



PARA HABLAR DE LA SOCIEDAD

la sociología no basta

howard becker

Lectulandia

Convencido de que el trabajo académico ha adoptado fórmulas predecibles y rutinarias que lo salvan de los riesgos pero a la vez lo privan de cierta fructífera osadía, Howard Becker pone sobre la mesa otras formas de representar la realidad, un enorme arsenal de recursos que podrían “sacudir” los automatismos de cada disciplina. Así, partiendo de la premisa de que las ciencias sociales no detentan el monopolio del conocimiento acerca de la sociedad, Becker analiza el modo específico en que las novelas, las obras de teatro, el cine, las fotografías, los gráficos o los mapas construyen imágenes de la realidad, y lo hace deteniéndose en aspectos que pueden resultar reveladores para un investigador: el lugar que les dan a los detalles, a los puntos de vista divergentes, a las zonas de ambigüedad, a los usuarios.

Con sentido del humor y una sencillez que ya es toda una marca de estilo, Becker echa luz sobre cuestiones de método y propone repensar la lógica férrea que se han autoimpuesto las ciencias sociales. Lleno de sugerencias eminentemente prácticas, este libro es la guía ideal para científicos sociales de todos los campos, para artistas interesados en decir algo sobre el mundo en que viven, y para todos aquellos que estén dispuestos a abrir su caja de herramientas e incorporar instrumentos originales para contar la sociedad.

Cada modo de representar la realidad social es perfecto... para algo. La verdadera pregunta es, entonces, ¿para qué sirve cada modo de representación?

Lectulandia

Howard Becker

Para hablar de la sociedad la sociología no basta

ePub r1.0

Primo 28.02.16

Howard Becker, 2007

Editor digital: Primo
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Agradecimientos

Este proyecto comenzó en los años ochenta, cuando mis colegas de la Universidad Northwestern (sobre todo Andrew C. Gordon) y yo recibimos un subsidio de la hoy extinta Fundación para el Desarrollo de Sistemas (SDF) para estudiar los “Modos de representar la sociedad”. La vaguedad del título procuraba integrar nuestros variados intereses en la fotografía, los gráficos estadísticos, el teatro y casi todos los demás medios que alguien hubiera usado alguna vez en la historia de la humanidad para contar a otros lo que pensaba acerca de la sociedad. Muchas personas trabajaron con nosotros a lo largo de varios años, pero nunca llegamos a producir el monumental informe que un título tan pomposo parecía exigir. Yo escribí un trabajo académico (que aparece aquí, un poco modificado en su forma, en algunos de los capítulos) y otras personas sumaron sus escritos; entre todos, produjimos una montaña de anotaciones; al final, cada uno siguió su camino, y allí parecía haber terminado todo. Al parecer, la ausencia de un gran libro validaba la pesimista predicción de uno de los miembros del consejo de la fundación: ese subsidio no serviría para nada.

Estas cuestiones volvieron a interesarme en algún momento hacia el final de los años noventa y, como profesor visitante del Departamento de Sociología de la Universidad de California en Santa Bárbara, impartí el seminario “Representar la sociedad” en la primavera de 1997, y al año siguiente en la Universidad de Washington. Estos cursos estimularon mis reflexiones acerca del tema. Redacté para mi propio uso largos informes luego de cada clase, que, con varias transformaciones, han sabido encontrar su lugar en este libro. Me resulta imposible recordar qué curso fue responsable de tal o cual idea, de modo que, en lo sucesivo, cada vez que quiera hacer referencia a algo que haya ocurrido en uno u otro, sencillamente mencionaré “el seminario”. En ambas ocasiones, los estudiantes conformaron un grupo de aventureros dispuestos a desperdiciar un cuatrimestre en algo que parecía carecer de utilidad profesional, y agradezco a todos ellos por su inquieta y apasionada participación, factor decisivo para que pudiera escribir esos largos informes.

No intentaré esbozar siquiera una lista de todas las personas cuya conversación y ejemplo influyeron en mí a lo largo de esos años. Es casi imposible recordarlos a todos: estoy seguro de que pasaría por alto a varios, pero sabrán o podrán adivinar que me refiero a ellos. Dianne Hagaman me ayudó en todas las formas imaginables y también (algo que la gente que no la conoce tal vez no tenga presente) con su enorme conocimiento, fruto de años de estudio de la literatura de Jane Austen y en particular de *Orgullo y prejuicio* (jamás me hubiese atrevido a escribir el capítulo 14 sin su ayuda).

A lo largo de los años, escribí varios artículos para presentaciones y publicaciones; he utilizado algunos de ellos —en su mayoría, un poco transformados — en tramos de este libro. Los siguientes textos aparecen, de manera completa o

parcial, en distintos capítulos:

- “Telling About Society”, en H. S. Becker, *Doing Things Together*, Evanston, Northwestern University Press, 1986: 121-136; aparece aquí en el capítulo 1.
- “Categories and Comparisons: How We Find Meaning in Photographs”, *Visual Anthropology Review* 14 (1998-1999): 3-10; aparece aquí en el capítulo 3.
- “Aesthetics and Truth”, en H. S. Becker, *Doing Things Together*, Evanston, Northwestern University Press, 1986: 293-301; aparece aquí en el capítulo 7.
- “Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism. It’s (Almost) All a Matter of Context”, *Visual Sociology* 10 (1995): 5-14; aparece aquí en el capítulo 11.
- “La politique de la présentation. Goffman et les institutions totales”, en C. Amourous y A. Blanc (dirs.), *Erving Goffman et les institutions totales*, París, L’Harmattan, 2001: 59-77; ed. en inglés, “The Politics of Representation: Goffman and Total Institutions”, *Symbolic Interaction* 26 (2003): 659-669; aparece aquí en el capítulo 13.
- “Sociologie, sociographie, Perec, et Passeron”, en J.-L. Fabiani (dir.), *Le goût de l’enquête. Pour Jean-Claude Passeron*, París, L’Harmattan, 2001: 289-311; en inglés se publicó una versión más breve, “Georges Perec’s Experiments in Social Description”, *Ethnography* 2 (2001): 63-76; aparece aquí en el capítulo 15.
- “Calvino, sociologue urbain”, en H. S. Becker, *Paroles et musique*, París, L’Harmattan, 2003: 73-89; aparece aquí en el capítulo 16.

Prefacio

Este nunca fue un proyecto de investigación convencional. Las ideas nacieron de mis lecturas (por lo general, azarosas y aleatorias), mis años de docencia y el mero hecho de que sea yo una persona con intereses un tanto eclécticos.

Desde siempre, he sido un asiduo espectador de cine y teatro y un incansable lector de ficción. Y siempre consideré que estos medios me permitían aprender cosas interesantes acerca de la sociedad basándome en una regla que supe formular en mis primeros años de vida: “Si es divertido, seguro vale la pena”. Por tanto, antes de embarcarme en esta empresa, contaba de antemano con una buena cantidad de ejemplos a mi disposición. Había visto la obra de Shaw *Mrs. Warren's Profession (La profesión de la señora Warren)* y apreciado el modo en que disecciona el “problema social” de la prostitución, por ende ya la tenía en mente cuando comencé a buscar ejemplos de aquello que me proponía indagar. También había leído a Dickens y a Jane Austen, a mi juicio ejemplos privilegiados del modo en que los novelistas han sabido presentar el análisis social.

En 1970, como parte de mi formación en sociología del arte, estudié fotografía en el Instituto de Arte de San Francisco, lo que me llevó a relacionarme con el ambiente fotográfico de esa ciudad y también de Chicago. Los fotógrafos documentales se preocupaban como yo por la manera de presentar el análisis social que deseaban realizar, al igual que los alumnos que pronto tuve a mi cargo, y a partir de allí comencé a entender de qué forma sus problemas se asemejaban a los que enfrentaban los investigadores de las ciencias sociales (yo, entre ellos) a la hora de contar lo que tenían que contar.

Nunca me destaqué en la lectura de la bibliografía oficial ni de las disciplinas y los campos considerados oficiales, y jamás pensé que las ciencias sociales detentaran el monopolio del conocimiento acerca de todo cuanto ocurre en la sociedad. Encontré tantas ideas valiosas en la ficción, el teatro, el cine y la fotografía como en aquellos materiales que supuestamente “tenía” que leer. Y las ideas que despertaban en mí los proyectos de fotografía documental o cinematográficos no tardaron en migrar también hacia mi pensamiento acerca de las ciencias sociales convencionales.

Sí he leído con detenimiento la literatura polémica que cada campo genera acerca de sus propios problemas de método. Estos materiales contienen buena parte de aquello que se podría recabar entrevistando a los participantes de dichos debates. Plantean los problemas que dividen aguas entre quienes se desempeñan en cada campo, y los extensos debates publicados fueron de enorme utilidad. Desde luego, siempre que tuve la oportunidad de hablar con una persona acerca de los problemas de representación específicos de su ámbito de incumbencia la aproveché, pero nunca hice entrevistas ni recopilaciones de datos sistemáticas.

La docencia incidió en la evolución de mi pensamiento en dos casos muy específicos. Cuando enseñé sociología en Northwestern, tuve la suerte de que mi

camino se cruzara con el de Dwight Conquergood, ya fallecido, quien era docente en el Departamento de Estudios de la Performance, perteneciente a la Escuela de Oratoria. Dwight estudiaba lo que él denominaba “el aspecto performativo de la sociedad”, es decir, el modo en que la vida social puede ser entendida como una serie de performances. No sólo eso: a menudo, exponía en forma de performance los resultados de su investigación, ya fuera sobre los refugiados del sudeste asiático o sobre los pandilleros de Chicago. Esto era algo que yo había intentado con anterioridad —sin contar con el entrenamiento necesario y, a decir verdad, sin demasiado éxito— junto con mis colegas Michal McCall y Lori Morris en un par de performances sociológicas (H. S. Becker, McCall y Morris, 1989, H. S. Becker y McCall, 1990) que reseñaban nuestra investigación en equipo acerca de comunidades teatrales de tres ciudades. Por consiguiente, cuando Dwight y yo nos conocimos fue casi inevitable que de ello surgiera la idea de impartir un seminario juntos, bajo el nombre “La performance de las ciencias sociales”. Sus estudiantes provenían de su departamento y también del Departamento de Teatro de la Escuela de Oratoria; la mayor parte de los míos, de Sociología. El grupo reunía a estudiantes de grado y de posgrado. Realizamos la experiencia en 1990 y 1991, y en ambas oportunidades la actividad principal del curso consistía en performances a cargo de los estudiantes (y en segundo lugar, también a cargo de los profesores) de cualquier cosa que pudiera ser considerada parte de las ciencias sociales. Trabajábamos con una definición inclusiva, motivo por el cual las escenas que se representaban provenían de una gran variedad de campos —la historia, la sociología, la literatura, el teatro—, así como también de la inventiva de los propios alumnos. A lo largo de este libro, en más de una oportunidad haré referencia a esas clases, en la medida en que lograron encarnar preocupaciones organizacionales, científicas y estéticas que atañen a este proyecto.

El curso “Representar la sociedad”, que impartí en dos oportunidades (una en la Universidad de California en Santa Bárbara, y al año siguiente en la Universidad de Washington), también me dio mucho en que pensar. Los participantes de esta pequeña aventura provenían de distintos departamentos, y casi todos eran estudiantes de posgrado. Esto significaba que inevitablemente eran menos arriesgados que los alumnos de grado con los que Conquergood y yo habíamos tenido la oportunidad de trabajar en Northwestern: tenían más que perder y su atención y su tiempo eran objeto de compromisos más urgentes. En compensación, se mostraban más atentos a las ramificaciones del tema, eran más propensos a la crítica y a una modalidad argumentativa y, por ende, me obligaban a regresar sobre cuestiones que hasta ese momento había considerado saldadas.

Cada encuentro semanal versaba sobre un medio distinto: cine, teatro, tablas estadísticas, etc. Les daba algo para leer o, con igual asiduidad, confrontaba a los alumnos para hacerlos reaccionar, desafiando sus ideas estereotipadas acerca de qué constituía un modo adecuado de dar cuenta de la sociedad. La primera vez que impartí el curso, decidí comenzar la clase inaugural describiendo *Mad Forest* (*El*

bosque de los locos), de Caryl Churchill (1996), obra de teatro acerca de la boda de dos jóvenes rumanos provenientes de familias cuya clase social difiere sustancialmente. El segundo acto de la obra ilustra con precisión en qué consiste una clase social, ya que es una representación artística del proceso que las ciencias sociales suelen denominar “comportamiento colectivo elemental” o “formación de multitudes”. En el capítulo 12 cuento de qué manera hice que los estudiantes leyeron en voz alta ese acto y luego insistí en que no sólo habían experimentado una emoción, sino que también habían leído uno de los mejores análisis que yo conocí acerca de la formación de multitudes. Muchos de ellos coincidieron conmigo. Y les dije que en eso consistiría el curso: ¿qué otras formas, más allá de las conocidas por las ciencias sociales, pueden transmitir este tipo de información? Creo que la mayoría de los alumnos no habría mostrado una buena disposición hacia este planteo de no haber disfrutado la experiencia teatral que acababan de regalarse.

En las semanas siguientes, vimos el video de Anna Deavere Smith *Fire in Crown Heights* (*Fuego en el espejo*) (2001), en el que la directora cuenta a cámara aquello que le habían dicho personas de distintos grupos sociales luego de ese episodio de violencia incendiaria ocurrido en Brooklyn. Vimos *Titicut Follies* (*Las locuras de Titicut*) (1967), de Frederick Wiseman, un documental acerca de un hospital de Massachusetts para insanos criminales. Vimos y comentamos una recopilación mía de tablas y gráficos sociológicos, e impartí un cursillo acerca de modelos matemáticos para el cual estaba muy poco preparado. Planifiqué cada uno de los encuentros de ese seminario a partir de muchos ejemplos concretos que comentar, con la expectativa de evitar lo que a mi juicio podía resultar una estéril charla “teórica”. El plan funcionó bastante bien, y las discusiones fueron tan fructíferas que a menudo al día siguiente me encontraba redactando notas acerca de nuestras discusiones y las ideas que habían generado en mí.

En el programa de la materia, había comunicado a los alumnos: La estrategia básica del seminario es la comparación. Se procederá a cotejar una gran variedad de géneros de representación: por un lado, películas, novelas y obras de teatro; por otro, tablas, gráficos y modelos matemáticos, así como también cualquier otra cosa intermedia que pueda ocurrírseños. La idea es confrontar los modos en que cada uno de ellos resuelve los problemas genéricos planteados por la representación de la vida social. Y la lista de dichos problemas en parte habrá de establecerse a partir del análisis del tipo de problemáticas dominantes en cada uno de los géneros. (Esto resultará más claro a medida que avance el seminario; de momento, entiendo que puede parecer un poco críptico.)

Pueden pensar el tema de nuestra indagación como una cuadrícula. En un eje se disponen los distintos tipos de medios y géneros listados en el párrafo anterior. En el otro, los problemas que se plantean a la hora de realizar representaciones: la influencia del presupuesto, los imperativos éticos de los autores, los modos de generalizar lo que uno sabe, los grados de polifonía, etc. En teoría, podríamos

investigar cada uno de estos problemas en cada género, llenar cada casilla, pero resultaría impráctico. Nuestro “rango de cobertura” será (y no poco) azaroso, influido sobre todo por los materiales que estén a nuestra disposición inmediata para que los debatamos y por mis propios intereses particulares. Pero la lista de los problemas a debatir podrá extenderse hasta abarcar otros géneros y problemas, conforme a los intereses de la clase.

Y esa actitud generó el problema de organización que plantea este libro.

A Robert Merton le gustaba formular proposiciones que ejemplificaran aquello que afirmaban, con gran éxito en su análisis de las profecías autocumplidas. Ensamblar todo este material me dejó en esa misma posición. ¿De qué manera podía representar mi análisis de las representaciones?

Disponía de dos tipos de materiales: una serie de ideas acerca de las comunidades, organizadas en torno a la elaboración y utilización de tipos peculiares de representaciones —como las películas, las novelas o las tablas estadísticas—, y ejemplos, extensos debates acerca de los modos de dar cuenta de la sociedad, ilustrativos de lo que se ha hecho en algunos de estos campos. En gran medida, mi pensamiento se vio estimulado por la frequentación de obras de representación social logradas, en especial, más allá del cerco disciplinar de las ciencias sociales, y me interesaba que el resultado final expresara y enfatizara esa circunstancia.

