo pudo ocurrir? ¿Por qué tenía ella que morir? ¿Por qué justo él? Imposible entenderlo. En cambio, las bajas durante una batalla tienen una motivación y un objetivo. Siempre se muere por (en defensa de) una causa. Y todas las causas se proclaman justas. El desafío del cine frente a las guerras, las catástrofes o las masacres consiste en mostrar aun sabiendo que las imágenes corren el riesgo de contribuir a que el horror se vuelva más aceptable. La posibilidad de ver mitiga la angustia que provoca lo desconocido y, con frecuencia, las películas colaboran para que la muerte de los otros resulte más tolerable. Didi-Huberman debate con Gérard Wajcman sobre la pertinencia o no de mostrar unas pocas imágenes del exterminio judío. Esas fotos mal encuadradas, borrosas, arruinadas (esas fotos que son ruinas), tomadas a escondidas frente a las puertas de un crematorio, dejan ver poco; por lo tanto, dice Wajcman, no dejan ver nada, porque la totalidad monstruosa y absoluta del holocausto permanece invisible. Para Didi-Huberman, en cambio, siempre será preferible ver a no ver: hay que «mostrar lo que no puede ser visto». ¿Pero

cómo mostrar, si cualquier imagen –incluso involuntariamente– contribuye al hábito, a la insensibilidad y, finalmente, al olvido? Los espectadores se acostumbran rápido a la sangre, la violencia, los vejámenes (pero justamente: ¿uno no debería acostumbrarse!). Lo que Didi-Huberman comprende es que mostrar no es meramente exhibir, sino disponer las imágenes de modo que eso invisible resulte, sin embargo, evidente. ¿Por qué esperar a que las imágenes dejen sus secretos a la vista? Habría que interrogarlas como a un testigo valioso, habría que trabajar con ellas, habría que ver en ellas lo que ellas han visto. ¿Pero qué puede recordar una imagen? Walter Benjamin dice que «la memoria no es un instrumento para explorar el pasado, sino su escenario. Es el medio de lo vivido tal como la tierra es el medio en el que yacen sepultadas las ciudades muertas». Ir hacia el pasado significa convertirse en un excavador. Cuando Hannah Arendt visita el cementerio de Portbou buscando la tumba de Benjamin, se sorprende porque su nombre no está escrito en ninguna parte. Probablemente sus restos fueron a dar a una fosa común. Sin embargo, ahí mismo, sobre una roca, hay una placa donde se ha inscripto una famosa cita del filósofo: «No hay documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie». Quizás Benjamin encontró su lugar allí, entre los NN, junto a esos huesos sin nombre, mezclado con aquellos que fueron excluidos por la historia. El excavador, entonces, no restituye el pasado pero puede trazar una topografía de la memoria que haga alguna justicia a los olvidados. En *Profit Motive and the Whispering Wind* (2007), John Gianvito recorre la historia de las luchas políticas y sociales en Estados Unidos a lo largo de cuatro siglos. Lo hace exclusivamente a través de una impresionante acumulación de lápidas y placas conmemorativas. No hay personas, no hay entrevistas, no hay acciones, no hay locución. Solo la enumeración de monumentos funerarios. Para que se entienda: durante 58 minutos, la película no hace más que enhebrar una sucesión de imágenes que se mantienen en la pantalla el tiempo necesario para leer un nombre, unas fechas y un breve epitafio que deja constancia de una lucha ineludible. Gianvito construye una historia de Norteamérica a partir de aquellas luchas populares que fueron suprimidas y

olvidadas en los libros tradicionales: los indios, los negros, las mujeres, los pacifistas, los libertarios, los anarquistas. *Profit Motive and the Whispering Wind* es un film apasionadamente político porque, a través de la simple observación, logra poner de manifiesto en la imagen una dimensión profundamente cuestionadora. Puesto que han sido registrados por una cámara, ahora conocemos todos esos nombres que habían quedado en el margen de la historia.

