

¿DÓNDE QUEDÓ MI TAMAGOCHI?

PARADOJAS DE LAS NUEVAS
TECNOLOGÍAS DE LA EDUCACIÓN

Conversaciones con
SALVADOR "POCHO" OTTOBRE

WALTER TEMPORELLI
(ENTREVISTADOR)



SERIE CONVERSACIONES

PRÓLOGO

Esta colección de textos nace con la finalidad de trasladar al papel y dar publicidad a las reflexiones, ideas, inquietudes, dudas e interrogantes que rodean y conforman la comunicación y la educación. No por azar inauguran la serie Pocho Ottobre y Walter Temporelli. El primero uno de los profesores fundadores del Master de Comunicación y Educación e insigne maestro de todos en el campo de la televisión para niños y la televisión educativa en general, un hombre bueno en todos los sentidos y un auténtico guía en el terreno en el que se mueve. Por otro lado, Walter Temporelli, en la actualidad profesor del master y, en su tiempo, estudiante del mismo, investigador y productor en el campo de la televisión y estudioso de la literatura y aficionado a la conversación y a la palabra. Ambos han compuesto un texto sugerente valioso, y motivador.

Quines usen este texto lo encontrarán lleno de sabiduría, de experiencia, de humor y de ingenio. Lo que en esencia constituye la personalidad de Pocho Ottobre. Está también lleno de pedagogía auténtica, de perspicacia y de visión de futuro, componentes también del talante de Ottobre. Pero nadie echará de menos sino al contrario la precisión y el rigor de la escritura en lo que es, en su inicio, un propósito verbal, una conversación. Es el mérito de Ottobre y de Temporelli. A ambos en nombre del Máster de Comunicación y Educación, en el de los lectores y en el mío propio, quiero darles las gracias.

Bellaterra, 2004-05-26

José Manuel Pérez Tornero

Director del Máster de Comunicación y Educación

ÍNDICE

	PAG
INTRODUCCIÓN. Por Walter Temporelli.....	3
COMUNICADORES Y EDUCADORES. Discurso para el Taller de Comunicadores y Educadores del Proyecto Mentor, organizado por Unesco, la UAB y la Pontificia Universidad de Chile. Por Salvador Pocho Ottobre, Mayo de 2004.....	6
CAPÍTULO I- EL FANTASMA DE LA TELEVISIÓN MATÓ A LA ESTRELLA DEL AULA. Escribir para televisión.infantil.....	9
CAPÍTULO II- LA CEREMONIA DE LA SEDUCCIÓN. Crónicas y vivencias de un viejo maestro.....	23
CAPÍTULO III- ¿DÓNDE QUEDÓ MI TAMAGOCHI? Nuevas tecnologías en la educación.....	38
CAPÍTULO IV- YO SOY EL VERSO. El oficio de narrar.....	47
- AUTOBIOGRAFÍA, por Salvador Ottobre.....	61
- Y A VOS, ¿QUIÉN TE “JUNA”? Entrevista biográfica a Salvador Ottobre, por Walter Temporelli.....	62
- HOMO CLIPPENS, por Salvador Ottobre.....	66
- UN CLÁSICO: EL SAPO Y LA RANA, por Salvador Ottobre.....	70
AGRADECIMIENTOS	73

INTRODUCCIÓN

Escudriñadores de verdades, buscadores de nuevas teorías, amantes de recetas acabadas y libros de autoayuda: este no es vuestro libro.

No persigue certezas, sino que las cuestiona. No obtiene respuestas. Por el contrario, genera preguntas.

El Máster Internacional de Comunicación y Educación cumple diez años, y junto con su director, José Manuel Pérez Tornero, pensamos que este aniversario era una excelente excusa para reflexionar a través de una serie de textos –de la cual esta es la primera entrega –, sobre aquello que circula por las aulas donde se imparte el Máster, contado por quienes trabajamos día a día en esta tarea.

Casi por deformación profesional, los docentes no acostumbramos a transcribir al papel nuestras vivencias y reflexiones acerca de nuestro oficio; de la misma manera que quienes trabajamos en medios audiovisuales no solemos teorizar, analizar y escribir sobre nuestra profesión. De este modo, se genera un hueco epistemológico que acostumbran a ocupar – con disímil suerte – quienes poseen el oficio de escribir pero carecen de la experiencia directa que ofrece el trabajo cotidiano en un medio de comunicación masiva.

Salvador “Pocho” Ottobre, alguien que inusualmente detenta ambos oficios: el de educador y el de comunicador, nos ofrece la oportunidad inédita de conversar en forma llana y sencilla sobre Comunicación y Educación.. Y lo hace a partir de más de 40 años de experiencias: desde el comedor de su hogar, donde dio sus primeros pasos representando pequeñas obras para sus parientes en las fiestas de cumpleaños; hasta el auditorio de la ya desaparecida Radio Porteña, en donde veía embelesado a sus ídolos del éter. O trepado en una higuera del patio de su casa, devorando a Lope de Vega; dando clases en una humilde aula de una escuela de algún barrio marginado de Buenos Aires; o quizás recibiendo del presidente francés Chirac la Orden Nacional del Mérito en Grado de Caballero; y hasta llorando silenciosamente la ausencia de su gato Nano en su sofá preferido.

Lo que tenéis en vuestras manos es el resultado de más de ocho horas de grabación de charlas de café – de donde salen las mejores historias –, y varios meses de trabajo en conjunto, en un intento más por interpretar, vincular y acercar la Educación y la Comunicación entendidas como partes constitutivas sustanciales de un mismo proceso.

Estructurado a partir de cuatro capítulos que dan cuenta de otros tantos ejes temáticos, en el primero de ellos *EL FANTASMA DE LA TELEVISIÓN MATÓ A LA ESTRELLA DEL AULA. Escribir para televisión infantil*, Pocho nos cuenta cómo escribir para el medio televisivo en general, y para los niños en particular. Qué temas los motivan, cuáles son sus miedos y obsesiones, cómo estructurar un producto desde que se gesta una idea, hasta que los niños lo reciben en sus casas. Además, dialogamos sobre lo específico de la televisión educativa, estableciendo puntos de coincidencia y divergencia con la televisión infantil, en especial con lo que representó uno de sus productos más acabados, *La isla de los Wittys*. En otros puntos de interés del capítulo se nos muestra cómo se crea un personaje, qué es un antihéroe, para qué sirve una escaleta, cómo se desarrolla una idea central o cómo se combate una crisis de creatividad.

El segundo capítulo, *LA CEREMONIA DE LA SEDUCCIÓN. Crónicas y vivencias de un viejo maestro*, es un diálogo acerca de qué es y cómo se combate el aburrimiento en el aula, de cara al desafío que le imponen los medios masivos, Internet y los videojuegos. Se abordan temas como el rol del docente, cómo trabajar estrategias dentro y fuera del aula, qué es interacción con espíritu, para qué sirve evaluar, o cómo dominar la aparente contradicción del caos creativo; todos los cuales aparecen articulados a partir de la propuesta de lo que Salvador Ottobre denomina S.E.P.A.:

Sistema Educativo para la Participación Activa, y cruzados con la opinión extraída de otros textos de autores de reconocida valía del mundo de la pedagogía.

Quiero resaltar dos apartados del capítulo: uno, *Composición de estrategias en el marco de la co-actividad* de Jorge Bach; y otro, *El uso del juego*, del mismo autor y en colaboración con Leopoldo Real de Azúa. Estos textos y autores tienen un peso específico especial, por su condición de allegados a Ottobre desde lo intelectual y desde lo personal. En ellos se analizan distintas técnicas que favorecen el trabajo con niños. Destaco además *La ceremonia de aprender*, bello texto que yuxtapone el arte escénico, la condición humana y la pedagogía, y que escribió Ottobre en colaboración con Cristina Scofet.

En el tercer capítulo llega el momento de hablar de las nuevas tecnologías: *¿DÓNDE QUEDÓ MI TAMAGOCHI?*, *Nuevas Tecnologías en la Educación*. En este texto desgajamos el impacto de las llamadas nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, dentro de un marco de perspectiva histórica. Analizamos como ejemplo el canal Cl@se, al cual Pocho está profundamente vinculado, además del fenómeno de la interactividad en Internet; indagamos cuáles son las tecnologías más adecuadas para trabajar en la situación del aula, qué resistencias encuentran las mismas por parte del docente, y qué posibilidades reales existen de ser aplicadas en aquellos países donde la exclusión social y la falta de recursos económicos golpea más fuerte.

El último bloque temático aborda (a partir de la frase de Ottobre *YO SOY EL VERSO*), la educación como forma de construcción narrativa de la realidad e instrumento psicológico de orden superior. A través del aporte de teóricos, críticos y personajes del ámbito de las letras y del cine, se construyen paralelos de significación entre distintas formas narrativas, además de discurrir acerca de cómo el docente en el aula se vale de ellas para su quehacer cotidiano. Autodefinido antes que nada como un poeta, Pocho acude en rescate de la palabra como herramienta y tecnología imprescindible del acto de aprendizaje: cuáles considera que son las mejores técnicas para contar, qué entiende por creatividad, cómo sería un buen relato, sobre la existencia del autor, la narración como forma terapéutica, el sufrimiento que implica escribir, y la defensa de la subjetividad del escribiente entre otros, son temas discutidos y analizados en este segmento.

Y si no les bastó la advertencia sobre que este libro no les aportará nada (o casi nada), más que las experiencias de un hombre que ama lo que hace, a continuación de los cuatro capítulos señalados se incluyen en este volumen: una autobiografía de Pocho, una entrevista sobre su vida (*¿Y a vos quién te juna?*), un artículo de la cosecha de Pocho sobre los distintos tipos de recepción que realiza el niño de la imagen y del texto escrito: *Homo Clippens*, y más de sus experiencias docentes, en este caso aquella que tuvo lugar en el ámbito de un curso de post-grado y que Ottobre ha titulado *Un clásico: el sapo y la rana*.

En definitiva, este libro está escrito desde el corazón y el desparpajo, desde las experiencias enormes de un hombre que supo amalgamar dos profesiones: la de educador y la de comunicador.

Salvador Pocho Ottobre es una fuente inagotable de anécdotas y reflexiones, que tras su locuacidad y su carácter expansivo, solapa “otro yo” pudoroso que esquivo el lugar del tótem sabio y del gurú reflexivo, que se exhibe –en apariencia– para ocultarse tras sus experiencias.

Por más que parezca lo contrario, no es fácil conocer a Pocho. Ese Pocho que ante la pregunta que busca una definición, se cubre y esquivo la respuesta si no es a través de otra pregunta, que desaparece en la seducción de sus palabras, que se esconde en lo histriónico de sus gestos, y que reaparece en la mirada azorada por la magia de sus relatos cada vez que se planta frente a sus alumnos y les dice: “Había una vez...”

COMUNICADORES Y EDUCADORES

Palabras de Salvador Ottobre

Se me ha pedido que hablara sobre comunicadores y educadores. Como ustedes saben, es una lucha que hace tiempo viene posicionándose en los contenidos de los congresos, en las teorías de los libros y en la rivalidad de la práctica.

Desgraciadamente -o afortunadamente; no lo sé- toda mi vida pasó entre esas dos carreras. Soy comunicador y educador. Entonces siento una especie de esquizofrenia que me hace pensar que en realidad son profesiones que no deben tocarse. O que sería mucho mejor que se tocaran...Yo siento, en el rol de educador que se me suben los latines a la cabeza...que soy capaz de hablar difícil y hasta con citas a pie de página...Y cuando soy comunicador quiero que todo el mundo me comprenda y hablar los más empáticamente que se pueda...

Y así, dividida en dos, transcurre mi vida.

Cuando soy educador, cuando trato de transmitir los contenidos de la materia...y veo los ojos de los chicos..., el silencio..., los bostezos... Entonces me sale el comunicador que dice: "¡qué bajo rating!, ¿no?. Así en televisión te hubieras muerto de hambre..."

Entonces me doy la razón. O les doy la razón; y me pongo en comunicador. Y me digo de todo... "Académico aburrido... ¿quién te crees que sos?, ¿por qué esa solemnidad?, ¿quién te aguanta dos horas hablando desde el tinglado como si fueras un político vetusto?... Mira los chicos: no conseguiste interesarles en nada. Los educadores están en el siglo XIX. Los chicos, en el siglo XXI. Todo eso que tú les estás enseñando ahora, mañana (no; esta tarde), ya lo habrán olvidado..."

Entonces me enojo...Y me sale la sangre calabresa. Y respondo, como educador, que los comunicadores son unos frívolos...Que lo único que tienen en mente es el rating, que la vida es también duro trabajo. Claro. Para cualquiera, esta es una lucha que termina con un triunfador y un perdedor. No para mí; que seguramente voy a ser las dos cosas: ganador con toda la gloria y perdedor con toda la humillación. Los diálogos que tengo con mi otro yo son terribles...Por ejemplo...

Comunicador: ¿Me quieres decir para qué le sirve esa cultura libresca que no tiene nada que ver con la vida?

Educador: Me asombra haber escuchado una frase de un comunicador sin groserías y hasta coherente...

Comunicador: Las escuelas deberían desaparecer... Habría que educar por televisión...

Educador: La televisión debería desaparecer y habría mucha más gente educada...

Comunicador: Las clases han perdido interés...No tienen sorpresas...

Educador: La televisión tiene tanto interés...El deporte del día es el zapping...

A veces no podía dormir... A veces hablaba solo.. Llegué a estar tan mal que dije "basta". Yo no soy ninguna de las dos cosas. ¡Soy un comeducador....!

Había solucionado el problema de identidad. Pero no el de la profesión. En la clase, era educador. En el canal, comunicador...

Corte comercial.

El psiquiatra me miró detenidamente y me dijo:

-Yo creo que usted debería dejar de pelear con usted.

Eso se dice fácil. Los psiquiatras son siempre iguales... Dicen esto es así... Pero la esquizofrenia es de uno.

-¿Por qué no trata de que sus dos personalidades se ayuden?

-Porque se odian... Además, ¿cómo los voy a poner juntos y hablarles a los dos, si uno siempre soy yo?

-No...Usted es un comeducador: un tercero....

Casi me muero. Ahora éramos tres, no dos.

Entonces llamé al educador y le pregunté cuáles eran sus mayores dificultades. Me contestó que quería hacer atractiva la clase y no sabía cómo. A él le toca lidiar con unos chicos que son el “homo clippens”, porque lo único que ven son clips....

Después llamé al comunicador y le pregunté qué podía hacer para ayudar a su rival. Me dijo: “si él me ayuda, puedo hacer un clip muy divertido para estudiar la historia de Roma...”

Acepté a regañadientes. La idea de ver al emperador Adriano, con todo su espíritu griego, bailando con Madonna, me pareció muy poco seria. Sin embargo, no nos fue tan mal. Los chicos se motivaron, se interesaron. Y siguieron trabajando juntos... los dos (casi digo “los tres”). En el Máster de la Universidad Autónoma de Barcelona hicieron una clase de química con una historia policial que ellos mismos filmaron. Si no sabías la fórmula química, no podías saber quién era el asesino...

En otra ocasión, hicieron un teleteatro de la tarde para estudiar geografía. Los mismos chicos jugaron y llegaron ellos mismos al conocimiento. Parece que la fórmula era esa: que se unan y trabajen; y que los chicos jueguen como los niños. Esa era la solución. Ser libre como un niño. Vivir con la alegría de un niño.

Corte comercial.

El psiquiatra volvió a mirarme con fastidio.

-Y ahora, ¿qué le pasa?

-Didi... Papá.... La papa... Papi... Nene... Nene quiere pipi...

Gracias. .

CAPÍTULO I-
EL FANTASMA DE LA TELEVISIÓN MATÓ A LA ESTRELLA DEL AULA
Escribir para televisión infantil

“... A los niños debe de parecerles a veces que una espada mágica
es la única solución para los problemas de la vida”
(Kelsey Gerald, *Escribir para televisión*)

Cuando allá por mediados de los años 80 la cadena MTV comenzó a emitir, eligió como declaración de principios el tema de los Buggles *TV-Video killed the radio star* (*La televisión mató a la estrella de la radio*) para abrir oficialmente su programación. La sentencia en el título del tema de la banda aparecía como atrevida y desafiante ante quien había sido tradicionalmente la estrella indiscutida de los medios masivos de comunicación. Con las vueltas de la vida, la amenaza hoy aparece un tanto ingenua, e incluso limitada.

Como en su momento la imprenta, o en la actualidad Internet, la aparición de la televisión contribuyó a la gestación de nuevos escenarios educativos, a la vez que generó un nuevo orden mundial en las comunicaciones entre los seres humanos. Si como asegura José Manuel Pérez Tornero: “... la tensión entre el conocimiento generado en la escuela y el generado fuera de ella no ha hecho más que crecer con beneficio de este último”, no arriesgamos mucho al pensar que, entre otras cosas, la televisión vino a desafiar la flexibilidad y la creatividad que poseen las sociedades, y en especial las instituciones educativas, para asimilar los nuevos fenómenos tecnológicos.

Teniendo en cuenta que toda nueva tecnología crea una crisis de paradigmas con su consiguiente re-construcción de las representaciones mentales en los seres humanos, ¿no habrá llegado el momento de pensar seriamente que existe un nuevo sujeto-niño más acorde a los tiempos que corren, y redefinir cuáles son las prácticas educativas más ajustadas y coherentes con su nueva realidad?

P: ¿Qué diferencias fundamentales encuentras entre un niño de hoy y de ayer?

R: *Yo te diría que se pueden hacer diferencias no sólo con el niño de ayer, sino con el niño de esta mañana...Sartre decía que nadie es igual antes o después de una palabra...Los niños reciben todo. Son absolutamente receptivos. Un niño de hoy a los tres años maneja la computadora –o el ordenador, como dicen aquí- y entonces la representación del mundo y las necesidades son otras. Por suerte, conservan aspectos esenciales.*

P: ¿Qué es un niño?

R: *Un niño es todos los miedos, toda la violencia, toda la lucidez y el deseo infinito de afecto. Las contradicciones que tienen los niños son el estado natural del hombre. La contradicción es el germen del amor, y el amor es el estado natural.*

P: ¿Cuándo ves la posibilidad de hacer un cruce entre televisión y educación?

R: *Empecé a escribir televisión para niños en el año sesenta y tres, para el programa de El Gordo y el Flaco, personajes interpretados por dos actores argentinos que los imitaban; y fue un éxito. Yo era profesor y trabajaba al mismo tiempo en televisión. Además ya me había enamorado de la televisión durante el secundario, cuando hacíamos en Canal 7 pequeñas obras de teatro. Yo no era actor, pero siempre me gustó estar detrás de las cámaras. Por aquellos tiempos teníamos un teatro en el colegio Nicolás Avellaneda que se llamaba La Sonrisa. Tenía un nivel excelente...Los maestros que venían a darnos clases eran de primerísimo nivel. Hoy sé quiénes eran. Por aquel entonces venían, daban su clases y se iban....Por ejemplo: las clases de mímica las daban Escobar y Lerchundi, discípulos de Marcel Marceau. Las clases de maquillaje, César Combi. Las clases de iluminación, el iluminador del Colón, que es*

nuestro primer Coliseo...Yo tenía 17 años. Me apasionaba todo y hacer teatro en televisión era maravilloso.

P: En tus primeros programas para niños, ¿ya aparecía el educador?

R: *Por aquel entonces daba clases en el secundario y tenía los primeros años... Ya creía que una clase podía ser tan divertida como un programa de televisión y que un programa de televisión podía enseñar como una clase.*

Después conviví muchos años en el edificio de Canal 13 con Telescuela Técnica. Por aquel tiempo, el Estado se ocupaba de la educación. Quiero decir, de la televisión educativa. Telescuela... era un programa diario. Te enseñaba cosas simples pero ilustrándolas muy bien. Ellos hacían todo con mucho esfuerzo y creo que todavía lo siguen haciendo hoy en día. Eso era lo positivo. Lo negativo era que te decían todo sin dejarte imaginar nada; estaba hecho para un espectador muy pasivo.

P: ¿Cuál es la diferencia entre un espectador activo y uno pasivo?

R: *En realidad, no hay un espectador totalmente pasivo. Dice Genevieve Jacquinot que la televisión educa aun cuando educa mal. Hay programas que son muy explicativos, incluso con aquello que se ve claramente, acotándose la posibilidad de que el chico imagine, construya, se entretenga e interactúe. Para mí, el programa debe estar en un contexto interactivo y hacia eso va la televisión.*

P: Lev Vygotsky entiende la actividad como aquello que está marcado por objetivos y guiado por intenciones. ¿Podríamos decir que la televisión infantil es mejor cuando está guiada por algún tipo de actividad, como por ejemplo, el juego, donde existen pautas, objetivos y normas que cumplir?

R: *En la Enciclopedia de los Hoobs, que estoy escribiendo ahora para niños de 5 a 7 años, se trabaja mucho con el juego. Se invita a jugar al niño. Y ese juego es un repaso de los contenidos del capítulo. Se han incluido juegos divertidos e interactivos, como uno al estilo de Mozart, donde pueden hacer una composición musical con pedacitos de melodías. Los objetivos deben ser claros; el camino para llegar a ellos no debería ser forzado, sino a través del juego, ya que te permite liberar todas las fantasías. Todo debe estar puesto desde la óptica del chico y de lo lúdico. Lo peor es cuando desde una empresa te plantean que debes incluir tal juego para vender más. Yo prefiero dejar de lado la avidez comercial y atender a lo que el niño necesita, prefiero trabajar y contar desde él. Es fundamental que no se confunda la idea de juego con la de entretenimiento televisivo. La televisión no es participativa, uno participa en función de que interpreta o se modifica a partir de lo que está viendo, pero es algo ajeno a uno, no intrínseco. En el juego se participa y se es parte de la historia, donde cada uno narra la propia. Podemos plantear hacer como juego un programa de entretenimientos, pero en ese caso están todos participando: el director, el conductor, el participante, el público, hay un contexto donde se genera la posibilidad de un hecho común que divierte y que, como dije en varias oportunidades, tiene un objetivo didáctico delimitado con claridad.*

La escuela como ficción, la televisión como realidad

La escuela es una tecnología específicamente pensada para albergar aquello que entendemos como educación escolar formal. En sí misma es una construcción artificial, tendente a recrear actividades simuladas como si fueran reales bajo la forma de aprendizaje escolar, para que luego y una vez aprendidas, los alumnos puedan transferirlas a un contexto distinto al escolar, más real y cotidiano.

Las situaciones escolares están mediadas por un sujeto más cualificado, denominado maestro, el cual posee no sólo herramientas y estrategias para la mejora de la construcción del conocimiento, sino la intención de hacer uso consciente de las mismas con esos fines y objetivos. Por el contrario, si bien quienes trabajan en televisión infantil cumplen funciones educativas, no están socialmente habilitados para ejercer las mismas, ni necesariamente tienen intención de hacerlo. El campo de

intersección entre educación y televisión, genera acercamientos y distancias que necesitan ser revisados.

P: ¿Dónde te parece que radica el origen del desencuentro entre televisión y educación?

R: *Creo que hay varios factores: por un lado, una gran lucha entre pedagogos y gente de televisión, donde los primeros creen que en la televisión son todos frívolos, y los segundos piensan que quienes trabajan en educación son naturalmente aburridos. Cada uno lo vive como un coto cerrado, con una muestra total de falta de apertura.*

Más allá de los enfrentamientos entre docentes y realizadores de televisión, la práctica diaria nos demuestra que “la seducción catódica” es más poderosa que la áulica. Para Jesús Martín Barbero, dicha seducción reside en la progresiva negación del intervalo:

“Lo que retiene al espectador es más el ininterrumpido flujo de las imágenes que el contenido de su discurso. Hay una conexión de flujos entre el régimen económico de temporalidad que torna aceleradamente obsoletos los objetos y el que vuelve indiferenciables, equivalentes y desechables los relatos y los discursos de la televisión”.

P: Por sus características receptoras, la televisión es fragmentaria. ¿No se perfila en una dirección contraria a lo que entendemos por educación?

R: *La televisión básicamente es un acompañante. En la última edición del World Education Market en Lisboa, exhibían unas pantallas enormes interactivas que te permitían tomar vídeo, diagramas, montar un ordenador, escribir con lápices de colores, integrar todos los medios... Y creo que vamos hacia eso. Internet es un canal; no un medio. Por la red llegan múltiples cosas: gráfica, cine, música, imágenes, etcétera. La convergencia de medios es un canal que te permite ver muchos medios al mismo tiempo.*

A partir de dar un salto cualitativo en la concepción de la televisión educativa, Ignacio Aguaded Gómez propone centrarse en el desarrollo de una pedagogía de la imagen:

“... Debe servir para que el espectador-receptor de mensajes pase a ser una persona alfabetizada en la imagen y, por tanto, crítica frente a los medios y frente a su propia realidad; un receptor participativo y capaz de dar respuesta a los mensajes que recibe masivamente, un creador-emisor de sus propios mensajes audiovisuales que le va a permitir comunicarse mejor con otras personas y conocer con mayor profundidad su propio entorno”. De esta forma, la televisión educativa asoma como una herramienta transformadora de la propia realidad del sujeto, quien de mero receptor pasa a ser constructor de discursos. Sólo falta comprender cómo construirlos.