Un sistema de doble entrada que cruzara los distintos tipos de medios (el cine, las obras de teatro, las tablas, los modelos y demás) y de problemas analíticos (la división del trabajo entre productores y usuarios de las representaciones, por ejemplo) generaría una lista de combinaciones demasiado extensa. Ese tipo de estructura clasificatoria sin duda alguna subyace al trabajo que he intentado hacer, pero no quería sentirme obligado a llenar todas esas casillas descriptivas y analíticas. Tampoco me parecía que un abordaje enciclopédico por el estilo fuese útil para lo que me proponía, que poco a poco fui descubriendo no era sino abrir mis propios ojos y los de otras personas en los campos que me interesaban (que para entonces superaban el de las ciencias sociales), a un ámbito más amplio, el de las posibilidades de la representación.

Decidí entonces adoptar una perspectiva distinta, fuertemente influenciada por mi experiencia y mis experimentos con el hipertexto, que permite leer distintos fragmentos textuales en una gran variedad de órdenes, a veces en cualquier orden que deseé el usuario. Las partes son interdependientes, pero no dependen a su vez de un orden obligatorio y establecido. Con esta idea como inspiración, el libro se divide en dos partes. “Ideas” presenta una serie de ensayos breves acerca de temas generales que resultan mucho más claros si se los contempla como aspectos de mundos representacionales concretos. “Ejemplos” incluye distintas observaciones y análisis de obras específicas o varias obras de un mismo autor que adoptan un nuevo significado al ser consideradas a la luz de las ideas generales. Los tramos de esas dos

secciones siempre remiten a algún otro, y mi intención ha sido que la totalidad del conjunto recuerde más a una red de pensamientos y ejemplos que a un argumento lineal. Este abordaje tal vez sea más adecuado para una computadora, que le permite al usuario pasar con gran facilidad de un tema a otro, pero lo que en este momento tiene el lector entre manos es un libro impreso. Lo siento.

Así, ustedes pueden, y deben, leer el material de esas dos secciones en el orden que más les convenga, ya sea tal como se presenta o alternando entre una y otra. Estas dos partes fueron pensadas para sostenerse cada una por sí sola, pero también para iluminarse mutuamente. El significado final será resultado del modo en que ustedes —en virtud de sus propios intereses, sean cuales fueran— formen un entramado con esos artículos. Si funciona como espero, tanto los científicos sociales como los artistas con intereses documentales podrán encontrar aquí algo que les sea de utilidad.

Chicago, 1985 – San Francisco, 2006

Parte I

Ideas

1. Representar la sociedad

Hace muchos años que vivo en San Francisco, en los bajos de Russian Hill o en los altos de North Beach (según el interlocutor al que intente impresionar con la descripción). Mi casa está próxima al barrio Fisherman's Wharf, sobre el camino que muchas personas transitan para regresar de esta atracción turística a sus hospedajes en el centro o en los alineados sobre la calle Lombard. A través de mi ventana, suelo ver a pequeños grupos de paseantes detenidos, cuya mirada oscila entre sus mapas y las grandes colinas que se erigen frente a ellos, entre el lugar en el que están y aquel al que desearían llegar. Lo que ha ocurrido es bastante claro. En el mapa, la línea recta parece invitar a una agradable caminata por un barrio residencial, que permitiría al turista ver cómo viven los locales. Una vez allí, lo que piensan, tal como me comentó una vez un joven británico al que le ofrecí ayuda, es “tengo que volver a mi hotel, pero *no voy a escalar esa maldita colina*”.

¿Por qué los mapas que consultan no les avisan de las colinas? Los cartógrafos saben indicar las elevaciones del terreno, así que no es una limitación del medio lo que incomoda a los peatones. Pero esos mapas están hechos especialmente para desplazarse en automóviles. Originalmente —aunque ya no— fueron confeccionados por encargo de las compañías de combustible y los fabricantes de neumáticos para su distribución en las estaciones de servicio (Paumgarten, 2006: 92), y a los automovilistas las colinas les preocupan mucho menos que a los peatones.

Estos mapas, al igual que las redes de personas y organizaciones que los confeccionan y utilizan, dan cuenta de un problema más general. Cualquier mapa de las calles de San Francisco es una representación convencional de dicha sociedad urbana: una descripción visual de sus calles y puntos de referencia, y también de su distribución en el espacio. Tanto los científicos sociales como los ciudadanos comunes tienen la costumbre de utilizar no sólo mapas, sino también otra gran variedad de representaciones de la realidad social; unos pocos ejemplos al azar son las películas documentales, las tablas estadísticas y los relatos que las personas se cuentan unas a otras para explicar quiénes son y qué hacen. Todas estas representaciones, al igual que los mapas, ofrecen una imagen parcial, pero aun así adecuada a los propósitos del caso. Todas surgen de entornos institucionales que delimitan qué se puede hacer y definen las necesidades que estas representaciones deben satisfacer. Entender esto nos lleva a plantear varias preguntas interesantes: ¿de qué manera las necesidades y prácticas de las organizaciones dan forma a las distintas descripciones y análisis (llamemos a todo esto “representaciones”) de la realidad social? ¿Cuáles son los parámetros en virtud de los cuales las personas que hacen uso de ellas las consideran adecuadas? Estas preguntas están relacionadas con problemáticas tradicionales de los modos de conocer y comunicar en la ciencia, aunque las trascienden e incluyen cuestiones normalmente asociadas al arte así como a la experiencia y el análisis de la vida cotidiana.

A lo largo de los años, he entrado en contacto con diversas formas de hablar acerca de la sociedad, ya sea de manera profesional o tan sólo a causa de mi curiosidad innata. Como sociólogo que soy, las formas de contar que de inmediato me vienen a la mente son las que acostumbra emplear mi disciplina: la descripción etnográfica, el discurso teórico, las tablas estadísticas (y las representaciones visuales de cifras como los gráficos de barras), la narración histórica y otros tantos. Pero hace muchos años, fui también a la escuela de arte, me convertí en fotógrafo y en ese proceso desarrollé un apasionado y perdurable interés por las representaciones icónicas de la sociedad que crearon y crean los documentalistas y otros fotógrafos desde la invención misma del medio. Esto me condujo, de un modo bastante natural, a pensar el cine como otro medio de representar a la sociedad. Y no sólo las películas documentales, sino también las de ficción. He sido un ávido lector desde la infancia y, al igual que la mayoría de los lectores, sé que los cuentos y las novelas no son sólo producto de la imaginación, sino que a menudo contienen valiosas enseñanzas acerca del modo en que la sociedad se construye y funciona. ¿Y por qué no habría de tomar en cuenta, también, las representaciones dramáticas de historias sobre el escenario? Desde siempre estuve interesado e involucrado en todas estas formas de describir a la sociedad; por eso, decidí sacar provecho de la colección algo aleatoria y azarosa de ejemplos que el paso del tiempo supo decantar en mi cabeza.

¿Con qué propósito? Para descubrir qué problemas tiene que enfrentar cualquiera que intente la tarea de representar a la sociedad, qué tipos de soluciones se han formulado y se pusieron a prueba a lo largo del tiempo y con qué resultados. Descubrir también aquello que tienen en común los problemas propios de los distintos medios y qué ocurre cuando se intenta adaptar soluciones que funcionaron en un tipo de representación a otro. Descubrir, por ejemplo, qué tienen en común las tablas estadísticas y los proyectos de fotografía documental, los modelos matemáticos y la ficción de vanguardia. Descubrir qué soluciones al problema de la descripción podrían trasladarse de un campo a otro.

Por ende, me interesan aquí las novelas, la estadística, la historia, la etnografía, la fotografía, el cine y cualquier otro modo en que las personas intentaron comunicar a otras qué opinaban acerca de sus respectivas sociedades u otras sociedades de su interés. Llamo “informes acerca de la sociedad” o, en ocasiones, “representaciones sociales” a los productos de esta actividad en cualquiera de esos medios. ¿Qué problemas y cuestiones se presentan a la hora de realizar este tipo de informes, en el medio que sea? A partir de los comentarios y las quejas que intercambian las personas que hacen este tipo de trabajo, hice una lista general de cuestiones y tomé como principio básico la idea de que si algo resulta problemático para un determinado modo de plantear las representaciones, constituirá un problema para todos los modos de hacerlo. Sin embargo, quienes trabajan en determinado ámbito tal vez hayan logrado solucionar esa dificultad según sus necesidades, por lo que ya ni siquiera la consideren un problema, mientras que para personas de otro ámbito parece

constituir un dilema irresoluble. Esto significa que este segundo ámbito tal vez tenga algo que aprender del primero.

He procurado ser inclusivo en el planteo de las comparaciones y abarcar (al menos en principio) la gran variedad de medios y géneros que las personas utilizan o han utilizado para representar la sociedad. Desde luego, no hablé de todo. Pero he intentado evitar los prejuicios convencionales más obvios y tomar en consideración, además de los formatos científicos aceptados y todos aquellos que han sido inventados y utilizados por los profesionales de las disciplinas científicas reconocidas, aquellos utilizados por los artistas y por legos en la materia. Una lista dará una idea de la gama de temas: de las ciencias sociales, he tomado modos de representación como los modelos matemáticos, las tablas y gráficos estadísticos, los mapas, la prosa etnográfica y el relato histórico; del arte, las novelas, las películas, la fotografía y el teatro; de la inmensa zona gris entre ambos, las historias de vida y otros materiales biográficos y autobiográficos, el reportaje (incluidos los géneros mixtos del docudrama, el cine documental y el hecho ficcionalizado) y también la narración oral, los mapas y cualquier otra forma de representación producida por la gente común (o sencillamente por personas que actúan en un ámbito que no es el de su incumbencia específica, situación que ocurre incluso a los profesionales la mayor parte del tiempo).

¿QUIÉN CUENTA?

Todos sentimos curiosidad por la sociedad en que vivimos. Necesitamos saber, en los términos más rutinarios y de la manera más trivial, cómo funciona nuestra sociedad. ¿Qué normas rigen la organización en la que participamos? ¿Qué patrones de comportamiento siguen los demás? Saber estas cosas nos ayuda a organizar nuestro propio comportamiento, descubrir qué queremos, cómo obtenerlo, cuánto costará y qué oportunidades de acción ofrecen las distintas situaciones.

¿Dónde se aprende todo esto? En principio, a través de la experiencia cotidiana. De la interacción con distintos tipos de personas, grupos y organizaciones. De la conversación con todo tipo de personas en todo tipo de situaciones. Por supuesto, no todos los tipos: esta clase de experiencia social cara a cara que todas las personas tienen está limitada por las conexiones sociales de cada cual, su situación en la sociedad, sus recursos económicos y su ubicación geográfica. Es posible arreglárselas con un conocimiento limitado de este tipo, pero en las sociedades modernas (y

probablemente en todas) hace falta saber más que lo que se aprende a partir de la experiencia personal. Hace falta, o al menos se desea, saber acerca de otras personas y lugares, otras situaciones, otros tiempos, otros modos de vida, otras posibilidades, otras oportunidades.

Por eso, las personas buscan distintas “representaciones de la sociedad”, en las que otros les cuentan acerca de todas esas situaciones, tiempos y lugares que ellas no conocen de primera mano pero acerca de las cuales les gustaría saber. Esta información adicional les permite a su vez hacer planes más complejos y reaccionar de forma más elaborada a las situaciones que se les presentan en su propia vida inmediata.

En términos sencillos, una “representación de la sociedad” es algo que alguien le cuenta a otra persona acerca de determinados aspectos de la vida social. Esta definición abarca un terreno muy amplio. En uno de sus confines se sitúan las representaciones corrientes que las personas, como individuos de a pie, intercambian en su vida cotidiana. Tomemos como ejemplo el caso de los mapas. En muchas situaciones y para los propósitos más diversos, es una actividad altamente profesionalizada, fundada sobre siglos de experiencia práctica, razonamiento matemático y ciencia académica. Pero en otras, no es más que una actividad corriente que cualquiera ejerce de vez en cuando. Invito a alguien a conocer mi casa, pero no sabe cómo llegar en automóvil. Le doy indicaciones verbales: “Si vienes de Berkeley, toma la primera salida del Puente de la Bahía a la derecha, gira a la izquierda al final de la rampa, pasa varias calles y luego gira a la izquierda para tomar Sacramento; sigue hasta llegar a Kearny, gira a la derecha y sube hasta Columbus”. También puedo sugerirle que, además de mis indicaciones, consulte un mapa de las calles, o sólo decirle que vivo cerca de la esquina de Lombard y Jones y dejar que utilice el mapa para encontrar esa dirección. O bien puedo dibujarle un mapa, reducido y personalizado. Puedo marcar cuál sería el punto de partida —“tu casa”— y bosquejar sólo las calles relevantes, indicándole en qué intersecciones girar, la extensión de cada tramo recto y los puntos de referencia que hay que pasar hasta llegar a “mi casa”. En la actualidad, todo esto puede consultarse en un sitio web, o bien confiar en que un equipo de GPS haga todo el trabajo.

Se trata de representaciones de una parte de la sociedad, contenidas en una relación geográfica sencilla; un modo más sencillo y acertado de definirlas es decir que todas estas son formas de hablar acerca de la sociedad o de una parte de ella. Algunas de estas formas, los mapas viales estándar o las descripciones informáticas, son confeccionadas por profesionales altamente entrenados, haciendo uso de equipamiento y conocimiento especializados. Las instrucciones verbales y el mapa casero son confeccionados por personas de la misma condición que quienes los reciben, sin más conocimientos o capacidades geográficos que los de cualquier otro adulto competente. Todos sirven, cada uno a su manera, para guiar a alguien de un lugar a otro.

A mis colegas profesionales —de la sociología y otras ciencias sociales— les gusta hablar como si tuviesen el monopolio de estas representaciones, como si el conocimiento que producen acerca de la sociedad fuese el único conocimiento “real” en la materia. Esto no es cierto. También les gusta sostener la idea, igualmente ridícula, de que sus modos para hablar acerca de la sociedad son los mejores, o los únicos para hacerlo con propiedad, o bien que estos los resguardan de cualquier error que podrían cometer si procediesen de otra forma.

Ese tipo de comentario no es más que una banal usurpación de poder por parte de una esfera profesional. Prestar atención a los modos en que personas de otros ámbitos —los artistas visuales, los novelistas, los dramaturgos, los fotógrafos y los cineastas—, así como también la gente de a pie, representan a la sociedad revelará categorías y posibilidades analíticas que las ciencias sociales a menudo ignoran y sin embargo podrían resultar de gran utilidad. Por eso, he decidido concentrarme en el trabajo representacional que hacen no sólo los profesionales de las ciencias sociales, sino también otros tipos de trabajadores. Los científicos saben hacer su trabajo, y esto resulta adecuado en virtud de distintos propósitos. Pero la suya no es la única manera de hacerlo.

¿Qué otras maneras existen? Hay muchas formas de categorizar las actividades representacionales. Podemos hablar de medios: por ejemplo, el cine, las palabras, los números, mutuamente contrapuestos. Y es posible considerar la intención de quienes elaboran las representaciones: la ciencia, el arte, el reportaje, también contrapuestos. Este tipo de revisión minuciosa podría servir a muchos propósitos, pero no a explorar los problemas genéricos de la representación y la gran variedad de soluciones que el mundo ha encontrado hasta el momento para ellos. Contemplar algunas de las formas más complejas y organizadas de describir a la sociedad significa no perder de vista las distinciones entre la ciencia, el arte y el reportaje. Estos ámbitos no suponen formas particulares de hacer algo, sino, antes bien, modos de organizar lo que, desde el punto de vista de los materiales y los métodos, podría considerarse en buena medida una misma actividad. (Más adelante, en el capítulo 11, compararé tres formas de usar la fotografía para realizar estos tres tipos de trabajo, lo que permitirá advertir de qué manera las mismas fotografías podrían ser arte, periodismo o ciencias sociales.)

La tarea de representar a la sociedad a menudo supone una comunidad interpretativa, una organización conformada por personas que acostumbran realizar representaciones estandarizadas de determinado tipo (“productores”) para otras (“usuarios”), que a su vez suelen emplearlas para determinados propósitos estandarizados. Tanto los productores como los usuarios adaptaron su actividad a la actividad del resto, de manera tal que la organización de hacer y usar resulte, al menos durante determinado período, una unidad estable, un *mundo* (en el sentido técnico planteado en otra obra —Becker, 1982— y que comentaré con mayor detenimiento en las páginas siguientes).

Con bastante frecuencia, algunas personas no se ajustan bien a estos mundos organizados de productores y usuarios. Propensas a experimentar e innovar, no hacen las cosas como suelen hacerse, y por consiguiente aquello que producen tal vez no encuentre muchos usuarios. Pero las soluciones que dan a problemas usuales resultan muy útiles y reveladoras respecto de posibilidades que pasan inadvertidas en las prácticas más convencionales. Las distintas comunidades interpretativas a menudo comparten procedimientos y formas y les dan usos no previstos ni deseados por la comunidad de origen, lo cual produce mezclas de métodos y estilos que se adaptan a las condiciones cambiantes de las organizaciones de mayor escala a las que pertenecen.