No hay ninguna ostentación en el ademán de Gianvito. Se trata de una imagen empobrecida (así como, en un sentido inverso, se habla del uranio enriquecido para la fabricación de armas nucleares), no porque sea débil o vulnerable, sino porque se ha despojado de todo afeite, toda pose, toda espectacularidad que inevitablemente fijaría lo que se ve como una forma del olvido. Ese riesgo ya se había planteado en el final de *Noche y niebla*: «Estamos nosotros, que miramos sinceramente estas ruinas como si el viejo monstruo concentracionario hubiese muerto bajo los escombros; nosotros, los que fingimos recuperar la esperanza ante esta imagen que se aleja, como si nos curásemos de la peste de los campos; nosotros, que aparentamos creer que todo esto proviene de un único tiempo y país, y que no pensamos en mirar a nuestro alrededor ni oímos que se grita sin fin». Hay una separación fundamental entre creer que ya se ha mostrado y saber que nunca se terminará de mostrar (aunque, precisamente por ello, sea necesario seguir intentándolo). En esa perseverancia hay una ética de la imagen. Pero no porque pretenda ver cada vez más. Las películas existen porque algunas cosas –ciertamente no las que están más a la vista– solo pueden intuirse cuando son proyectadas sobre la pantalla. Puesto que los films están hechos de imágenes, damos por sentado que tienen la obligación de reflejar ante nosotros cómo es el mundo. Pero aunque están ahí para ser vistas, las imágenes no tienen por qué exhibir nada: quizás lo que importa es justamente lo que no aparece en ellas. Como señala Michael Taussig, que sigue los pasos de Arendt y llega hasta el cementerio de Portbou para rendir homenaje a Benjamin, «¿qué monumento de piedra o vidrio, qué nombres de personas o qué elevadas citas literarias podrían competir con

la invisibilidad?»5. Hay ciertos fenómenos (la muerte es uno de ellos) que solo pueden atisbarse desde la distancia y sin aspavientos porque, ante cualquier embate demasiado ostensible, se escabullen como animales recelosos. ¿Hasta dónde acercarse? ¿Desde dónde observar? ¿Cuál es la justa distancia que debería adoptar la cámara? La visibilidad total muy pronto se confunde con los sueños despóticos del fascismo. Por eso, frente a la arrogancia de una mirada absoluta, el desvío por las imágenes es una ceremonia necesaria para intuir lo invisible...



ENSEÑANDO A SENTIR

Autoría. Macarena García González

184 páginas / Año 2021

ISBN 978-956-6048-46-6

Introducción

Comienza con un bosque, un río y una «vieja cabaña» donde vive una madre con su hijo cuando llega la muerte: «flaca, apergaminada y huesuda». La muerte le quita al hijo, un bebé, y se lo lleva cruzando ríos, bosques y montañas. La madre sale en su búsqueda. En el camino, esta madre ha de ir arrancándose partes del cuerpo para avanzar: los ojos para atravesar el río, las piernas para poder cruzar el bosque y el brazo derecho para abrir una cueva en la montaña. Finalmente, ella –personificada en una zorra con los ojos vendados y piernas de palo– llega hasta donde vive la muerte. Y esta, una calavera vestida con un traje militar, le reconoce que nunca «había visto tal abnegación». Y le anuncia que le va a devolver al hijo. Pero este hijo ya está muerto. En ese momento, con una cuna vacía y una estufa ardiendo, acaba La madre y la muerte.

La madre y la muerte es un libro infantil o, al menos, un libro publicado en una prestigiosa colección de literatura infantil, «A la Orilla del Viento», del Fondo de Cultura Económica en México. Es también, junto a otros como Lejren de Oskar K y La isla de Armin Greder, uno de los libros que han motivado las investigaciones y preguntas que orientan Enseñando a sentir. Repertorios éticos en la ficción infantil. ¿Qué emociones permitimos en la literatura para niños y niñas? ¿Quién dice cuáles son las historias apropiadas para ellos? ¿Cómo hablamos de temas difíciles? ¿Es posible fundar esperanza en el pesimismo? Nos preguntamos en este libro por los repertorios emocionales en la ficción infantil como otra forma de abordar temas de justicia, de inequidades, de ausencias. Abordamos lo emocional en cuanto un entramado social, es decir, no desde una visión tradicional psicologizante en las que las emociones expresan una interioridad y se estructuran en base a las así llamadas emociones básicas –alegría, miedo, tristeza, ira, disgusto y sorpresa– sino como un flujo social y cultural tanto más complejo en el que de poco

vale separar un interior de un exterior. Esa forma de entender lo emocional y lo afectivo nos orienta también una nueva aproximación a ese entramado entre arte y educación, entre lo estético y lo pedagógico, que aparece constantemente en la literatura y los medios para los niños y niñas.

Decir que una obra para niños y niñas es didáctica es considerado una forma de degradar su potencial estético. En el campo cultural para la infancia se intenta escapar de esa categorización: de lo didáctico, de lo aleccionador, de tratar al público como sujetos que no tienen todavía un sentido estético formado. La historia del arte (y de la filosofía) arrastra ya numerosas tensiones alrededor de esos productos culturales orientados hacia, esa tensión constante entre la pretensión de autonomía del objeto artístico y las condiciones que regulan sus instituciones. Este libro trata sobre ficciones que se les recomiendan a los lectores más jóvenes y avanza sin querer renunciar a entender lo que implica esa condición de mediado, esa tensión entre lo pedagógico y lo artístico. Pero nos abocamos a una dimensión específica: la de cómo se usan los textos para enseñar a sentir, y bajo qué nociones de ética y justicia podemos hacer sentido de esos repertorios emocionales.