P: ¿Existe realmente la televisión educativa?

R: *Hay programas de televisión educativa. Por ejemplo, en CI@se -la señal televisiva que yo asesoro- hay programas como El Autobús Mágico, que son educativos y entretenidos, pero que tienen un gran problema de códigos: son estadounidenses, con placas en inglés... Y los docentes quieren que les hables en su propia lengua. Los chicos, sin embargo, lo miran. Tiene claros objetivos didácticos mezclados con una gran dosis de entretenimiento. Un elemento que no debe faltar es el humor, que contribuye a integrar los dos hemisferios cerebrales -el que analiza y el que da sentido final- y además te ayuda a relajarte y a sentirte bien.*

La televisión educativa sigue sin ser interactiva; el niño quiere ser él quien juegue con las cosas.

P: ¿Se puede hacer televisión educativa con economía de palabras?

R: *No creo mucho en las fórmulas. Considero que cada guión debe tener las palabras y las imágenes que necesita. Un claro ejemplo es Yo, Claudio, de la BBC, una obra*

de arte desde el punto de vista de la economía de palabras y de narración. Pasa solamente lo justo y lo necesario, ninguna palabra está de más. Para mí, es una de las joyas de la televisión de todos los tiempos.

Hacia la aventura de una nueva televisión infantil

Asumiendo el riesgo de aparecer como demasiado negativo en su análisis de la educación actual, Pérez Tornero asegura que la escuela viene perdiendo con prisa y sin pausa la batalla por educar en relación con las nuevas tecnologías:

“Acoso, asedio y envolvimiento, son palabras que definen la nueva situación de la escuela y la enseñanza con relación a su entorno”.

Más allá de considerar que, como asegura César Coll, las posibilidades que emergen de las nuevas tecnologías de la información y los medios, dejan la puerta abierta a que se modifiquen en profundidad las prácticas educativas escolares; una característica de dichas tecnologías es que envejecen con mucha facilidad. Por lo tanto, si bien se abre un nuevo espectro de posibilidades para la educación tradicional, debemos ir resolviendo con cierta premura la cuestión de cómo acoplar la educación con las nuevas tecnologías, ya que coincidiendo con el pensamiento de Pérez Tornero:

“... Han venido a configurar un nuevo clima cognoscitivo y de aprendizaje y, sobre todo, un nuevo territorio que la escuela no puede ya acotar – y que, a veces, parece limitarse a denunciar –”.

Así como la televisión no viene con garantía de diversión de fábrica, tampoco a ella el desafío de educar y entretener en los tiempos actuales le es indiferente. Por distintas razones, la televisión infantil aparece absurdamente infravalorada e incomprensida en el potencial de su alcance y en el de los niños, que es en definitiva a quienes va dirigida:

“Es un error pensar que los niños son menos críticos y exigentes que los adultos. No están dispuestos a esperar a ver si una historia mejora. Cambiarán la cadena, o se irán a dar una vuelta en bicicleta, o se pondrán a jugar con el ordenador a la mínima que se aburran o que no entiendan lo que pasa. Tú como escritor te enfrentas a una competencia salvaje. Tienes que ser más divertido o entretenido que todo lo demás si quieres mantener su atención”. (Kelsey Gerald. *Escribir para televisión*)

P: ¿Se te ocurre un nuevo concepto de televisión infantil?

R: *Deberíamos pensar que el niño de hoy está en su casa jugando con una computadora. Por lo tanto, la televisión infantil debería pasar por la propia capacidad del niño de generar a través de los programas búsquedas y soluciones. Hace muchos años quería tomar tres o cuatro señales de cable donde pondría una misma historia con distintas alternativas. El niño elegiría con su control remoto la alternativa que prefiere y, de esa forma, iría armando su propia historia*

La televisión en sí misma no garantiza procesos interactivos; ni, naturalmente, por su condición de tal, es más divertida que una clase de Biología. Si como dice Ottobre: - *La televisión infantil debe pasar necesariamente por la interactividad, ésta es lo que más marca a los chicos de esta era; deberíamos atender a la construcción de los significados, los cuales se favorecen con la interacción entre los comprometidos en el acto educativo. Interactividad implica compromiso, articulación e interrelación.*

P: ¿Qué puntos de contacto y desencuentros ves entre televisión infantil y educativa?

R: *Como coincidencia, creo que cualquier zona de trabajo debe ser una comunidad afectiva. Televisión educativa para mí es cualquier producto televisivo que sirva para enseñar; no lo veo como algo aparte. El objeto de la misma sería que ese segmento que elijo para trabajar en clase esté incluido en un guión didáctico que te permita cumplir con un objetivo del currículum. A la televisión infantil también la puedo tomar*

como televisión educativa, si la enmarco en un contexto adecuado. Por ejemplo una historia de La isla de los Wittys la puedo usar para dar una clase sobre valores, pero esa clase no puede ser solamente la emisión del programa. Debe ser una construcción con una serie de estrategias que se ponen en práctica con el fin de que el alumno descubra los contenidos. Puedes enseñar cualquier cosa con lo que quieras. Para educar a distancia, puedes emitir el fragmento de programa que necesites. Además de una serie de estrategias para trabajar ese fragmento en forma didáctica, se busca que la visualización posea significación dentro de la estructura del guión educativo, que su emisión no sea gratuita.

La televisión, junto con otros medios masivos de comunicación, aparece para el niño como más atractivo y más perteneciente a su realidad que la escuela misma. Jesús Martín Barbero lo analiza desde lo vincular:

“Esa empatía de los jóvenes con la cultura tecnológica va de la información absorbida por el adolescente en su relación con la televisión, que erosiona seriamente la autoridad de la escuela como única instancia legítima de transmisión de saberes, a la facilidad para entrar y manejarse en la complejidad de las redes informáticas”.

Al compararse con los medios masivos de comunicación, los maestros suelen sentirse condenados de antemano a aburrir al niño en el aula. Para Pérez Tornero, la función docente está convulsionada:

“De tradicionales instructores del saber, en medio de un mundo que genera nuevos saberes fuera de las aulas, los profesores y las profesoras ven cómo van perdiendo la función con la que se formaron y empiezan a verse sometidos a nuevas exigencias y requerimientos que, muchas veces, no comprenden o no desean asumir”. No cabe duda que uno de los primeros desafíos del docente es el de despertar la motivación del niño.

P: ¿Cambia la estrategia didáctica según plantees tu trabajo para una clase convencional o para una clase a través de televisión educativa?

R: Como lo educativo está en el contexto, para que exista una clase debe dar las bases para que se produzca la co-actividad.

COMPOSICIÓN DE ESTRATEGIAS EN DEL MARCO DE LA CO-ACTIVIDAD*

Cuando se habla en educación sobre la forma de establecer las estrategias para el desarrollo del proceso de enseñanza – aprendizaje, se habla de escoger el conjunto de las mismas que lo faciliten.

Dentro del ámbito de la educación una estrategia debe estar atada a una finalidad, que es la de ayudar a la persona y al grupo a construir sus conocimientos, su afectividad, sus posibilidades de establecer procedimientos para la resolución de conflictos y problemas de cualquier índole en forma creativa y esencialmente “honesto”.

En realidad al pensarlas bajo la idea de “conjunto de estrategias” la imagen que nos viene a la mente es, algo así, como observar una pintura considerando por un lado el paisaje, por otro los personajes, por otro los colores, por otro el autor. Evidentemente, perdería mucho de su significado.

La composición de estrategias conduce a observar la obra integrada en una totalidad, donde cada parte (cada estrategia) tiene un objetivo y cobra sentido al integrarse a las demás. La visión integrada de la obra, nos impulsaría a la búsqueda de nuevos significados.

Jorge Bach (2004)

** Ottobre llama co-actividad a la actividad solidaria, a la interactividad con espíritu.*

Quienes trabajan en el medio televisivo suelen banalizar la complejidad que implica escribir televisión para público infantil, dando por supuesto que es menos exigente que hacerlo para el público adulto.

Como es muy complicado determinar qué le gusta a un niño, deberíamos plantearnos si existe realmente una especificidad del público infantil en tanto consumidores de productos televisivos. El primer desafío aparece en el momento de definir cómo es un niño - en tanto público objetivo – tarea, por cierto y por demás, compleja.

Tomemos un ejemplo clásico como es el de definir el perfil del consumidor por edad y clase social. En el primer caso, el concepto “niñez” implica un segmento de edad cronológica que se extiende hasta los doce años de edad, que por otro lado no se corresponde necesariamente con la edad mental de los niños. La forma, el lenguaje, los temas de interés y el estilo de contar difieren notablemente según la edad de los niños; incluso la línea que separa la comprensión o no de un producto específico, a veces depende de semanas de diferencia, por lo tanto se convierte en un rasgo de difícil definición. No resulta extraño que los cuatro años de un niño puedan diferir de los cuatro años de otros niños, incluso de quienes están muy cercanos a él y a su realidad: hermanos, vecinos, amigos.

En lo que respecta al nivel socioeconómico del niño, su medición es siempre indirecta y dependiente del nivel económico de su seno familiar, que por otro lado puede ejercer como condicionante y catalizador de lo que el niño debe y no debe ver.

En la recepción del medio televisivo como forma de expresión es donde se puede encontrar la llave de la seducción que el medio ejerce sobre los niños y los jóvenes.

P: ¿Cómo te organizas para crear un programa infantil?

R: *Te pongo como ejemplo La isla de los Wittys, que fue un éxito de dos años (N de R: 1990/1991) e incluso tuvo disco de oro por ventas. El entonces director del Canal 13, Jorge Vaillant , me propuso hacer un programa con una chica y un muñeco presentando dibujos animados. Como me parecía demasiado trillado, le propuse algo mucho más grande, una familia. Y la imaginé en una isla, que es un ámbito cerrado que posee mucha connotación de fantasía (La isla del tesoro, Robinson Crusoe, etcétera.) En la creación del programa participaron Daniel Laje y Alejandro Caputto, que trabajó con los estudios de Disney y Hanna – Barbera. Presentamos el proyecto con la música de Eduardo Vaillant.*

LOS WITTYS

Los personajes:

Los Wittys:

Una familia de protagonistas que lo único que tiene en común con cualquier otra familia es que está constituida por un padre, una madre y una hija.

Papi Witty:

Bondadoso, amable, víctima de las aventuras de su hija, enamorado de su esposa. Su gran enemigo es otra familia: Los Hobos.

Pétalo:

Esposa de Papi. Es una auténtica ama de casa que gracias a las aventuras que suceden nunca logra hacer de...ama de casa. También está muy enamorada de Papi Witty, pero tiene a su favor algo importante que no abunda en ningún miembro de la familia...el sentido común.

Pritty Witty:

La hija. Rockera, aventurera, adolescente –con todos sus defectos y virtudes-. Ya posee el medallón con poderes mágicos que en los Wittys es una especie de rito de iniciación.

Y así los tres pretenden tener una vida que sería definitivamente pacífica si no fuera por que en la isla de los Wittys han instalado su casa Los Hobos.

Los Hobos:

Posiblemente el padre de esta familia haya huido al otro extremo del mundo por no aguantar a su esposa..Les presentamos a...

Gula Hobo:

Quizá su menor mérito haya sido ser la madre de Bruma Hobo y su mayor mérito, ninguno. Es ambiciosa, malvada, irónica, a veces cínica. Absolutamente dominadora, pone a su ingenuo hijo en situaciones increíbles con tal de vencer a los Wittys o de comer algunos de los maravillosos manjares de la isla. Su manjar preferido: los dragones.

Bruma Hobo:

Por mérito propio se ha convertido en la estrella del programa. Es un antihéroe, víctima de su madre, supuestamente malvado pero absolutamente querible.

Lejos de ser un apéndice de su madre, tiene su propia creatividad que, afortunadamente para los Wittys, suele no ser muy efectiva.

Algunos datos destacables del ciclo:

- *Dos años primeros en el rating infantil (Canal 13 de Buenos Aires)*
- *Dos temporadas de Teatro a sala llena.*
- *Cincuenta canciones en cuatro discos de Philips*
- *Disco de Oro de Polygram*
- *Elegido entre los tres mejores programas infantiles por la Sociedad de Periodistas (APTRA)*
 - *Premio a la mejor obra de teatro infantil de ARGENTORES (Sociedad General de Autores)*
 - *Entre los factores más interesantes de los numerosos premios recibidos, se destaca el amor por la naturaleza, y los valores que están siempre presentes en el programa sin ningún tipo de “moralina”.*

P: ¿Cuál fue la materia prima con la que trabajaste a la hora de definir el producto, teniendo en cuenta el perfil del público hacia quien iba dirigido?

R: *Los elementos fundamentales, además del ámbito cerrado y la familia, son la presencia de los buenos, que eran los Wittys y los malos, que eran los Hobos, quienes querían echarlos de la isla. Por otro lado, la estructura es fundamental para poder visualizar la historia. Para esto me sirvo de una herramienta importante como es la escaleta.*

P: ¿Qué es una escaleta?

R: *Las boyas del teatro, los momentos donde realmente sucede algo importante. Barthes les llama núcleos. No se puede trabajar sin escaleta; los repentistas son un invento. Algo que no hay que descuidar es el momento en que irán los cortes comerciales. Siempre deben encajar en momentos de alto interés, para que el espectador no se vaya de delante del televisor. Cuando se llega al corte comercial hay que dejar todo muy bien planteado.*

Una vez terminada la escaleta, voy a ver al productor general del programa, con quien discuto cambios y ajusto lo que creamos necesario. Terminada y concensuada la escaleta, hay que colocar los personajes dentro para que empiecen a dialogar. Si la estructura es sólida, los personajes hablan solos. Ese es uno de mis secretos como guionista: yo los dejo hablar, no hablo por ellos..

P: Cuéntame tu forma de generar una idea central para escribir un guión.

R: *En lugar de llamarla idea central, prefiero usar la denominación de tramas que tienen núcleos determinados. Hay ideas que son motivadoras, caen de pronto y te empiezan a movilizar. Por ejemplo un capítulo que hice para la telecomedia La Nena (1) que me surgió a partir de pensar en el hecho de que la Nena sea azafata. Con esa sola palabra empiezas a desarrollar lo que quiere decir la historia. Ya existe un contexto armado, donde la idea de que la Nena sea azafata plantea un desafío para ella, una tortura para el padre posesivo, una desesperación para Coquito, quien la pretende. El contexto ya está armado de tal manera, que cuando cae la idea se distribuye todo como el eco, generando consecuencias en cada personaje. Todos esos elementos hay que organizarlos en peripecias, es decir, las consecuencias o reacciones ante un hecho concreto. Cuando tienes una idea madre como "la Nena azafata", lo que haces es adecuar las peripecias al contexto afectivo que tienes, lo que hay que mover son afectos.*

P: ¿Funciona de la misma forma con los niños?

R: *En el caso de los niños el afecto lo puede casi todo, tienen un gran cariño por los personajes que les gustan, quiero decir que afectivamente están ligados a ellos. Un afecto diferente al que lo liga con sus parientes, porque el afecto con los parientes no se ve, se hace. La relación de afecto con los personajes de televisión es más desigual.*

Otro elemento fundamental es -como ya te dije- el "Había una vez", disponer a los niños a que les vas a contar una historia, y hacerlo rápidamente. En cuanto empieza el programa, debe quedar claro qué es lo que pasa y cuál es el conflicto. Por ejemplo en El Zorro (una vieja producción de Walt Disney que ha recorrido todo el mundo) durante los primeros tres minutos están presentados todos los elementos narrativos. Y eso los niños lo tienen que percibir claramente. Un programa de entretenimientos también es una historia.

P: ¿Piensas que el lenguaje de una televisión para niños debe adaptarse?

R: *A los niños más pequeños (hasta cinco o seis años), les cuesta más seguir una narración. Hay que buscar el lenguaje sencillo, que es el único que aceptan. El niño es receptor de sensibilidades, no de reflexiones.*

P: ¿Te encargas también de los escenarios?

R: *Tuve la suerte de trabajar con María Inés Andrés, una de las grandes directoras y maestras de la televisión latinoamericana, y ella se encargaba de organizar todo eso; en la parte izquierda del guión yo no ponía nada, excepto cosas muy concretas que tuvieran que ver con las acciones significativas, que es desde donde se teje la trama de la historia.*

P: ¿Cómo y con quién revisas los guiones?

R: *No es suficiente con observar la reacción particular de algunos niños de tu entorno para creer que todo el público va a reaccionar igual. Cuando escribo poesías, me gusta leerlas a las personas de mi entorno más cercano, que a veces también son los más críticos. Actualmente, cuando tengo un producto es porque me lo pidieron, así que gran parte del trabajo ya está aprobado. En su momento, Osvaldo Miranda(2) me pidió que creara un personaje donde él fuera rector de un colegio y yo desarrollé una idea que se llamó La margaritas celestes, que primero revisé con con María Inés Andrés y luego, hechos los ajustes correspondientes, presenté a los directivos del canal. Nunca se realizó. Yo tengo también mis frustraciones. Pero no aflojaba mi entusiasmo...El mismo que cuando empecé a escribir para programas infantiles, y me iba al estudio a ver cómo se grababa y cómo funcionaba lo que había escrito.*

P: Jean Claude Carriere dice que el guionista no debe ceñirse a conocer sólo su oficio, sino que debe saber de cine...

R: *Uno de los mejores libros de García Márquez fue contado por un náufrago que no sabía nada de cine. En realidad, cualquiera puede contar historias. Es bueno que sepas de cine, pero de pronto, que no lo sepas, puede ser genial. Te das más permisos. Me preocupa que si sabes mucho de cine, hagas lo que se hizo en muchas películas argentinas, donde los personajes decían lo que tenían que decir, pero sin vida. Muchos grandes y buenos directores de cine hacen hablar a los personajes de la misma forma, o les ponen elementos para diferenciarlos de manera tan evidente que resultan falsos.*

“Los personajes en serio son los que realmente viven”

Los personajes de una historia cumplen más de una función en el relato: son portadores de significación, posibilitan la participación del espectador, son en gran medida responsables del interés que despierta una historia, y dirigen el sentido de la obra a través de sus acciones (expresas u omitidas), entre otras tantas cosas. Por sus características de ficcionales, juegan con la verosimilitud, amplificando aquellos rasgos de la vida cotidiana que, de otra forma, pasarían desapercibidos.

A través de un simple - y complejo a la vez - proceso de identificación, logran movilizar al espectador generando vínculos de simpatía o antipatía con ellos, hasta el punto de representar los sentimientos más potentes del ser humano.

De todos los personajes posibles de una historia, resalta uno que, por su condición de portador de rasgos positivos y destacables del género humano, está destinado a llevar adelante la acción. Es en la definición clásica del héroe, en su perfil más tradicional, elemental y no por ello menos profundo, donde para algunos teóricos reside la clave de la construcción de un protagonista:

“La palabra *Héroe* proviene del griego, de una raíz que significa ‘proteger y servir’. Un héroe es alguien capaz de sacrificar sus propias necesidades en beneficio de los demás. [...] El significado de la palabra héroe está directamente emparentado con la idea del sacrificio personal”. (Christopher Volger. *El lenguaje del escritor*).

Para el mundo infantil, es de vital importancia distinguir entre personajes reales o imaginarios. Al respecto, Gerald Kelsey en *Escribir para televisión* señala que:

“A los niños les encantan las criaturas extrañas que nunca vivieron ni sobre la tierra ni bajo el mar. Se sienten seguros con ellas. Pueden meterse en situaciones muy complicadas, pero el niño sabe que no pasa nada porque esas cosas no existen de verdad...”

La comunidad de Los Wittys constituye un grupo de personajes no convencionales que están dentro del marco de criaturas extrañas.

P: Explicanos tu forma de crear personajes.

R: *Cuando creo un personaje, pienso en que tengan ternura y humanidad. La relación de Bruma con su madre fue el principal motivo para que Argentores premiara La isla de los Wittys como obra de teatro.*

P: Imagino que pones especial atención cuando nombras a los personajes, en el sentido de dotarlos de características y vida propia, desde el momento en que le pones nombre.

R: *¿Qué es la bruma para ti?*

P: La confusión, lo que no te deja ver con claridad.

R: *Por eso le pusimos Bruma, por ser el que no distingue entre el bien y el mal, aunque paradójicamente se transformó con el tiempo en personaje central de la historia. Cuando salían los Wittys al escenario, los chicos aplaudían. Cuando salía Bruma, los chicos ovacionaban. Nosotros quisimos darle desde un comienzo proyección internacional al program; por lo tanto, los nombres debían ser significativos en distintos idiomas. De hecho, "Wittys", quiere decir divertido, risible.*

P: ¿Los nombres deben tener alguna característica especial?

R: *Deben ser pegadizos, que sean cortos para que sea sencillo incluirlos en una canción.*

La línea divisoria entre la bondad y la maldad de los personajes suele ser de tratamiento delicado para el guionista. Muchos productos audiovisuales y en especial los televisivos, pecan del excesivo contraste de la tipología del personaje: "el bueno muy bueno", y "el malo muy malo". Para no condenar al olvido seguro al que está predestinado un personaje estereotipado, Pocho trabaja con los matices: - *Cuando planteo los personajes buenos y malos, ningunos son totalmente buenos o totalmente malos, cada uno tiene sus propias apetencias. Los Wittys eran buenos; pero, por ejemplo, la hija era un tanto rebelde, protestaba porque tenía que hacer mandados; un personaje a imagen y semejanza de cualquier chico de su edad.*

P: ¿Los actores también hacen su aporte a la personalidad del personaje?

R: *Depende de cada caso. Osvaldo Miranda, el padre de la Nena, tiene mucho que ver en el perfil del personaje, por lo que es él en realidad. Miranda es siempre Miranda y también fue uno de mis maestros. En La Nena fue mucho lo que aportó Osvaldo Miranda. Todos los grandes actores, cuando interpretan, recrean sus personajes. Aparte, lo vas comprendiendo y el personaje va tomando vida a partir de esa comprensión. El problema es que los personajes estén vivos o estén muertos.*

P: ¿Cómo haces para que los personajes tengan vida?

R: *Primero, los conoces y luego, los dejas vivir. Hay que pescar sus tics y absorber sus características principales. Marilina Ross(3) poseía una vivacidad enorme, una gran inteligencia y una cara chispeante. Con el personaje que más me identifiqué fue con Coquito, -en La Nena, interpretado por Joe Rígoli (4) - el cuasi novio, que la amaba y quería casarse con ella. Para mí los personajes "en serio" son los que realmente viven.*

P: ¿Tienes personajes preferidos?

R: *Más que preferidos, son los personajes en los que más cosas tuyas pones. La preferencia tiene que ver con que son aquellos que más se parecen a mí.*

P: Alguna vez como autor, ¿sentiste que traicionabas a uno de tus personajes?

R: *Yo tengo bastante disociada la cosa personal de la profesional. Evidentemente, cuando hago algo, es por un montón de motivaciones; pero no por nada específico, a menos que esté escribiendo una parodia, la cual te limita enormemente porque está escrita sobre otras narraciones.*

No se puede traicionar a un personaje, no te deja. Cuando lo haces, te pasa lo que le pasó a Unamuno en Niebla, a quien se le hizo presente su personaje traicionado y le dijo: - "por favor, no me mate".

Quizás no a todos los amas igual.

¿El antihéroe es un antihéroe?

En la construcción del perfil de los personajes de una historia para niños, existe uno en particular que los cautiva. Hasta tal punto que, independientemente de que posea características negativas y rasgos de maldad, lo quieren ayudar:

“... Un antihéroe no es lo opuesto al héroe, sino un tipo de héroe muy concreto, uno que tal vez pudiera ser considerado un villano por encontrarse fuera de la ley, según la percepción de la sociedad, pero hacia quien el público principalmente siente simpatía. Nos identificamos con estos seres extraños, forasteros en su realidad, porque todos nos hemos sentido así en un momento u otro de nuestras vidas”. (Ch. Volger.: *El lenguaje del escritor*).

P: ¿Qué es y qué función cumple el antihéroe en la narración infantil?