Todo esto es muy abstracto. Veamos una lista más concreta de las formas estándares de contar acerca de la sociedad, que han producido obras ejemplares de representación social que vale la pena analizar con detenimiento:

- *Ficción*. Varias obras de ficción, cuentos y novelas, han servido como vehículos para el análisis de la sociedad. Siempre se ha entendido que las sagas familiares, de clase y de grupos profesionales producidas por escritores de propósitos y talento tan disímiles como Honoré de Balzac, Émile Zola, Thomas Mann, C. P. Snow y Anthony Powell encarnan descripciones complejas de la vida social y sus procesos constitutivos (factores de los que dependen su impacto y sus virtudes estéticas). Las obras de Charles Dickens —cada una de ellas o en conjunto— fueron concebidas —según la intención del autor— como un modo de describirle a un gran público el funcionamiento de las organizaciones causantes de los males que padecía su sociedad.
- *Teatro*. De manera similar, el teatro también ha sabido ser un vehículo para explorar la vida social, sobre todo para describir y analizar los males sociales. George Bernard Shaw empleó la forma dramatúrgica para formular su concepción acerca de cómo se originan los “problemas sociales” y hasta qué punto estos se insertaban en el cuerpo político. *Mrs. Warren’s Profession (La profesión de la señora Warren)*, por ejemplo, explica el funcionamiento del negocio de la prostitución y de qué manera este aseguraba la subsistencia de buena parte de las clases aristocráticas inglesas. En *Major Barbara (La comandante Barbara)* hace lo mismo respecto de la guerra y la fabricación de armamento. Muchos dramaturgos dedicaron sus esfuerzos a propósitos similares (Henrik Ibsen, Arthur Miller, David Mamet).

Decir que estas obras y estos autores practican el análisis sociológico no significa que esto sea “lo único” que hacen o que sus obras sean “mera” sociología disfrazada de arte. De ningún modo. Estos autores tenían en mente propósitos que trascendían el análisis sociológico. Pero aun el más formalista de los críticos debe aceptar que parte

del efecto de muchas obras artísticas depende de su contenido “sociológico” y de la convicción, en los lectores y en los espectadores, de que aquello que ellas cuentan acerca de la sociedad es, en un sentido u otro, “verdadero”.

- *Cine*. En el caso más obvio, los documentales —como ejemplos bastante conocidos, cabría mencionar *Harlan County, USA* (1976), de Barbara Kopple, y *Chronique d'un été* (*Crónica de un verano*) (1961), de Edgar Morin y Jean Rouch— tienen como objetivo fundamental la descripción social, a menudo, sin ser necesariamente algo explícito, con intenciones reformistas, procurando revelar a los espectadores los males de las organizaciones sociales existentes. Con frecuencia, las películas de ficción también hacen suyo el propósito de analizar y comentar las sociedades que retratan, que muchas veces son las mismas en que se producen. Los ejemplos van desde el seudo documental de Gillo Pontecorvo *La battaglia di Algeri* (*La batalla de Argelia* o *La batalla de Argel*, 1966) a un clásico de Hollywood como *Gentleman's Agreement* (*La luz es para todos*) (1966), de Elia Kazan.
- *Fotografía*. Del mismo modo, desde los comienzos del medio, los fotógrafos a menudo se ocuparon del análisis social. El género de la fotografía documental tiene una larga e ilustre historia. Entre otras obras ejemplares del género, se cuentan las series *Le Paris secret des années 30* (*El París secreto de los años treinta*) (1976), de Brassai; *American Photographs* (1975 [1938]), de Walker Evans, y *The Americans* (1969 [1959]) de Robert Frank).

Hasta aquí, mencioné modos “artísticos” de elaborar representaciones sociales. Otras representaciones están más asociadas a la “ciencia”.

- *Mapas*. Los mapas, asociados a la disciplina de la geografía (más específicamente, a la cartografía), son un recurso eficiente para presentar grandes cantidades de información acerca de unidades sociales consideradas en su dimensión espacial.
- *Tablas*. En el siglo XVIII, la invención de la tabla estadística permitió resumir, en un formato compacto y comparativo, una gran cantidad de datos numéricos provenientes de observaciones específicas. Estas descripciones compactas ayudan a los gobiernos y a otras instituciones a organizar acciones sociales con determinados propósitos. El censo gubernamental constituye su forma de uso más clásica. Los científicos emplean las tablas para difundir datos con los cuales otros pueden evaluar sus teorías. En el siglo XX, las ciencias sociales se volvieron cada vez más dependientes de la presentación de datos cuantitativos en tablas reunidos específicamente para dicho propósito.

- *Modelos matemáticos.* Algunos representantes de las ciencias sociales describieron la vida social reduciéndola a entidades abstractas organizadas como modelos matemáticos. Estos modelos, intencionalmente alejados de la realidad social, tienen la capacidad de representar relaciones básicas, propias de la vida social. Se los utilizó para analizar fenómenos tan distintos como los sistemas de parentesco y el mundo de la música popular comercial.
- *Etnografía.* Una forma clásica de representación social es la etnografía, una descripción verbal detallada del modo de vida, en su totalidad, de una determinada unidad social, cuyo arquetipo es (aunque no necesariamente) un pequeño grupo tribal. Con el tiempo, este método se aplicó, y se aplica aun hoy con frecuencia, a organizaciones de todo tipo: escuelas, fábricas, barrios urbanos, hospitales y movimientos sociales.

En algún punto entre el arte y la ciencia se ubican la historia y la biografía, que suelen ocuparse de elaborar relatos minuciosos y exactos de acontecimientos del pasado pero que igualmente se dedican a evaluar amplias generalizaciones acerca de cuestiones que conciernen a otras ciencias sociales. (Recordemos que toda la producción sociológica de hoy será la materia prima de los historiadores del mañana, así como obras maestras de la sociología, como los estudios del matrimonio Lynd sobre “Middletown”,^[1] pasaron de ser un análisis social a convertirse en documentos históricos.)

Por último, es preciso tener en cuenta a los aventureros, los inconformistas y los innovadores que mencioné antes. Algunos productores de representaciones sociales mezclan métodos y géneros, experimentan con formas y lenguajes, y brindan análisis de fenómenos sociales en lugares inesperados y bajo formas que no se reconocen como arte ni ciencia, en tanto exhiben una combinación inusual y desconocida de géneros. Por ejemplo, Hans Haacke, a quien cabe denominar un “artista conceptual”, usa dispositivos sencillos para conducir a los usuarios a conclusiones inesperadas. Georges Perec e Italo Calvino, miembros del grupo literario francés OuLiPo^[2] (Motte, 1998) dedicado a experimentos literarios esotéricos, de una forma u otra hicieron de la novela un vehículo para un refinado pensamiento sociológico. También están las “piezas habladas” de David Antin, historias que pueden ser ficción o no y que transmiten un análisis social e ideas complejas. Al igual que todos estos experimentos, la obra de estos artistas obliga a reconsiderar procedimientos que a menudo se dan por sentado, situación que comentaré con detenimiento más adelante en este libro.

LOS HECHOS

Me veo en la necesidad de establecer una distinción importante, aunque sea falaz, engañosa y que cada uno de sus términos pueda resultar resbaladizo e indeterminado. No creo que tales faltas supongan un mayor perjuicio a los fines de la presente exposición. Me refiero a la distinción entre “hechos” e “ideas” (o “interpretaciones”). Todo informe acerca de la sociedad supone cierta descripción de cómo son las cosas en un lugar específico en un momento determinado. Por ejemplo, cuántas personas había en el país en el año 2000 según el recuento de la Oficina del Censo de los Estados Unidos. Cuántas de ellas eran mujeres y cuántas son hombres; la distribución etaria de esa población (tantos por debajo de los 5 años, tantos entre 5 y 10, y así en adelante); la composición racial de esa población; la distribución de los ingresos; la distribución de los ingresos entre los subgrupos raciales y de género de esa población.

Esos son datos acerca de la población estadounidense (y, desde luego, en mayor o menor grado, se dispone de información similar acerca de los demás países del mundo). Ofrecen descripciones de lo que podría encontrar cualquier persona interesada en estos números, la información resultante de una serie de operaciones que un grupo de profesionales de la demografía y la estadística emprendieron en conformidad con los procedimientos propios de su especialidad.

Del mismo modo, los antropólogos nos cuentan, por ejemplo, de qué manera *tales* personas que viven en *tal* sociedad estructuran el parentesco: estas personas reconocen ciertas categorías de relaciones familiares y tienen determinadas ideas acerca del comportamiento que los individuos así relacionados deben observar entre sí; estos son, según la formulación clásica, sus derechos y obligaciones mutuos. Los antropólogos fundan su análisis en relatos que procuran establecer hechos acerca de los modos en que estas personas hablan y se comportan, incluidas en las notas de campo que luego comunican a través de sus observaciones y entrevistas en el terreno, del mismo modo que los profesionales de la demografía respaldan con los datos aportados por el censo su descripción de la población estadounidense. En ambos casos, los profesionales parten de la evidencia recopilada mediante métodos que sus pares consideran suficientes para garantizar el estatus fáctico de los resultados.

Es preciso, sin embargo, plantear algunas prevenciones. Hace tiempo ya que Thomas Kuhn (1970 [1962]) me convenció de que los hechos nunca son hechos desnudos, sino que, antes bien, según su propia formulación, tienen “cierto caudal implícito de creencias metodológicas y teóricas entrelazadas”. Cada aseveración de un hecho presupone una teoría que explica qué entidades son susceptibles de descripción, qué características pueden tener, cuáles de dichas características son observables, cuáles sólo pueden inferirse de las observables y demás.

En ocasiones, las teorías parecen tan obvias que es innecesario demostrarlas. ¿Puede alguien discutir si podemos identificar a un ser humano al verlo y distinguirlo de otras clases de animales? ¿Es necesario discutir que estos seres humanos pueden a

su vez categorizarse como varones y mujeres? ¿O como negros, blancos, asiáticos y de otras variedades raciales?

De hecho, tanto los científicos como los legos discuten este tipo de cosas todo el tiempo, como se desprende con toda claridad de los continuos cambios que alteran las categorías raciales de los censos que se realizan en distintas partes del mundo. Las características como el género y la raza no resultan obvias en la naturaleza. Cada sociedad tiene modos de distinguir a los niños de las niñas, así como a los miembros de las distintas categorías raciales que los miembros de esa sociedad consideren relevantes. Pero tales categorías están fundadas en teorías acerca de las características esenciales de los seres humanos, y la naturaleza de las categorías y los métodos empleados para atribuirlas a las personas varían mucho de sociedad a sociedad. Esto quiere decir que no podemos dar por sentado ningún tipo de hecho. No hay hechos puros; sólo “hechos” que adquieren su significado en función de una teoría subyacente.

Además, los hechos sólo son hechos si el grupo de personas que los consideran relevantes los aceptan como tales. ¿Supone esto dejarse llevar por un pernicioso relativismo o un juego de palabras malintencionado? Tal vez, pero no creo que sea necesario debatir aquí la existencia o no de una realidad última que en determinado momento la ciencia podría revelar para reconocer que en muchas oportunidades las personas sensatas, incluidos los científicos sensatos, no logran ponerse de acuerdo en qué es un hecho y en cuándo un hecho se constituye efectivamente como tal. Estos disensos aparecen porque los científicos suelen discrepar respecto de qué constituye una prueba adecuada de la existencia de un hecho. Bruno Latour (1987: 23-29) ha demostrado, de manera bastante convincente para mí y para muchos otros, que, como señala con total claridad, el destino de un hallazgo científico está en manos de aquellos dispuestos a aceptarlo. Si lo aceptan como un hecho, será tratado como tal. ¿Esto quiere decir que cualquier tipo de tontería puede llegar a ser un hecho? No, porque uno de los “actantes”, para emplear la poco elegante expresión de Latour, que debe aceptar la interpretación es el propio objeto respecto del cual se afirma el hecho en cuestión. Yo puedo afirmar que la luna está hecha de queso, pero la luna tendrá que cooperar exhibiendo ciertas características que las demás personas puedan reconocer como propias del queso; caso contrario, la afirmación se convertirá en un no-hecho inaceptable. Peor aún, es posible que mi hecho ni siquiera se convierta en objeto de debate; o simplemente podría ser ignorado, de modo que sería lícito afirmar que no existe, al menos en el discurso de los científicos que estudian la luna. Tal vez exista una realidad última, pero todos los seres humanos somos falibles y podemos equivocarnos, y eso significa que, en el mundo real en que vivimos, todos los hechos pueden ser discutidos. Este es un hecho cuanto menos tan inamovible y difícil de refutar como cualquier otro hecho de la ciencia.

Por último, los hechos no son aceptados en general o por el mundo en conjunto, sino que los aceptan o rechazan aquellos públicos específicos ante quienes los

presentan sus exponentes. ¿Esto quiere decir que toda ciencia es situacional y que, por lo tanto, sus hallazgos carecen de validez universal? No estoy tomando partido por ninguna posición respecto de estas grandes preguntas de la epistemología, sino simplemente reconociendo lo obvio: cuando se elabora un informe acerca de la sociedad, se lo hace para alguien, y quién es ese alguien afecta el modo en que se presenta el conocimiento y el modo en que los usuarios reaccionan a eso que se les presenta. Los públicos difieren —esto es importante— en aquello que saben y saben hacer, en aquello que creen y están dispuestos a aceptar, ya sea como acto de fe o en virtud de determinado tipo de evidencia. Es habitual que se presenten distintos tipos de informes a diferentes públicos: tablas estadísticas para personas más o menos entrenadas en su lectura, modelos matemáticos para personas con un entrenamiento altamente especializado en las disciplinas involucradas, fotografías a una gran variedad de públicos generales y especializados, etc.

Entonces, en lugar de hechos fundamentados por una determinada evidencia que los vuelve aceptables como tales, existen hechos fundados sobre una teoría, aceptados como tales por determinadas personas en la medida en que la evidencia que los sustenta ha sido recolectada de manera aceptable para cierta comunidad de productores y usuarios.

LAS INTERPRETACIONES

No es sencillo distinguir los hechos de las interpretaciones. Todo hecho, en su contexto social, supone e invita a diversas interpretaciones. Las personas pasan fácilmente y sin pensarlo demasiado de los hechos a las interpretaciones. Por tomar un ejemplo provocativo, que los grupos raciales difieren en su coeficiente intelectual tal vez sea un hecho, en la medida en que puede ser demostrado mediante pruebas comúnmente empleadas por los psicólogos que convirtieron ese tipo de mediciones en su negocio. Sin embargo, interpretar esta información como una demostración de que dicha diferencia es genética —hereditaria y por consiguiente difícil de modificar— no es un hecho, sino una interpretación del significado del hecho que se informa. Una interpretación alternativa sostiene que este hecho sólo demuestra que las pruebas de coeficiente intelectual están diseñadas para su aplicación en una determinada cultura y no pueden utilizarse para comparar poblaciones distintas.

Los descubrimientos acerca de las relaciones entre raza, género y nivel de ingresos que se desprenden del censo poblacional estadounidense tampoco hablan por

sí solos. Alguien habla por ellos e interpreta su significado. Las personas suelen discutir más acerca de interpretaciones que acerca de hechos. Podemos estar de acuerdo en las cifras que describen las relaciones entre el género, la raza y los ingresos, pero esa misma información censal puede ser interpretada como una señal de la existencia de discriminación, del descenso de la discriminación, de la incidencia conjunta de dos condiciones de desventaja (ser mujer, ser negra) sobre los ingresos o de muchas otras posibilidades.

Por ende, un informe acerca de la sociedad es un artefacto que establece una serie de afirmaciones de hechos, basados en evidencia aceptable para determinado público, e interpretaciones de tales hechos también aceptables para ese público.

2. Las representaciones de la sociedad como productos organizacionales

Las personas encargadas de recolectar e interpretar hechos acerca de la sociedad no comienzan de cero cada vez que elaboran un informe. Recurren a formas, métodos e ideas que algún grupo social, grande o pequeño, pone a su disposición como modos lícitos de realizar dicha tarea.

Cualquier informe acerca de la sociedad (recordemos que “representación” e “informe” se refieren a la misma cosa) adquiere pleno sentido cuando se lo considera en el marco de un determinado contexto organizacional, como una actividad, un modo en que algunas personas dicen lo que creen saber a otras personas que quieren enterarse de ello, una actividad organizada que cobra forma en virtud de los esfuerzos conjuntos de todos los involucrados. Sería un penoso error concentrarse en nombres y no en verbos, en los objetos y no en las actividades, como si el objeto de investigación aquí fueran las tablas, los gráficos, las etnografías o las películas. Resulta mucho más sensato considerar todos estos artefactos como restos estáticos de la acción colectiva, objetos que cobran vida cada vez que alguien los usa, cuando alguien hace o lee gráficos o prosa, cuando alguien hace o mira películas. Es preciso entender la expresión “una película” como abreviatura de la actividad “hacer una película” o “ver una película”.