La idea de que los libros son un preciado instrumento para educar emocionalmente a niños y niñas se ha ido tejiendo sobre un argumento más extenso acerca de cómo la literatura desarrolla la imaginación moral, es decir, la capacidad para ponernos en los zapatos de los demás, para imaginar otras vidas y sus pesares. La filósofa estadounidense Martha Nussbaum asegura que la lectura aumentaría la empatía de los lectores y sentaría las bases para la convivencia democrática. Nussbaum argumenta desde una tradición aristotélica en la que la racionalidad necesita de la emocionalidad para la formación del juicio; según ella, la ficción –la novela particularmente– nos permitiría ensayar posibles perspectivas sobre el mundo y la diferencia, nos prepararía para llevar vidas más buenas.

Con la arremetida del positivismo en la investigación académica, este argumento ha sido sometido a las reglas de la producción empírica del conocimiento. Los psicólogos cognitivos David Kidd y Emanuele

Castano, investigadores en Harvard, realizaron estudios con los que habrían comprobado que quienes leen literatura «de calidad» (en su proyecto, textos premiados por la National Book Award en EE.UU.) desarrollan más teoría de la mente –la capacidad para suponer lo que el otro piensa o siente– que aquellos que leen bestsellers o literatura de no-ficción. En 2013 publicaron los resultados en la revista *Science*, produciendo una nueva verdad para la cruzada por la lectura para la educación de la empatía. Kidd y Castano, psicólogos sin formación en estudios literarios, comienzan alguno de sus artículos citando a Barack Obama y su reflexión sobre cómo este atribuye su formación como ciudadano a la lectura de novelas y el aprendizaje de que el mundo es «complicado y lleno de grises»... Además de a Obama, Kidd y Castano citan también a Martha Nussbaum y a Jerome Brunner, psicólogo cognitivo con fuerte influencia en el campo de la educación, para producir un argumento sobre cuán transversal es la convicción de que la lectura nos ayuda a mejorar nuestras habilidades interpersonales. Cuando han de interpretar por qué son las obras literarias premiadas las que mejores herramientas entregarían, echan mano a la teoría de la heteroglosia bajtiniana: la novela está hecha por distintas voces y visiones del mundo que problematizan la verdad. En *Problemas de la poética de Dostoievski*, Michael Bajtín ilustra cómo los personajes del autor ruso son conciencias autónomas que se enfrentan a su autor. Esta falta de perspectiva autoral de la novela, la «novela polifónica», como la llama Bajtín, forzaría a los lectores a implicarse para hacer sentido de la historia. Y esa implicación, postulan Kidd y Castano, aumentaría nuestras capacidades para ponernos en los zapatos de otro.

En una línea similar, aunque sin estudios empíricos, Nussbaum apuesta por el valor de la novela realista del siglo XIX para educarnos sentimentalmente en el valor de la democracia. No encontramos en Nussbaum ni en Kidd y Castano alguna reflexión sobre el valor de escrituras marginalizadas de los procesos de canonicidad. ¿Cómo logran las escrituras testimoniales producir esa capacidad para ponerse en el lugar del otro? ¿Cuáles son los repertorios de otredad que hacemos disponibles a través de lo que consi-

deramos literario? La clasificación de lo literario parece ser una condición inapelable, evidente, aun cuando se le oriente desde lo dialógico. Martha Nussbaum arguye que la formación en filosofía es menos crucial que la lectura de novelas precisamente porque en estas el significado no se produce desde un régimen de verdad y permite revisar nuestra propia disposición. El pensamiento situado y contingente de la narrativa, argumenta ella, la puesta en movimiento de las opciones éticas en sus personajes, nos prepararía para una vida de ciudadanos en la que la clave de la convivencia es la capacidad de ponernos de acuerdo. Más aún, esta capacidad sería clave para enfrentar el amenazante futuro que dibuja la filósofa norteamericana en sus últimos textos.