R: *Es una figura muy querible. En gran medida el antihéroe es el que lleva la historia, porque es a él al que le salen todas las cosas mal. Al antihéroe lo identifico con el Coyote o el gato Silvestre.*

Para Volger, el origen de la transferencia con el antihéroe reside en la actitud de éste ante la vida: “Adoramos a estos personajes porque son rebeldes, porque desafían a la sociedad, como a todos nos gustaría hacer”.

P: Tanto Twity como el Correcaminos no existirían sin su par antagónico.

R: *Son pintorescos y simpáticos, pero la historia la viven, la crean y la padecen los antihéroes. No se puede prescindir del antihéroe.*

En el caso de La Isla de los Wittys, se hizo una obra de teatro en la que uno de los personajes fundamentales, Bruma, junto con su madre, quieren quedarse con toda la isla. Por ese motivo van a ver al alcalde y le dicen que los Wittys han incendiado el bosque. El invento fracasa y los antihéroes pagan las consecuencias. En otra de las obras, Bruma y su madre se disfrazan de camello, para poder seguir a los Wittys y averiguar el material con que hacen el medallón mágico. Resulta muy gracioso ver la cantidad de impedimentos que tienen. Una de las cosas fundamentales a tener en cuenta, cuando se escribe para un niño, es el humor.

Como en el caso de *El Gordo y el Flaco*, las metas más simples para cualquier mortal se convierten en la empresa más compleja e inaccesible, motivando la atención y solidaridad del público a través de toda una historia. Volger vuelve a bucear en los orígenes del drama griego:

“Hay un tipo de antihéroe que se asemeja a la idea clásica del héroe trágico. Se trata de héroes imperfectos que nunca superan sus demonios internos, sino que son abatidos y finalmente destruidos por ellos. Pueden tener mucho encanto y admirables cualidades, pero es la imperfección quien vence en última instancia”.

P: ¿Por qué funciona bien el Coyote como paradigma del antihéroe?

R: *Porque es un personaje que sabe dónde quiere ir y qué quiere hacer, además de poseer la astucia para hacerlo. Por otro lado, el humor descansa en él; la consecuencia final es a él a quien le pasa.*

P: ¿Solías rectificar historias y personajes que ya estaban emitiéndose?. ¿Los mandabas de viaje a otro lugar o los matabas?

R: *En general, trabajábamos con un elenco personajes estables, y por otra parte, otros personajes que podían estar o no estar, dependiendo de cada capítulo. Por lo tanto, no era lo más habitual.*

P: ¿En la Isla de los Wittys tampoco?

R: *Ahí sí que nos pasó que, de pronto, había un personaje que funcionaba mejor que otro sin que lo esperásemos. Es el caso de Bruma, el antihéroe, quien fue una enorme sorpresa para todos. A Gula, que en la ficción era la madre de Bruma, la interpretaba*

un actor formidable, a quien le encantaba ponerse cualquier ropa y cualquier peluca. Inventó que Gula tenía la locura de ser estrella. Y yo aprovechaba eso, ya que su personalidad tenía mucho del personaje que encarnaba.

Encarnados en el juego de simulaciones, la representación del drama posibilita liberar las pasiones más elevadas y los terrores más profundos del ser humano. Para los griegos, las consecuencias catárticas del drama eran purificadoras y configuraban un efecto deseable y necesario al momento de montarse la escena. Aristóteles, en su *Poética*, planteaba que no deben mostrarse hombres virtuosos pasando de la felicidad a la desdicha; ni malvados, de la desdicha a la felicidad, convirtiéndose así los relatos en ejemplos aleccionadores de vida que se actualizan en cada nueva narración:

“El principio del premio para el bien y el castigo para el mal es tan básico que no necesita ejemplos [...] Todas las películas se basan en este principio [...] Cuando se escoge un antihéroe, debe ser inexorablemente castigado; por más que su muerte alcance la dignidad perdida. El hombre honesto, por el contrario, puede ser maltratado por el destino, pero finalmente alcanza su dicha... Ni siquiera el delincuente redimido puede alcanzar una felicidad sin límites ...” (Cano Pere: *Las fuentes clásicas del guión*).

Las narraciones poseen el factor mágico de hacer en la ficción algo que lo real se empecina en negar, como comenta Kelsey en su libro *Escribir para televisión*: “... Los malos acaban humillados, Y eso es más satisfactorio todavía que si acabaran muertos”. Allí creo que reside una de las funciones principales del relato, realizar los sueños más profundamente humanos que despierta la utopía de la condición del hombre como tal.

En la *Poética* de Aristóteles, el autor encuentra matices entre el historiador y el poeta en la forma de narrar la realidad: mientras que el primero narra lo ocurrido y recrea los hechos “tal cual” los vio, los investigó o se los contaron; el poeta representa lo que podría ocurrir y a partir de imaginarlos, crea nuevos mundos. Milenios después, Jerome Bruner retomó la proposición aristotélica para plantearse si no era justamente en esa posibilidad de generar mundos nuevos que tiene el poeta donde reside la sistemática persecución que han sufrido a través de la historia.

Defender al poeta griego de ayer, en gran medida, es sostener el poder de los narradores de hoy; entre ellos, claro está, el de los hacedores de televisión infantil, que con su labor diaria generan esos espacios de significación del mundo del niño.

Quizás el desafío, hoy como siempre, reside en encontrar puntos de coincidencia entre los medios masivos de comunicación y la educación, que nos permitan dar un salto por sobre diferencias mezquinas, a partir de entenderlos como partes de un mismo proceso constitutivo de la conciencia del ser humano. Por ello considero que no menos noble es el oficio de enseñar, ya que conocer -al igual que narrar- contribuye a generar nuevos paradigmas que vienen a discutir y cuestionar los existentes.

Proteger y servir eran para los griegos dos cualidades que poseía el héroe. Christopher Volger en *El lenguaje del escritor* opta por una característica más:

“Otra de las funciones de un héroe enmarcado en una historia es el aprendizaje o crecimiento que lleva a término. Cuando se evalúa un guión, a veces resulta difícil dirimir quién es el personaje principal o quién debería serlo. A menudo lo mejor es responder: aquél que más aprende o crece en el curso de la historia. Los héroes salvan obstáculos y logran objetivos, pero asimismo amplían sus conocimientos y gran sabiduría”. Por lo tanto, no sería exagerado pensar que el aprendizaje cotidiano tiene mucho de acto heroico.

Me gustaría rescatar de la larga lista negra de “perseguidos” de la historia, a los que se embarcan en la ardua búsqueda del saber y de la verdad. A los que no se conforman con lo dado ni con lo establecido. A los que van más allá de la información dada. A los que se sienten incómodos con las fórmulas del conocimiento exitoso. A los que escriben por el placer de la escritura. A los que persiguen la utopía de saber un poco más, por más que saben que su empresa es probablemente imposible. Gracias a

que se permiten la libertad de imaginar, todos ellos y en su medida, son protagonistas y hacedores de la propia historia cotidiana de sus vidas.

En definitiva y parafraseando a Sigmund Freud, “el héroe no es el que triunfa, sino el que comprende”.

NOTAS

(1) *La Nena*. Era una telecomedia de media hora que permaneció siempre en los primeros puestos del rating de Argentina. Un padre posesivo, una nena revoltosa y aventurera, y un pretendiente que quería ser más que su amigo eran los protagonistas de esta historia. Duró cinco años en la grilla de programación de Canal 13. En la actualidad, el Canal Volver suele reprogramar los capítulos originales

(2) Osvaldo Miranda. Famoso actor argentino de cine, teatro y televisión; considerado como uno de los mejores comediantes de la historia de la televisión argentina. En la *telecomedia La Nena*, era el padre de la protagonista.

(3) Marilina Ros. Actriz y cantante argentina protagonista de *La Nena*.

(4) Joe Rígoli. Comediante argentino, co-protagonista de *La Nena*.

BIBLIOGRAFÍA

AGUADED GOMEZ Ignacio: *La educación en televisión*, en www.comunicacionyeducacion.com/uab.

ARISTÓTELES: *Poética*.

CANO Pere: *Las fuentes clásicas del guión*, en *Taller de escritura para cine*, Lorenzo Vilches (comp.). Gedisa, Barcelona, 2001.

COLL César: *Constructivismo y educación: la concepción constructivista de la enseñanza y el aprendizaje*, en Coll, Palacios y Marchesi: *Desarrollo psicológico y educación*. Alianza Editorial, Madrid, 2001.

KELSEY Gerald: *Escribir para televisión*. Paidós, Barcelona, 2004.

MARTIN BARBERO Jesús: *La ciudad virtual*, en www.comunicacionyeducacion.com/uab.

PEREZ TORNERO José Manuel: *Las escuelas y la enseñanza en la sociedad de la información*, en *Comunicación y educación en la sociedad de la información* (J. M. Pérez Tornero comp.). Paidós, Barcelona, 2000.

VOLGER Christopher: *El lenguaje del escritor*. Ma Non Troppo, Barcelona, 2002.

II

LA CEREMONIA DE LA SEDUCCIÓN

Crónicas y vivencias de un viejo maestro

“La inteligencia no vive más que en la apertura a lo que resulta incómodo”
(Sloterdijk Peter. *Experimentos con uno mismo*)

Pocho en el aula

La educación institucionalizada, tal cual la conocemos en la actualidad, es un concepto moderno. Al respecto, muchos teóricos en la materia atribuyen la responsabilidad de la crisis de la escuela actual al relativamente poco tiempo de existencia del espacio aula como lugar de intercambio de conocimientos.

El sistema educativo no había terminado de solucionar sus problemas históricos, cuando la contemporaneidad lo puso de frente ante un nuevo desafío: la irrupción de nuevas formas de significación provenientes de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. El conflicto se profundiza aún más a partir del aumento de la brecha existente entre el tradicional paradigma educativo y el advenimiento de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación -televisión interactiva, Internet y videojuegos, entre otras- que parecen dejar desarmados a los docentes, tanto en lo motivacional del alumno, como en los contenidos, en las técnicas y en las estrategias pedagógicas.

Si uno de los problemas seminales es la falta de atractivo que suele representar la escuela para los niños, desde el enfoque de Salvador Ottobre, para intentar una clase entretenida, *por lo menos debe ser una clase interactiva. Los chicos no pueden salir del siglo XXI de sus casas y llegar a la escuela al siglo XIX.*

Las producciones que emanan del seno de la cultura misma como las narraciones, la música y los medios masivos de comunicación, entre muchas otras, no sólo sirven para recrearse o para esparcimiento; sino que son perfectas excusas para adentrarnos y comprender, a nivel macro y micro, la gramática mental de la sociedad en que nos encontramos inmersos. En pleno siglo XXI, se impone un cambio de perspectiva en cuanto al modo en que la educación formal percibe a estas producciones, cómo las desconoce y cómo les teme. Muchas veces, el maestro en el aula se empecina vanamente en desautorizar y combatir a los medios masivos que rodean y atraen la atención de los niños, en lugar de valerse de ellos para comprenderlos mejor e incorporarlos a su actividad diaria. Esta batalla absurda que plantea el docente es una causa perdida de antemano.

En nuestras sociedades, a ningún padre se le ocurriría dejar de enviar a sus hijos a la escuela. Y este hecho precisamente es una señal inequívoca de que, a pesar de todo, la institución escuela posee aún un alto grado de validación social.

Crisis más o crisis menos, el aula sigue siendo el ámbito más jerarquizado socialmente para el intercambio de saberes, y donde se producen distintos tipos de socialización. Desde la perspectiva de Salvador Ottobre, esto se debe a que *la educación es lo único que garantiza una movilidad social paulatina y segura.*

Para más de un teórico, el desafío se centra en redimensionar y transformar el enfoque de las prácticas que se llevan a cabo dentro del aula:

“Hablar de una cultura del pensamiento en el aula es referirse a un ámbito del aula en el que varias fuerzas (lenguaje, valores, expectativas y hábitos) operan conjuntamente para expresar y reforzar la empresa del buen pensamiento” aseguran Tishman, Perkins y Jay en *Un aula para pensar*. Y agregan que, dentro de una cultura del pensamiento en el aula, “Existe la sensación de que todos lo están haciendo: todos –incluso el docente- se están esforzando para ser reflexivos, inquisidores e imaginativos; y estas conductas reciben fuerte apoyo del ámbito de aprendizaje.”

Luchar por despertar interés en el aula no implica atacar aquello que seduce al alumno fuera de ella, sino, para empezar, entender qué es lo que le interesa y qué no le atrae a un niño.

P: Empecemos definiendo qué es el aburrimiento ...

R: *El aburrimiento es no tener nada que hacer, es no interesarse por la propuesta del docente. Los chicos actuales están más cerrados que los de antes a las cosas que no les interesan. Yo hablo con mi sobrino sobre "El capitán no-sé-cuántos" y se muere de alegría; y si le pregunto sobre alguna materia de la escuela, se da media vuelta y se pone a jugar con el gato. Ellos tienen muy claro lo que les interesa y lo que no. Los grandes no lo tenemos tan claro.*

P: ¿Se puede luchar contra el aburrimiento?

R: *No hay posibilidad de ninguna revolución en la lucha contra algo. La única revolución posible es la que no termina en una continuidad modificada; entonces hay que hacer todo de nuevo.*

P: ¿Qué le interesa a un niño de hoy?

R: *Hay algo que caracteriza tanto al chico de hoy como al de antes: la historia. El "había una vez" de nuestras abuelas es fundamental. La historia no es una mera ficción; también debe estar presente en la matemática. Por ejemplo, "te voy a contar una historia: ¿qué pasó con el cero cuando dejó de ser cero? ..." Le cuento la historia, y a partir de ahí le interesa. Si le doy un cálculo matemático solamente, le doy una cosa seca, sin vida, que no le interesa, que no tiene vivencia y, por lo tanto, no se puede identificar con ella. La clase siempre es una historia.*

Educación y Comunicación aparecen como partes sustanciales e interdependientes de un mismo proceso de construcción de significados dentro del mundo de la cultura. "...Ni siquiera las explicaciones causales más poderosas de la condición humana pueden tener sentido y plausibilidad sin ser interpretadas a la luz del mundo simbólico que constituye la cultura humana", asegura Jerome Bruner. Y vuelve sobre los relatos como organizadores del pensamiento humano: "Quizá su propiedad más importante sea el hecho de que son inherentemente secuenciales: una narración consta de una secuencia singular de sucesos, estados mentales, acontecimientos en los que participan seres humanos como personajes o actores. Estos son sus componentes. Pero estos componentes no poseen, por así decir, una vida o significado propios. El significado viene dado por el lugar que ocupan en la configuración global de la totalidad de la secuencia: su trama o fábula".

Continuando con sus experiencias como docente, Pocho comenta:

- *En el Máster de Comunicación y Educación de la UAB, los alumnos hicieron una clase de estadística con una corrida de toros, una clase de química con una trama policial, una clase sobre emperadores romanos con distintos grupos de rock, al descubrir que algunos tienen el mismo perfil que aquellos emperadores: locos, depresivos... En todos los casos eran historias, conocimientos transversales que enriquecen y hacen que ellos mismos descubran el objeto del saber. Ahí está el conocimiento real... Cuando les doy simplemente un manual, es conocimiento prestado. El conocimiento por descubrimiento es el más válido.*

P: ¿Recuerdas alguna experiencia en particular?

R: *Te cuento mi experiencia con La Celestina en un curso de secundario: los alumnos se convertían en detectives privados que buscaban pistas en los vídeos. Ellos mismos generaban un esquema arbóreo invertido que les permitía llegar a la conclusión de que La Celestina era una obra de transición entre la Edad Media y el Renacimiento. Cuando tomé la evaluación, no quise que fuera una prueba habitual, sino que los mismos alumnos encarnaran personajes de la obra y los otros les hicieran preguntas. Como el docente también podía participar, le pregunté a un chico que había elegido ser Calixto: "¿De qué te ocupas?" Y me dijo: "Pertenezco a la honorable*

clase ociosa y, por favor, no me tutee...". Era Calixto, el señor acomodado, sin nobleza, pero con exigencias. Se había metido en la obra, en la sociedad de su tiempo; en el personaje. Eso no se les olvida más, y les sirve para la vida, porque aprenden a ponerse en el lugar del otro...

Para Pocho, el poder de las narraciones es sustancial a la hora de captar la atención de los alumnos:

- Para motivar y llamar la atención del alumno hay que contar una historia. Y una clase es una historia. Hay que tratar de contarla bien, con el interés mismo que el docente le da.

Existe un elemento que se desprende del relato del buen narrador, una esencia que podríamos denominar como "factor mágico", y que opera en el intercambio de significación que se genera en el encuentro alrededor del relato. Un ejemplo del mismo aparece expuesto en *La vida oculta*, de la escritora Soledad Puértolas:

"La realidad se va esfumando mientras él desarrolla el relato y ofrece esa otra realidad donde se producen hechos extraordinarios, donde casi siempre rompen las fronteras del tiempo y se superan las limitaciones de la vida, porque el objetivo máximo, la meta del cuento, es alcanzar la inmortalidad".

Para Pocho, la clase no es más que un relato disparador del interés del alumno:

- Si uno le dice a los chicos "había una vez...", entonces ellos van a mirar con atención al docente y se van a preguntar "¿qué es lo que había una vez?". La clase no es otra cosa que una historia bien contada. La educación no es un experimento, es vida. No me gusta tomar la clase bajo un microscopio. Educar es vivir.

P: ¿Existe un "niño universal"?, ¿qué temas les unen?

R: La aventura. La muerte como ausencia. Se aburren cuando no hay sorpresa... Si no los sorprendes, no les cuentas nada. La confrontación del bien y del mal. El sexo y las historias de amor no les interesa hasta que llegan a la pubertad; sí les interesa lo que hace un personaje para conseguir el amor de otro.

P: ¿Qué pasa con el aprendizaje cuando lo cruzamos con otros medios como el multimedia, por ejemplo?

R: Si tienes multimedia que puedes utilizar en el aula, lo tienes que hacer en función de los objetivos que te propongas. Puedes analizar o hacer un noticiero con los chicos en el aula.

P: ¿Quién es el principal enemigo de una buena educación interactiva?

R: Creo que el principal enemigo hay que encontrarlo en los responsables de las políticas educativas y en la falta de apertura que muchos de ellos tienen. Albert Einstein decía que "la enseñanza debe ser tal que pueda recibirse como un regalo y no como una amarga obligación" Y agregaba: "El verdadero arte del maestro es despertar la alegría por el trabajo y el conocimiento". Para mí, la educación debe primero enseñar para la vida; segundo, enseñar la condición humana; y, tercero, que aprender sea una tarea interesantísima. Pérez Tornero dice que nuestros proyectos hicieron del objeto del saber un bien deseable. Entonces los chicos no se aburren.

P: ¿Te ha sucedido que no coincidan los objetivos pautados desde la macroeducación, con los que aparecen en el aula?

R: En general no corresponden, pero hay caminos para que los alumnos los puedan comprender. Un claro ejemplo es el juego, porque te permite trabajar en fantasía y en libertad. Otro es comparar, también crear, escribir. Si por ejemplo le hacen una carta al héroe preferido, pidiéndole ayuda en alguna necesidad que tengan, a través de eso se pueden generar propuestas y salidas.

P: Dentro de este esquema, ¿qué rol ocupa el docente?

R: Es un orientador que lleva al alumno a buen puerto, a descubrir no sólo lo que a él como docente le parece, sino lo que el chico también quiere. Muchas veces se cree que decidir qué es lo correcto e incorrecto depende del profesor; y en realidad el

profesor debe generar situaciones que ayuden al alumno a discernir. El marco de la co-actividad es lo que los docentes tenemos como básico; ahí está el intercambio permanente, donde los intereses de docente y alumno van apareciendo y van mezclándose. Al compartir saber, aparece el conocimiento integrado, y no en pedacitos. El docente debe conocer cuál es su objetivo didáctico, además de poseer la capacidad mental e intelectual para discernir los caminos creativos que puede llevar a ese niño al objetivo que necesita cumplir. El alumno ensaya, experimenta, integra, crea en la clase. Esto no significa ponerse en lugar del alumno, sino alentar al alumno a que participe del aprendizaje. Está claro que, como docentes, debemos cumplir con el programa pautado, con una serie de habilidades que el alumno debe manejar luego de un tiempo determinado. Ojalá pudiéramos desentendernos de las pautas externas, pero la realidad es que debemos cumplirlas.

Estrategias para la vida

El “saber cómo” llevar adelante una actividad docente es motivo de preocupación de todo maestro. En el delineamiento de estrategias docentes, Pocho es pragmático y no descarta ni desdeña ninguna actividad ni recurso didáctico:

- Toda estrategia es posible, y es válida la que funciona mejor, siempre y cuando no se pierdan de vista ni los objetivos ni al alumno, y de éste, su realidad su identidad, sus necesidades.

Los que hemos tenido la posibilidad de verlo enseñando, sabemos de su capacidad para recurrir en todo momento a un comentario o situación que suceda dentro o fuera del aula para trabajar mejor cualquier contenido educativo.

En la actualidad, consideramos que el planteamiento de estrategias es medular para lograr mejores aprendizajes. Para Robert Sternberg, la encrucijada de la educación reside en cómo mejorar el potencial del pensamiento a partir de la selección estratégica de secuencias para la resolución de un problema.

Precisamente en la investigación para perfeccionar las estrategias de aprendizaje, Howard Gardner destacó que no hay que buscar lograr un especialista, sino alguien que emplee estructuras de pensamiento para comprender su propio mundo, alentando múltiples accesos a la comprensión. Como si todo tuviera que ver con todo, Ottobre construye conocimiento con un gesto inferencial a partir de elementos mínimos, para delinear actividades que encaminen el pensamiento reflexivo hacia los objetivos de la clase: debates, juegos, dibujos, dramatizaciones... entre otras actividades. En ninguna de ellas pueden faltar tres ejes vertebradores:

a) La creatividad: *- El sistema tiene su sustento en la creatividad, en la preparación de la clase en función de compartir el conocimiento. Me refiero a la creatividad como motivadora, como liberadora. Un sistema que permite la creatividad no puede ser completamente rígido. Debe ser flexible, debe evolucionar como evoluciona la creatividad del hombre. Este sistema es un estado de ánimo al cual sirven la creatividad y los elementos propicios para efectivizar un guión. Y este estado de ánimo debe poder contagiarse; contagiar la creatividad, la libertad y el gozo de aprender, a través incluso del juego, y de cualquier estrategia que lo permita.*

b) La sensibilidad: *- Si no tienes sensibilidad, no puedes ser docente. Creo que debes ser absolutamente permeable a todo lo que sucede a tu alrededor y dentro de ti. En todo debes estar muy alerta. Para lograr lo que llamamos co-actividad, es necesario tener no sólo una absoluta empatía, sino además una comunidad afectiva. Sin embargo, es imprescindible conservar la distancia para tener una perspectiva adecuada de lo que pasa en tu clase. Todo esto no se logra sin una gran sensibilidad.*

c) El humor: *- El humor libera, relaja, integra. Sin embargo, diría que aplicar el humor podría ser tan absurdo como aplicar rígidamente un sistema. El humor tiene que surgir. Implica no sólo ingenio, sino una cierta libertad interior que en la gente*

normalmente no se da. Para hacer un chiste hay que estar un poco también del otro lado, y el otro lado significa una irreverencia para algunos docentes.

Para los teóricos de la llamada revolución cognitiva, la resolución de problemas involucra el desarrollo de estrategias de conocimientos cada vez más superadoras:

“ [...] La mente experta es más eficaz y de actuación cualitativamente distinta. [...] El experto aplica estrategias que el novato no conoce; o, conociéndolas, no las aplica. [...] El experto posee revisión ejecutiva”. (Smith, Nickerson y Perkins. *Enseñar a pensar*).

Existe el riesgo de caer en una contradicción sin solución, si las estrategias educativas aparecieran inconexas y aisladas unas de otras. Por esto Salvador Ottobre propone una articulación sistematizada a la que llama **S.E.P.A.**, *Sistema Educativo para la Participación Activa*:

- que no es otra cosa que la forma comercial de lo que yo hago, que por razones de derechos de autor me vi en la necesidad de registrarlo de alguna manera. La primera vez que lo pusimos en práctica en forma comercial a través de una empresa, firmamos convenios con TVE para distribuir vídeos acompañados de unas guías didácticas.

El sistema se sustenta sobre tres postulados:

1)“Enseñar es dejar aprender”. Es una deformación de una frase de Heidegger. Se trata de ser tan ascéticos en el trato con los alumnos, y de forma tal que el docente sea tan abierto, que los alumnos realmente puedan tomar lo que necesiten. El docente debe compartir con el alumno todo lo que trae de sus vivencias (“Lo que les haga falta, tómenlo”), debe ser lo más generoso que pueda, y aparecer lo más ausente de posesión de conocimiento posible. El docente no posee, comparte. Desde el punto de vista del conocimiento, sé que tanto a mis alumnos como a mis colegas docentes, lo que yo traigo como experiencia les va a servir, ¿por qué no compartirlo, entonces?