La distinción comporta una diferencia. Concentrarse en el objeto dirige la atención hacia las capacidades formales y técnicas del medio: cuántos bits de información puede transmitir un monitor de televisión que tenga determinado grado de resolución, o si acaso un medio puramente visual es capaz o no de comunicar nociones lógicas como la de causalidad. Por el contrario, concentrarse en una actividad organizada revela que lo que un medio puede hacer viene determinado en función de las limitaciones organizacionales que afectan su empleo. Lo que un fotógrafo pueda transmitir dependerá en parte del presupuesto con que cuente para su proyecto fotográfico —que limita el número de tomas que podrá realizar—, cómo habrá de exhibirlas, cuánto dinero costará hacerlas (dicho de otro modo, cuánto se le pagará al fotógrafo por su tiempo) y la cantidad y el tipo de atención que los espectadores estén dispuestos a dedicar al trabajo de interpretación.

Considerar los informes acerca de la sociedad como producto de una organización supone tomar en cuenta todos los aspectos que conciernen a las organizaciones en que se produce el análisis; las estructuras burocráticas, los presupuestos, los códigos profesionales y las características y capacidades del público al que se dirigen inciden por igual en la tarea de representar a la sociedad. Los trabajadores deciden el modo en que producirán representaciones teniendo en cuenta qué es posible, lógico, viable y deseable, dadas las condiciones bajo las cuales habrán de hacerlas y el público al que estarán dirigidas.

Por tanto, parece sensato hablar, estableciendo una analogía con la idea de mundo del arte (Becker, 1982), de la existencia de mundos de productores y usuarios de representaciones: el mundo del cine documental, de los gráficos estadísticos, de los modelos matemáticos o de las monografías antropológicas. Estos mundos están conformados por todas las personas y los artefactos cuyas actividades de producción y uso se centran en un determinado tipo de representación: por ejemplo, todos los cartógrafos, los científicos, los recolectores de datos, los impresores, los diseñadores, las corporaciones, los departamentos de geografía, los pilotos, los capitanes de barcos, los automovilistas y los peatones de cuya cooperación surge el mundo de los mapas.

Estos mundos difieren en los grados de conocimiento y el poder relativo de productores y usuarios. En los mundos altamente profesionalizados, hay profesionales que hacen artefactos principalmente para uso de otros profesionales: los investigadores científicos realizan sus informes e inscripciones (Latour y Woolgar, 1979; Latour, 1983, 1986, 1987) para otros colegas que saben tanto (o casi tanto) como ellos acerca de su trabajo. En los casos más extremos, los productores y los usuarios son las mismas personas (una situación casi realizada en mundos esotéricos como el de los modelos matemáticos).

Los miembros de los mundos más diferenciados a menudo comparten cierto conocimiento básico, a pesar de las diferencias que puedan existir entre sus respectivos trabajos. Por eso es que aun los estudiantes de sociología que nunca realizarán trabajo estadístico aprenden las más novedosas versiones de análisis estadístico multivariante. Sin embargo, otros profesionales realizan buena parte de su trabajo para los usuarios no especializados: los cartógrafos confeccionan mapas para conductores que sólo saben de la materia lo suficiente para ir de una ciudad a otra y los cineastas hacen películas para personas que nunca oyeron hablar de un corte directo. (Desde luego, estos profesionales también suelen preocuparse por lo que sus pares puedan llegar a decir acerca de su trabajo.) Y los legos también cuentan historias, trazan mapas y escriben números para transmitirse cosas entre sí. Aquello que se hace, se comunica y se entiende varía enormemente en cada uno de estos casos.

Esto vuelve inútil hablar de los medios o de las formas en abstracto, si bien lo he hecho y continuaré haciéndolo. Para tener sentido, los términos abstractos como “cine” o “tabla estadística” no sólo necesitan de verbos activos como “hacer” o “ver”, sino que también sirven de abreviaturas para formulaciones específicas para determinado contexto, como “tablas hechas por el censo” o “largometrajes de gran presupuesto realizados en Hollywood”. Conviene pensar las limitaciones organizacionales que imponen el censo y Hollywood como parte integral de los artefactos realizados en dichos lugares. Por eso, mi propuesta difiere de la más común y convencional, que concede el lugar central a los artefactos y un papel secundario a las actividades por medio de las cuales se los produce y consume.

La forma y el contenido de las representaciones varían porque las organizaciones sociales varían. La organización social no sólo incide en lo que se realiza sino también en aquello que los usuarios quieren que la representación haga, el tipo de tareas que consideran necesario satisfacer (por ejemplo, ayudarnos a encontrar el camino hasta la casa de un amigo o informarnos de los últimos descubrimientos en nuestro ámbito profesional) y los estándares con que la juzgarán. Debido a que las tareas que los usuarios esperan que una determinada representación satisfaga dependen en gran medida de definiciones organizacionales, no me ocuparé aquí de lo que muchas personas consideran un problema metodológico fundamental (de hecho, *el problema*): planteada la necesidad de una determinada tarea representacional, ¿cuál es la mejor manera de realizarla? Si ese fuera el problema, bastaría con plantear una tarea —comunicar un conjunto de números, por ejemplo— y limitarse a ver qué forma de organizar una tabla o un gráfico comunica dicha información de la manera más honesta, adecuada y eficiente (así como algunos científicos comparan computadoras según su velocidad para encontrar números primos). Por el contrario, evito aquí abrir un debate acerca de la precisión de los distintos modos de representación, y no tomo a ninguno de ellos como el parámetro a partir del cual todos los demás deben juzgarse. Tampoco adopto la posición un poco más relativista según la cual, si bien cada tarea plantea necesidades diferentes, siempre existe una mejor manera de realizar cada una. Nada de esto debe ser considerado una señal de ascetismo relativista de mi parte. Me parece más útil y más productivo, para llegar a un nuevo entendimiento del problema de la representación, considerar que cada modo de representar la realidad social es *perfecto...* para algo. La verdadera pregunta es, entonces, *¿para qué* sirve cada modo de representación? La respuesta a esto es organizacional: en la medida en que corresponde a la organización de determinada área de la vida social que una (o más) de las tareas de representación a realizar sea(n) la(s) que debe(n) ser realizada(s), corresponderá tanto a los usuarios como a los productores juzgar cada método según su eficacia y confiabilidad a la hora de producir resultados más satisfactorios, o tal vez los menos insatisfactorios, que los que produciría cualquiera de las demás alternativas disponibles.

A pesar de las diferencias superficiales entre los géneros y los medios, todos plantean los mismos problemas fundamentales. La influencia de los presupuestos, el papel de la profesionalización, el conocimiento con que debe contar el público para que una representación resulte eficaz, la discusión acerca de lo que es éticamente lícito en su construcción; todos estos son problemas comunes a las distintas formas de representación. La manera en que se los enfrenta varía según los recursos y los propósitos de la organización involucrada.

Dichas cuestiones son materia de debate en los distintos campos de producción de representaciones. Los novelistas tienen los mismos dilemas éticos que los sociólogos y los antropólogos, y los cineastas comparten la misma preocupación que los científicos respecto del presupuesto con que cuentan. La bibliografía existente acerca

de estos debates, así como mi propia práctica informal de observación y entrevista en los distintos campos, me ha provisto de una gran cantidad de información. También me fue de gran utilidad el trabajo de la sociología de la ciencia en torno a los problemas de retórica y representación (véanse, por ejemplo, Gusfield, 1976, 1981: en especial, 83-108; Latour y Bastide, 1986; Bazerman, 1988; Clifford, 1988; Geertz, 1983).

LAS TRANSFORMACIONES

Según la descripción de Latour, los científicos transforman todo el tiempo los materiales con los que trabajan. Así, convierten la observación realizada en el laboratorio o el campo en una serie de notas en un cuaderno, luego las notas en una tabla, la tabla en un gráfico, el gráfico en una conclusión y la conclusión en el título de un artículo. En cada paso, la observación se vuelve más abstracta y se aleja de las condiciones concretas de su contexto original. Latour (1995) explicita este proceso de transformaciones en su descripción del trabajo realizado por un grupo de edafólogos (científicos que estudian el suelo) franceses en Brasil: un terrón de tierra se convierte en una pieza de evidencia científica cuando el científico la guarda en una caja y, con ello, se suma a un espectro de terrones similares y comparables tomados de otras partes de la parcela de tierra que es objeto de estudio. Según Latour, ese es el trabajo de la ciencia: transformar objetos con el fin de utilizarlos para “mostrar” o “demostrar” aquello de lo que el científico quiere convencer a los demás.

Los científicos producen estas transformaciones de maneras estandarizadas, empleando instrumentos estándares que les permiten realizar operaciones estándares sobre materiales estandarizados, y luego comunican sus resultados de maneras estandarizadas, diseñadas para ofrecer a los usuarios aquello que necesitan para evaluar las ideas presentadas en el informe sin verse agobiados por materiales innecesarios. El hecho de que algo sea necesario o no viene determinado por la convención. Todo aquello que responde posibles preguntas es necesario y aquello sobre lo que nadie tiene nada para preguntar es innecesario. Podemos encontrar operaciones similares en todos los tipos de representación de la vida social existentes. ¿Con qué materias primas comienza el trabajo de los productores? ¿A qué transformaciones someten dicho material?

Latour (1987: 29) sostiene que el destino de un argumento o hallazgo científico está siempre supeditado a sus posteriores usuarios: ellos deciden si este será

rechazado o aceptado para su incorporación al cuerpo factual aceptado por todos los integrantes del ámbito científico. Por eso, también es relevante preguntarse qué usuarios toman estas importantes decisiones.

En algunos mundos, la representación abandona pronto el mundo “interno” de los productores, expertos y adeptos para internarse en los mundos seculares, donde aquello que los usuarios hagan con el objeto puede diferir considerablemente respecto de las intenciones de su productor. Los productores intentan controlar lo que los usuarios hacen con su representación dotándola de restricciones que limitan los usos e interpretaciones que los usuarios puedan hacer de ellas. Pero con frecuencia los autores atraviesan la insólita experiencia de que un lector explique que su obra tiene un significado que ellos se habían tomado el trabajo de evitar.

Veamos una interesante lista de preguntas acerca de las transformaciones a las que los productores y los usuarios de cualquier mundo representacional someten a los materiales:

- ¿Qué camino sigue el objeto una vez que abandona a sus productores originales?
- ¿Qué hacen con él las personas en cuyas manos cae en cada etapa?
- ¿Para qué lo quieren o necesitan?
- ¿Con qué equipo cuentan para interpretarlo?
- ¿Qué elementos internos al objeto limitan sus condiciones de lectura e interpretación?
- ¿De qué manera los productores procuran impedir interpretaciones alternativas?
- ¿Cómo impiden que los usuarios hagan esto o aquello?
- Latour (1987: 74-79, 87-90) sostiene que un hecho científico es una afirmación que resistió distintas pruebas que intentaron negar su existencia. ¿Quién aplica estas pruebas a las distintas representaciones de la sociedad?
- ¿Cuáles son los campos de prueba habituales en que se presentan las representaciones (publicaciones, teatros, etc.) y dónde realizan las pruebas todas aquellas personas interesadas en evaluar si son válidas o no?

HACER REPRESENTACIONES

Toda representación de la realidad social —ya sea una película documental, un estudio demográfico, una novela realista— es necesariamente parcial, sólo tiene como punto de partida lo que el receptor experimentaría y encontraría librado a su

interpretación de hallarse en el entorno concreto que representa. Después de todo, este es el motivo por el cual las personas elaboran representaciones: transmitir a los usuarios sólo aquel fragmento de información que necesitan para hacer una determinada cosa. Una representación eficiente comunica a su usuario todo lo que necesita saber en función de sus propósitos, sin perder tiempo con aquello que no le interesa. En la medida en que se da por hecho que estos artefactos suponen tal clase de reducciones, tanto los productores como los usuarios deben efectuar distintas operaciones sobre la realidad para alcanzar una comprensión definitiva de lo que intentan comunicar. La organización social incide sobre la elaboración y el uso de las representaciones al influir en el modo en que se practican estas operaciones.

LA SELECCIÓN

Todo medio, en cualquiera de sus usos convencionales, deja de lado buena parte de la realidad, a decir verdad, la mayor parte. Esto es así incluso en el caso de aquellos medios que parecen más abarcadores que las palabras y los números, obviamente abstractos, empleados por las ciencias sociales. El registro fílmico (fijo o en movimiento) y en video omite la tridimensionalidad, los olores y las sensaciones táctiles, e inevitablemente no ofrece más que una pequeña muestra del lapso total de tiempo durante el cual transcurren los eventos representados (si bien la película de Andy Warhol *Sleep* dura las cinco horas y veinte minutos del acontecimiento que retrata: alguien durmiendo). A menudo, pero no necesariamente siempre, las representaciones escritas omiten todos los elementos visuales de la experiencia: todavía sorprende a los lectores que un novelista como W. G. Sebald (2001) incorpore fotografías dentro de su obra. Todos los medios omiten lo que ocurre una vez que cesan las actividades representacionales. Describen lo que sea hasta un determinado momento y luego se detienen. Algunos sociólogos señalan que las representaciones numéricas dejan de lado el elemento humano, las emociones o la negociación simbólica del sentido (estos académicos usan el criterio de la totalidad para criticar el tipo de trabajo que no les gusta). Pero nadie, ni los usuarios ni los productores, consideran que el carácter incompleto constituya una falta en sí mismo. Por el contrario, lo reconocen como el modo habitual de hacer ese tipo de cosas. Los mapas de ruta, reconstrucciones llamativamente abstractas e incompletas de la realidad geográfica que representan, satisfacen incluso al más severo crítico de las representaciones incompletas. Contienen sólo aquello que los automovilistas

necesitan para ir de un lugar a otro (aunque a veces pueden confundir a los peatones).

Dado que toda representación siempre y necesariamente omite algunos elementos de la realidad, las preguntas interesantes y dignas de investigación son las siguientes: ¿cuáles, de todos los elementos posibles debe incluir la representación? ¿A quién le resulta razonable y aceptable esta selección? ¿Quién se queja de ella? ¿Qué criterio aplican las personas para elaborar estos juicios? Entre otros criterios, sólo para señalar algunas posibilidades, figuran por ejemplo los relacionados con el género (“si no incluye tal cosa [o si incluye tal otra], no es una novela [o una fotografía, una etnografía, una tabla, etc.]”) o al ámbito profesional (“así trabaja un *verdadero* profesional de la estadística [o un cineasta, un historiador, etc.”]).

LA TRADUCCIÓN

Podemos pensar la traducción como una función que esquematiza un conjunto de elementos (las partes de la realidad que el productor procura representar) sobre otro conjunto de elementos (las características convencionales que ofrece el medio utilizado). Los antropólogos convierten sus observaciones en notas de campo, a partir de las cuales construyen descripciones etnográficas estandarizadas; los encuestadores convierten las entrevistas de campo en números, a partir de los cuales crean tablas y gráficos; los historiadores combinan sus fichas para construir relatos, delinean personajes y analizar situaciones; los cineastas editan el material en crudo, delimitando tomas, escenas y películas. Los usuarios de las representaciones nunca tratan con la realidad misma, sino con la realidad traducida a los materiales y al lenguaje convencional de una determinada práctica.

Los modos usuales de elaborar representaciones ofrecen a sus autores un conjunto estándar de elementos que utilizar en la construcción de sus artefactos, entre los que se cuentan los materiales y sus posibilidades: material fílmico con determinada sensibilidad a la luz, tantos gránulos de material fotosensible por centímetro cuadrado y, por tanto, determinado grado de resolución, lo que hace posible la representación de elementos de determinado tamaño pero no más pequeños; elementos conceptuales, como la idea de trama o personaje en la ficción; y unidades convencionales de sentido, como los fundidos, los barridos y otros recursos audiovisuales que indican el paso del tiempo.

Los autores esperan que los elementos usuales tengan los efectos usuales, de modo que los consumidores de representaciones hechas con determinados efectos

reaccionen de maneras estándar. Y los usuarios esperan algo similar: que sus productores empleen elementos usuales con que estén familiarizados y a los que sepan responder. Aquellas representaciones en las que se cumplen dichas condiciones —es decir, en las que todo funciona exactamente como las distintas partes involucradas esperan— son “perfectas”. Todo funciona exactamente como todos esperan que lo haga. Pero estas condiciones nunca se cumplen por completo. Los materiales no siempre se comportan como se supone que lo harán. El público no comprende lo que el productor creyó que interpretaría. El lenguaje existente no consigue expresar la idea del productor. ¿Qué ocurre cuando estas representaciones inevitablemente imprecisas se presentan ante un público que no sabe lo que debería saber? Muy a menudo, la mayoría de las personas, tanto los productores como los usuarios —y sobre todo aquellas cuya opinión cuenta porque tienen posiciones de poder e importancia—, responden de una manera tan cercana a la que esperaban los productores originales que el resultado termina siendo “aceptable” para todos los involucrados.