Si leer literatura te hace un mejor ciudadano, la lectura literaria de niñas y niños se vuelve un objetivo de Estado. Los programas de fomento lector operan, de forma más o menos explícita, bajo esta premisa: mientras más niños y niñas lean, mejor convivencia democrática tendremos. Esto no es nuevo. La literatura infantil ha sido acechada por sus funciones pedagógicas desde que se tiene registro. El que exista como una oferta segregada surgió, en efecto, de la necesidad de contar con textos de instrucción religiosa, y se desarrolló más tarde con publicaciones que advertían de los peligros de la vida moderna, un trayecto que recorre Jack Zipes en su estupendo *Sticks and Stones. The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*. Los libros para niños y niñas circulan también hoy –en tiempos en los que les reconocemos su valor estético– en un campo constantemente patrullado por adultos. Son los adultos –tanto conservadores como progresistas– quienes deciden qué se publica, qué se recomienda, qué se compra y qué se lee. Estos adultos toman decisiones con referencia a lo que saben –o creen saber– sobre las preferencias y necesidades de los niños y niñas. Este es un problema largamente tratado en el campo de estudios críticos de literatura infantil desde que en 1984 la académica norteamericana Jacqueline Rose publicase *The case of Peter Pan, or, the Impossibility of Children's Fiction*, un ensayo en el que se usa la figura de Peter Pan para hablar de cómo la ficción para niñas y

niños estaría basada en fantasías adultas sobre lo que es la infancia. «La ficción infantil se funda en la idea de que hay un niño al que podemos dirigirnos y al que hablarle parece ser simple. Es una idea cuya generalidad inocente cubre una multitud de pecados», escribe Rose en la primera página de un ensayo que abrió un larguísimo debate. Rose llamaba la atención sobre el adultismo en la producción cultural para niños. Años después, María Nikolajeva, catedrática de literatura infantil de la Universidad de Cambridge, acuñaría el término *aetnormativity* –«aetnormatividad» para hablar de cómo ciertas ideas sobre edad y madurez producen normas. Nikolajeva se inspira en cómo la teoría queer instaló la noción de *heternormativity*, para poner atención a cómo lo que aparece como normal es lo adulto y lo que es desviado o distinto es lo de lxs niños. Para Nikolajeva, las voces narrativas y la perspectiva en la literatura infantil nos indica esa relación de poder en la que lo adulto es lo normal y lxs niños se presentan como otros, distintos, inmaduros.

La investigadora sudafricana Karin Murriss expande el problema sobre cómo dirigirse a niños y niñas tomando el concepto de «injusticia epistémica» para notar que los menores no son considerados sujetos conocedores y son constantemente interpretados o explicados por adultos. Murriss avanza en el argumento desde los postulados de la Filosofía para Niños, que, en líneas muy generales, busca reconocerlos como sujetos epistémicos, hacia la filosofía *poshumanista*. El *poshumanismo* es una de las principales corrientes filosóficas contemporáneas que intenta hacer sentido del incierto futuro planetario elaborando una crítica a cómo la condición humana se produjo filosóficamente alrededor de la figura de hombre, blanco-occidental, heterosexual, culturalmente eurocéntrico, educado y capacitado. Karen Barad, filósofa de la ciencia en EE.UU., dice que el *poshumanismo* da la bienvenida a «hembras, escalvx, niños, animales y otrxs desposeídxs (exiliadx por Aristóteles de la tierra de lxs conocedores hace dos milenios)». El *poshumanismo* avanza buscando nuevas epistemologías y nuevas éticas desde las que producir conocimiento. Podemos así pensar este movimiento filosófico en relación a un cambio

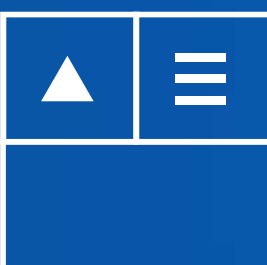


cultural, el que quizá se ilustra bien con el surgimiento de una figura como Greta Thunberg, una adolescente neurodiversa cuyo activismo logró cambiar los discursos sobre la crisis medioambiental a la vez que aquellos sobre la supuesta apatía de los jóvenes y sobre la pertinencia de convertirles en tomadores de decisiones. La campaña de Greta –la cual, como ella misma ha remarcado, es la de una niña con privilegios que le han permitido ser escuchada– se ha transformado en una inspiración para repensar la noción de la agencia infantil y juvenil, y cómo la investigación académica necesita reformularse para poder entender y participar de ella.