2)“Lo educativo está en el contexto”. Dijo Albert Einstein en 1931 que “La enseñanza debe ser tal que pueda recibirse como un regalo y no como una amarga obligación. En verdadero arte del maestro es despertar la alegría por el trabajo y el conocimiento”. Por ejemplo, puedes dar una buena clase de Filosofía con un partido de fútbol: en el guión que armas, lo realmente educativo está en el contexto. Pero hay que tener en cuenta que los contextos son siempre diferentes, y que algunas actividades funcionan muy bien en determinados contextos, y no tanto en otros.

3)“El hombre es libre sólo cuando juega”. Recuerdo cuando éramos niños y decíamos: “Vamos a jugar a que yo era...” Nos imponíamos las propias leyes que íbamos a respetar, y, por lo tanto, generábamos un mundo. Y éramos libres para generarlo: podíamos ser un astronauta, un cowboy, un policía, etcétera (juego de roles). Ese sentido de la libertad del juego posibilita cualquier fantasía, y eso te da permiso para todo. En un juego, ya tienes permitido implícitamente hacer tal cosa o tal otra. El juego para mí es darse la posibilidad de crear una acción “como si”; esta es la diferencia. En el teatro también funciona el “como sí”. Con mis alumnos, jugamos a que vivíamos en el Renacimiento: a través de un vídeo sobre la vida y obra de Leonardo Da Vinci, vimos cómo era la vida en esa época, y a partir de allí jugamos a que éramos miembros de un taller de ese tiempo. Un grupo armó en el taller del Renacimiento (como si) las armas de destrucción masiva que Bush no encuentra hoy. Las describieron, y dibujaron catapultas, por ejemplo. ¿Cuál es el objetivo? En realidad, un taller del Renacimiento, es lo mismo que un taller multimedia, porque allí cada uno hace cosas que no sabe bien para qué son; el productor es el único que sabe bien cuál será el producto final, pero el resto de la gente está trabajando en un área determinada. En el Renacimiento, muchas veces un pintor pintaba los fondos, y otro las figuras, de tal forma que iban armando la obra como otro les indicaba. (Se dice que Leonardo pintó un ángel en un cuadro de

Verroccio.) *Ese juego nos sirvió para liberarnos y relajarnos. Y así nos dimos más permisos para ser creativos.*

La actividad lúdica como estrategia de enseñanza - aprendizaje, invita a detenernos y charlar más en detalle.

“El juego es esfuerzo”

Marzo en el cono Sur y septiembre en el Norte son sinónimos del rito renovado del comienzo del año escolar.

- Muy bien niños, ahora están en primer grado: se acabó el juego ¡¡aquí se viene a trabajar !!

¿Quién, hacia los cinco o seis años de vida, no escuchó la resonante amenaza de boca de la que luego sería su amada maestra?. Ingresar el primer día de la escuela primaria pareciera ser una condena sin motivo aparente. Si analizamos la advertencia, vemos que en el discurso de las instituciones educativas, jugar y trabajar aparecen en veredas enfrentadas.

Romper esta dicotomía juego-trabajo es prioritario para Pocho:

- Siempre he intentado hacer educación con un margen de diversión, lo que no quiere decir dejar de trabajar. Todo lo contrario, el juego debe responder a la propuesta didáctica y pedagógica.

Desde esta perspectiva, jugar y trabajar no aparecen como incompatibles:

- Hay que realizar un guión adecuado para una clase en la que se incluya el juego como parte de la experiencia de enseñanza – aprendizaje, donde ayudemos a los chicos a resignificar contenidos. Juego no es igual a facilismo ni a no trabajo...Para jugar, con frecuencia ponemos todas nuestras energías... JUEGO ES ESFUERZO, y en muchos momentos del juego sufrimos...Como en la vida. El juego, por otra parte, distiende, relaja y nos permite abordar muchos problemas desde la fantasía, donde todos los permisos son posibles, desde que un alumno se convierta en detective privado buscando pistas en los vídeos, hasta que se transforme en locutor de un noticiero de televisión en 1607...

El niño realiza su salto cualitativo más trascendente mediante la adquisición del lenguaje. Una vez más, éste aparece como el catalizador de potenciales humanos:

*“[...] Hacia el año y medio, el niño puede trascender el presente, ya que se puede representar el pasado. Aparece el juego de simulación ‘como si’ el mundo es otra cosa que lo que ellos simulan que es a través del juego. Separa la realidad de lo que se dice y de lo que hay en una imagen” (Joseph Perner: *Comprender la mente representacional*).*

La sistemática construcción de mundos simbólicos – como el caso del juego - colabora con el desarrollo de modelos múltiples de representación mental, los cuales permiten dirigir la acción a una meta determinada (el objetivo mismo del juego, por ejemplo). Pero desde estas representaciones primeras y de su tipo de lenguaje específico, hasta la internalización de un modelo de lenguaje que dé cuenta de la construcción consciente de un código compartido, transcurre “una larga vida” llamada niñez, y donde el juego desempeña un papel fundamental.

Lograr perspectiva mental es otro de los puntos cruciales de la construcción del pensamiento, el cual sólo es posible mediante la posibilidad de ponerse en lugar del otro, y en esto también el juego es determinante. “Se ve más en profundidad desde dos puntos de vista distintos”, dice Jerome Bruner cuando se refiere a la necesidad de representarse mentalmente los objetos para construirlos en nuestra mente.

El juego trae consigo la aceptación de reglas y la participación cooperativa con los demás, beneficiando la interacción de roles. En el juego, como en el teatro, la condición de la representación es estar en lugar de otro o de otra cosa, ya que en

ambos se producen cambios dramáticos. No es casual entonces que Pocho le haya dedicado gran parte de su vida al arte escénico y a la educación:

- *El juego de roles en el aula es fundamental. El hecho de ponerse en lugar del otro es indispensable incluso, para la resolución de conflictos.*

Representación, perspectiva y juego van de la mano en beneficio del desarrollo de la mente: “El palo se convierte en un caballo en el momento en que lo montamos” dice Gombrich en sus *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, abriendo la necesidad del goce en la actividad lúdica. A lo que podemos agregar lo que dice Catherine Garvey en *El juego infantil*: “El juego es placentero, divertido. Aun cuando no vaya acompañado por signos de regocijo, es evaluado positivamente por quien lo realiza”.

Jugar genera placer, a lo que hay que sumarle la capacidad de intercambio de significación que la actividad propicia. Ottobre invita a la incorporación activa y al uso constante de las actividades lúdicas en el contexto del aula:

- *Los alumnos no sólo son hijos de la imagen. También utilizan un tipo de lenguaje que se encuentra alejado de las aulas: el juego.*

EL USO DEL JUEGO

El juego permite:

- 1) Acercar al aula el lenguaje que el alumno utiliza cotidianamente.
- 2) Que el docente dé el primer paso de acercamiento hacia el alumno.
- 3) Que el docente pueda integrarse, como participante o como animador, propiciando su proximidad al alumno, colaborando y promoviendo el descubrimiento de un concepto más amplio de autoridad. El docente no es sólo un ordenador que transmite información.
- 4) Al alumno tomar conciencia de la propia ignorancia y provocar el desequilibrio cognitivo.
- 5) Utilizar de la diversión, como medio para que el alumno se distienda y se abra al aprendizaje.
- 6) Que el alumno acceda al conocimiento como a una necesidad reconocida con agrado.
- 7) Que el alumno confíe en el docente.
- 8) La cooperación.
- 9) La observación de valores.
- 10) Generar confianza entre los integrantes del grupo, propiciar el diálogo y ampliar el espectro de comunicación dentro del aula.
- 11) La valoración de la acción individual en el grupo tanto como la acción del grupo en función del individuo.
- 12) El desarrollo de la crítica, autocrítica y evaluación personales y grupales de conductas y conocimientos.
- 13) La modificación de conductas personales y grupales.
- 14) La aplicación de estrategias y procedimientos del juego válidos para el desarrollo del aprendizaje.
- 15) APRENDER CON ALEGRIA

Dificultades:

- a) Temor, por parte del docente, a perder el control de la situación.
- b) Elección inadecuada del juego en función del fin que se persigue.
- c) Dispersión.

Jorge Bach y Leopoldo Real de Azúa (2001)

Desde la perspectiva psicoanalítica, David Winnicott es uno de los profesionales que más trabajó con la representación simbólica y la construcción de la realidad a través del juego. En su libro más reconocido, *Realidad y juego*, asegura que: "Ser creativo implica liberarse de la creatividad del otro, encontrar el camino propio. La escuela cumple el papel de ampliación de la idea de familia. Uno de los desafíos más grandes es equilibrar el desarrollo de una identificación con agrupamientos sociales como la escuela, sin perder su individualidad subjetiva y su espontaneidad personal".

Así como podemos diferenciar el lenguaje en términos generales (y compartidos), del lenguaje propio (palabra subjetiva), se impone la necesidad de una creatividad lúdica propia. Aquí aparece nuevamente el juego como motor, colaborando en el desarrollo de la confianza en uno mismo, y permitiendo ejercer un control y ajuste más adecuados de las habilidades del niño, en este caso particular en la práctica del juego.

El juego implica participación activa por parte del jugador. Deberíamos tener en cuenta que no podemos pretender participación activa de quienes juegan, sin la

posibilidad de una participación real en el diseño del juego. Cuando el niño juega participando activamente, está creando el juego.

La ceremonia de seducir

Existen pocas oportunidades, salvo en el contexto del aula, para ver con claridad el efecto que la palabra puede ejercer en la persuasión humana. Es imprescindible que el docente se sirva del espacio de poder que el alumno y la institución les da, y entenderlo como lugar de enseñanza y aprendizaje, de forma tal que el docente trabaje en la empresa de construir conocimiento con los otros.

El tema de la seducción no deja indiferentes a distintos escritores, como es el caso de Alex Grijelmo:

“La seducción parte de un intelecto, sí, pero no se dirige a la zona racional de quien recibe el enunciado, sino a sus emociones. Y sitúa en una posición de ventaja al emisor, porque éste conoce el valor completo de los términos que utiliza, sabe de su perfume y de su historia y, sobre todo, guarda en su mente los vocablos equivalentes que ha rechazado para dejar paso a las palabras de seducción. No se basa tanto la seducción en los argumentos como en las propias palabras, una a una. No apela tanto a la construcción razonada como a los elementos concretos que se emplean en ella. Su valor connotativo ejerce aquí una función sublime”.

La seducción aparece como requisito previo e indispensable para cautivar la atención de quien escucha, tanto en quien educa como en quien se dispone a narrar:

“No apela a que un razonamiento se comprenda, sino a que se sienta [...] La seducción de las palabras, su olor, el aroma que logran despertar aquellas percepciones prehistóricas, reside en los afectos, no en las razones [...] Las palabras denotan porque significan, pero connotan porque se contaminan. La seducción parte de las connotaciones, de los mensajes entre líneas más que de los enunciados que se aprecian a simple vista”. (Alex Grijelmo. *La seducción de las palabras*).

A partir de la Revolución Industrial, las sociedades modernas trajeron consigo un nuevo paradigma, el cual demandaba simultáneamente nuevas invenciones que dieran respuestas a los requerimientos que emanaban del seno de ellas mismas.

Entre las muchas nuevas creaciones que surgieron, resalta la escuela como institucionalización de la enseñanza. Los altos índices de alfabetización se convirtieron en una quimera y en un acto de validación social, que según la visión del sociólogo Richard Sennett, generó un cambio de óptica en cuanto al reconocimiento de las prácticas en las instituciones educativas: “La reivindicación de una justa recompensa a la capacidad comenzó como rebelión contra el privilegio determinado por la posición heredada. La sociedad moderna aprendió poco a poco a construir instituciones que enmarcaban el talento. Pero los talentos así enmarcados eran cada vez más misteriosos [...], Este enigma no era inocuo.[...] El especialista ejerce sobre los otros poderes que éstos no entienden”.

Como toda actividad humana, la seducción carece de inocencia o falta de intención; incluso en aquellos que intentan una total neutralidad intencional. El no tomar posición es, paradójicamente, uno de los posicionamientos más poderosos. Con diez años de experiencia como redactor jefe del diario *El País*, de España, Grijelmo no es indiferente a las múltiples posibilidades de utilización de la seducción que las palabras ejercen:

“La seducción y la fascinación (la primera precede a la segunda) pueden servir, pues, tanto para fines positivos como negativos, y así las entendemos ahora. Pero, en cualquier caso, se producen dulcemente, sin fuerza ni obligación, de modo que el receptor no advierta que está siendo convencido o manipulado, para que no oponga resistencia [...] Siempre habrá en quien intente seducir con las palabras un atisbo de consciencia cuando las emplee para la seducción. Las habrá descubierto intuitivamente, siendo hablado por el idioma, pero las pronunciará con plena responsabilidad. Con la intención de manipular a los incautos”.

Tanto charlar como presenciar una clase de Salvador Ottobre - quien se reconoce a sí mismo como un seductor -, ayuda a ejemplificar lo importante que resulta para el proceso de enseñanza - aprendizaje la seducción del maestro sobre los alumnos. La relación existente entre maestro y alumno genera un espacio intermedio que Pocho define en la siguiente experiencia como co-actividad:

- Una vez tuve una sensación dando una clase ante ochenta adolescentes: algo se produjo, algo crecía mientras yo daba la clase... Y de pronto me detuve a observar que tenía ochenta pares de ojos mirándome la mano. Esto es teatro puro.

No es casual la reincidencia de la aparición del elemento narrativo para seducir y captar la atención del auditorio. En palabras de la escritora Soledad Puértolas:

“Cada vez que un contador de cuentos toma la palabra, parece que el mundo parte de cero, y su auditorio se instala en la ignorancia para, al ir escuchando, ir aprendiendo, ir entendiendo. Ciertamente, el contador de cuentos tiene en ese momento el mundo en sus manos”.

En esta comunión con el otro que el narrar otorga, el maestro ocupa un lugar de saber y de poder, pero no desde el punto de vista perverso del “poder por sí mismo”, sino desde el “poder para hacer”. “Hacer en el aula”, entre otras cosas, es trabajar en pos de generar conocimientos y saberes transformadores.

Sennett se vale de diferenciar dos términos para aclarar la relación entre capacidad y poder:

“La capacidad puede ponerse al servicio de un oficio o bien al servicio del dominio sobre los demás. El oficio tiene que ver con la capacidad de hacer bien algo; el dominio, con la demostración a los demás de lo bien que algo está hecho”.

Siempre con la sensibilidad encendida, Pocho continúa comentando qué percibió en aquella “ceremonia”:

- Para mí, allí se había producido algo, como una ceremonia, igual que en el teatro. Ese mismo ámbito de la ceremonia me parece apto para una clase, no porque una clase deba ser ritual, sino porque lo que vale es esa integración de todos construyendo un mismo objetivo. Tu visión se enriquece con la visión de los otros, y una cosa se puede resignificar en otras en función del compartir. Para mí, la resignificación es el enriquecimiento semántico a través de los saberes compartidos.

Como producto cultural por excelencia, la educación es uno de los resguardos más importantes de los saberes compartidos que Pocho señala. Como todo acto cultural, la educación permite la formación de la consciencia individual a partir del préstamo de consciencia colectiva. En este intercambio de significaciones, el hombre “hace” y “se hace”. Para Bruner, el hombre es necesariamente un hombre cultural:

“Toda cultura cara a cara tiene ocasiones de ‘atención conjunta’ en que sus miembros se reúnen para actualizar el estado de las cosas, para reajustar sus sentimientos mutuos y para reafirmar el cánón”; de forma tal que la educación es un acto que encierra un importante componente comunitario primal.

En el pensamiento de Pocho Ottobre, el acto educativo tiene mucho de ceremonia, “la ceremonia de aprender”:

LA CEREMONIA DE APRENDER

Educar para la condición humana es el mayor desafío en plena era de la informática. Mucho se ha debatido y se debatirá, tanto en el ámbito educativo como en el de la comunicación, sobre la valoración, aplicación y optimización como herramientas educativas de la informática y de otros medios de comunicación.

Desde la experiencia del S.E.P.A., a partir de la aplicación de sus propuestas en el canal CI@se, se ha observado que:

- Educar para la valoración de la condición humana es nuestro principal objetivo. La educación no es simple reproducción de conocimientos ajenos, ni productora de fragmentos; sino productora de sentidos e integradora de la persona individual y del cuerpo social.
- Educar, haciendo centro de todos los contenidos la condición humana, es apuntar a que cada uno recree para sí y la comunidad los aspectos sociales, políticos y comunicativos de manera crítica, creativa y productiva; y no solamente informativa.
- Los educadores nos hemos situado en un borde al que definimos como *punte entre el mundo de la imagen y el mundo de los observadores*. Por esto mismo nos proponemos hacer posible la interacción, de manera creativa, del material visual (todo nuestro material educativo) y el aula, y lo establecemos a través de guías didácticas como una conexión entre un mundo y otro, relativizando el estigma satanizador de un mundo vacío de afectos y condenado al intercambio de fragmentos, como conocemos al mundo de los medios de comunicación.
- En tal sentido, el mundo de la imagen se convirtió, para nosotros, en un desafío: poder traspasar la imagen para devolverla al aula como un polo integrador.
- No es necesario debatir acerca de si la informática sí, o si la informática no. La informática es bienvenida, igual que otros medios, en tanto y en cuando nos ayude a establecer otra forma de vinculación entre el maestro y el discípulo.
- En vistas de que *educar es valorar la condición humana*, la consideración de la enseñanza como *actitud celebratoria* nos permite cumplir con los propósitos antedichos. Se trata de transformar el espacio del aula en un escenario ritual de aprendizaje, donde se celebra el acto de aprender como un hecho comunitario y participativo.
- Establecer el espacio para el aprendizaje como un escenario donde el maestro y los discípulos se sitúan como constructores de un camino, donde la relación entre ambas partes opera, más que como un proceso interactivo, inspirado en la co-actividad, transformando la clase en un espacio para compartir y para la resignificación de contenidos, hechos y afectos.
- Hacer de la clase un rito integrador alrededor de un instrumento: las guías se convierten en el *guión soporte* que permiten desarrollar apropiadamente el tema de la clase.

Hacer de la dinámica del juego como elemento de dominio de distintas situaciones vitales y de aproximación al conocimiento, un hecho que contribuye al abandono de la actitud pasiva del observador crítico o de meros consumidores, para introducirnos como sujetos activos de la única historia que nos pertenece: la vida.

Salvador Ottobre y Cristina Escofet (2000)

Si uno de los fines fundamentales de la educación contemporánea es que el educando construya el conocimiento, no es de extrañar que uno de los desafíos más grandes que dicha educación tiene es saber hasta qué punto esta construcción se llevó a cabo, y además, si lo hizo adecuadamente. La simple palabra “evaluación” suele erizarnos la piel, y sin embargo, la mayoría de los docentes recurrimos a ella sin plantearnos realmente de qué se trata ni qué función debería cumplir.

P: ¿Cómo debería ser una evaluación?

R: *Nunca debe ser una prueba ni una calificación, sino que hay que evaluar procesos, ver en qué fallaste como docente y en qué fallaron los chicos. La evaluación debe entenderse como un termómetro, no dar como resultado una nota. En todas las universidades grandes, el alumno evalúa al profesor y hace un informe.*

Aceptar ser evaluado requiere una actitud por parte del docente democrática y receptiva al cambio de roles con respecto a los que en la educación tradicional tiene, de forma tal que la evaluación misma sea una situación de aprendizaje y no de vivisección. La consecuencia de ese cambio de actitud implica una revisión de la construcción conjunta del conocimiento, que les sirva tanto al docente como al alumno para ajustar y corregir las actividades y estrategias llevadas a cabo. Un cambio de perspectiva del maestro ayudará a romper con el paradigma de la evaluación como crimen y castigo. Ampliando el concepto, Pocho comenta:

- *Clarita Rampazzi se pregunta: "frente a una computadora, cada vez que no encuentro un archivo, investigo qué hice mal, donde lo guardé, etcétera. En cambio, frente a un alumno que "desconoce" una lección, el imputado es siempre el alumno... ¿Por qué?" Y dice con gracia: "Tratemos a los niños por lo menos como si fueran una computadora".*

Por tradición y naturaleza, la evaluación escrita suele ser poco transparente. Entender el examen escrito como una hermosa oportunidad de aprendizaje nos permitirá incorporarlo como parte del currículum educativo. La investigadora y docente Paula Carlino considera importante que el docente clarifique al alumno cómo evalúa: “Qué, cómo y para qué se evalúa enseña algo a los alumnos. Los estudiantes aprenden de los propósitos, los contenidos y las formas que usamos para evaluarlos”. Para ello propone actividades concretas basadas en la escritura epistémica: “... producir un examen escrito [...] en el que se aliente a los estudiantes a usar la escritura epistémicamente, es decir como medio de volver a pensar lo estudiado. [...] que los alumnos reciban retroalimentación externa del profesor, necesaria para ayudarles a revisar sus textos [...] De este modo, la redacción de los alumnos está mediada por las observaciones críticas de la docente y así la actividad que realizan durante la evaluación se alinea con los objetivos de la materia, por lo cual no es sólo el medio de acreditar su saber, sino una oportunidad para desarrollarlo”.

Trabajar la evaluación como escritura epistémica es una estrategia docente más que va en el sentido de lograr un aprendizaje metacognitivo:

“... el tipo de examen que proponemos en nuestras clases no puede seguir siendo una sepultura para los aprendizajes, ni nuestros comentarios finales una lápida conmemorativa” (Carlino Paula. *Reescribir el examen: transformando el “epitafio” en una llamada a pie de página*).

P: ¿Qué otras estrategias docentes rescatas?

R: *Estar atento. No sé si es precisamente una estrategia, pero es un condimento fundamental. Darse cuenta de lo que está pasando en ese momento, lo que le pasa a esa persona y contigo mismo, lo que pasa en esa relación con el objetivo y con el conocimiento. Si estás profundamente atento a todo eso, descubres cuál es el camino.*

Cuando uno ya se ha colmado de orientaciones tecnológicas –bienvenidas sean– surge la necesidad de evaluar. Y si no lo hacemos no sólo con las herramientas

adecuadas, sino además con una visión realmente panorámica, encontramos que no hay mejor camino que estar alertas. Alertas no sólo a las dificultades de comprensión de nuestros alumnos y de nosotros mismos, sino de la frustración que produce esa dificultad. Alertas a las necesidades de nuestro grupo, individual y colectivamente, porque probablemente en ellas se encuentre la causa de los problemas. Alertas a nuestra imagen, que seguramente la tenemos y seguramente estamos tratando de transmitirla. ¿No sería mejor dejarla de lado y actuar más por acción que por reacción en función de un objetivo?. Alertas para reconocer el valor de los contenidos. A veces, les damos mayor importancia de la que merecen. A mí me parece que son, simplemente, puentes que utilizamos para llegar a los niños. Pero que nuestra misión es otra. Si uno sólo de ellos aprendió a ponerse en el lugar del otro, eso sí es un éxito. Las fórmulas químicas, las biografías de autores, las fechas “inolvidables”, los teoremas y las poesías aprendidas de memoria, todo eso puede conservarse en un libro o en una computadora. Y es mi percepción, permanentemente alerta, la que me permitirá darme cuenta de que la química sirve para generar fórmulas de alegría. Que la matemática sirve para multiplicar la generosidad. Que las fechas sirven para recordar los momentos más lindos. Y los autores sirven para darnos mayor variedad de cristales con que ver la vida. Todo esto es, seguramente, muy metafórico ..., pero, ¿y si nos animamos?

P: ¿Cómo definirías el caos creativo?

R: Me serviré de una anécdota. Cuando yo estudiaba, teníamos un profesor de metodología, y mis cursos siempre fueron caóticos. Cada vez que venía a examinar mi clase, yo temblaba. Sin embargo, él comprendió que justamente en ese desorden, en ese enfrentamiento de objetos en apariencia disociados, es donde aparecen las zonas grises y las grietas por donde penetrar. Y bienvenidas las zonas grises, ya que nos permiten avanzar. Bienvenido el error, contrariamente a lo que piensan algunos maestros. Si un alumno se equivoca, yo utilizo ese error para llegar a la verdad.

P: ¿Qué entiendes por interactividad en la educación?

R: Que el niño pueda crear con eso que está viendo algo que esté en función del objetivo y dentro del guión didáctico. Por ejemplo: para enseñar El villano en su rincón, de Lope de Vega, hicimos un noticiero televisivo del año 1600. Hasta incluso trajeron un caballo para hacer un comercial de postas de caballos. He hecho muchas locuras por el estilo.