Los criterios que definen el grado de aceptabilidad varían. Por ejemplo, consideremos la cuestión de la “transparencia” de la prosa, las tablas y las imágenes que las personas usan para dar cuenta de resultados científicos. Tanto los productores como los usuarios de las representaciones científicas querrían que los lenguajes verbales, numéricos y visuales que usan en sus artículos e informes se comportaran como elementos estándar neutrales y no agregaran nada a lo que se está informando. Al igual que un vidrio impoluto, permitirían al público ver los resultados a través de ellos sin que resultaran afectados por su mediación. Kuhn (1970 [1962]), como ya advertí, plantea la imposibilidad de un lenguaje científico descriptivo “transparente”; antes bien, todas las descripciones están “fundadas en la teoría”. Es evidente que incluso el ancho de las barras de un gráfico, así como el tamaño y el estilo de la tipografía de una tabla, por no hablar de los sustantivos y adjetivos que componen un relato histórico o etnográfico, inciden en la interpretación de lo que estos artefactos informan. En un gráfico, el uso de barras anchas puede hacer que las cantidades informadas parezcan de una magnitud mayor de la que el usuario podría suponer si estas fueran más delgadas. Cuando en el habla convencional se hace referencia a los usuarios de drogas ilegales como “abusadores” o “adictos”, se comunica mucho más que un “hecho” científico. Pero todos estos métodos de representar la realidad social han resultado aceptables por igual para públicos legos y científicos, cuyos miembros han aprendido a aceptar, ignorar o tener en cuenta los efectos indeseados de los elementos comunicativos usuales.

Dichos elementos exhiben las características que suelen encontrarse en las investigaciones acerca del mundo del arte. Posibilitan la comunicación eficiente de hechos e ideas por medio de la creación de un sistema de convenciones compartido por todos aquellos que necesitan hacer uso del material. Al mismo tiempo, limitan las libertades del productor, porque todo sistema de traducción facilita la expresión de

determinados contenidos y a la vez dificulta la de otros. Por tomar un ejemplo contemporáneo, las ciencias sociales acostumbran representar la discriminación vinculada a la raza y el género en los ascensos laborales por medio de una ecuación de regresión múltiple, una técnica estándar de la estadística cuyos resultados muestran qué parte de la variación en los ascensos entre los subgrupos de una población se debe a los efectos independientes de variables aisladas como la raza, el género, la educación y la edad avanzada. Sin embargo, según demuestran Charles Ragin, Susan Meyer y Kriss Drass (1984), este modo de representar la discriminación no da respuesta a las preguntas que se plantean los sociólogos interesados en los procesos generales de una sociedad o los tribunales de justicia que deben decidir si se violó o no una ley contra la discriminación racial. Los resultados de la regresión múltiple nada dicen acerca del modo en que las oportunidades de ascenso laboral de un joven blanco difieren de las de una mujer adulta de color; sólo pueden establecer la incidencia que tienen en dicha ecuación variables como la edad o el género, algo completamente distinto. Por eso, Ragin, Meyer y Drass proponen la adopción de otro elemento estadístico estándar: el algoritmo booleano (los detalles al respecto pueden consultarse también en Becker, 1998: 183-194), que representa la discriminación como las diferencias de oportunidades de ascenso que afectan a una persona con una determinada combinación de atributos, en contraste con la media para la población general. Es *esto* lo que los sociólogos y los tribunales quieren saber. (Véanse argumentos relacionados y complementarios a esta postura en Lieberson, 1985.)

Algunas de las restricciones sobre aquello que una determinada representación puede transmitir se derivan del modo en que se organiza la actividad representacional. Los presupuestos determinados por las organizaciones —no sólo en términos de dinero, sino también de tiempo y dedicación— limitan las posibilidades de los medios y formatos. Los libros y las películas son tan extensos como sus productores puedan darse el lujo de construirlos y los usuarios estén dispuestos a prestar atención. Si los productores contaran con más dinero y los usuarios estuvieran dispuestos a permanecer en sus asientos, cualquier etnografía podría contener todas las notas de campo tomadas por el antropólogo y un detalle de cada paso del proceso analítico; es un sistema que Clyde Kluckhohn (1945) considera el único modo adecuado de publicar materiales de historia de vida. Es posible ofrecer todos estos elementos, pero no al valor en tiempo ni dinero que la gran mayoría de los usuarios está dispuesta a pagar.

LA ORGANIZACIÓN

Para facilitar la comprensión de los usuarios, es preciso organizar los elementos que componen la situación, los hechos descriptos por la representación (una vez que han sido seleccionados y traducidos) y su posterior interpretación en un determinado orden. Este orden que se asigna a los elementos es *arbitrario* —siempre podría haber sido otro—, pero está *determinado*, al igual que la selección de elementos, por los modos habituales de proceder. Comunica noción como la de causalidad, que contribuye a que los espectadores asigne un determinado sentido al orden en que una serie de fotografías se dispone en las paredes de una galería o entre las páginas de un libro (las primeras imágenes son interpretadas como las “condiciones” responsables de producir las “consecuencias” representadas en las que siguen). Cuando cuento una historia —ya sea personal, histórica o sociológica—, los oyentes interpretan los primeros elementos como “explicaciones” de los que vendrán luego; así, las acciones de un personaje en un episodio se convierten en los indicios de una personalidad destinada a revelarse por completo en los siguientes. Quienes trabajan con tablas y gráficos estadísticos muestran una sensibilidad particular a los efectos que la organización de los elementos tiene sobre su interpretación.

Ningún productor de representaciones sociales puede ignorar esta cuestión, en la medida en que, según se han encargado de demostrar varios estudios, los usuarios tienden a encontrar orden y lógica aun en distribuciones totalmente aleatorias. Las personas encuentran una lógica en la organización de las fotografías, haya sido o no la intención del fotógrafo, del mismo modo que las distintas tipografías les resultan “frívolas”, “serias” o “científicas”, independientemente del contenido del texto. Las ciencias sociales y la metodología de las ciencias no han tratado aún este tema con la seriedad que merece; qué hacer al respecto es una de esas cosas que se transmiten como un legado profesional (sin embargo, Edward Tufte, 1983, 1990 presta gran atención al modo en que los elementos gráficos y tipográficos, y también la organización de los datos, afectan la interpretación de los resultados estadísticos).

LA INTERPRETACIÓN

Las representaciones sólo cobran existencia plena cuando alguien las utiliza, las lee, las mira u oye, completando así su propósito comunicacional, lo que supone que ese alguien interprete los resultados y construya por cuenta propia una determinada

realidad a partir de lo que el productor le ofrece. El mapa vial existe cuando se lo usa para ir de una ciudad a otra; las novelas de Dickens, cuando alguien las lee e imagina la Inglaterra victoriana; una tabla estadística, cuando se la observa y se evalúan las proposiciones que de ella se desprenden. Todas estas cosas sólo alcanzan su verdadero potencial cuando se las usa.

Por lo tanto, aquello que los usuarios saben hacer en materia de interpretación limita de manera fundamental el alcance de las representaciones. Los usuarios deben conocer y ser capaces de utilizar los elementos y formatos convencionales del medio y del género. Sus productores no pueden dar por sentada la existencia de dicho conocimiento y la capacidad consiguiente. Algunas investigaciones históricas (por ejemplo, Cohen, 1982) han demostrado que hasta bien entrado el siglo XIX la mayor parte de los habitantes de los Estados Unidos carecían de los conocimientos matemáticos básicos necesarios para entender y emplear las operaciones aritméticas sencillas. La investigación antropológica demuestra que aquello que críticos literarios como Roland Barthes y Susan Sontag han considerado el atractivo universal de la impresión de realidad, encarnado en las fotografías y el cine, es —por el contrario— una facultad adquirida. Los campos profesionalizados suponen que la educación formal convertirá a sus usuarios en consumidores de representaciones diestros, aunque de vez en cuando varíe lo que hace falta saber para interpretarlas. Los departamentos de posgrado en sociología esperan que sus estudiantes adquieran cierta sofisticación estadística (por lo que se entiende, en parte, “la capacidad de leer fórmulas y tablas”), pero en muy pocos casos se espera que sepan mucho acerca del uso de modelos matemáticos.

Al interpretar las representaciones, los usuarios buscan en ellas respuestas a dos grandes clases de preguntas. Por un lado, está el problema de “los hechos”: qué sucedió en la batalla de Bull Run, dónde se ubican los asentamientos informales de la ciudad de Los Ángeles, cuál es el ingreso medio de los trabajadores ejecutivos que viven en los suburbios, cuál era la correlación entre la raza, los ingresos y la educación en los Estados Unidos en 1980 y qué “siente” un astronauta. Las respuestas a este tipo de pregunta, sin importar el grado de especificidad con que se las plantee, permiten a las personas decidir cursos de acción. Por otra parte, los usuarios también se plantean preguntas morales: no sólo cuál pueda ser la correlación entre raza, educación e ingresos, sino también a qué se debe, quién es el responsable y qué hay que hacer al respecto. Les interesa saber si la guerra civil estadounidense, en cuyo marco tuvo lugar la batalla de Bull Run, fue “necesaria” o podría haberse evitado, si el astronauta John Glenn era el tipo de hombre que merecía llegar a la presidencia y otras cuestiones por el estilo. Aun a primera vista, casi cualquier pregunta fáctica acerca de la sociedad implica una fuerte dimensión moral, lo que permite entender los terribles combates librados en más de una oportunidad por lo que podrían parecer meros detalles de interpretación técnica. Los errores estadísticos cometidos por Arthur Jensen en su análisis de los test estandarizados de inteligencia

provocaron descontento en personas que no eran profesionales de la estadística.

LOS PRODUCTORES Y LOS USUARIOS

Toda persona actúa como usuaria y productora de representaciones, cuenta historias y las escucha, plantea análisis causales y los lee. Como en cualquier otra relación de servicio, suele advertirse una diferencia considerable entre los intereses de los productores y los usuarios, sobre todo en aquellos casos en que, como es habitual, los productores son profesionales para quienes la confección de representaciones es una ocupación profesional, paga, mientras que los usuarios son aficionados que las usan de manera esporádica, habitual y sin supervisión (véase el análisis clásico de situaciones de rutina y emergencia en Hughes, 1984: 316-325). Los mundos representacionales varían según el conjunto de intereses que predomine en cada uno de ellos.

En los mundos dominados por los productores, las representaciones adoptan forma de *argumento*, una presentación que se limita a exhibir los materiales necesarios para esbozar la cuestión que el productor desea plantear y nada más (distintos trabajos de investigación acerca de la retórica de la escritura científica, como los ya mencionados, sustentan esta observación). En un mundo profesionalizado, los productores controlan las circunstancias de la elaboración de representaciones, por los motivos que Hughes señala: lo que para la mayoría de los usuarios cae fuera de lo común acerca de estos resultados es exactamente lo que sus productores hacen todo el día. Incluso si el trabajo involucra a otras personas con cierto poder, los profesionales saben tanto acerca de los modos en que es posible manipular el proceso que esto les permite mantener la situación bajo su control. Tal vez ciertos usuarios poderosos, después de subsidiar la elaboración de representaciones durante un largo período de tiempo, lleguen a adquirir el conocimiento necesario para superar esta barrera, pero esto muy pocas veces ocurre con los usuarios casuales. Así, las representaciones de elaboración profesional se amoldan a las elecciones y los intereses de sus productores y, de manera indirecta, de las personas que tienen la capacidad económica de contratarlos; por eso, un mapa de calles puede abstenerse de indicar las colinas, sin importar lo mucho que esta información pueda interesar a los peatones.

Por su parte, los miembros de los mundos dominados por los usuarios emplean las representaciones como *archivos*, documentos en que es posible buscar las

respuestas a todas las preguntas que puede formularse cualquier usuario competente e información apta para cualquier uso que de ella quiera hacerse. Pensemos en la diferencia entre el mapa de calles que podemos conseguir en cualquier negocio y el plano detallado, con anotaciones, que *alguien* dibuja en un papel para indicarle a otra persona cómo llegar a *su* casa, teniendo en cuenta el tiempo del que esa persona dispone para completar el trayecto, su posible interés en disfrutar de ciertas vistas de la ciudad e incluso su aversión por las congestiones de tránsito. Las representaciones no profesionales por lo general son más localizadas y atentas a los deseos de sus usuarios que las profesionales. Del mismo modo, las fotografías que toma un aficionado satisfacen su necesidad de contar con documentos aptos para su exhibición ante un círculo de íntimos que conocen a todas las personas retratadas, mientras que las imágenes producidas por los periodistas, los artistas y los profesionales de las ciencias, según los estándares de sus respectivas comunidades profesionales, tienen el propósito de complacer a sus colegas profesionales y a otros espectadores altamente entrenados (Bourdieu, 1990).

Algunos artefactos parecen ser *básicamente* archivos. Después de todo, no se piensa en un mapa más que como un mero depósito de hechos geográficos y de otro tipo que los usuarios pueden consultar según sus propias necesidades. De hecho, existen diversas maneras de confeccionar mapas, ninguna de las cuales supone una mera traducción de la realidad, por lo que cada uno resulta, en un sentido fundamental, un argumento diseñado para persuadir a sus usuarios de algo, incluso para que lo consideren algo dado. Por eso, algunos pueblos que permanecieron mucho tiempo silenciados plantearon que los mapas que dominan el pensamiento mundial son “eurocéntricos”, porque se los traza a partir de decisiones tendientes a ubicar de manera arbitraria a Europa y los Estados Unidos en el centro del mundo. Podemos afirmar que estos mapas encarnan el argumento de que Europa y los Estados Unidos son “más importantes” que los lugares desplazados hacia los bordes del mapa.

En realidad, los argumentos y los archivos no son objetos distintos sino, antes bien, usos distintos; no son cosas sino modos de hacer. Esto resulta claro al advertir que los usuarios no son impotentes y que, de hecho, a menudo rehacen los productos que se les ofrecen para satisfacer sus propios deseos y necesidades. Los profesionales de los distintos campos del saber se han acostumbrado a ignorar los argumentos planteados por las comunicaciones académicas que citan y a revolver la bibliografía en busca de resultados que puedan emplear en función de sus propósitos. Es decir: no utilizan la bibliografía científica como un cuerpo de argumentos con la intención que le dieran sus productores, sino como un archivo de resultados que les permite responder preguntas que jamás estuvieron en el horizonte de los autores originales. Este uso rebelde de los productos culturales fue estudiado en otras áreas, como por ejemplo la sociología de la tecnología (Oudshoorn y Pinch, 2003), algunos usos inventivos de los juegos digitales y otros fenómenos de internet (Karaganis, 2007) y

los estudios culturales. Constance Penley (1997) describe el modo en que un grupo considerable de mujeres heterosexuales de clase trabajadora supieron apropiarse de los personajes de *Viaje a las estrellas* para su propio trabajo creativo: un imaginario erótico homosexual planteado a partir de los protagonistas (la pareja favorita era la conformada por el Capitán Kirk y Mister Spock) y luego distribuido por internet. En todos los casos, las usuarias reelaboraron de manera minuciosa algo que los productores originales habían hecho como forma de comunicación unidireccional y lo descompusieron en una serie de materiales básicos que les permitieron gestar sus propias construcciones, en virtud de sus propios objetivos y necesidades de uso. En este sentido, los usuarios siempre tienen la posibilidad de rehacer las representaciones.

¿Y ENTONCES?

Lo que acabo de explicar implica una visión relativista del conocimiento, al menos en el siguiente sentido: el modo en que se plantean las preguntas y el modo en que se encuadran las respuestas vienen en una gran variedad de sabores —dan fe de ello los distintos ejemplos citados—, y no hay ninguna garantía de que alguno de ellos sea el mejor, porque todos sirven para transmitir algo. Una realidad puede describirse de muchas maneras, en tanto las descripciones pueden ser respuestas a una gran multiplicidad de preguntas. En principio, podemos estar de acuerdo en que los distintos procedimientos deberían dar la misma respuesta a una pregunta, pero de hecho sólo hacemos la misma pregunta cuando las circunstancias de la interacción y la organización social han producido determinado consenso respecto de qué es una “buena pregunta”. Esto no ocurre con mucha frecuencia, sino sólo cuando las condiciones de la vida de las personas las llevan a considerar que determinadas cuestiones constituyen problemas comunes, exigen la utilización habitual de ciertos tipos de representaciones de la realidad social, y esto conduce al desarrollo de profesiones y habilidades capaces de producir dichas representaciones para su uso habitual.