Enseñando a sentir. Repertorios éticos en la ficción infantil indaga sobre las esperanzas adultas de que la literatura y las ficciones nos orientarán –o más bien orientarán a los niños y niñas– hacia relaciones (y afectividades) más buenas y justas. Esta indagación se nutre tanto de una lectura crítica de textos literarios y culturales para niños, como de una aproximación a los encuentros entre «obras» y «receptores», lectores y libros, ficciones y niños. Combinamos así el análisis textual más tradicional, que revisa cómo las obras responden y producen marcos ideológicos, con una aproximación a lo que en el campo de estudios de la literatura infantil trabaja como «respuestas lectoras», en la tradición de la estética de la recepción de Wolfgang Iser y la escuela de Constanza. La combinación de estas dos aproximaciones no sigue la lógica de que responden a epistemologías distintas, sino que más bien a que son géneros posibles para dar cuenta de preguntas. Intercalamos así el análisis de textos narrativos (lingüísticos, visuales y audiovisuales) con observaciones sobre cómo estas obras circulan y se producen en distintos espacios, explorando otra forma de hacer crítica, en el sentido de la crítica como un modo de acercamiento a un texto. Aquí sería deudora de la propuesta por una poscrítica que hace Rita Felski, quien propone darle menos atención a las ideologías que estarían «detrás» de las obras y más a las formas en las que nos cautivan u horrorizan los textos estéticos. Lo que sigue es que no hay una interpretación de lo que las obras significan, sino múltiples formas de pensar sus relaciones con sus contextos. En este caso voy

intentado bosquejar cómo las obras para niños dan cuenta de confianzas y miedos adultos sobre la emocionalidad infantil. Intento además que esta aproximación sea una en la que pueda también integrar mi propia subjetividad como investigadora, sin que sea en absoluto central, pero sí parte de este entramado de relaciones entre niños y textos.

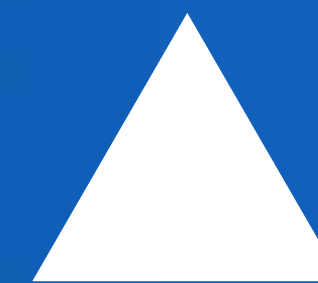




PUBLISHERS CHILE
FRANKFURTER
BUCHMESSE 2021



CHILEAN
DELEGATION
20-24 OCTOBER



ENTREVISTA
EDICIONES METALES PESADOS

Metales Pesados también se ha convertido en un referente no solo a nivel nacional, sino que también latinoamericano ¿hacia qué otros territorios te gustaría llegar?

Me encantaría llegar a todos lados. Me encantaría que las personas que publican con nosotros, que en general son académicos, que en realidad su trabajo está puesto en otro lugar, pudieran estar en cualquier lugar. Y en ese sentido una parte de la selección es que sean temas más bien universales, y por lo tanto ahí yo veo dos cosas que son bastante interesantes. Primero el mercado asiático, obviamente es un lugar que sería tremendamente interesante. Muy interesante. No tengo ninguna experiencia, no tengo ninguna cercanía con el mercado asiático, para mí es una fantasía absoluta. Si me preguntan dónde quiero estar en 10 años más, ojalá con un par de libros traducidos en Asia, en China ponte tú, me encantaría.

Lo otro que me gustaría es que hay agencias especializadas que conocen de editoriales interesadas en los temas que nosotros trabajamos, que conocen mucho más el mercado de las editoriales que compran derechos para traducción a nivel mundial. Yo creo que esa es una expectativa que es más factible en Frankfurt, encontrar hoy esas editoriales que tienen que ver más con lo que tú haces, hacer intercambio de derechos o que nos puedan comprar un libro para poder hacer la traducción en otro país. O una agencia que se haga cargo de nuestro sello especializado y que ellos con su trabajo especializado puedan ofrecerlo permanentemente en este mercado internacional, que te permite abarcar más países, porque eso es de conocimiento especializado. Hay agencias que hacen ese trabajo. Esa es una cosa que hoy día nos interesa poder encontrar en Frankfurt.

alcanzar hasta la falta de espíritu crítico? No hay manera de resolver la disyuntiva sin incurrir en alguna contradicción. El cambio en realidad supone un proceso y, a través de diversos proyectos, el giro culmina en la consolidación de una mirada artística al activismo político. Son modos de producción de formas estéticas que claramente son una opción teórica política que los sitúa entre las opciones de la acción social y la tradicional exigencia de autonomía del arte. El cambio del sustantivo al adjetivo –del arte activista al activismo artístico– se vuelve problemático, así como la pérdida de la individualidad del artista para ser reemplazada no por el colectivo, sino por el movimiento mismo.

Soy el primero en dar la bienvenida al libro de Tomás Peters por su permanente interrogación sobre las formas en que el arte constituye la sociedad y esta transforma al arte.

Eduardo Nivón Bolán

UAM Iztapalapa, México, enero de 2020