Uno de los pasos de la estrategia de La Celestina era visualizar un documental sobre la mentalidad de la Edad Media. Pero no desde una actitud pasiva. El programa estaba construido sobre oposiciones y los alumnos tenían que descubrirlas, describirlas y luego transferirlas. Por lo tanto, no se trata solamente de que el alumno se quede ante el televisor pasivamente recibiendo información, sino de que produzca algo con ella.

P: ¿Qué denominas como interacción con espíritu?

R: Cuando hablamos de una ceremonia, remitimos a una interacción. El marketing ha hecho tanto mal, que el espíritu está casi desaparecido del ámbito del conocimiento humano. En esta relación, la educación es un proceso de comunión que se ha vaciado de significado. Pero no hay que olvidar que el espíritu es lo que hace al hombre ser hombre; su esencia. El espíritu es lo que más comunica con lo absoluto. Mente y espíritu están en comunión; no van por separado.

P: ¿Cuál es tu premisa cuando das una clase?

R: Lo primero que intento hacer es enseñar la condición humana. Que lo que se haga en clase sirva para la vida. Busco que reflexionen, que el juego les ayude a resignificar cosas que están orientadas al crecimiento humano y a enfrentar situaciones vitales. Ser educador va mucho más allá de lo que es estar frente al aula; es un compromiso de vida.

En *Enseñar a pensar*, Smith, Nickerson y Perkins aseguran que construir la estrategia educativa es construir un modelo de resolución de estrategias, no sólo del problema

presente sino para la vida: “Cuando una persona comprende una teoría, la puede aplicar de forma apropiada a una nueva situación”.

P: ¿Te genera algún malestar la educación tal y como está?

R: *La educación se ha deshumanizado. Los objetivos que se establecen en general son de contenido, pero no se proponen contenidos morales. El logro responde al logro de contenidos conceptuales que nos harán salir airosos de nuestro desempeño, pero no de nuestra conciencia. Yo prefiero sentir la educación como compartir, acompañar, comprender. Son hechos concretos que tienen que ver con la educación, sin ser la educación misma.*

BIBLIOGRAFÍA

CARLINO Paula: *Reescribir el examen: transformando el “epitafio” en una llamada a pie de página.* Cultura y Educación 15 (1), pp 81-96, Buenos Aires, 2003.

GARDNER Howard: *La educación de la mente y el conocimiento de disciplinas.*

GARVEY Catherine: *El juego infantil.* Ediciones Morata, Madrid, 1985.

GOMBRICH E. H.: *Meditaciones sobre un caballo de juguete.*

GRIJELMO Alex: *La seducción de las palabras.* Taurus, Madrid, 2000.

PERNER Joseph: *Comprender la mente representacional.* Paidós, Barcelona.

PUÉRTOLAS Soledad: *La vida oculta.* Anagrama, Barcelona, 1993.

SENNETT Richard: *El respeto.* Anagrama, Barcelona, 2003.

SMITH, NICKERSON, PERKINS: *Enseñar a pensar.* Paidós, Barcelona.

STERNBERG ROBERT

SLOTEDIJK Peter: *Experimentos con uno mismo.* Pretextos, Barcelona, 2003.

TISHMAN, PERKINS, JAY: *Un aula para pensar.* Paidós, Barcelona.

WINNICOTT David: *Realidad y juego.* Gedisa, Barcelona, 1986.

III

¿DÓNDE QUEDÓ MI TAMAGOCHI?

Nuevas tecnologías en la educación

“Hoy en día arrecia una tormenta tecnológica, y el resultado será la democratización final del cine. Por primera vez, cualquiera puede hacer una película”
(Dogma 95)

Vivimos en sociedades occidentales que glorifican lo moderno, debido quizás a que confundimos con facilidad lo nuevo con lo último.

El “boom” Tamagochi en menos de un lustro firmó su certificado de defunción sin que ni siquiera hubiésemos averiguado qué era ni para qué servía. Tal lascivia por aquello que está “por conocer” genera una sobrecarga de productos increíbles en su ininteligibilidad e inconsistencia. Las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, si no tienen dirección, aplicación concreta y validación en la sociedad en la que se desenvuelven, están predestinadas a “tamagochisearse”, es decir, a morir antes de que sepamos para qué nacieron.

P: Has pasado tu niñez en una sociedad donde la escritura estaba muy validada, ¿te parece que la sociedad actual la considera de la misma forma?

R: *En general los chicos con Internet escriben más ahora. Escribir implica una habilidad y una destreza. Lo mismo pasa con la lectura. Hay estudios que indican que el uso de la lectura y la escritura entre los más jóvenes se ha incrementado en un 30%. Esto no quiere decir que sepan escribir o leer mucho mejor, porque en general, se comunican con el mismo lenguaje con que se hablan y la misma ortografía....*

En mi niñez, el papel tenía “status”. Escribir era importante. Las cartas eran muchas veces las protagonistas. Es interesante que ese afecto por el papel no se haya perdido en los docentes que, en general, aman sus libros y se llevan con avidez todos los apuntes que puedan recoger cuando das una charla. Yo mismo, cuando tengo que leer algo profundamente, también lo imprimo.

P: ¿Con qué tecnología te sientes más cómodo?

R: *Con la palabra. Pienso que la voz (junto con el gesto) nunca van a desaparecer como herramientas. Yo creo que hablo peor de lo que escribo...Sin embargo, sobre todo cuando estoy en clase, comunico de los pies a la cabeza. No hace mucho estuve viendo un documental sobre la mirada en los retratos renacentistas. Se podría escribir un libro sobre cada mirada...Esa tecnología nos viene de fábrica y creo que es extraordinaria.*

Ante una cultura de la velocidad y lo efímero, resulta curioso ver cómo nos esforzamos en generar nuevas tecnologías, incluso cuando todavía no terminamos de utilizar y comprender las que tenemos entre manos desde hace mucho tiempo:

“La maquinaria que permite producir un texto infinito con un número finito de elementos existe hace milenios: es el alfabeto. Con el número limitado de letras de un alfabeto se pueden producir miles de millones de textos, y eso es exactamente lo que se ha hecho desde el viejo Homero hasta nuestros días”. (Humberto Eco, 2003).

El snobismo siempre está de moda.

El amor lúbrico por lo nuevo, en el caso concreto de la educación, hace que el desafío por la búsqueda del equilibrio se potencie. No deberíamos permitirnos el lujo de crear nuevas tecnologías sin precisar para qué las desarrollamos y qué función concreta tendrán en la actividad educativa; que no es otra cosa que abrirles – más de lo que ya las tienen – las puertas al marketing salvaje.

Validar lo último como reflejo del amor por lo nuevo puede derivar en una peligrosa ingenuidad. Pero la otra cara de la moneda, negar el influjo de los nuevos tiempos, no es menos ingenua:

“La escuela está encontrando competidores poderosísimos. Son los medios de comunicación –y las relaciones con las nuevas fuentes de saber cada vez más dispersas-, y no las escuelas ni los centros educativos tradicionales, los que se están convirtiendo en el ámbito privilegiado de la transmisión del saber actual y en los urdidores de esa nueva racionalidad social [...] La escuela se ha tornado en un elemento poco práctico, conecta difícilmente con la acción social. Situada entre el mantenimiento de un currículo tradicional y las dudas sobre la aceptación de uno nuevo adecuado a las exigencias de la nueva sociedad, encuentra serios problemas para convertir sus enseñanzas en algo utilizable prácticamente por los estudiantes fuera de las aulas.” (J. M. Pérez Tornero). La educación se debe un debate en profundidad y desde dentro, sobre qué hacer y cómo incorporar las NTIC.

Ante este panorama, se impone la necesidad de encontrar un equilibrio entre la “devoción totémica” y la “negación oscurantista” a las nuevas tecnologías. Uno de los esfuerzos más grandes que se instrumentan en Latinoamérica es el canal Cl@se, del cual Ottobre es asesor.

P: Definenos qué es Cl@se

R: *Cl@se es una herramienta múltiple. No es sólo un canal. Es un sistema apoyado en lo lúdico, a través de juegos dirigidos a chicos de entre 6 y 18 años; un servicio “a la carta” que –como indican las últimas investigaciones- llegará al usuario cada vez mas personalmente.*

P: ¿Qué alcance tiene?

R: *Llega a 1.800.00 suscriptores de América a través de Direct TV, y a 48.000 escuelas de la región mediante acuerdos con entidades y organismos de estado. En Argentina, este servicio educativo alcanza a 7.800 colegios periféricos a través del convenio Escuelas Sin Fronteras, suscrito con la Secretaría de Comunicaciones de la Nación Argentina. México es el país que más consume la señal a partir de un acuerdo con el ILCE -Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa-, un organismo internacional sin fines de lucro que distribuye y produce material educativo a las escuelas y centros de entrenamiento docente a lo largo de todo su territorio.*

P: ¿Cómo se articula con la actividad diaria del docente?

R: *En el marco de la convergencia, puede convertirse en un aliado de los maestros, los estudiantes y los hogares de Iberoamérica; respondiendo, además, a necesidades locales. Puede ser generador de contenidos para currículas específicas.*

P: ¿Qué contenidos posee?

R: *La programación está compuesta por ciclos de entretenimientos educativos “reprocesados” para adecuarlos a la región donde se emitirá, ya que al docente le interesa que el material sea cercano a los chicos. No hay límites. Imágenes estáticas o dinámicas, nuevos conocimientos y caudal enciclopédico, contacto con alumnos, expertos, docentes, cursos de formación, todo es posible en Cl@se. A este horizonte vastísimo le hemos puesto un “buscador”, que es su propio deseo de conocer y una filosofía que se ha convertido en un éxito singular. Lejos de toda solemnidad, Cl@se es un camino que divierte, entretiene, se transforma a veces en un desafío y siempre en un juego productivo donde el saber es ese tesoro escondido que queremos encontrar y compartir.*

La búsqueda del tesoro -como metáfora del conocimiento– que propone Pocho, deriva de la participación de los directamente implicados en el acto de aprendizaje. Al mismo tiempo, la cooperación activa de los alumnos depende en gran parte de para qué se los convoque. El llamamiento a construir un camino de aprendizaje implica no sólo picar la piedra y alisar el terreno, sino también y fundamentalmente tener injerencia en el diseño de la ruta a seguir.

En gran medida, para Alonso y Montero, la motivación y el disfrute son las claves de la construcción del camino de la búsqueda del conocimiento:

“El significado básico que toda situación de aprendizaje debería tener para los alumnos es el que posibilita incrementar sus capacidades, haciéndole más competente, y haciéndole disfrutar con el uso de las mismas”.

P: ¿Cuáles son las premisas del sistema?

R: Nosotros ponemos como principio el interés de los alumnos, y a partir de eso elaboramos los contenidos. Implementamos algo que no se hace. Cuando vamos a los talleres, primero los docentes nos miran con desconfianza y luego terminan bailando, cantando y creando. Ahí todo cambia, porque nosotros modificamos el eje de la enseñanza. Nos focalizamos en las motivaciones del chico.

P: Calculo que no les resulta sencillo sostener una señal de contenidos educativos dentro de un medio altamente comercializado...

R: Para que la televisión educativa sea un negocio todavía falta mucho, pero va a ser el gran negocio del futuro, porque lo único que garantiza una movilidad social paulatina y segura es la educación. Falta que algunos empresarios se den cuenta y que nosotros podamos producir en función de la realidad de cada una de las regiones. Los canales educativos son hasta ahora la cenicienta de la televisión porque tienen menos rating que otro tipo de señales. Nuestro canal, al ser de entretenimiento, tiene mucha fuerza de rating, quizás pase por que es un medio útil: no es una señal, es un servicio.

Ante el cambio

El miedo a lo nuevo, ciertamente no es novedoso. En la siguiente anécdota que narra Humberto Eco, se aprecia con claridad que la posibilidad del efecto negativo por la aparición de nuevas tecnologías, era una preocupación incluso para los antiguos egipcios:

“Según dice Platón en su *Fedro*, cuando Hermes o Theut, el supuesto inventor de la escritura, le presentó su invención al faraón Thamus, recibió muchos elogios, porque esa técnica desconocida permitía a los seres humanos recordar lo que de otro modo habrían olvidado. Pero el faraón no estaba del todo contento: - ‘Mi experto Theut –le dijo- la memoria es un gran don que debe vivir gracias al entrenamiento continuo. Con tu invención, las personas ya no se verán obligadas a ejercitarla. Recordarán las cosas, pero no por su esfuerzo interno sino por un dispositivo exterior [...]’. El faraón expresaba un miedo que siempre reaparece: el de que un descubrimiento tecnológico pueda asesinar algo que consideramos precioso”.

P: ¿Por qué los maestros resisten al cambio y a la apertura a las nuevas tecnologías?

R: No hace mucho estuve en una clase de secundario en París y me pareció haber atravesado el túnel del tiempo. Había un profesor invitado. Los niños se ponían de pie para hacer preguntas que leían en un papel, de acuerdo a un orden que seguramente fue fabricado por los docentes. Me impresionó mucho el orden, el silencio y la disciplina. Esto es coherente con los docentes y los universitarios, que tienen en general la idea de que una clase debe ser, antes que nada, solemne. Y esto explica también por qué cuando terminan la escuela primaria o secundaria, los alumnos se sienten más “liberados” que recibidos. Este sería el primer inconveniente para la

aceptación de las nuevas tecnologías. Hay otros: como la televisión abierta es –en general- tan mala, todo lo que tenga que ver con la palabra televisión, suena mal. Por otra parte, como los niños adoran la televisión, el docente no puede competir con ella. Por lo tanto, tienen las de perder.

En cuanto al uso de la informática, el rechazo es porque los profesores no se han formado con los nuevos sistemas, los desconocen y porque cualquier chico de cinco años es capaz de manejar un ordenador más eficientemente que muchos docentes. El problema es que algunos no quieren reciclarse. El Manifiesto Cyberpunk dice claramente: “El futuro llegó y no tiene pensado volverse atrás”. Si los docentes no se “aggiornan”, llegará el momento en que no se comunicarán. Y un docente que no comunica es absolutamente inútil. Quiero dejar a salvo a los docentes que sí trabajan con las nuevas tecnologías, los que hacen cursos permanentemente para estar al día, los que ven esos medios como una herramienta que les facilitará la tarea y se la hará más grata a ellos y a sus alumnos.

P: ¿Qué tecnología no usarías en el aula?

R: *No creo que deba descartarse ninguna. Pero algunas necesitan más justificación. El sonido por sí solo debe justificarse en alguna actividad muy específica. Por ejemplo cuando trabajaba en el “voice over” de charlas de Krishnamurti, escuchar sus conceptos desde su propia voz era conmovedor... Pero para que quede justificado poner solamente sonido en una clase, tiene que ser algo de mucho valor. Creo que las tecnologías deben tener unas razones de utilización, porque suele suceder que muchos docentes utilizan el Power Point por ejemplo, como un reemplazo simplemente del pizarrón. Yo me he peleado con un Power Point porque, en plena defensa de mi tesis, decía justo lo contrario de lo que yo pensaba.*

P: ¿Cómo te posicionas ante el fenómeno Internet?

R: *Para mí es una herramienta que permite más posibilidades, como conectarse a mayor cantidad de gente, con mucha más velocidad, y mejorar las condiciones cuantitativas. Lo que no creo es que deba exagerarse el rol de las nuevas tecnologías. Soy un apasionado de las nuevas tecnologías para que estén al servicio del hombre y la mejora de los sistemas de comunicación, y no para que alguien se cuelgue el cartel de “nuevo tecnólogo”. La tecnología hace a la persona, en función de convertirla en uno más de ese proceso. Las nuevas tecnologías no suplen al hombre en el acto creativo, sino que él se vale de ellas para crear.*

¿Qué hay de nuevo en la interactividad?

La interactividad distingue y modula las mentes contemporáneas signadas por las NTIC, de forma tal que se manifiesta como rasgo inequívoco - aunque no exclusivo - de las mismas. Para Pérez Tornero:

“Los nuevos medios dan un contexto para que haya un autor colectivo. Por ejemplo, el cine. ¿El autor es el guionista? ¿El director? ¿El actor? En el tema del multimedia hay una doble disolución del autor. Uno: la colectividad cobra nuevo peso. Dos: la interactividad hace que esta obra no esté cerrada.” (1)

En un claro ejemplo de tecnología funcional, las posibilidades inherentes al medio cibernético montado en el ciberespacio aumentan la calidad y cantidad de intercambios:

“Las nuevas tecnologías hacen posible que entre el usuario y las informaciones por ellas transmitidas se pueda instaurar un constante ir y venir: las acciones del sujeto producen de inmediato cambios visibles en la pantalla, que a su vez apelan a nuevas decisiones y acciones del sujeto, y así sucesivamente [...] Ofrecen la posibilidad de poner en contacto, sin ningún tipo de restricción temporal y espacial, a un sinnúmero de personas que comparten recursos básicos de estas conexiones” (Coll Y Martí).

Dado que, como aseguran Colomina, Rochera y Onrubia:

“... Los procesos escolares de enseñanza y aprendizaje son, en un sentido profundo, procesos interactivos y comunicativos en los que los participantes se sumergen en la

construcción de sistemas de significados compartidos cada vez más ricos, complejos y ajustados a la realidad ...”; deberíamos representarnos a la actividad del aula, a los medios masivos de comunicación y a Internet, como partes constitutivas de un mismo proceso interactivo de construcción de conocimiento.

P: ¿Es realmente la interactividad un proceso novedoso?

R: *Lo que es relativamente novedoso es el uso de la interactividad por el marketing. Tanto usó la palabra que se ha vaciado de significado. La interactividad es casi tan antigua como el hombre. En un diálogo cualquiera ya hay interactividad. Más allá, hay ejemplos de obras interactivas desde siempre. En mi trabajo Elogio del autor recuerdo el juego interactivo de Mozart para componer melodías, los libros que decían “Si quieres que el dragón se muera, ve a la página 33. Si quieres que siga viviendo, ve a la 45”. Hay obras de teatro absolutamente interactivas: Tamara, de John Krizanc, es un ejemplo. El público elige a los personajes que seguirá a lo largo de los muchos escenarios de la obra y él mismo decide cómo recibirá el discurso. (No la historia, que es la misma para todos).*

P: ¿Consideras que la interactividad es lo propio y distintivo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación?

R: *Desde el diálogo a los nuevos medios, la interactividad es fundamental. Deben terminarse los monólogos de los docentes porque sólo siembran aburrimiento. Lo peor que he visto es que muchos docentes partidarios de una clase creativa, interactiva, apasionada y divertida, exponen sus preferencias en una clase absolutamente solemne con esquemas en el pizarrón que, para peor, son coherentes.*

Existe más de un indicio para asegurar que la interactividad, si bien identificada fuertemente con Internet, no es necesariamente un proceso novedoso deudo de las nuevas tecnologías. El siguiente relato de Paul Auster es un ejemplo de cómo el acto de leer es una forma de interactividad:

“Me di cuenta de que cuando leía, trasponía las cosas que estaba leyendo a lugares que conocía. Estaba leyendo *Orgullo y Prejuicio*, de Jane Austen, y me di cuenta que de que todo sucedía en la casa donde ya había vivido de chico, las hermanas Benett estaban sentadas en el living de casa. Eso es lo que hacemos al leer: expropiamos lo que leemos para trasladarlo a nuestras propias experiencias, nuestros recuerdos, nuestros sentimientos. Por eso creo que cada lector lee literalmente un libro distinto”.

No es sencillo apreciar los límites entre la originalidad y el plagio, en la interacción del acto creativo. Más de un pensador y de varios artistas aseguran que en el fondo todo es copia de algo. Pero si consideramos que por el simple hecho de realizarse en dos momentos distintos, no existen dos actos iguales, también al intentar copiar se produce algo nuevo, que para ser más exactos podríamos llamar poco original. Si leer es una construcción conjunta entre quien escribe y quien lee, leer es una forma de interactividad antiquísima, un juego cooperativo en el que intervienen los antedichos y el texto mismo.

En cualquiera de las formas que adopta la creación artística, la interactividad que se genera entre quien crea la obra y quien la recibe, viene a cuestionar fuertemente la autoría de dicha obra. Ottobro se resiste a esta idea: - *No hay obra sin autor, aunque no lo conozcas.*

Al respecto, J. M. Coetzee, en sus palabras previas al discurso pronunciado al recibir el premio Nobel de literatura, arroja un poco de luz acerca de la articulación que se da entre el autor, el lector y el texto propiamente dicho:

“... Quiero recordar al niño que, sin nunca antes haber oído hablar de él, conoció a Robinson Crusoe por el año 1948 o 1949. Yo –o ese a quien llamo yo- descubrí entonces y leí con la mayor atención aquella historia del hombre arrojado a una isla a la que convierte en su reino. Había alguien más en la historia, un tal Daniel Defoe. ¿Cuál era su papel? ¿Cómo encajaba él dentro? Decían que era el autor, pero yo no lo entendía porque a mí, quien me estaba narrando el relato era Robinson Crusoe. Así

que, ¿quién era Defoe? ¿Un apodo de Robinson Crusoe?”.(J. M. Coetzee. Estocolmo, diciembre de 2003).

P: ¿Cuál es la función del que lee?

R: *Interpreta. Lector y escritor son oficios diferentes. El escritor tiene por función expresarse a través de la escritura con pautas establecidas.*

P: Pero si la interpretación de cada lector es siempre distinta, ¿no la podríamos considerar una forma de autoría?

R: *No. Lo que puedo interpretar de un texto yo difiere de tu interpretación, no porque yo sea autor, sino simplemente porque somos diferentes.*

P: ¿Encuentras algún ejemplo concreto de educación interactiva que se fusione armónicamente con las NTIC?

R: *Cl@se es un ejemplo. No hay límites para Cl@se, porque se construye todo el tiempo. Lo construimos todos desde todo el mundo.*

El futuro es hoy.

La realidad compleja en la que estamos inmersos nos confronta ante vigorosas contradicciones que muchas veces nos avergüenzan. Las más avanzadas investigaciones sobre tecnologías de la educación y de la comunicación, sumadas al desarrollo y al impresionante aporte disperso por el resto del mundo desarrollado; paradójicamente, dependen de que las aulas de las escuelas, incluso las de los países periféricos más sumergidos económicamente, tengan acceso a los insumos mínimos – como la red eléctrica por ejemplo - para implementarlas en sus aulas.

Un futuro tecnológico posible es aquel que incluye a todos los habitantes del planeta, los de los países centrales y los de los periféricos, mucho más numerosos y carenciados. Una mejora del diálogo entre ambos mundos ayudará a gestar una tecnología al servicio del hombre, ya que un mundo sumido en la pobreza y preocupado sólo por la supervivencia no puede optar por los nuevos desarrollos tecnológicos.

P: Supongamos que al igual que tu admirado Walt Disney, te ponen en una cámara de frío y despiertas dentro de cincuenta años, ¿con qué tecnologías te encontrarías?

R: *Te aclaro que lo del frío de Disney no lo creí nunca. Pero sirve para la pregunta. Creo que encontraría un sistema integrado, donde desde un mismo control puedo manejar distintas funciones de la casa como la calefacción, la seguridad, las luces... además de integrar la televisión y la informática.*

P: ¿Quién se comió a quién, el televisor al ordenador o viceversa?

R: *Yo creo que nadie se va a comer a nadie, porque cada uno va a seguir produciendo para su medio.*

P: ¿Y cómo te imaginas a la educación?

R: *En todas las aulas existirán pantallas planas, donde puedas manejar cualquier tipo de información, e incluso conectarte con el exterior. Por otra parte, hay un fenómeno que se está dando, que es el hecho de que los niños van a dejar de ir a la escuela, dando paso a mayor presencia de educación a distancia.*

Para Coll y Martí el desafío que se presenta ante el advenimiento de las NTIC es no sólo material sino también ético:

“Si desde el punto de vista ideológico y político el reto fundamental reside en arbitrar medidas urgentes que impidan que las NTIC acaben configurándose en nuestra sociedad como una nueva y poderosa fuente de discriminación social, económica y cultural –según se tenga acceso o no al flujo de información y conocimiento que proporcionan-, desde el punto de vista práctico esta urgencia se concreta en superar

las dificultades que plantea la incorporación efectiva de estas tecnologías a las escuelas, institutos, universidades y, en general, a todas las instituciones que conforman el sistema educativo”.

P: Dentro de este nuevo esquema de la televisión educativa e interactiva, ¿dónde quedan los niños excluidos económicamente del sistema y que no pueden acceder a la tecnología básica que se necesita?