Entonces, algunas preguntas se plantean y responden mientras que otras, igualmente buenas, interesantes, valiosas e incluso de relevancia científica son ignoradas, al menos hasta que una sociedad cambia lo suficiente como para que las personas que necesitan respuestas organicen los recursos que les permitan encontrarlas. Hasta que eso ocurra, los peatones seguirán sorprendiéndose al

encontrarse con las colinas de San Francisco.

3. ¿Quién hace qué?

Las representaciones se elaboran en el marco de un mundo donde los productores y los usuarios cooperan entre sí. El trabajo que demanda su elaboración se divide entre distintos tipos de productores, así como entre productores y usuarios. Cuando una representación exige las cuatro clases de trabajo que ya describimos, ¿quién se encarga de cada una de ellas? Aquello que los productores no hacen debe ser hecho por los usuarios, al menos si se pretende que la representación se elabore y comunique de un modo más o menos satisfactorio para todos los involucrados. Establecida una determinada división del trabajo, ¿de qué manera las partes que cooperan entre sí coordinan sus distintos aportes?

En ocasiones, el productor se ocupa de la mayor parte del trabajo dejándole al usuario un margen de autonomía limitado. Al disfrutar de una película, la elección y organización de todo el material corre por cuenta del cineasta, y la actividad del espectador queda limitada a descifrar qué puede hacer con lo ya hecho y a generar una opinión acerca de ello y de las cuestiones que plantea (por supuesto, los cambios tecnológicos permiten hoy que los espectadores vean las películas en un orden distinto del escogido por el productor, pero no si las ven en una sala de proyección). Pero aun cuando pudiera parecer que conceden al espectador la aparente libertad de interpretar y juzgar a su antojo lo que ven, los cineastas usan todos los dispositivos de su arte para dirigir las respuestas del público en la dirección deseada. Según la descripción que Latour (1987: 21-62) hace de sus actividades, los autores de los artículos científicos intentan mantener a los lectores bajo un control aún más estricto. Anticipan las preguntas y críticas posibles a su trabajo e incluyen dentro de lo escrito distintas respuestas y defensas que imposibilitan al lector contrariar sus argumentos. Cuanto menos, aspiran a un control de este tipo, aunque a menudo no lo consigan, lo cual los convierte en el blanco de numerosas críticas y, peor aún, de distintas apropiaciones de sus resultados para usos que jamás previeron y tal vez no aprueben.

En otros mundos representacionales, los productores dejan buena parte de la tarea de organizar e interpretar los resultados en manos de los usuarios. Algunos artistas que elaboran representaciones de la realidad social lo hacen de manera deliberada. Se niegan a enunciar las generalizaciones que parecen desprenderse del material que exhiben y dejan esta tarea a cargo de los usuarios. También aquí la libertad tiene mucho más de apariencia que de realidad, porque los productores emplean las herramientas técnicas y conceptuales de su oficio para guiar la actividad y respuesta de los usuarios.

Supongamos que ya tomamos la dura decisión de qué elementos incluir en el informe (la historia, la película, como sea que se llame el informe en el medio en que se esté trabajado) que deseamos producir sobre los fenómenos sociales investigados. Tenemos los “datos”, el material crudo. Pasado el trago amargo de aceptar que no podemos incorporar todo lo recolectado, pensar y aun así sacar algo útil para nosotros

o para la gente para quien se realiza el informe, asumimos que parte, tal vez la mayoría, del conocimiento y el material trabajosamente adquiridos terminará, como dice la gente de cine, en el suelo de la sala de edición. Entonces, tenemos frente a nosotros lo que quedó luego de separar la paja del trigo, una gran pila de fragmentos: tiras de fílmico, páginas de números, archivos llenos de notas de campo.

¿Cómo podemos organizar todo esto, reunirlo para que logre comunicar lo que deseamos a la gente a la que queremos comunicarlo (y, desde luego, comunicar a esta gente lo que desea que se le comunique)? Los autores de los textos de las ciencias sociales (y otros ámbitos académicos) suelen experimentar esto al enfrentar el problema de construir un argumento, al decir lo que debe ser dicho en un orden capaz de presentar las ideas de manera tan clara y eficiente que los lectores o espectadores no se confundan y no deduzcan de ellas algo que no corresponde a las intenciones de sus autores, previniendo así toda crítica y cuestionamiento. Los coordinadores de los paneles y los editores de las publicaciones académicas suelen pedir a los autores que “expongan su argumento de manera clara”. Y este consejo vale no sólo para la organización lógica de las proposiciones, las conclusiones y las ideas, sino también para la presentación de las pruebas, el material seleccionado de entre todos los datos obtenidos por la investigación. ¿Cómo podemos organizar ese material, cualquiera sea su forma, para que diga exactamente aquello que intenta decir el argumento formal y así ponga de manifiesto, de manera inconfundible e inevitable para todo lector o espectador razonable, las conclusiones del autor?

Las respuestas a este tipo de preguntas nos llevan inmediatamente a la pregunta acerca de la variedad de los modos en que los productores y los usuarios pueden dividirse entre sí el trabajo representacional. A continuación me centraré en dos ejemplos bastante distintos: el problema habitual que se plantea en las ciencias sociales a la hora de presentar datos estadísticos —números— en forma de tabla y de organizar los elementos a los que comúnmente se denomina “fotografías documentales” en un determinado orden para su exhibición en las paredes de una galería, en una pasada de diapositivas o en un libro.

EL PROBLEMA ESTADÍSTICO

Comencemos por el caso estadístico. Se realizó un censo, una encuesta o un experimento y se contabilizaron ciertas cosas. En un censo, se cuenta a las personas y se investigan determinadas características de cada una de ellas: edad, sexo, raza,

grado más alto de educación formal, ingresos del año anterior y demás, según el diseño de cada censo en particular. En un experimento, se establecen dos o más grupos. A uno de estos grupos se le hacen determinadas cosas (el “tratamiento experimental”), mientras que al otro (el “grupo de control”) no se le hace nada, y se mide una gran variedad de cosas que se supone habrán de producirse como resultado del “tratamiento”. Las encuestas copian el modelo del experimento, si bien el investigador no puede controlar a quién se aplica cada tratamiento experimental, en la medida en que esto es considerado una variable causal en características como la edad, el sexo o ciertos aspectos de la experiencia previa que el productor no puede manipular, pero que “tendrá en cuenta” en términos estadísticos.

Todas estas prácticas arrojan una gran cantidad de números. Los números individuales no son muy importantes ni tienen mucho sentido. No me interesa cuál es la edad de esa persona o cuánto dinero ganó el último año; tampoco les interesa a los demás, exceptuados los familiares y amigos del involucrado. La suma de todos los ingresos de las personas de determinado tipo y el promedio que pueda sacarse de ello tal vez parezca más interesante, pero en realidad no lo es. Los ingresos promedio de los que dan cuenta las personas que viven en determinada cuadra de Chicago son de US\$19.615. En un 27% esos vecinos informaron al censo que son negros (de esta forma el censo de los Estados Unidos mide la cuestión de la raza) y en un 36% que superan los 65 años de edad. ¿Qué quiere decir todo esto? Que tales números, por su cuenta, todavía carecen de interés.

¿Por qué? Porque aún no se planteó una pregunta fundamental: ¿con qué se los compara? Los lectores de las tablas censales atribuyen significado a los números que figuran en ellas al compararlos entre sí. Toman en consideración dos números y se preguntan: ¿son iguales o uno es mayor que otro? Y si uno es mayor que otro, ¿esa diferencia tiene magnitud suficiente para que se la tenga en cuenta? Para que la cifra de US\$19.615 como ingresos promedio de los habitantes de una cuadra resulte significativa, es preciso compararla con otro número. ¿Con cuál? Tal vez con los US\$29.950 (un 50% más) que ganan las personas que viven en otra cuadra. A partir de dicha comparación, es posible concluir que la ciudad se caracteriza por una segregación geográfica de grupos según sus ingresos. O tal vez que las personas negras o que cumplieron 65 años ganan un 25% menos que las que tienen otro color de piel u otra edad, lo cual permite concluir que existe una discriminación racial o de edad en la distribución de los ingresos. Ahora creemos que sabemos algo: la diferencia entre dos números, puesta de manifiesto en el acto de comparación, transmite la información relevante.

No se trata sólo de la diferencia entre dos grupos coordinados (negros contra blancos, mayores de 65 contra menores de 65). Podríamos comparar al grupo estudiado con un grupo mayor que lo contenga —las personas de esta calle comparadas con el conjunto de la población de la ciudad— o con algún estándar externo, por ejemplo comparar a las personas de un determinado grupo racial con la

frontera planteada por la “línea de pobreza”.

El problema de organizar los resultados estadísticos, los números, consiste en hacer visibles las comparaciones relevantes. Por eso es que los grandes volúmenes del censo estadounidense no ofrecen ninguna conclusión. Por tratarse de archivos antes que de argumentos, no comparan ninguna cosa con otra de manera explícita; tan sólo brindan las materias primas para que el público pueda establecer comparaciones, y por ese motivo tantas personas pueden ganarse la vida determinando qué estará disponible sin cargo para todo público en la publicación de este tipo de censos.

De hecho, los censos suelen presentar sus datos en forma de tabla, lo que facilita algunas comparaciones, como la lectura cruzada de los datos de ingresos y edad. Las columnas de la tabla corresponden a los grupos etarios (0-15, 15-25, 25-35, y así sucesivamente) y las filas, a los grupos de ingresos (US\$10.000-15.000, US\$15.000-25.000, etc.). En cada una de las celdas delimitadas por esta grilla de filas y columnas hay un número, el número de personas que responden a esa combinación de edad e ingresos. Esto facilita la comparación entre las celdas adyacentes y descubrir, por ejemplo, que el número de personas de entre 25 y 35 años que se ubica en el segmento de ingresos entre los US\$15.000 y 25.000 es mayor que el de aquellas entre 35 y 50 años (si tal fuera el caso), pero que esta diferencia entre ambos grupos etarios disminuye a medida que aumentan los ingresos. Para ello, basta con pasar de una celda a la siguiente y advertir, encima de los US\$40.000, la congruencia de los números de las celdas etarias adyacentes. Pero también podríamos querer comparar celdas no adyacentes —por ejemplo, la diferencia en los ingresos del grupo de personas de entre 15 y 25 años y el de los mayores de 65—, para lo cual deberíamos copiar los números que queremos en otra hoja para ubicarlos así lado a lado y facilitar el trabajo.

3.1. Tabla censal hipotética

Edad

Ingresos (en Uss)	0-15	15-25	25-35	35-50	50-65	65+
0 - 15.000						
15.000 - 25.000	400	300	200	100	75	60
25.000 - 40.000	350	275	225	125	70	55
40.000 - 60.000	250	250	250	150	50	50
60.000 - 90.000	50	125	200	200	40	30
90.000 +	25	100	175	175	25	35

En este tipo de comparación estadística, lo que se compara aparece en los rótulos de las filas y las columnas que conforman la tabla. Si el usuario está interesado en la relación entre los ingresos promedio y la edad, debe buscar las columnas con las categorías etarias y las filas de las categorías de ingresos. Corre por su cuenta el trabajo analítico de advertir que las personas mayores de 65 años ganan menos que

las personas de otras categorías etarias.

Las tablas censales son elaboradas por profesionales altamente capacitados, con el propósito de servir a un vasto y muy variado público de usuarios potenciales. Estos usuarios no necesitan crear las categorías de comparación: edad e ingresos, o género, raza, años de educación y todas las demás variables que el Censo de los Estados Unidos pone a su alcance en su sitio web o a través de sus publicaciones. Los productores de la tabla ya se ocuparon de ese trabajo analítico —crear las categorías—, por el mero hecho de encabezar las filas y columnas en función de las variables consideradas (rótulos típicos en la mayoría de las tablas censales). Decidir que estos sean los encabezados de las filas y columnas —las variables de la tabla— incita a los usuarios a establecer comparaciones del siguiente tipo: ¿son más elevados los ingresos de las personas de entre 35 y 50 años que los de aquellas entre 25 y 35? O bien, teniendo en cuenta las otras variables representadas en las filas y columnas, ¿las personas negras reciben menos educación formal que las blancas? ¿Las mujeres ganan menos que los hombres? Los profesionales que diseñan las tablas se ocupan de organizar la distribución de las variables y los números de manera tal que los lectores puedan establecer rápidamente las comparaciones relevantes. (Véase la discusión al respecto en Tukey, 1972 y Tufte, 1983, 1990, y también la discusión histórica en Desrosières, 1993.)

EL PROBLEMA FOTOGRÁFICO

En el apartado anterior, vimos cómo funcionan las cosas en un mundo representacional en el que los profesionales hacen la mayor parte del trabajo para un vasto y heterogéneo grupo de usuarios. Ahora consideraremos problemas similares, tal como se presentan en el mundo de la fotografía documental, ámbito que en principio podría parecer muy distinto. Y lo es, pero aun así existen ciertas similitudes que permiten caracterizar las diferencias reales con mayor precisión, lo cual advierte otro modo de dividir el trabajo de organización entre los productores y los usuarios.

Supongamos que tomamos un gran número de fotografías —al abordar un tema importante, un fotógrafo documental serio puede llegar a tomar miles de exposiciones— y seleccionamos aquellas que mejor transmiten las ideas sobre el tema a las que el propio proceso nos permitió llegar. Y tomemos un ejemplo clásico del género, una de las obras más discutidas y admiradas de su tipo, considerada un modelo para todo aspirante a fotógrafo documental: *American Photographs*, de Walker Evans (1975

[1938]).

Evans creó este libro a partir de fotografías tomadas durante un período de varios años a lo largo del este de los Estados Unidos, tanto en el norte como en el sur (el lugar más al oeste que visitó fue Baton Rouge): Nueva York, Pensilvania, Misisipi, Alabama y otros. Y no sólo en los Estados Unidos; debemos interpretar el título en términos generales, ya que tres de las fotografías fueron tomadas en La Habana. Evans no tenía del todo claro el propósito final al realizar estas imágenes. Según Alan Trachtenberg, un profundo estudioso de su obra, Evans tenía la intención de responder a algunas preguntas que la gran depresión había suscitado entre muchos intelectuales estadounidenses:

¿Qué tiene de particular el pueblo estadounidense? ¿Cuáles son sus creencias características, sus historias locales, sus héroes, sus patrones de trabajo y de ocio? [...] No es fácil definir el concepto que Evans se formó de los Estados Unidos adscribiéndolo a un campo en particular, pero sí puede decirse que su obra se enmarca en el modelo general de [...] la búsqueda de la auténtica cultura estadounidense y la propia americanidad (Trachtenberg, 1989: 247).

Podemos encontrar más pruebas de las intenciones de Evans en una carta que él escribió a un amigo durante el proceso de toma de las fotografías, en la que listó lo que estaba buscando:

Personas, de todas las clases, rodeadas por la gran multitud de los nuevos indigentes.
Los automóviles y el paisaje automovilístico.

La arquitectura, el gusto urbano estadounidense, el comercio, la pequeña escala, la gran escala, la atmósfera de las calles de ciudad, el olor de las calles, el horrible olor, los clubs de mujeres, la falsa cultura, la mala educación, la decadencia de la religión.
El cine.

Ejemplos y testimonios de todo lo que las personas de la ciudad leen, comen, ven para divertirse y hacen para relajarse sin conseguirlo.

El sexo.

La publicidad.

Y mucho más, ya ves (Trachtenberg, 1989: 244).

Su intuición, guiada por estas inquietudes, produjo el archivo de imágenes tomadas especialmente para el libro. Al final, eligió cien fotografías para su exhibición en el Museo de Arte Moderno. Y de ellas, sólo incluyó ochenta y siete en *American Photographs*.

Una vez tomadas estas decisiones, debía enfrentar lo que parecía un problema relativamente sencillo: ¿en qué orden debían aparecer las imágenes en el libro?

La situación planteaba una cuestión práctica preliminar. No en qué orden disponer las imágenes para generar el efecto deseado, sino cuál era el orden que podían respetar los espectadores. No se puede obligar a las personas que concurren a una exhibición a ver las fotografías en un determinado orden y, como cualquiera puede observar, algunos espectadores atraviesan la entrada e inmediatamente se abren paso

hacia la derecha, mientras que otros, con igual convicción, van hacia la izquierda. Además, para desesperación del fotógrafo, los lectores suelen hojear un libro de fotografías tanto a partir de la última como de la primera página. Entonces, ¿es importante el orden de las imágenes de una secuencia fotográfica? Para los fotógrafos, esta pregunta —que parece sencilla— es crucial y difícil de responder.

A pesar de todas estas dificultades, los fotógrafos, al igual que los organizadores de las exhibiciones y los curadores de los museos, quieren que los espectadores vean las obras en un orden determinado, que confían los inducirá a establecer determinadas comparaciones a partir de un conjunto específico de variables, lo cual producirá un estado de ánimo particular. Los fotógrafos, los organizadores y los curadores entienden que una sola imagen es ambigua y no revela de manera sencilla e inequívoca “de qué trata”. Cuando un fotógrafo realiza una imagen con otros propósitos, por ejemplo periodísticos o publicitarios, por lo general la organiza para que todo detalle “externo”, todo lo que no haga al “núcleo” de la noticia o el producto sobre el que se quiere llamar la atención, quede fuera de la composición. Elige con mucho cuidado cada uno de los detalles que rodean a ese núcleo, para acentuar las ideas principales de la historia o fortalecer el atractivo del producto (Hagaman, 1996: 11). De manera similar, las imágenes producidas con propósitos científicos limitan su contenido a aquello que su productor (por lo general, el autor del artículo científico) quiere que el usuario sepa y excluye de manera rigurosa cualquier elemento ajeno a tales fines.

Los fotógrafos documentalistas como Evans no practican una reducción tan despiadadamente sintética de los contenidos de una fotografía. Como buscan la verdad fotográfica, todo queda tal como está. Como resultado, la mayoría de las imágenes realizadas con propósitos “documentales” contienen una gran cantidad de detalle, muchas cosas presentes en el área en que se realizó la imagen, aun cuando nada de eso favorezca una única interpretación de lo que está ocurriendo. La parte fundamental del trabajo de interpretación corresponderá al usuario, y queda implícito cualquier modo de control que el productor intente implementar. Aunque se cuida minuciosamente la composición de cada una de las fotografías para que el detalle no sea sólo ruido al azar, los espectadores pueden interpretarlas de distintas maneras, según los detalles a los que confieran mayor relevancia y el sentido que les atribuyan.

Cualquier imagen que contenga tanto detalle siempre permitirá más de una interpretación, y sin duda mucho más que el sencillo guion que da forma a las noticias periodísticas o a los avisos publicitarios. Esto que plantea la siguiente pregunta: dado que en esta división del trabajo la interpretación corre por cuenta de los usuarios, ¿de qué manera llegan estos a saber qué es lo importante, cuál es la idea, qué tiene el fotógrafo en mente, qué se supone que deban “sacar en claro” de cada imagen? ¿De qué manera los fotógrafos pueden organizar las imágenes para que lo que tienen en mente incida en la interpretación de las personas que contemplan su obra?

Habitualmente, una leyenda señala qué es lo importante, indica a qué se debe prestar atención, qué se puede ignorar, cuáles son las conexiones que vinculan a los objetos y las personas presentes en la fotografía. Algunos fotógrafos documentalistas ayudan a los espectadores con largos textos. Dorothea Lange a veces agrega a sus imágenes una explicación detallada, como hizo con la imagen de una pequeña granja abandonada en medio de un campo arado (a veces llamada *Tractored Out* y reproducida en muchos lugares, como en Stryker y Wood, 1973: 100), como resultado de la compra de pequeñas granjas afectadas por la sequía de los años treinta por parte de grandes corporaciones agrícolas, que ni siquiera se molestaron en demoler la modesta casa del propietario: *Abandoned Farmhouse on a Large Mechanized Cotton Farm* (véase la figura 3.1). A veces, los fotógrafos anclan sus imágenes a un texto.

El libro de Danny Lyon (1968) sobre una pandilla de motociclistas combina fotografías del grupo en acción y largas entrevistas con algunos de sus miembros. Otros fotógrafos —Evans fue uno de ellos— presentan sus imágenes sin ninguna ayuda textual, salvo el lugar y la fecha de la toma, lo cual tiene el resultado que Trachtenberg describe:

Una secuencia de fotografías sin leyendas sugiere un autor oculto, uno que —a la manera de Flaubert o de Henry James— no interrumpe el camino del lector, sino que mantiene un punto de vista consistente, una perspectiva física y moral estable. La analogía tal vez no sea exacta: ¿qué otras alternativas tiene en realidad quien edita una serie de fotografías? Salvo en su aspecto denotativo, aquello que puede verse en la imagen, una fotografía puede despertar interpretaciones de lo más variadas, y por consiguiente el sentido, a menos que el editor decida anclarlo a una leyenda carente de ambigüedad, resultará demasiado abierto e indeterminado para ofrecer un punto de vista confiable y seguro (Trachtenberg, 1989: 251).

Sin embargo, el productor puede indicar el sentido de la imagen y emplear aquello que el director de cine Sergei Eisenstein denominó “montaje”. Una vez más, Trachtenberg,

Cualquier agrupación de imágenes en un libro puede ser tomada como un ejemplo de la adaptación que Evans hizo del dispositivo de montaje, que puede ser reformulado como un proceso dialéctico en que la tesis antecede a la antítesis, de cuya colisión se desprende un determinado sentimiento o idea, a la manera de una síntesis sin manifestación visual ni afirmación explícita. Cada fotografía revela un vínculo a la siguiente, un pista o un germen de la siguiente imagen antitética. Se espera que el lector recuerde cada una de las imágenes en su totalidad, con todo su detalle y sus matices, para que los datos más sutiles resulten significantes a partir de los ecos y las alusiones que provoca la sucesión. Aquello que las imágenes dicen, lo dicen en y mediante la textura de las relaciones que se despliegan entre ellas: continuidades, duplicidades, contradicciones, puntos álgidos y resoluciones (Trachtenberg, 1989: 259).



3.1. Dorothea Lange, *Tractored Out: Abandoned Farmhouse on a Large Mechanized Cotton Farm*.

Es decir, la imagen que sigue a una imagen, la imagen que la precede y todas las demás que forman parte de la secuencia de fotografías que el espectador tiene ante sus ojos, todas ellas condicionan su comprensión de la fotografía que vemos en un determinado momento. De hecho, cada imagen influye sobre la comprensión que tenemos de las demás. Nathan Lyons distingue la *serie*, en la que importa el orden de las fotografías, de la *secuencia*, en la que carece de importancia. Si lo que se impone en última instancia son las resonancias y los ecos entre las distintas fotografías que los lectores atentos, según Trachtenberg, retengan en la cabeza, es posible que el orden inicial en que las encontramos, después de todo, no sea tan imprescindible para nuestra comprensión definitiva de la obra. Sin importar el orden, según esta perspectiva, todas las imágenes que vimos afectan la comprensión de cada una de ellas.

COMPARACIÓN

¿Cómo sucede esto? ¿Cómo usamos los materiales de una secuencia de imágenes para generar una comprensión propia acerca de lo que “significan”, acerca de las ideas que transmiten, más allá de una mera enumeración de lo que puede verse en ellas?

Lo hacemos por comparación, del mismo modo en que los lectores de tablas estadísticas encuentran sentido en los números al cotejarlos entre sí. Para ser más explícitos, miramos dos fotografías y buscamos qué tienen en común, y de allí en más consideramos que dicha característica común tal vez no constituye el sentido total de la imagen, pero al menos, de manera provisional, uno de sus sentidos. Según el lenguaje que Leonard Meyer (1956) y Barbara Herrnstein Smith (1968) emplearon, respectivamente, para la música y la poesía, podríamos decir que el espectador plantea la hipótesis de que las fotografías tratan de esa característica en común. De allí en más, por supuesto, la hipótesis se pone a prueba en las imágenes siguientes, tal como Meyer y Smith sugieren que ocurre al escuchar música o leer poesía. Miramos una tercera imagen en busca de las características que forman parte de nuestra hipótesis sobre las similitudes en la serie. Cuando no aparecen de manera exacta, sino sólo parcial, revisamos nuestra hipótesis, la idea que tenemos acerca del tema central de la serie. Y así seguimos, comparando cada una de las fotografías que siguen, una y otra vez, con las imágenes anteriores, usando la comprensión acumulada de las similitudes para llegar a una conclusión acerca del sentido de toda la serie.

Desde luego, no sólo buscamos similitudes, como tampoco los estadísticos esperan que todos los números de una tabla sean iguales. Los estadísticos buscan el mayor número. Pero las fotografías tienen muchos más detalles que un escueto número, lo que obliga a establecer otro tipo de comparaciones y a elaborar hipótesis más complejas que la mera identidad entre dos elementos. No sólo buscamos similitudes sino también diferencias, y tratamos de hallarles un sentido. ¿Plantean un segundo tema? ¿Una variación del mismo tema? ¿Existe alguna conexión entre los dos temas?

Esto es exactamente lo que hace Trachtenberg con las primeras seis imágenes de *American Photographs* para explicar de qué manera las sucesivas referencias a las cámaras, las fotografías y las propias situaciones de tomar una fotografía lleva a los espectadores a concluir, si su lectura de similitudes y diferencias coincide con la de Trachtenberg, que la serie trata de la fotografía y la realización de imágenes (para entender lo que sigue, se recomienda tener a mano el libro de Evans para ver las características y relaciones que Trachtenberg describe):

El movimiento que va desde la primera fotografía hasta la segunda y luego a la tercera encapsula el método del libro: de una concepción de la fotografía como mera identificación a la subversión de esa idea en la segunda imagen (la palabra “Estudio” guía la respuesta al ingenio de la situación: una imagen compuesta por muchas fotografías pequeñas), y de allí a otra imagen sin texto y llena de ambigüedad, en la que dos niños miran fuera de cuadro. Sus miradas, dirigidas a una circunstancia

externa a la imagen, señalan que el mundo es más amplio y contiene muchas más circunstancias que las que cualquier fotografía podría mostrar, que los fotógrafos no pueden “identificar” de manera adecuada porque dejan muchas cosas fuera de su producción, que la lectura tiene sus límites y debe tener en cuenta la arbitrariedad del encuadre fotográfico: una admisión de contingencia ausente de las imágenes de “estudio” implícitas o explícitas en las fotografías anteriores (Trachtenberg, 1989: 264).

La sutileza del análisis de Trachtenberg demuestra lo que un lector sofisticado puede hacer con una serie de fotografías cuidadosamente organizada. Pero debemos tomar en consideración dos cuestiones relacionadas con una lectura de este tipo. La primera es que el lector debe estar realmente capacitado, debe saber “leer” fotografías de manera elaborada. La segunda sólo se advierte si se compara esta práctica con la lectura de tablas estadísticas.

Un lector de fotografías cultivado realiza de manera consciente y atenta lo que un lector común y corriente haría de manera poco minuciosa e irreflexiva. Una lectura consciente y atenta difiere de una lectura “corriente” ante todo en su rigurosidad. Podemos suponer que todo aquel que contempla una fotografía responde, a sabiendas o no, a la totalidad de los elementos presentes en el cuadro. En todos los casos, el espectador se ve afectado por las tonalidades y la composición, registra los pequeños detalles, pero no necesariamente sabe que lo está haciendo. Echa un vistazo rápido, tiene en cuenta todo y dice: “Oh, sí, qué impactante”, o “qué triste” o “realmente captura la esencia de lo que quiere mostrar”. Pero no sabe qué elementos están relacionados con aquello que la fotografía logró captar ni tampoco de qué manera realizó sus operaciones interpretativas. El modo en que se realizan estas operaciones interpretativas constituye una diferencia fundamental, al igual que ocurre con el modo en que se calcula la medición estadística de una tendencia central: una media no es lo mismo que una mediana ni una moda.

Por otro lado, una lectura consciente y atenta lleva tiempo. El espectador sofisticado recorre toda la imagen y registra de manera explícita qué elementos aparecen en el cuadro, qué punto de vista representa (dónde debió colocar el fotógrafo la cámara para conseguir esa perspectiva, entre las muchas otras que podría haber elegido), la hora del día, los elementos que quedaron fuera de la imagen pero de los que tal vez el límite del cuadro dé alguna pista, etc. El espectador cultivado sabe que el fotógrafo podría haber tomado, y tal vez lo haya hecho, muchas otras versiones del mismo material, variando todos estos elementos, por lo que lee lo que aparece en cuadro como el resultado de una serie de decisiones deliberadas que se combinan para producir un efecto final. Un lector de fotografías atento dedica un buen tiempo a cada imagen.

En consecuencia, una serie de fotografías sólo adquiere el tipo de significado que Trachtenberg nos enseña a buscar cuando el lector dedica todo ese tiempo a la consideración de cada fotografía y a establecer las relaciones pertinentes entre ellas.

De esta forma, un libro como *American Photographs* exige una lectura tan atenta como un poema complejo de similar extensión (Trachtenberg compara el libro de Evans con *La tierra baldía*, de T. S. Eliot).

La segunda gran diferencia entre la tabla estadística y la serie fotográfica —y la más importante para nosotros— reside en la división del trabajo entre los productores y los usuarios en los dos casos. Quien confecciona una tabla hace buena parte del trabajo de interpretación, mientras que el productor de una serie fotográfica lo deja en manos de los usuarios. Recordemos que en una tabla las filas y las columnas están rotuladas con los nombres de las categorías y las subdivisiones que debemos tener en cuenta. El estadístico responsable de la elaboración de la tabla ya hizo ese trabajo analítico e indica a los usuarios, con los rótulos de las filas y las columnas, que la edad, el sexo, la raza, los ingresos y la educación, entre otras, son las variables relevantes y que estas son divisibles según las subdivisiones que tales rótulos reconocen (25-35 años, US\$15.000-25.000, masculino o femenino). La matriz que se construye al cruzar dos o más de estas categorías (como en el ejemplo precedente, en el que se reunían la edad y los ingresos, creando lo que en estadísticas se llama una “tabulación cruzada”) determina todas las combinaciones posibles. Las cifras que aparecen en las celdas resultantes señalan la cantidad de casos existentes para cada una de estas combinaciones: cuántas personas que tienen entre 25 y 35 años de edad ganan entre US\$15 000 y 25 000 al año, cuántas ganan entre US\$60 000 y 90 000, y así para todas las combinaciones posibles de edad e ingresos.

Podemos pensar la secuencia de fotografías que componen *American Photographs* como algo similar a las cifras que aparecen en las celdas de una tabla o una matriz: cada imagen es un “dato”, un hecho que se brinda a los usuarios para que puedan hacer su trabajo. Sin embargo, cuando comparan las imágenes que forman parte de una secuencia fotográfica, no cuentan con el tipo de ayuda provisto por los encabezados de las filas y las columnas de una tabla. Nadie les dio una tabla hecha ni puso nombre a las filas y las columnas. Nadie dice cuáles son las categorías de comparación relevantes, al menos no de manera explícita. Por consiguiente, nadie ha hecho el trabajo de describir todo el espectro de combinaciones posibles para ellos. El fotógrafo deja todo esto en manos del espectador, quien lo primero que debe hacer en su labor analítica es precisamente encontrar cuáles son, pueden ser o podrían ser las categorías de comparación. A partir de allí, el paso siguiente es determinar qué tipos de combinaciones de personas, situaciones e interacciones componen el segmento de la sociedad acerca de la cual está hablando el fotógrafo. El resultado de este trabajo no son los elementos que ocupan las celdas de la tabla, sino los propios rótulos de las filas y las columnas, las categorías que se desprenden de la comparación realizada entre las imágenes como importantes.

¿Qué tipo de categorías podemos encontrar en *American Photographs* y cómo sería la tabla resultante? Lo que sigue es tan sólo una posibilidad, un esbozo, un análisis meramente ilustrativo que parte de dos imágenes hechas por Evans acerca de

la experiencia de las mujeres en las calles de Nueva York. Hay otras posibles interpretaciones distintas de la que yo postulo, y esa es una de las conclusiones a las que permite llegar este ejercicio.

En *A Girl on Fulton Street, New York, 1929* (Evans, 1975 [1938]: 39), vemos a una joven blanca y delgada, ubicada de espaldas a la cámara, por lo que sólo alcanzamos a advertir su perfil izquierdo (figura 3.2). Lleva un tapado negro con un amplio cuello de piel y un manguito del mismo material, y cubre su corto pelo con un sombrero de campana negro. Tiene lo que cabría considerar una mirada “dura”, “enojada” incluso; tal vez podría decirse que está “preocupada”. O no. Sin duda, no se la ve relajada ni cómoda. Es la única figura en foco en todo el cuadro. Detrás de ella aparecen tres hombres de sombrero, un poco borrosos, y las figuras lejanas lo están mucho más. Todos están en una atestada calle céntrica, llena de negocios, en la que se divisan algunos carteles publicitarios y una grúa de construcción.