R: Creo que la brecha digital se va a acortar. De hecho, existen muchas fundaciones que dan apoyo, como en el caso de las que funcionan en Brasil o Méjico. No hace mucho pedía yo en la Feria del Libro que los políticos, los empresarios, y, en fin, todas las esferas de poder, trabajaran para hacer de esta necesidad una política de Estado. Mira... Las personalidades más famosas del mundo –empezando con el Dalai Lama y terminando con el presidente Chirac- firmaron el Manifiesto de Aited, donde se comprometían a colaborar con las nuevas tecnologías, en este caso la televisión educativa. Muchos firmaron, pero ¿cuánto se ha hecho?

P: Pero en Brasil hay muchísima exclusión social, incluso gente que ni siquiera posee tierras donde pasar la noche.

R: Brasil tiene los mejores sistemas de televisión educativa imaginables, porque muchos de ellos están respaldados por el trabajo que hacen en el campo las personas de los canales de televisión. Para mí lo fundamental es que los Gobiernos tomen conciencia de lo que pasa. Considero que los Gobiernos deben revolucionar todo este sistema, y tomar la delantera por encima de las empresas privadas. La empresa privada va a hacer algo siempre y cuando le dé dinero. Así, es responsabilidad del Gobierno generar una política adecuada para que esos sistemas se difundan.

Afortunadamente, creo que la gente se está dando cuenta de lo que ha perdido, y se está revalorizando la función del Estado.

P: ¿Con qué trayecto creativo te sientes más identificado: del medio educativo a la televisión, o del medio televisivo a la educación?

R: Me dediqué a la televisión educativa cuando me di cuenta de que un niño se puede divertir tanto en la escuela como con la televisión. El aula puede entretener tanto como la televisión. La búsqueda del conocimiento puede ser interesante y tener un perfil relacionado con la aventura.

P: Te propongo un juego: debes elegir un socio capitalista que solvete los gastos de quienes serán los teóricos que sostengan un proyecto educativo interactivo, y además coloque dicho medio en el lugar que más te guste para que des clases.

R: El capitalista sería Gustavo Cisneros, si se decidiera a invertir realmente en su canal educativo; o la Fundación Marinho, en Brasil, que con Canal Futura ha dado pasos gigantes. El medio sería un aula en Argentina, y los teóricos serían Piaget y Vygotsky entre muchos otros. Me gustaría tomar lo mejor de cada uno. Sin embargo, no soy un estudioso y no tengo buenos conceptos de muchos teorizadores. Pienso que algunos son lo contrario de los juegos de mímica, donde se dicen muchas cosas sin decir una sola palabra. Con todo respeto, creo que muchos "genios" dicen muchas palabras sin decir una sola cosa.

NOTAS

(1) J. M. Pérez Tornero en Ottobre Salvador: *Elogio del autor*.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO Jesús y MONTERO Ignacio: *Orientación motivacional y estrategias motivadoras en el aprendizaje escolar*, en Coll, Palacios y Marchesi: *Desarrollo psicológico y educación*. Alianza Editorial, Madrid, 2001.

AUSTER Paul: reportaje realizado por Alan Pauls para *El Diario*, página 12. Buenos Aires, Agosto 2002.

COLL Y MARTI: *La educación escolar ante las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación*, en Coll, Palacios y Marchesi: *Desarrollo psicológico y educación*. Alianza Editorial, Madrid, 2001.

COLOMINA, ROCHERA Y ONRUBIA: *La dinámica de los procesos de enseñanza y aprendizaje: el aula como contexto*, en Coll, Palacios y Marchesi: *Desarrollo psicológico y educación*. Alianza Editorial, Madrid, 2001.

ECO Humberto: *Resistirá*, en Suplemento Radar de *El Diario*, página 12. Buenos Aires, Diciembre 2003.

PÉREZ TORNERO José Manuel: *Las escuelas y la enseñanza en la sociedad de la información*, en J. M. Pérez Tornero (comp.): *Comunicación y educación en la sociedad de la información*. Paidós, Barcelona, 2000.

IV YO SOY EL VERSO El oficio de narrar

"Al entrar en la vida es como si saliéramos a un escenario para participar en una obra de teatro que se encuentra en plena representación; una obra cuya trama algo abierta determina qué papeles podemos interpretar y en dirección a qué desenlaces podemos encaminarnos".
(Jerome Bruner)

Construcción y constricción al mismo tiempo, la cultura enhebra y articula la consciencia de quienes se encuentran inmersos en ella, se vale de todos los productos que genera para crear sujetos particulares, pero con códigos compartidos y comunes que hacen que un integrante de dicha cultura se reconozca en otros de similar origen.

Dentro de este esquema, aparece el lenguaje como vehículo por excelencia de intercambio de significaciones entre los integrantes de una misma cultura, posibilitando que los mismos formen parte de ella y sumiéndoles en su contexto.

La cultura moldea la mente de quienes la habitan, determinándola incluso desde antes de nacer, es decir, desde el deseo de sus progenitores, proyectado en el imaginario de cómo quieren que sea su descendencia.

Quizás porque sea la principal tecnología que el hombre ha sabido generar en su historia, Pocho Ottobre se reitera en su elección:

-De todas las formas de expresión cultural, me quedo con la palabra. La voz, los gestos, la expresión personal, son lo más comunicativo que hay.

Recorrer los caminos de las narraciones impone abrirse al inmenso mundo de representaciones con que la cultura estructura la mente de quienes la transitan, apoyada por una disposición del ser humano al encuentro de consciencias que el contar propicia. Según Jerome Bruner:

"...El niño, por dotación genética y por exposición, llega a participar en la cultura usando el lenguaje y su discurso narrativo en vivo".

El hombre toma de la cultura la significación que por ella circula, a la vez que la modifica con su actividad humana en un doble juego dialéctico. Toda actividad humana se articula a partir de factores intermediarios que Vygotsky distinguió como "instrumentos psicológicos simbólicos y medios de comunicación interpersonal". Históricamente contruidos y culturalmente organizados, Alex Kozulin toma el concepto de instrumentos psicológicos simbólicos vygotskyano y expone:

"Al igual que los instrumentos materiales, los instrumentos psicológicos son formaciones artificiales, [...] Se orientan hacia el interior y transforman los procesos psicológicos naturales internos en funciones mentales superiores. En su forma exterior, los instrumentos psicológicos son recursos simbólicos como signos, símbolos, lenguajes, fórmulas y medios gráficos".

En este contexto, aparecen las narraciones como herramientas privilegiadas de elaboración social colectiva.

Varias preguntas: en busca de una aproximación al oficio de narrar

Podemos considerar como tentativas o aproximaciones a las explicaciones devenidas de una narración, ya que siempre e invariablemente, por causalidad o por azar, toda explicación se derrumba ante los hechos mismos. Por suerte, la realidad siempre supera la ficción.

Casi tan profundo como el grito de Manuel Bandeira: “Estoy harto del lirismo que se detiene y va a averiguar en el diccionario el sello vernáculo de algún vocablo/ Abajo los puristas y todas las palabras, sobre todo los barbarismos universales”, suena el rezongo de Pocho Ottobre:

*-Si le preguntas a una lavandera cuál es la fórmula del jabón, probablemente no la sepa. Si bien estudié todas las formas de la versificación castellana, con los manuales más densos que te imagines, cuando escribo **yo soy el verso**, me doy cuenta de que todo aspecto teórico en torno a la habilidad que uno maneja, es válido para estudiarse como fenómeno, pero no para crear. En la medida que interpones algo teórico al acto creativo, lo cadaverizas.*

En tal sentido, Bruner realiza un aporte esclarecedor:

“No venimos al mundo equipados con una ‘teoría’ de la mente, pero sí con un conjunto de predisposiciones para construir el mundo social de un modo determinado y para actuar de acuerdo con tal construcción”.

En el intento de despojarnos de ataduras teóricas que puedan bloquear la sensibilidad, Pocho comparte sus experiencias:

-Cuando escribía para mis compañeros en los cumpleaños, aplicaba la técnica sin conocerla, o sin saber lo que ahora sé... Hay cosas que se hacen por olfato. El autor de verdad es el que escribe sin tener en cuenta su técnica. Después podrá, con sus conocimientos, corregir un párrafo.

Este “despreocuparse” de las conclusiones teóricas encuentra su correlato en una frase de Harold Bloom:

“Para mí la lectura es una praxis personal, más que una empresa educativa”. Más que teóricos iluminados, el lector y el escritor aparecen como seres deseosos de contar, y que sin más, toman la palabra como herramienta para satisfacer sus necesidades”.

Para Pocho Ottobre, otro aspecto importante en el momento de narrar es la libertad que un escritor se brinda cuando trabaja en el plano metafórico:

-Me acuerdo que la gran discusión que tenía con mis compañeros de primaria: para ellos, una hoja seca era aquella que le faltaba clorofila; para mí, una hoja seca era todo el otoño. Yo no sabía literatura, solamente creaba.

El músico brasileiro Caetano Veloso lo expresa con contundencia: “Está probado que solo es posible/ filosofar en alemán/ Si usted tiene una idea increíble/ es mejor hacer una canción”. Caetano pone la música y Pocho la letra:

-Puedes conocer la técnica o no, pero existen grandes intuitivos que han escrito grandes obras sin saber de literatura, y escritores de gran técnica que han escrito también cosas maravillosas. No creo que se pueda decidir entre una cosa y la otra, la técnica la puedes conocer y te puede servir, pero cuando escribí este poema a un gato siamés no pensaba en la técnica:

A Nano.

**Vos, Nano, y yo, nos hemos vuelto viejos.
Pelo blanco los dos y una esperanza
que apenas tuerce un poco la balanza
en la lágrima cruel del entrecejo.**

**El tiempo nos pasó como de lejos.
Vos, cascabel al cuello. Yo, en la oreja.
Y vivimos la triste moraleja
en la mentira eterna del espejo.**

**¡Qué hicimos, Nano! Con saña y con malicia
y con pasión apenas perdonable**

**buscamos la caricia inagotable
en un mundo prohibido de caricias.**

**Subite aquí. Quizás sin darnos cuenta
si me mirás a mí y yo te veo,
con mi dolor y con tu ronroneo
compramos el final aquí a la vuelta.**

A veces escribo a las tres de la mañana, es como que el inconsciente te va dictando todas esas cosas.

A la luz de los resultados, concluyamos que las fuentes de inspiración y los momentos en que suceden también son indefinibles. Cualquier frase perdida en un café, la noticia pequeña del diario, o la presunción acerca de un diálogo cercano en el asiento de enfrente del tren dispara esa tendencia del ser humano a completar con su imaginación lo que el relato de los otros no les brinda aunque sí le sugiere. Hay historias que están ahí, esperando para ser contadas. Un breve párrafo de la escritora Soledad Puértolas arroja un poco más de luz sobre el tema:

“Es curioso que este oficio de contar cuentos sea uno de los más viejos del mundo, si no el más, como si la necesidad de la fabulación del hombre hubiera nacido con él, como si en el mismo instante que adquiere conciencia de la realidad, necesitara salirse de ella, situarse a distancia, quizá comprenderla. Los historiadores de las religiones tienen en los cuentos una copiosa fuente de información, sujeta a las más variadas interpretaciones. Y sean cuales fueren las conclusiones a que lleguen, el punto de partida parece indiscutible: al hombre no le basta la vida. Nunca le ha bastado [...]”

P: Pocho, ¿cómo es el oficio de escribir?

R: *Hermoso, terrible, estresante, satisfactorio, agotador, frustrante, y puedo decirte diez mil adjetivos más. Escribir es un acto que se enmarca en la vida, en la sociedad... Como tantos otros... Es hermoso cuando estás creando y te das cuenta de que por fin las palabras reflejan (dentro de los límites de las palabras) lo que piensas y lo que sientes. Es terrible cuando estás obligado a escribir para mañana y no tienes ni siquiera idea de qué, para qué y mucho menos cómo. Es estresante cuando se anticipan grabaciones y te ves obligado a adelantar guiones en un medio donde lo más suave que le dicen a un escritor es "El autor que se enferma es un mal autor". Es satisfactorio cuando escuchas a tus personajes y sientes que esas son las palabras... así como están dichas... Es agotador cuando te das cuenta en los ensayos de que la cosa no va. Que hay que hacer cambios. Y es frustrante cuando ves algo que no funciona. Una vez un grupo estrenó una obra mía. Me invitaron al ensayo general. Cuando terminó la representación me miraban todos para ver qué decía... Y yo les dije: "Creo que lo peor que tienen es el libro... Hagan cambios". Sentí mucha más frustración que vergüenza.*

P: Describeme tu método de trabajo.

R: *Depende mucho de la situación y del material que tenga que trabajar. Si escribo poesía, yo no ataco a las palabras, sino que las palabras me atacan a mí. Las palabras me atraviesan, y a partir de allí, voy recogiendo acordes. Luego, al repasarlos, descubro si tienen alguna disonancia y trato de mejorarlos.*

Para el escritor y periodista Alex Grijelmo, el término acorde “no es tan inocente como parece [...] Los acordes musicales los forman las notas que están de acuerdo entre sí [...] Las notas se integran en familias bien avenidas cuyas vibraciones congenian [...] Es un acuerdo con armonía entre sus partes”.

Pocho completa su apreciación: - *De repente me desperté a las tres de la mañana con una idea en la cabeza. Tenía a mano la tapa de una caja de zapatos. Escribí en la tapa y volví a dormir. No se trata de un ataque de genialidad. Es simplemente una enfermedad...*

Cuando tenía diez años escribí a un amigo en un poema:

**"Te envidio a ti, amigo, si no tienes
la incurable desgracia de ser poeta"**

Ser poeta es una desgracia incurable, es una sensibilidad que te lastima.

Considerados por muchos como líricos incurables, los poetas no buscan explicaciones, como dijo alguna vez Adorno:

-“Solo entiende lo que dice el poeta quien en la soledad de éste percibe la voz de la humanidad”.

Sobre los móviles del poeta José Angel Valente escribe:

“Al poeta no le interesa lo que la experiencia pueda revelar de constante sujeta a unas leyes, sino su carácter único, no legible, es decir, lo que hay en ella de irreplicable y fugaz [...]”.

En un mundo que hace del conocimiento acumulativo un valor, se impone una vuelta a la poesía, para que el sentimiento no sea injustamente desactualizado:

“La realidad es indispensable al poeta, pero en sí sola no es suficiente. Lo real es crudo. El mundo es una posibilidad, pero es incompleto y perfectible [...] El poeta tiene que revisar, confirmar y aprobar la realidad. Y el poeta la confirma o recrea por medio de la palabra, con sólo ponerla en palabras [...] Es erróneo decir que el poeta no vive en la realidad: vive en ella más que nadie, más que el banquero o el médico. Le duele más porque él es particularmente sensible a ella. El poeta se nutre de realidad, lo mismo que el cuerpo humano de aire: el hombre respira aire, no podría vivir sin él, y lo mismo le pasa al poeta con la realidad. Se trata de dos realidades existentes: ¿en qué forma operan? El poeta absorbe la realidad, pero al absorberla reacciona contra ella; lo mismo que el aire se exhala después de pasar por una transformación química en los pulmones, la realidad vuelve también al mundo transformada, en parte, por la operación poética.” (Pedro Salinas. *La reproducción de la realidad*)

El autor ha muerto, ¡viva el autor!

Propiciada por una construcción ejercida por un sujeto en un momento dado, transversalizada por un paralelo y un meridiano específicos, y con las competencias culturales que colocan a su escritor en el lugar de ser él único e irreplicable, la narración concluye un itinerario iniciado por ese autor (y su necesidad de expresarse) allá lejos y hace tiempo. Pero a la vez, ese ser individual, único e irreplicable es él - entre otras muchas cosas- por ese acto fundacional de autor, que alguna vez y quizás sin tener claro del todo por qué, tomó su lápiz o su palabra y se puso a contar. Somos, entre otras muchas cosas, lo que leemos y escribimos.

P: En tu *Elogio del autor* identificas al autor como alguien que tiene la maldita manía de contar...

R: *Debí haber dicho "de contar...como un autor".*

P: ¿Existe el autor?

R: *En nuestra Sociedad de Autores decimos: No hay obra sin autor. La puesta en duda de la existencia del autor está provocada por aquellas compañías o empresas comerciales que pretenden quedarse con los derechos del autor. Pero no son los únicos que han encendido esta polémica. Algunos relativistas de nuestra sociedad moderna creen que interpretar es lo mismo que escribir. Y otros más relativistas todavía creen que la figura del autor es una creación de las editoriales. Quiere decir que antes de las editoriales no hubo autores. Yo creo que la respuesta es sencilla: a las empresas les digo que busquen su ganancia en otros terrenos. Hemos visto que los mercados se apoderan de todo. Hemos visto que el afán de hacer dinero -pienso*

en países como Estados Unidos- está por encima de toda ética. Todo eso también se da en otros países como los nuestros de América Latina. El mercado es amo y señor. Hoy una persona tiene un proyecto de televisión, y en lugar de hablar con un directivo de la emisora termina hablando con un banquero. Afortunadamente hay leyes -sobre todo en los países latinos- que protegen a los autores de la voracidad mercantilista. El *copy right* anglosajón es una forma disimulada de eliminación del autor. A los otros, los que equiparan autoría a interpretación, me permitiré recordar los límites a la interpretación que marcó tan bien Umberto Eco. Y por último, a los que dicen que el autor no existe, bastará recordarles algunos nombres como Unamuno, Cervantes, Shakespeare, Lope de Vega, García Márquez... La lista sería interminable.

P: ¿El medio condiciona la forma de expresión?

R: Sin duda. Técnicamente, cada medio tiene sus recursos, su lenguaje. Yo escribí para radio una vez después de haber escrito mucha televisión y tuve que aprender todo... Pero una cosa es la técnica, aquellos elementos necesarios para expresarse en cada medio con efectividad; y otra muy distinta es la idea, el mensaje. Uno puede decir el mismo mensaje en diferentes medios, lo hará de distintas formas, posiblemente varíen los matices, pero los matices varían siempre porque dependen de la circunstancia. Pienso en la oposición imagen/palabra hablada. Una imagen dice mucho, pero dijo Sartre que nadie es igual antes o después de una palabra. Tengo un medio. Tengo un objetivo. Mi obligación como autor es llegar al objetivo. Con las condiciones del medio, o, a veces, traicionándolas.

Condiciones hay siempre, empezando por el rating, terminando por el presupuesto y siguiendo por el perfil del televidente.

Aunque parezca contradictorio, muchos escritores encuentran su condicionamiento en la escritura misma, como era el caso de Carmen Martín Gaité, quien atribuía su parálisis al excesivo respeto que le tenía a la letra escrita:

“¡Cuántas veces he cogido la pluma ante un cuaderno en blanco, como este que hoy empiezo y no me he atrevido a hollarlo, a pesar de que mi cabeza trajinaba pensamientos sin parar!”.

P: ¿La realidad se puede copiar?

R: Una vez oí un diálogo entre dos niños en la cumbre de un cerro. Estaban mirando las líneas de la mano y uno le decía a otro: ...- Esta es la de la fortuna...Esta es la de la vida...Otro chico intervino y dijo: - Te falta la línea del amor...No...-le contestó el primero- es la de la vida, es la misma...

¿Cuál es el diálogo más real, el que yo pude haber imaginado o el que ellos sostuvieron?

P: Hablemos de la creatividad.

R: Dicho así parece que fuéramos a hacer un tratado. Si lees a Edward De Bono, puedes encontrar tratados específicos sobre el tema. Prefiero una definición más sencilla: creo que consiste en no ser creativos. Si quieres ser creativo, buscarás todos los caminos trillados que hay para serlo. Si de pronto renuncias a ser creativo, y te dejas guiar por lo que dicen los personajes más tu intuición, estarás mejor encaminado. Lo que no funciona es cuando te propones ser creativo.

Estar atentos es un desafío que impone una práctica cotidiana, el marco de “lo real” puede resultar, y debería ser, una fuente permanente de inspiración para el espíritu sensible. José Angel Valente en *Las palabras de la tribu* comparte su opinión sobre la percepción que tenemos de la realidad:

“El hombre, sujeto de la compleja síntesis de la experiencia, queda envuelto en ella. La experiencia es tumultuosa, riquísima y, en su plenitud, superior a quien la protagoniza. En gran parte, en parte enorme, rebasa la conciencia de éste. Sabido es que los grandes (felices o terribles) acontecimientos de la vida pasan, suele decirse, casi sin que nos demos cuenta. Precisamente sobre ese inmenso campo de realidad

experimentada pero no conocida opera la poesía. Por eso toda poesía es, ante todo, un gran caer en la cuenta". A lo que Ottobre agrega:

- El otro camino no hay que buscarlo, sino encontrarlo. Cuando buscas, estás condicionado. Es mejor estar alerta para ver lo que te está pasando, y todo sucede de forma tal, que arribas a conclusiones importantes y encuentras cosas para las que no estabas preparado .

Las palabras de Pocho traen a mi mente la siguiente frase de John Cassavetes:

"Yo perdí mi vida. No sé nada sobre la vida. Si hago una película, ni siquiera entiendo por qué estoy haciendo la película. Solamente sé que ahí hay algo. Después llegamos a saber de qué se trata, gracias a las opiniones de los otros".

En su doble rol de actor y director, Cassavetes aparece como ejemplo de creación despojada de todo artificio narrativo. Tanto en su vida personal como profesional, hizo lo que creyó oportuno hacer, contó lo que necesitó contar. En su ecléctica obra podemos ver como único condicionante el salvaje deseo de expresarse.

P: ¿Cómo se puede articular la creatividad con la práctica laboral diaria?

R: *Cuando me tocó trabajar para CBS, (Discos), les decía a los vendedores que no vendieran, y atrás venía el presidente y me decía: -¿Usted está loco? Yo les decía que no quería que vendieran, sino que los clientes se enamorasen del producto.. Yo pensaba desde el otro lado, y me preguntaba qué los podía ligar afectivamente al producto. Entonces armé con Eduardo D'Angelo, El hombre del doblaje, una película especial que metía en el mismo paquete a Drácula, al Padrino y a la Novicia Rebelde. Y muchos de los personajes del filme llevaban el nombre y el apellido de quienes trabajaban en la compañía. De paso, la Novicia Rebelde, en vez de bailar un vals de Strauss, bailaba una cumbia del Cuarteo Imperial cuyo compás, milagrosamente, coincidía.*

P: ¿Qué aspectos tienes en cuenta antes de empezar un relato para niños?

R: *Yo diría que primero hay que tener en cuenta la edad de los chicos, el perfil del televidente que tienes. Escribir frases cortas, con diálogos con chispa e ingeniosos. El lenguaje sencillo es el único que el niño acepta, no vale hablarle en forma complicada, con muchas subordinadas y coordinadas, por ejemplo, si dices: "- ve a buscar el medallón, que está en la colina de la isla, porque lo necesitaremos para tal cosa ...", el niño se queda en la mitad de la oración.*

Nunca digo cómo son los personajes, simplemente los muestro. Jorge Vaillant, otro de mis maestros me decía: "- tu no debes decir que tal personaje es un tonto, tienes que dejarlo que se lleve por delante la puerta".

Con los años aprendí que las preguntas son lo único que importa.

P: ¿Cuál es tu técnica para contar desde el niño?

R: *Durante muchos años he dado clases a niños, y allí los escuché y los escucho. Es importante ser sensible y parar la oreja a sus temas de interés, de tal forma que esos temas se internalicen con naturalidad, estando presentes por razones de la vida. No creo en la teorización sobre esos temas. Lo fundamental para mí es querer mucho a los niños... Las cosas que he soportado por amor a los niños no tiene nombre.*

Encontramos en un texto de Yves Bonnefoy, uno de los más importantes poetas franceses vivos, otro aporte acerca de la libertad que un narrador debiera asumir a la hora de expresarse:

"Obnubilados como estamos por el desarrollo del conocimiento científico –que, como tal, es admirable- y prisioneros como somos de las aportaciones tecnológicas –que ponen más y más distancia entre nosotros y la experiencia de la realidad natural- hoy sólo hablamos y pensamos de manera conceptual; es decir, sirviéndonos de nociones y representaciones generales, que nada saben del tiempo, que nos hacen olvidar nuestra condición de mortales, que nos impiden comprender el valor fundamental del instante vivido, que nos alejan de los demás seres, unos seres que sustituimos por la

idea abstracta que nos hacemos de la humanidad y de cada uno en particular. Resumiendo: perdemos contacto tanto con la profundidad del lugar que ocupamos en la tierra como con la dignidad de las demás personas. Esa es la maldición que acompaña nuestra palabra”.

P: En tu rol de autor, ¿te representas mentalmente al niño a quien va dirigida tu obra?

R: *No. Soy ese niño. Y no sólo en los programas infantiles. Cuando sucedió lo de Irak, me puse en el alma de un niño iraquí para ver la guerra.*

P: ¿Y qué viste?

R: *Algo que me gustaría que incluyeras en tu entrevista:*

Daños colaterales

**Si encienden luces tan sólo
para que veamos el cielo,
dime, papá, ¿por qué muero?.**

**Si sólo son caravanas
de elefantes y camellos...
Y nos traen un regalo
que yo ni quiero ni entiendo...
Si es así, como tú dices,
Dime, papá, ¿por qué muero?.**

**Había una vez -me dijiste
cuando empezaste tu cuento-
un rey que quiso ser Dios
y un Dios que dejó de serlo...
Es por eso que sin nubes
igual estallan los truenos.
Y si es la lluvia tan sólo...
Dime, papá, ¿por qué muero?.**

**Si siembran, como dijiste
flores en nuestro desierto
para que nacieran ríos
y brotara el alimento...
Si le han tendido su mano
generosa a nuestro pueblo,
si sólo en su corazón
hay amor de amor eterno...
¿Por qué se apagan mis ojos
y casi no puedo verlos...?**

**Y, por fin, por qué razón
vienen tantos de tan lejos
para llevarse las almas
pagando tan caro el precio,
dejando sólo las sombras
dejando sólo el silencio...
Si son valientes soldados
no querrán almas de premio...
Y si no quieren las almas
Dime, papá, ¿por qué muero?**

- El poeta es el niño. También el profesional que tiene que hacer un programa se transforma en niño. En principio, por empatía, tienes que ponerte en lugar del niño, y después descubrir, jugando a ser niño cuáles son las cosas que pueden llegar a gustarle. A mí me entretiene mucho jugar con niños y creo que tengo un don especial para conectarme con ellos y generar un ámbito de co-actividad en el aula. En este momento, estoy escribiendo pequeñas canciones rapeadas que son poemas.

P: No se juega de la misma forma con los niños de hoy que con los de otras épocas.

R: Coincido. Por más que no tengo del todo claro a qué juegan los chicos de hoy, sí sé que les siguen interesando las mismas cosas: los animales, la competencia, la muerte y la ausencia, la aventura, la peripecia.

P: Dame algunos ejemplos.

R: Trabajando en los años sesenta y setenta como productor para la Disney, aprendí a escribir para niños. Disney tiene todas las trampas posibles para interesar a los niños. Disney, hoy en día, no es un éxito fabricado por un autor, sino por una computadora que posee los datos que ya sabemos que no pueden faltar: la lucha de los buenos contra los malos, una mascota divertida, etcétera. En fin... Los griegos. Siempre los griegos. Para Los Wittys, por ejemplo, y desde mi responsabilidad como productor, busqué que hubiera una familia; porque esa figura para mí es importante.

En aquellas épocas, si los contratos con Disney tenían 100 páginas, 80 eran para decir lo que los personajes no podían hacer. Se los cuidaba mucho.

Acerca del bloqueo del escritor por falta de inspiración, Pocho señala que a veces ocurre inevitablemente:

-Porque tengo muchas ideas, porque no se me ocurre ninguna, porque la que tengo es muy buena, porque es muy mala, porque estoy confundido, porque me duele la cabeza, o simplemente porque estoy tan feliz que no me viene en gana ponerme a pensar una idea:

Eterno ámbito de conflicto para un creador, la falta de inspiración se suele atribuir a tan diversos motivos, que han dado elementos para crear historias en sí mismas:

“Casi nunca dejamos que un pensamiento nos habite por completo y que llegue en ramificaciones a donde tenga que ir. Siempre, de un modo más o menos consciente, lo vamos nosotros mismos guiando y amurallando; y al querer encauzarlo y poseerlo, le quitamos fuerza. Yo siento, casi físicamente a veces, las barreras que levanto contra los pensamientos, a los que pocas veces dejo el campo libre. Hay continuas tensiones nerviosas que les impiden su fluir adecuado”. (Carmen Martín Gaité. *Cuadernos de todo*).

P: ¿Cuáles son tus fuentes de inspiración?

R: El dinero (risas). Yo no creo en ese ataque romántico de la fuente de inspiración, ni tampoco en la musa. Prefiero creer en el dolor, y las cosas que desde allí te inspiran. El dolor me marca y me estimula.

Las narraciones como formas terapéuticas

Las narraciones son poderosas estructuras que sirven para intentar conocer el mundo, conocer a los demás y conocerse a uno mismo. Sugieren explicaciones de distinta índole, tendentes a reducir el fenómeno que narran, mitigando el temor a partir de explicar lo inexplicable. Desde este y otros puntos de vista, la narratividad puede considerarse terapéutica.

Los aspectos terapéuticos de leer y escribir no se pueden reducir a una acción intencionada unilateral, tanto sea del lector como del escritor, sino en el interjuego entre ambos. Ottobre agrega:

- A veces escribiendo, empiezas a revisar cosas y van apareciendo algunas luces, no digo que te puedas curar escribiendo, pero a lo mejor sí.

De las distintas formas narrativas, Harold Bloom, destaca la lectura como medio para mitigar el dolor:

“Leer bien es uno de los mayores placeres que puede proporcionar la soledad, porque, al menos según mi experiencia, es el más saludable desde un punto de vista espiritual. Hace que uno se relacione con la alteridad, ya sea la propia, la de los amigos o la de los que pueden llegar a serlo. La invención literaria es alteridad, y por eso alivia la soledad. Leemos no sólo porque nos es imposible conocer a toda la gente que quisiéramos, sino porque la amistad es vulnerable y puede menguar o desaparecer, vencida por el espacio, el tiempo, la falta de comprensión y todas las aflicciones de la vida familiar y pasional. [...] Entre otras cosas, la lectura sirve para prepararnos para el cambio”.

Hay autores que ejercen un poder demoledor, generando efectos bellamente devastadores en sus lectores. Patricia Dunker en *La locura de Focucault*, plantea una interesante trama, donde un lector ve seriamente comprometida la estabilidad de su identidad a raíz de su obsesión por su escritor preferido. Para la autora, existe una línea sobre la que el lector se ubica para leer una obra. Esa línea que separa ficción y no ficción también demarca la línea entre cordura y demencia o, lo que es mejor, entre estar o no dentro del mundo simbólico. En *La locura de Focucault* podemos ver que muchas veces cuando leemos nos sumergimos en una especie de pérdida de la razón, en un mundo de ficción, para luego retornar a nuestro punto de equilibrio. Muchos no poseen billete de vuelta:

“Es, pues, saber que este sobredicho hidalgo los ratos que estaba ocioso (que eran los más del año) se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto que olvidó caso de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de la hacienda”, (Miguel de Cervantes Saavedra. *Don Quijote de La Mancha*).

P: ¿Alguna vez sentiste haber perdido el eje del lector o de la cordura?

R: *Creo que sí. Mi pérdida de eje es, por ejemplo, san Juan de la Cruz. Es un místico gigante que lo peor que hizo fue explicar lo que había escrito. La mística de san Juan es extraordinaria. Yo pierdo el eje cuando llego al momento del silencio, cuando de pronto estoy leyendo y ese descubrimiento que hago en ese momento me lleva a una contemplación de lo que es: el que lee y lo leído, puestos en la misma observación. En ese momento de silencio donde no hay palabras, es donde la comprensión se produce. También he perdido el eje ante un paisaje. Y no siempre por la extraordinaria belleza. Recuerdo uno, de mi época de docente en Villa Soldati, en los años sesenta, frente a un basural humeante, en el medio de unos rieles en desuso tratando de llegar al colegio, es como un todo armónico coherente.*

P: ¿Para qué te sirve escribir?

R: *Si yo pensara para qué escribo, no escribiría. Hace seis años que tengo un libro de poesía dando vueltas para publicar, entonces ¿para qué me sirve escribir el libro?, pues para “ser”.*

P: ¿Para qué te sirve contar historias?

R: *Incluyo muchas anécdotas en mis clases y eso me produce una gran felicidad. Contar historias hace feliz a casi todo el mundo. ¿Alguna vez te pusiste en un transporte público a escuchar las conversaciones?. Muchas están contadas como historias: ..."Entonces yo le dije...Y me dijo..." etcétera. Probablemente así nació el teatro.*

En la aproximación que ofrece Soledad Puértolas en *La vida oculta*, imaginar lo que narrativamente ocurre fuera de nosotros implica un uso del “contar/contarse” tanto o más potente que las explicaciones de las ciencias formales:

“El objetivo máximo, la meta del cuento, es alcanzar la inmortalidad. Acaso la necesidad de fabulación del hombre sea más fuerte que su necesidad de dar testimonio de la realidad. Es, desde luego, más antigua.”

Con la misma contundencia, Ottobre remata:

-Yo creo que el ser humano, de fábrica, tiene un mecanismo grabado en el cerebro para contar historias, y que está ligado con algo gratificante.

Atravesados como estamos por el signo, narrar es nuestro mecanismo predilecto de interpretar lo real: lo que está afuera y no comprendemos, lo que no está allí pero lo sospechamos, lo que nunca estará pero le tememos, lo que está dentro y deseamos que nunca salga. A la luz de las posturas socioculturales, estamos presos del mundo simbólico: "...Ni siquiera las explicaciones causales más poderosas de la condición humana pueden tener sentido y plausibilidad sin ser interpretadas a la luz del mundo simbólico que constituye la cultura humana" (J. Bruner: *Actos de significado*).

Retomando el hilo conductor sobre la utilidad de escribir, Pocho profundiza:

-En cuanto a las historias que cuento en mis trabajos como autor, casi siempre son la metáfora de algo que me lastima, así sean simples sketches cómicos. Probablemente sea la influencia de Pirandello... Obras suyas como La Patente me marcaron mucho. Contaba la historia de uno de esos hombres que traen mala suerte -o la "yeta", como decimos en el Río de la Plata-. El hombre decide pedir una patente de "Yetatore" para poder vivir de su trabajo. Detrás de un planteo casi humorístico se esconde un enorme drama de discriminación. Yo siento -como sentía él seguramente- que el humor es una forma gratificante de llorar. Pero, atención: solamente contar historias no es ser autor. La actitud del autor es otra. El que cuenta historias en el tren comparte una vivencia, por bien que lo haga. El que escribe una historia, está frente a una obra. Y no sólo comparte sus vivencias, sino que además estructura, elige palabras, tiene presente al lector o al público al cual se dirige...Y posiblemente, en su inconsciente, tenga todas aquellas razones que le hacen crear de una determinada manera.

No fue indiferente Carmen Martín Gaité al tema de para qué escribir:

"Yo nunca sufro más que cuando tengo la cabeza llena de pensamientos sin cocer, sin formular, y sé que están ahí, pero los disperso a manotazos por no sentir la bulla que forman. Pero siguen estando, y aunque me escape, cuando vuelvo a casa, el ruido continúa. El único medio racional es abrirles la puerta y darles salida en orden"

Pocho concluye que:

- Debería agregar que también escribo para escaparme, y para divertir a los demás y a mí mismo.

P: ¿Qué encuentras de negativo en escribir?

R: *Las causas quizás que te llevan a escribir, en especial el sufrimiento.*

Eso no es nuevo. Los poetas románticos sufrían mucho. Vivían permanentemente descolocados y pasaban como una sombra por la vida. Quiero y me gusta ser poeta.

P: Entonces, te gusta sufrir...

R: *No sé si me gusta sufrir. Ese sufrimiento tiene para mí la alegría creativa que me hace sentir bien. Escribir un poema, para mí, es dar a luz. Hay veces que me he sentido triste con cosas de mi vida que me molestaban, y de repente aparece esa palabra que te viene a la cabeza.*

P: ¿Qué cosas en lo personal, te han causado más dolor?

R: *Mi hermano murió a los treinta y seis años. Eramos mellizos, y es como que se te muera una parte tuya. Otra cosa que me causa dolor es la indiferencia; me mata. Si considero que "soy un genio y un seductor", ¿cómo no me van a querer?.*

P: A veces aparecen cosas que causan dolor y asustan.

R: *Antes de los tres años de terapia, tenía algunos reparos. Ahora digo lo que pienso. Hice psicodrama, psicoterapia de grupo y psicoanálisis individual. A veces escribo y no sé exactamente si lo hago en clave de humor.*

MI DEUDA CONMIGO

**Me debo el grito. Me debo
el silencio no quebrado
y me debo haber hablado
y haber quebrado el silencio.**

**Me debo la rebeldía,
me debo la frase airada,
me debo el don de la nada
y el sol de todos los días.**

**Me debo el amor profundo,
la caricia adolescente,
el beso que no se miente
y todo el sexo del mundo.**

**Me debo el ser que no fui,
el perdón de mis pecados
y el dolor que he provocado
a todos menos a mí.**

**Y me debo la clemencia
por la enorme deuda mía
que he convertido en poesía
para callar mi conciencia.**

El más fiel reflejo del tipo de pensamiento que una persona posee, lo encontramos en las formas de expresión que utiliza, “Las palabras crían las cosas” decía Carmen Martín Gaité. El tipo de organización de nuestras narraciones no hace más que dar cuenta de la riqueza de mundos simbólicos que tenemos y la forma en que los organizamos en nuestra mente.

P: La escritura es organizadora.

R: Diferenciamos el escritor profesional, el cual debe cumplir con pautas, del ocasional, como el poeta, quien tiene una muy fuerte carga afectiva. En mi caso, tiene mucho peso la cuestión muy italiana de la familia. Dentro de ella, había una tía que vivía en Villa Lugano y que venía a cuidarnos siempre. Yo le escribí:

LA TIA

**Hablaba un cocoliche simple y llano
licuado de Gagliardi y Tito Schipa,
llevaba con orgullo por la vida
la estirpe calabresa de Lugano.**

**Era madre y abuela, tan enorme,
tan segura de sí, tan bien plantada,
que sin decir siquiera una palabra
llenaba el escenario con su nombre.**

**Para nosotros, era compañía,
compinche, protección, risas, consuelo,**

**era como al pasar y sin quererlo,
todo lo que uno espera de una tía.**

**Hasta que un día la sorprendió el invierno
pero no quiso darse por vencida
y sin decirle a nadie que se iría
se fue a cuidar a Dios, que estaba enfermo.**

Para Salvador Octubre el misterio de escribir, en particular escribir poesía, en gran parte remite a la simplicidad de cómo expresar los sentimientos:

- *La explicación pasa por el afecto, él te conduce. El poema La tía, como muchos otros, es un tributo a la persona, por lo que significaba para nosotros.*

Tampoco Yves Bonnefoy es indiferente a la problemática sobre la acción que el afecto ejerce sobre la razón:

"El pensamiento conceptual, cuando no es ciencia pura, se ve entorpecido por fantasmas que contribuyen a encerrar a cada persona en su soledad y a empobrecer el gran intercambio posible... Es en nombre de la poesía como hay que luchar contra esos fantasmas que empañan el pensamiento, contra esa confusión de la mente ocupada por motivaciones egoístas e inconscientes. La razón que sabe que un gato es un gato, y que dos más dos son cuatro, nos permite ver de forma más directa cuáles son las necesidades humanas en este mundo. Para mí, la poesía es lo que libera la acción de hipótesis falsas, de representaciones que también lo son y en las que se pierde la palabra. La poesía hace que pasemos del espíritu de posesión, impulsor de equívocos y de guerras, al deseo de participación simple y directa del mundo... La poesía es aquello que quiere liberar las relaciones entre los hombres de los prejuicios, ideologías y quimeras que los empobrecen".

En más de una oportunidad la poesía fue considerada peyorativamente como la hermana "sensible" de la literatura. Para el crítico Harold Bloom, la poesía no es un arte menor, como muchas veces se la ha catalogado:

"... Los poemas se ocupan de las más amplias creaciones espirituales de la imaginación. La poesía es la culminación de la literatura de invención, a mi juicio, porque es una forma profética... La mejor poesía ejerce sobre nosotros una especie de violencia que la prosa de ficción rara vez intenta conseguir o consigue. Para los románticos, la tarea propia de la poesía estribaba en esto: despertarnos del sueño de muerte con un sobresalto para impulsarnos a un sentido más abundante de la vida. No hay motivo mejor para leer y releer los mejores poemas."

Auténticos cuadros costumbristas, los poemas de Pocho son imperecederas declaraciones de amor. Dejan allí sobre el papel una escena y un personaje, que por la mágica acción del afecto logran trascender al tiempo.

BUBULINA

**Los ojos saltones van delante de ella.
Y detrás, su cara sonriente y pintada,
casi con descuido y con la inocencia
de quien ama todo y no tiene nada.**

**Va de la pileta al antiguo armario.
Azúcar y yerba. Pan y chocolate.
Y habla como se hablan siempre los rosarios:
conmigo, contigo, consigo, con nadie.**

**-Lo bueno es hablar- dice Bubulina.
Y mezcla los temas y pasan las horas...
y cebando un mate tibio en la cocina
dice "si hablo mucho, estoy menos sola..."**

**Y llegan los novios del pasado añejo,
los corsos antiguos de luces y estrellas.
Y mientras escucha, detrás del espejo,
Zorba, enamorado, suspira por ella.**

¿Por qué no habríamos de considerar el poema *Bubulina* como una auténtica clase de historia costumbrista sobre la Mendoza de principios de siglo?

Praga y Kafka, Borges y Buenos Aires, Amado y Salvador de Bahía, Auster y New York, Cortázar y París, son sólo algunos de los binomios que nos han permitido conocer a un autor a través de su ciudad, y recorrer los recovecos secretos de las mismas a partir del imaginario creador de sus autores.

Por las estrofas de Borges no sólo podemos conocer un hecho histórico:

**Pensando bien la cosa, supondremos que el río
era azulejo entonces como oriundo del cielo
con su estrellita roja para marcar el sitio
en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.**

También podemos inferir la connotación que los hechos ejercieron en el creador. Finalmente, realidad y ficción nunca hacen demasiado esfuerzo por distinguirse con precisión, circunstancia ante la cual se rinde el poeta:

**A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
la juzgo tan eterna como el agua y el aire.**

Si hablamos de descubrir los misterios del relato, le pido a Julio Cortázar, que me exima del esfuerzo inútil de explicarlo:

“Uno se va contando despacio las cosas, imaginándolas al principio a base de Flora, o a una puerta que se abre, o un chico que grita; y después, esa necesidad barroca de la inteligencia que la lleva a rellenar cualquier hueco hasta completar su perfecta telaraña y pasar a algo nuevo. Pero cómo no decirse que a lo mejor, alguna que otra vez, la telaraña mental se ajusta, hilo por hilo, a la de la vida, aunque decirlo venga de un puro miedo, porque si no se creyera un poco en eso, ya no se podría seguir haciendo frente a las telarañas de afuera”.

Siento a la lectura y a la escritura como partes indisolubles, como dos caras de la misma moneda incluidas en un fenómeno mucho más complejo y amplio como el del lenguaje. Para extender el concepto, el siguiente texto de Bonnefoy me parece oportuno:

“... Por amenazadores que parezcan los nubarrones que se acumulan en nuestro horizonte común, una evidencia subsiste: la permanencia de la palabra. El simple animal que somos –y que en tantos aspectos seguimos siendo- ha introducido en la tierra, en el espacio ciego, inconsciente, del propio ser, de la materia, el lenguaje, y esa es la vía que, aunque también sirve de cauce a lo peor, nos ofrece una oportunidad de salvación. Tenemos que confiar en el lenguaje”.

Recuperar la palabra verdadera del sujeto es defenderlo en su más amplia y humana dimensión.

BIBLIOGRAFÍA

BANDEIRA Manuel: *Poética*.

BLOOM Harold: *Cómo leer y por qué*. Anagrama, Barcelona, 2000.

BONNEFOY Yves: *Poesía y esperanza*. Suplemento *Babelia* del diario *El País* (10 de enero de 2004).

BORGES Jorge Luis: *Fundación mítica de Buenos Aires*, 1974, de las *Obras Completas*.

BRUNER Jerome: *Actos de significado*. Alianza, Buenos Aires, 1996.

CERVANTES SAAVEDRA Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*.

CORTÁZAR Julio: *Tango de vuelta*. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2003, de las *Obras Completas*, vol. 1.

GRIJELMO Alex: *La seducción de las palabras*. Madrid, Taurus, 2000.

KOZULIN Alex: *Instrumentos psicológicos*. Paidós, Barcelona, 2000.

MARTÍN GAITE Carmen: *Cuadernos de todo*. Círculo de Lectores, Barcelona, 2002.

PUÉRTOLAS Soledad: *La vida oculta*. Anagrama, Barcelona, 1993.

SALINAS Pedro: *La reproducción de la realidad*. Taurus, Madrid, 1983.

VALENTE José Ángel: *Las palabras de la tribu*. Siglo XXI, Madrid, 1971.

AUTOBIOGRAFÍA

Por Salvador Pocho Ottobre

Hace pocos meses, en la Universidad, me pidieron que me presentara yo mismo en clase, contando un poco de mi historia. El objetivo era que los alumnos supieran “a quién tenían delante de ellos”. Yo escribí mi currículum.

Aspectos negativos:

Tiene más años y más kilos de los que quisiera. Ignora la mayoría de las cosas que parece saber y, sobre las otras, tiene enormes dudas. Su sordera le ha servido siempre como excusa para no oír sólo aquello que no quiere oír. No le interesan en absoluto todos los premios acumulados en su carrera, que guarda protegidos en una vitrina de cristal a la vista de todos.

Aspectos positivos:

Se ha pasado los últimos 47 años de su vida en los medios de comunicación y en la docencia. A pesar de eso, sus parámetros mentales son normales, según sus psiquiatras.

Ha escrito y producido más de mil horas de televisión para los canales 7, 9, 11 y 13 de Argentina. Muchos de estos programas estuvieron al tope del rating durante largo tiempo y recibieron el aplauso de la crítica. Otros tuvieron una vida infinitamente más efímera y fueron levantados con el aplauso de todos.

Es fundador y delegado para América Latina de AITED, la Asociación Internacional de la Televisión Educativa y del Descubrimiento. Su labor en esta institución le permitió mejorar su manejo del francés, idioma del cual sólo recuerda algunos vestigios.

Sin embargo, el presidente Chirac le otorgó la Orden Nacional del Mérito en Grado de Caballero, porque seguramente, como sucede con todos los presidentes de las naciones importantes, no estaba bien informado.

Como docente, es responsable de seminarios en los Másters de la Universidad Autónoma de Barcelona y de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Estas cátedras, junto a las que lo soportan en Buenos Aires, le obligan a vivir prácticamente a bordo de un avión, circunstancia que aprovecha para meditar cada una de sus clases y convencerse una vez más de que no valen la pena.

Escribió numerosos artículos y libros sobre su especialidad, tratando de identificarla; ya que los límites de sus conocimientos son difusos.

Entre las empresas que contaron con su talento se encuentra la CBS, Imagen Satelital, y la Fundación Cisneros. Realizó producciones para Walt Disney. Estas firmas, a pesar de esa dificultad, siguieron creciendo.

Ottobre es hoy titular de Tecnologías de la Comunicación y la Información en la Universidad Austral y da clases en la Facultad de Comunicaciones (grado y posgrado). Se siente muy feliz de pertenecer a una institución de tanto prestigio, sentimiento que no es recíproco por parte de la Universidad.

Y A VOS, ¿QUIÉN TE JUNA*?

* Palabra lunfarda que significa “conocer” o “dar cuenta de alguien o de algo”

P: ¿Empezamos con una definición sobre tu persona?

R: *Las definiciones no sirven, porque disecan a la gente. Lo que sirve es sospecharlas. Las situaciones son siempre diferentes; por lo tanto, las definiciones no son válidas; son meras orientaciones.*

Como vocación, soy, antes que nada, autor y docente.

P: ¿Y como formación?

R: *Soy profesor en letras y licenciado en enseñanza de la lengua y la comunicación.*

P: ¿Cómo empezaste a formar tu vocación?

R: *Yo nací autor. Cuando tenía seis años escribía poesía, además de hacer teatro en casa durante las reuniones. A los once años adapté De los Apeninos a Los Andes, de Edmundo de Amicis, en un teatro de barrio; o sea que ese tipo de cosas las recuerdo de toda la vida, como si hubieran nacido conmigo.*

P: ¿Por qué la poesía?

R: *Yo viví en una época (N. de R.: década de los años 50) donde el verso era pan diario. Era muy frecuente que tú le escribieras un verso a una niña. Yo era el poeta del curso, así que también escribía para que mis compañeros de escuela se los entregasen a quienes ellos querían declarar su amor.*

P: Padecías el “síndrome de Cyrano”

R: *Era el Cyrano de mi curso, un escribiente celestino. A veces me mandaba una maldad: yo sabía cuándo algún compañero quería y no se animaba a declararse a alguna niña, y como en los cumpleaños me pedían que recitara mis poemas, mientras improvisaba las rimas, desvelaba las intenciones de ellos.*

P: ¿Y desde la música popular, qué te influenció más?

R: *El folklore argentino. Recién ahora me siento algo influenciado por el tango.*

P: Naciste y creciste en un hogar de fuerte ascendencia italiana ...

R: *Mi padre era italiano y mi madre hija de italianos. Yo digo en chiste que soy mi propio abuelo. Soy Ottobre de apellido materno y paterno. Ella era sobrinastra de mi padre, así que yo soy primo de mi vieja.*

P: ¿Y en la literatura?

R: *Cervantes, por supuesto. Romain Roland. Krishnamurti. Barthes. Yo leía a los once años, arriba de una vieja higuera que había en casa, a Lope de Vega. Me impactaron desde siempre las obras de teatro. Pirandello me acompaña desde muy pequeño, de mis épocas de teatro del secundario. A los dieciocho años, con mi padre, que conocía el siciliano, hicimos la traducción de Limas de Sicilia de Pirandello. Luego reaparece en la Universidad de Buenos Aires, a través del profesor José María Moner Sanz(1), uno de los que más me marcó y que había hecho un formidable trabajo sobre el humorismo pirandelliano.*

A nivel hogareño, en cualquier reunión, casi siempre en los cumpleaños, representábamos una obra, colgábamos un telón de fondo e improvisábamos un teatro. Recuerdo que en la época de Perón había espectáculos gratis en el Teatro Alvear. Allí iba siempre que podía. Era incapaz de discernir todavía si había o no propaganda política en esas funciones. Ya en el secundario gané el primer premio de poesía en el colegio. Sentí que tocaba el cielo con las manos.

Después tuve contactos con gente del teatro profesional. María Inés Andrés, mi maestra, me conectó con Raúl Serrano(2), uno de los mejores directores de nuestro país y me llevó de "colado" a las clases de Lee Strasberg. Tengo algunas obras escritas, pero sólo llegaron a representarse en teatros profesionales dos, dedicadas al público infantil: El tren de Jugar y Los Wittys, que ganó el premio de la Sociedad de Autores, Argentores.

P: ¿Alguna vez actuaste?

R: *La única vez que actué, hice de cadáver de mi hermano mellizo. La obra se llamaba El ajedrez del diablo, y la representamos en el colegio secundario Nicolás Avellaneda, donde existía el teatro La sonrisa, que dirigía Carlos Julio Gómez Del Campo(3). Era maravilloso. Hicimos una obra de Goldoni, Las Damas Curiosas. Mi madre rompía las colchas para hacer los trajes de las actrices. Y teníamos una pequeña orquesta propia que introducía cada uno de los actos.*

P: Como sucedió a la mayoría de las personas de tu generación, la radio fue otro aliado en tu formación.

R: *La radio tuvo mucho peso en la creación de historias. Escuchaba a Tarzán, como todos los chicos de mi época. Era por episodios, que quedaban pendientes justo cuando iba a pasar algo trascendente. Entonces te quedabas enganchado hasta el otro día, por más que sabías que la resolución del conflicto iba a ser positiva.*

Me acuerdo de historias como Los misterios del círculo rojo, que era un programa de terror que se emitía por la noche. Me quedaba hasta tarde escuchando obras de teatro que transmitían desde distintas salas por Radio Porteña. Eran obras que tenían un gran encanto, obras del grotesco por ejemplo. En Buenos Aires del cuarenta y del cincuenta existía un teatro en cada barrio y funcionaban todos muy bien. Conmigo se quedaba mi madre cosiendo; eso me marcó mucho.

Es muy fuerte en mi memoria mi primera publicación, que fue un artículo sobre el siglo de oro español para Radio Nacional. No lo podía creer.

P: Da la impresión de que, desde muy niño, te tocó un rol intelectual en tu vida cotidiana.

R: *Más que intelectual, diría creativo. No sabes la angustia que me produjo, cuando a los seis años escribí una poesía sobre el general San Martín y se la llevé a una vecina que vivía debajo de casa. Nunca se creyó que yo la había escrito. Por un lado, era elogioso, ya que evidentemente ella se la atribuía a alguien mayor que yo. Por otro lado, fue una profunda desilusión. Me dijo: "Está bien, nene...Andá...Andá..."*

P: Sólo resta preguntarte por el cine.

R: *Tenía suerte que mi padre trabajaba en la empresa de teléfonos y asesoraba a una sala de cine que se llamaba Rialto. Siempre teníamos entradas gratis. Recuerdo funciones de tres películas por la tarde. Y series de media hora que nos hacían volver a la semana siguiente para ver si el protagonista se moría o no... Mi predilección estaba en las películas policiales y de misterio.*

P: Y finalmente llega la televisión, en el año 51.

R: *Los primeros programas que recuerdo eran partidos de fútbol. Las pocas familias que tenían televisión invitaban a mirar eventos por el estilo; aparte de los anuncios publicitarios.*

P: ¿Cómo llegaste a trabajar en televisión?

R: *Por contactos que tenía mi padre en el trabajo, donde tomaba a los aprendices y les enseñaba el oficio. (De allí creo que viene mi inclinación hacia la docencia) Pero como no le alcanzaba con su sueldo, tenía clientes particulares, entre ellos la familia Lobos, que me vinculó al canal 13. Fui y dije que quería escribir para televisión, aunque no tenía ni idea de cómo se hacía. Quien me tomó la entrevista se asombró por mi juventud (19 años) y mis intenciones. Después me enteré que contaba con algo a mi favor: él era doctor en letras, y yo, alumno de la carrera de letras en la Universidad de Buenos Aires, así que le caí simpático. Me tomó para leer guiones de los más grandes de la época: Alberto Migré(4), Abel Santa Cruz(5) por ejemplo, y sugerir las correcciones que me parecieran pertinentes. No era consciente de lo que hacía y a quiénes debía "corregir". Uno de los preceptos más potentes era el tema moral. La influencia más fuerte de aquella época era la escuela cubana de canal 13, encabezada por Goar Mestre. Recordemos que Goar Mestre venía de la CBS y estaba signado por la escuela de televisión americana y los mandatos morales de esa sociedad. Fue un tiempo de aprendizaje.*

P: ¿Cuándo empezaste como escritor en televisión?

R: *Un día vienen y me dicen que se enfermó el que escribía El gordo y el flaco, una tira infantil con dos imitadores de los célebres gordo y flaco norteamericanos. Me recomendaron mirar Los tres chiflados(6) por la mañana, y hacer algo parecido para la tarde.. Como yo no podía aprobar mis propios libretos, no pude firmar como Ottobre. Me preguntaron el apellido de mi madre, que también era Ottobre. Total: me pusieron el de mi abuela: Martino. Así, a secas y sin nombre. Yo era el autor Martino. Tenía por entonces 22 años...*

P: ¿Te consideras afortunado profesionalmente?

R: *Yo no sería nada sin mis maestros. María Inés Andrés, Raúl Serrano, Jorge Vaillant, Goar Mestre, Pedro Simoncini, Miguel Schust(7), Pedro Barcia(8), Alberto González(9)...Son cientos...A ellos les estoy profundamente agradecido, porque me han inculcado el respeto por el trabajo y, sobre todo, porque me han contenido afectuosamente cuando mi inexperiencia de aprendiz daba tumbos. Por suerte, lo siguen haciendo todavía.*

P: Y la familia, ¿dónde la dejaste?

R: *A la familia no la dejé; me dejó: se fue mi madre, mi padre, mi hermano.*

P: ¿Por qué no generaste una nueva?

R: *Es que la generé: tengo treinta y ocho ahijados del coro. Yo fui religioso... Hasta los 25 años estudié para cura, y por más que me fui, nunca salí. Mi espíritu quedó allí. Seguí teniendo esa vocación religiosa. Siempre me escapé del compromiso de pareja, por más que he tenido mis romances. Por otro lado, estuve siempre trabajando mucho. Mi psicólogo decía que lo único que tenía sano era la percepción, y que lo que mejor manejaba era la creatividad.*

P: ¿Sientes que has fracasado alguna vez, tanto como docente o como guionista?

R: *He tenido fracasos en los dos aspectos. Gracias a Dios.*

NOTAS

(1) José María Moner Sans. Autor y profesor argentino, titular a fines de los años 50 de la cátedra Introducción a la Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

(2) Raúl Serrano. Notable actor argentino y maestro de actores.

(3) Carlos Julio Gómez Del Campo. Médico, autor y director de teatro. Creador y director, a fines de los años 50 y en los años 60, del grupo *La Sonrisa*, teatro del Colegio Nacional Nicolás Avellaneda.

(4) Alberto Migré. El más popular escritor de teleteatros argentino.

(5) Abel Santa Cruz. Famoso escritor de teatro y televisión argentino.

(6) *Los tres chiflados*. En el original, *The three stooges*. Antigua telecomedia americana, de enorme éxito en Argentina y distintos lugares del mundo. Actualmente se sigue emitiendo por Canal 13 de Buenos Aires.

(7) Miguel Schust. Autor, investigador y semiólogo argentino, titular de la Universidad Caecae y el la Universidad de Morón de Argentina.

(8) Pedro Barcia. Presidente de la Academia Argentina de las Letras.

(9) Alberto González. Pionero de la televisión argentina. Creador, a fines de los años 80, del grupo *Imagen Satelital*.

HOMO CLIPPENS

Por Salvador Ottobre

“La percepción no se da primero como un acontecimiento en el mundo al cual se podría aplicar, por ejemplo, la categoría de causalidad; sino como una recreación o una reconstrucción del mundo en cada momento”.
(Maurice Merleau Ponty)

Introducción

El aburrimiento ya no pasa por el interés de la historia. Si una imagen dura menos de 1.11 segundos(1) los jóvenes y los niños aceptarán ver el clip o el programa, porque ese es el tiempo en que fragmentan su atención (2). Sin embargo no hay garantías de que integren después el rompecabezas. La conclusión final será apenas una sensación y los objetivos se cumplirán si, además, esa sensación condiciona (publicidad), predispone (propaganda) o, por lo menos, entretiene.

El televisor se ha convertido en una fuente que emite un mensaje ya fragmentado o que el televidente mismo fragmenta en infinitas partes. De todo esto se alimenta el adolescente que recibimos en una clase. Recibe un zapping o lo fabrica.

El profesor tiene una desgracia: debe permanecer 45 minutos en un aula, sin cambiar de color, sin que su fondo se mueva demasiado, sin que el alumno pueda sacarlo de la pantalla con su control remoto, sin sonidos de música estimulante, y, a veces sin sorpresa.

Dar clase, entonces, y contar con el beneplácito de los adolescentes, se convierte en un desafío donde todo está en contra del profesor, y nada a favor.

Otro desafío: la televisión ofrece un tipo de saber disperso, compartimentado, descontextualizado, incoherente (1). Y todo esto es infinitamente más atractivo para los adolescentes que una sólida lección de historia, donde la causalidad es el camino y el razonamiento, el instrumento para conocer lejanos misterios de épocas ajenas.

¿Qué hacer? A nadie se le ocurriría pedir a los adolescentes actuales que bailaran un minuet. Si queremos saber realmente cómo se expresan y qué sienten, hay que observarlos en su propio medio, en su código. Y tratando de obtener el mejor camino, no parecerse a la televisión, sino para aprovechar esas capacidades en el proceso de enseñanza–aprendizaje.

Imagen vs. texto escrito

A simple vista, parece que la era de la imagen tiene su éxito en detrimento del texto escrito. Tanto es así, que algunas experiencias muestran textos escritos en televisión con características de videoclip (3). Un experimento de laboratorio presenta artículos de diarios que se mueven, a los que se incorporan sonidos e imágenes en movimiento que no sólo dificultan la lectura, sino que además molestan más o menos según la velocidad del lector. Y en ese sentido, la variedad es enorme. Hay individuos que leen 250 palabras por minuto, y otros que llegan a 700 o más (4).

Parece ser que la lectura movida no es solución. Y menos aún para los adolescentes.

Pero esa necesidad de gratificación sensorial, ¿puede aprovecharse?

Un viejo programa de Jim Henson que se llamó en castellano *Barrio Sésamo* (1) realizó diversos tests y descubrió que aquellos segmentos más variados y con una mayor profusión de cortes atraían más la atención que las secuencias más prolongadas de un solo plano. Sin embargo, no fue criterio válido en todo el mundo, ya que en determinadas culturas los niños no llegaban a comprender el mensaje.

Por otro lado, la difusión de la informática ha logrado el milagro de que los chicos lean más. Según una fuente (5), entre 1998 y 2002, la población infantil que use Internet aumentará un 155%; y la juvenil, un 97 %. En el último caso, los adolescentes leen y escriben en la red. Y esa actividad les supone el 30 % del tiempo que emplean en navegar (6).

Parece, entonces, que la lectura no está tan a contramano de la cultura adolescente, y que los nuevos códigos de televisión no son ajenos a un posible buen resultado.

Grupo Chicago: Richard Nixon

Para medir hasta qué punto el diagnóstico de Ferrés coincide con la realidad de nuestros adolescentes, hicimos una encuesta entre 58 alumnos del Polimodal.

Elegimos un clip muy viejo que tenía las siguientes características:

- a) Es una sucesión de fotos fijas que sólo cambian al final.
- b) La única imagen con movimiento muestra a una mamá acunando a su bebé.
- c) El contenido es una descripción del tiempo de Nixon en EE.UU. y otros lugares afectados por la guerra y el hambre.
- d) Tiene dos niveles de lectura: el simplemente sensorial, y el reflexivo.
- e) Es nuevo para los alumnos que no conocen ni el clip ni el grupo.
- f) Sirve también para medir el nivel de desinformación (que no es objeto de nuestro trabajo, pero que mencionaremos de todos modos, porque es significativo).

Los resultados de la encuesta fueron los que a continuación se explican:

- 1) El 29 % de los alumnos creía que Richard Nixon era un cantante de un grupo de rock.
- 2) El 14 % no comprendió que la historia pertenecía a las décadas de los años 60 y 70.
- 3) El 60 % identificó las imágenes como pertenecientes a la segunda guerra mundial.
- 4) El 76 % no reconoció los conceptos de forma y contenido.
- 5) El 87 % no pudo fundamentar las propias afirmaciones.
- 6) El 80 % no descubrió la relación de oposición y continuidad entre las imágenes.
- 7) El 31 % no reconoció a ninguna de las figuras que aparecen en el clip.
- 8) El 92 % identificó mensaje del clip con las sensaciones que le produjeron.
- 9) El 0,01 % creyó que los clips “de antes” decían más cosas.
- 10) El 99 % creyó que fue elegido porque pertenece a la época del profesor.
- 11) Cuando se pidió que hablaran libremente sobre el clip, la mayoría sólo enumeró imágenes. Otras respuestas:
 - 11.1) El 16 % creyó que los conflictos presentados también son actuales
 - 11.2) El 7 % creyó que el clip se circunscribe sólo al tiempo de Nixon.
 - 11.3) El 3 % identificó como clave la figura de la madre alimentando al bebé.

Octavio Paz decía que a una explosión de la comunicación correspondía una implosión de pensamiento. Joan Ferrés habla de un adormecimiento de la racionalidad. Al mismo tiempo, en todos los relatos audiovisuales (el clip es el mejor ejemplo), hay una constante apelación a los mecanismos psicológicos de implicación emotiva. Por lo tanto, hay una hiperestimulación sensorial.

El vídeoclip –siempre para Ferrés– es, a un tiempo, expresión y causa de personalidad, de la ausencia de sentido que caracteriza a su vida.

Sartori identifica al *Homo Videns* como el hombre bestia. Es también el *Homo Sentiens* de Ferraroti, que prefiere el significado fulminante de la imagen sintética.

Nuestra encuesta es un claro ejemplo de todo esto. Sin embargo, las nuevas habilidades adquiridas deben tener una aplicación positiva. Los mismos adolescentes – cuando no miran el videoclip – y cuando están adecuadamente motivados, son capaces de reflexionar perfectamente.

Habíamos llegado a la cumbre de la montaña. Los adolescentes estaban descansando y conversaban entre ellos. Me acerqué a un grupo que estaba hablando de las líneas de la mano y de su significado:

- Esta es la línea de la fortuna – decía uno -. Esta, de la vida ...
- Te está faltando la línea del amor.
- Es la de la vida. Es la misma.

Lo dijo un Homo Clippens.

NOTAS

(1) Joan Ferrés: *Televisión y Educación*. Paidós, Barcelona, 1994

(2) Anexo 1

(3) Enrique Hariman

(4) Pablo Gilabert: *Lectura Veloz*. Ed. Studium, Buenos Aires, 1967.

(5) Júpiter comunicaciones (citado en datosenlaweb.com)

(6) Andrés Tortarollo www.cl@se.net

UN CLÁSICO: EL SAPO Y LA RANA

Por Salvador Ottobre

Fue en abril de 2004. Me disponía, por milésima vez, a poner en práctica una estrategia. El sapo y la rana me han acompañado tantas veces, que ya quieren mejorar su cachet, y piden maquilladora personal, camarín amplio...

Unos 80 alumnos del segundo año de una licenciatura me miraban preguntándose qué pasaría en la clase de tecnología. Y les dije que ese día íbamos a hablar de tecnología y educación.

Primera diapositiva (y primera sorpresa): "Ciencias Naturales".

Entonces comencé diciendo que era una clase de Ciencias Naturales sobre el sapo y la rana; que en realidad nadie había advertido que esos dos formidables anfibios eran transversales a todas las materias.

Y así comenzó el desfile de diapositivas, con textos donde el sapo y la rana adquieren una dimensión metafórica. Todo esto con mucho humor. Luego recordé algunos temas musicales como el *Sapo cancionero*, y así vimos distintos ejemplos.

Enseguida les dije que, pese a tener tanto valor, el sapo y la rana están desprestigiados. Tienen un pésimo perfil público. La mayoría de la gente sale espantada cuando ve un sapo. Luego, les pedí que mejoraran el perfil del sapo y de la rana. ¿Cómo? Con un afiche, una pieza de publicidad o promoción, una canción...

Como para realizar ese trabajo iban a necesitar información, vimos un excelente vídeo sobre el sapo y la rana. Luego hicieron trabajos en grupo. Y llegó el momento de presentar sus obras.

A lo largo de América Latina y España he visto las creaciones más sorprendentes. Algunos hicieron reportajes a doctores en "sapología". Otros, cantaron un rap destacando las cualidades de estos anfibios. Hubo representaciones teatrales donde un sapo se sentía feo y todos le ayudaban... Escribieron poemas a sus hijos sobre el sapo y la rana. Dibujaron afiches extraordinariamente originales. Cantaron publicidades a coro, saltaron como ranas y sapos... La lista es larga, pero, probablemente, lo más notable es que no eran niños. En México, por ejemplo, se trataba de los supervisores de enseñanza media que rozaban los 50... Y no hablemos de las formidables creaciones de los alumnos del Máster en Comunicación y Educación, tanto en Barcelona como en Santiago de Chile.

La clase siguió con una "evaluación": entramos a un juego informático donde todos pudieron medir cuánto sabían sobre el sapo y la rana...Y obtuvieron las notas más altas.

La dinámica termina con la lectura de unas palabras de Anthony de Melo sobre el canto de la rana, y confieso que he visto muchos ojos humedecidos por la emoción a lo largo de tantas "representaciones".

Luego les dije lo que digo siempre:

"Incorporaron conocimientos, se divirtieron, crearon, aprendieron y hasta se emocionaron. Esto es para mí una clase. Y gracias por jugar".

En rigor, esta estrategia nació cuando me invitaron a un congreso de canales de cable para presentar el canal Cl@se, y me pareció mejor mostrar el movimiento andando.

Volvamos al año 2004. Les pido a los alumnos una reflexión sobre lo que vivieron y, de paso, les hago llegar una carta de la rana al sapo que envió una alumna de un máster.

He seleccionado algunas expresiones. Todavía no salgo de mi asombro. Creo que estamos frente a una juventud capaz de hacer lo que tiene que hacer para luchar por su lugar en el mundo.

Algunas expresiones de los alumnos de segundo año sobre *El sapo y la rana*

-“Es emocionante, para un alumno, encontrar profesores que lo estimulen”.

-“Me pregunto por qué algo tan simple y tan inocente puede llevar a una reflexión existencial”.

-“Creo que hoy se demostró que la palabra ‘animarse’ es una palabra clave para la vida”.

-“La palabra ‘Universidad’ resulta un poco aterradora. (...) Resulta difícil ‘descondicionarnos’ y descubrir una manera distinta de aprender. La clase de hoy fue práctica y creativa, y permitió crear un ambiente de reflexión y compromiso a través del juego”.

-“Yo pienso que ‘aprender jugando’ es una buena forma de ver diferente los modos del aprendizaje, pero no la única”.

-“El niño es el que se atreve a todo. A ir más allá de lo permitido, de lo establecido. A ignorar el protocolo. A preguntar por qué; incluso si eso genera polémica. A llamar a las cosas por su nombre aun cuando sea incómodo. A trepar al árbol más alto para, desde allí, ver de otra manera la realidad. El niño, en definitiva, se atreve a vivir la realidad”.

-“...El sistema universitario actual está lleno de límites, de censura, de silencios y, paradójicamente, de vacío intelectual (...) Estamos condicionados mentalmente a una estructura inútil y poco efectiva”.

-“Si todos nos convirtiéramos en estos batracios, podríamos ser mejores seres humanos”.

-“Hay que asumir un compromiso social”.

-“Nunca me había atrevido a reflexionar cuán condicionados estamos (...) Por lo tanto, creo que deberíamos desprendernos del viejo condicionamiento de que el juego es sinónimo de indisciplina y antónimo de aprendizaje”.

-“...Estos humanos comenzaban a ‘aprender a aprender’, jugando al juego con más desafíos y emociones: la vida”.

-“El conocimiento es también creatividad, es también un poco de sana locura”.

-“Me gustaría seguir siendo ‘quasi adulto’ el resto de mi vida. Me gustaría aprender jugando y sonreír aprendiendo”.

-“El profesor Kitting (*El club de los Poetas Muertos*) hubiera estado orgulloso de esta clase”.

-“Por desgracia, la gente grande piensa que, como es grande, tiene que dejar de lado la imaginación...”

-“No sé si Pocho está loco, pero lo que sí sé es que la clase de sapos y ranas está relacionada con la materia, con la carrera y, lo que es más importante, con la vida”.

-“A veces, los profesores y la Universidad imponen estructuras de pensamiento, métodos, fórmulas, que anulan la capacidad en potencia de cada uno; y se quiere una sociedad a veces robotizada, que repite conceptos de memoria, pero que no es capaz de usarlos (...) Por último, algo que aprendí hoy , o que viví hoy, es el compartir”.

-“Mi madre, entonces, me contó que nosotros le poníamos Jaime a cada sapo que encontrábamos, arruinando por completo mi ilusión de que Jaime era siempre Jaime.

Más que nunca en este momento, deseo volver a mi campo, ver a Jaime, y no escaparme de él (....) Gracias, Jaime. Espero encontrarte pronto. Te extraño”.

-“Estamos inmersos en un grado de superficialidad que no nos ayuda a ser alguien, sino que poco a poco estamos dejando de ser humanos”.

-“Un acumulador de conocimientos no se aprovecha de ellos si no crea, juega, investiga, y se abre a la realidad”.

-“Uno aprende más cuando las cosas no pasan solamente por libros”.

-“Desde una mirada ajena llegamos a cosas y pensamientos insospechados”.

-“Nadie se detiene a pensar en cómo cambiar este manejo de relaciones superficiales. Los que pueden, no quieren”.

-“La vitalidad y dinámica de lo espontáneo, la adrenalina de la improvisación y la inocencia del contexto de juego, ciertamente transforman el marco intimidante del saber en un haz de luz que no sólo ilumina la mente, sino que le recuerda al corazón lo que puede lograr cuando se escucha a sí mismo”.

-“¡Qué simples somos y cómo nos complicamos!”.

-“Cuánto miedo me da esto... Cuánto miedo a parecer inmadura...Y, a la vez, cuántas ganas de actuar impulsivamente y con el corazón...”

-“El estudiante necesita incentivos que le ayuden a apasionarse por lo que está aprendiendo”.

AGRADECIMIENTOS

Jorge Bach, Cristina Escofet, Leopoldo Real de Azúa, José Manuel Pérez Tornero, Blanca Muñoz, Marcela Marcelli. Y a Crimée y Pigalle, que todas las mañanas me ven escribir y me hacen incondicional compañía; sin preguntar nada, entienden todo.