3.2. Walker Evans, *A Girl on Fulton Street, New York, 1929*. © The Metropolitan Museum of Art.

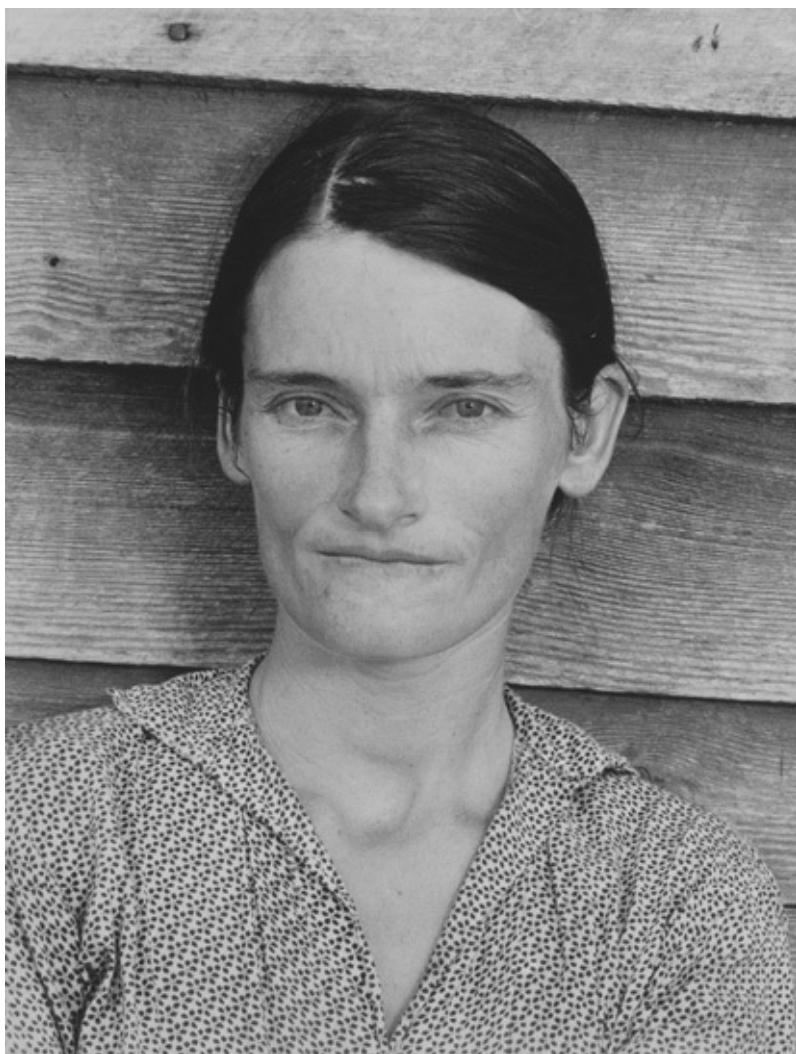
42nd Street (Evans, 1975 [1938]: 43), separada de la primera imagen por *Interior of Negro Preacher's House, Florida, 1933*, muestra a una mujer negra, mayor y de contextura grande, envuelta en un abrigo con cuello, ataviada con un collar de perlas y un sombrero tal vez un poco menos elegante que el de la mujer blanca (figura 3.3). Está de pie cerca de las escaleras de una estación de tren, por las que desciende un hombre, y detrás de ella puede verse una calle llena de autos, carteles y estructuras que sostienen las vías elevadas del tren. Los tonos son más oscuros que los de la imagen de la calle Fulton. Es difícil describir la expresión de esta mujer: con ojos entrecerrados, tal vez con cierta desconfianza del hombre que está tomando la fotografía y un poco preocupada.



3.3. Walker Evans, *42nd Street*. © The Metropolitan Museum of Art.

A partir de estas dos fotografías, es posible plantear cierta conclusión provisional acerca de la experiencia que las mujeres tienen de las calles de Nueva York, e incluso otra un poco más general acerca de la experiencia de vida de las mujeres, tal como aparece encarnada en este tipo de momentos urbanos retratados por Evans. Al compararlas, el entendimiento intuitivo de aquello en lo que se parecen determina las categorías de comparación. Esto permite decir, por ejemplo, que en Nueva York las mujeres se sienten incómodas y preocupadas en la calle. A lo que seguiría la observación de que, en ese sentido, ambas mujeres se parecen, un parecido acentuado

por la similitud de los sombreros y las pieles, aunque difieran en su edad y raza, ya que distan mucho de la mujer de campo que ha podido verse en una imagen anterior (*Alabama Cotton Tenant Farmer's Wife*, 1936, en Evans, 1975 [1938]: 33) con su vestido y su peinado sencillo, de pie contra las gastadas tablas que revisten las paredes de su casa (figura 3.4). No parece preocupada, pero tampoco cómoda; podríamos pensar que siente algo de timidez y vergüenza ante el fotógrafo de Nueva York que le toma esa fotografía con una cámara enorme; acaso piense para qué puede querer ese hombre una foto suya. Esto indica que la palabra “preocupada” no agota las posibilidades, que es preciso tener en cuenta otras variables a la hora de definir la experiencia de vida de las mujeres.



3.4. Walker Evans, *Alabama Cotton Tenant Farmer's Wife*, 1936. © The Metropolitan Museum of Art.

También podemos comparar a estas mujeres con los hombres de la serie; por ejemplo, con el elegante hombre negro de traje y sombrero blanco, de pie frente a un puesto abarrotado de periódicos y revistas en español, coronado por un cartel de Coca-Cola (*Citizen in Downtown Havana*, 1932, en Evans, 1975 [1938]: 45). Se lo ve muy a

gusto, confiado, desprovisto de toda preocupación, en otro ámbito urbano, en otro país (figura 3.5).

El primer resultado de este análisis fotográfico producido por el espectador a partir de los materiales que ofrece el fotógrafo podría ser que *Girl in Fulton Street* nos indica que esta mujer blanca, y tal vez todas las mujeres blancas o al menos todas las mujeres blancas de determinada edad y clase, de pie en las calles de Nueva York, se ven así, y con este “así” da a entender un determinado ánimo o actitud provocado por la situación de encontrarse en público y a la vista de todos. Al ver *42nd Street*, podemos elaborar la conclusión provisional de que esta mujer negra en una calle de Nueva York también se ve así, que ofrece su propia versión de “verse así”. Pero también comparamos las entradas en lo que ahora parecen ser dos celdas adyacentes de una matriz, una tabla en construcción. Decidimos que las dos tienen esta mirada en común y que aquello que tienen en común da a entender determinada cosa acerca del modo en que las mujeres se sienten y deben comportarse en público en la ciudad de Nueva York. También podríamos afirmar, prestando mayor atención, que las miradas también difieren —sostener, por ejemplo, que la de la mujer negra es más precavida — en ciertas formas en que podrían rastrearse las diferencias existentes entre las respectivas situaciones de las mujeres de distintas edades o de distintas clases sociales. Y también podemos llevar estas nociones a otras imágenes de la serie y decidir que la vicisitud de ser una mujer en Nueva York endurece a una personas de un modo distinto que vivir en Alabama, y viceversa. Y eso agrega otra categoría a la tabla de posibilidades. Es decir que el trabajo del espectador no sólo produce una lista de combinaciones posibles de situaciones de vida, sino también la propia matriz de comparaciones, el espacio que queda definido por la intersección de todas estas posibilidades y sus interconexiones.



3.5. Walker Evans, *Citizen in Downtown Havana*, 1932. © The Metropolitan Museum of Art

Hay una lógica detrás de esto. Cada vez que se describe a una persona como “mujer” o “blanca”, o a una situación como “urbana”, automáticamente introducimos otros rótulos posibles, que pueden ser simétricos —“hombre”— pero que es más probable que sean una lista de alternativas que podremos combinar con la utilizada: “negra”, “asiática”, “nativa estadounidense” y demás. Si una situación es “urbana”, esto

apunta a otros grados de densidad poblacional: “suburbano” y “rural”, tal vez “rururbano” e incluso otros. El término que empleamos nos alerta acerca de la existencia de una categoría en la cual coexiste junto a otras posiciones además de la señalada.

La tabla imaginaria a la que vengo haciendo referencia supone una representación visual del análisis lógico. Muestra todas las combinaciones posibles de las categorías descriptivas que han sido utilizadas de manera informal. La inclusión del término “mujer”, porque los dos individuos neoyorquinos representados son mujeres, abre en el análisis la variable del género (y así deja abierta la categoría alternativa de “hombre”). Advertir que ambas mujeres difieren en términos raciales plantea la variable racial, aunque todavía no conozcamos todos los subtipos que incluiremos bajo ese rótulo. Considerar que la mujer reacciona con “preocupación” al sentirse observada en las calles de Nueva York abre la variable de las “reacciones ante la exposición pública”. Debemos sumar a todo esto, si pensamos en la granjera de Alabama, el extenso continuo que existe entre el campo y la ciudad, con todos los estratos posibles en que consideremos apropiado o necesario dividirlo.

De esta forma, los usuarios, hacemos el trabajo del que se ocupan los estadísticos del censo al plantear una tabla. Damos un nombre a las filas y a las columnas. Al combinarlas, rotulando las columnas con términos de género y las filas con los nombres de posibles actitudes ante el hecho de sentirse observado en público (reconociendo que sin duda tendremos que sumar nuevas filas a medida que veamos distintos tipos de reacción), advertimos un espacio conceptual más vasto que el que Evans ha logrado representar, pero que está implícito (de aceptarse este análisis) en las fotografías incluidas en el libro. Para ello, contamos con la ayuda del fotógrafo, que compuso las imágenes para sugerir ciertas posibilidades más que otras y luego las organizó de una forma particular para dar a entender, por medio del tipo de comparaciones que ya planteé, en qué categorías e intersecciones de la tabla se ubican o podrían ubicarse.

Hecho esto, que explicado parece mucho más trabajoso de lo que es, podemos seguir con el análisis de las demás imágenes, de las que tal vez no se nos había ocurrido plantear estas cuestiones, para ver qué pueden agregar a nuestra comprensión de los casos específicos representados pero también a las ideas y categorías generales que sugieren.

Ahora podemos ver algunas de las ventajas que tiene el método fotográfico sobre las tablas empleadas por la estadística. En un primer momento, de hecho, tuve la idea de confeccionar la tabla que podría desprenderse del análisis del libro de Evans, pero finalmente abandoné la idea al advertir el grado de complejidad que algo semejante supone. Las tablas son muy útiles cuando se toma en consideración un número de categorías relativamente bajo, que permite generar un número manejable de rótulos y celdas. Pero cada vez que se agrega una nueva variable, se duplica el número de celdas. (El lector encontrará una explicación muy clara de este proceso en Danto

[1964]. El autor plantea allí el caso específico del juicio de valor artístico, pero con ello consigue explicar también, con gran claridad, la lógica del análisis.) En el caso más sencillo, dos variables, cada una de las cuales adopta sólo dos valores, genera cuatro celdas. Por ejemplo, la edad dividida en jóvenes y mayores, cruzada con el género, dividido en masculino y femenino (a la manera de un ejercicio, el lector puede trazar estas tablas por su cuenta). Cada celda contiene un dato importante: cuántas personas presentan esa combinación de características (en una versión levemente más compleja, qué porcentaje de las personas de cada una de estas celdas tiene un determinado valor x para cierta categoría, por ejemplo “rico” o “pobre”). Si se decide luego sumar la variable de la densidad poblacional, en términos de “rural” y “urbana”, esto obliga a subdividir en dos cada una de las cuatro celdas de edad/género (una para rural y otra para urbano), con lo que quedan trazadas ocho celdas. Cada subdivisión adicional —por ejemplo, si se agrega la categoría de “suburbano”— aumenta la cantidad de rótulos de una fila o una columna y por consiguiente la cantidad de celdas. (En el capítulo 5, volveremos sobre los problemas que plantea la exhibición de este tipo de información en una tabla.)

Cuando se tabulan de manera cruzada cuatro o cinco características, la tabla resultante tiene tantas celdas que resulta difícil —no imposible, pero sí difícil— encontrar en ella los números que la tabla supuestamente ayudaría a comparar al usuario, traicionando así su propósito. Una tabla que toma en cuenta diez variables cruzadas, de las que se desprenden 1024 celdas, sería tan difícil de manejar que resultaría muy complejo publicarla y, aun cuando se lo lograse, a los usuarios les costaría mucho manejarla en términos puramente físicos, por no hablar de entender el sentido de cada entrada.

La fotografía documental trabaja de un modo distinto. Por lo general, contiene tanto detalle que un usuario interesado puede establecer fácilmente muchas más comparaciones entre dos imágenes de este tipo, aunque cada comparación suponga una nueva categoría variable con sus posibles subdivisiones, y sumarlas a la lista de cuestiones a responder ante cada una de las fotografías que siguen en la serie. Incluye, en germen, todas estas posibilidades, por lo que su número queda limitado principalmente al ingenio que el usuario despliegue en su exploración. No todas las comparaciones producirán ideas que puedan sustentarse en el transcurso de la serie, hipótesis acerca de su sentido general que puedan sostenerse en las imágenes venideras. Pero algunas de ellas, y no pocas, lo harán. Esas ideas no serán contradictorias entre sí. Serán complementarias y darán lugar a hipótesis más complejas que vinculen los distintos subtemas que el usuario podría construir.

Todo este trabajo de generar las categorías de comparación y sus consiguientes subdivisiones, plantear las hipótesis y someterlas a prueba, corre por cuenta del usuario. El productor le brinda la materia prima (a decir verdad, en un grado no tan primario), sin duda alguna elegida y organizada con maestría, pero luego queda en manos del usuario construir el análisis, con toda su parafernalia. Se trata de una

división del trabajo representacional muy distinta de la que se observa en la confección y el uso de tablas censales.

La multiplicidad de detalles de una imagen documental ofrece a los espectadores un material a partir del cual construir más de una comparación del estilo de las trabajadas en este capítulo. A partir de una misma serie de fotografías, es posible confeccionar más de una tabla. Hay muchas comparaciones por hacer, muchas categorías por explorar y muchas historias por contar. Por ejemplo, alguien podría no prestar atención a las mujeres retratadas en la calle sino a las propias calles, su aspecto, y qué dice ese elemento acerca de la vida en los Estados Unidos. Esto significa que deberán incluirse en esta comparación todas las imágenes de la calle en las que no aparece ninguna persona, como la desoladora imagen de automóviles estacionados bajo la lluvia (*Main Street, Saratoga Springs, New York, 1931*, en Evans, 1975 [1938]: 59). A su vez, esto conduce a nuevas comparaciones con otras calles vistas en las fotografías, las de Bethlehem en el estado de Pensilvania (1975 [1938]: 117), Fredericksburg en Virginia (1975 [1938]: 153) y una gran variedad de poblaciones, grandes y pequeñas (figuras 3.6, 3.7 y 3.8).



3.6. Walker Evans, *Main Street, Saratoga Springs, New York, 1931*. © The Metropolitan Museum of Art.

De esta forma, una serie fotográfica bien hecha fomenta una gran variedad de comparaciones y, por lo tanto, también de interpretaciones, motivo por el cual podemos seguir atribuyendo más y más significados a lo que no deja de ser, después de todo, una pequeña cantidad de imágenes; por lo cual es muy difícil —de hecho, imposible— establecer una interpretación definitiva de este tipo de obra, lo que hace que *American Photographs* recompense cada nueva lectura con nuevas posibilidades interpretativas. Evans hizo su parte del trabajo. Produjo y seleccionó imágenes que

contienen distintas posibilidades y las organizó en un libro. El resto corre por cuenta del usuario.



3.7. Walker Evans, *Street and Graveyard in Bethlehem, Pennsylvania*. © The Metropolitan Museum of Art.



3.8. Walker Evans, *Frame Houses in Virginia, 1936*. © The Metropolitan Museum of Art.

4. El trabajo de los usuarios

Algunas representaciones de la vida social exigen que los usuarios realicen una gran cantidad de trabajo. ¿Cuántos de ellos cuentan con el conocimiento y las habilidades necesarios para ello? ¿Qué ocurre si no tienen la capacidad o el deseo de hacerlo? ¿De qué forma los productores de representaciones tienen en cuenta las distintas capacidades y disposiciones movilizadas por los usuarios a la hora de ejecutar las tareas que la recepción de sus informes demanda?

LA CONSTRUCCIÓN

Algunas representaciones parecen transmitir su significado con gran facilidad. Se lo capta de un solo vistazo, como si se tratara de una naranja que se toma al pasar de un árbol del jardín. Otros exigen un grado mayor de trabajo, reflexión y cavilación acerca de sus implicancias. Emplearé la palabra “constructo” para referirme al resultado del trabajo que los receptores del mensaje realizan para entenderlo, interpretarlo, darle sentido o extraer de él algún significado.

Ante cualquier representación social, el usuario puede adoptar cualquiera de las siguientes actitudes: considerarla obvia, con un significado expuesto que sólo le exige una manipulación mínima y rutinaria del mensaje, o bien densa, una forma que lo obliga a detenerse en cada uno de sus detalles. “Obvio” y “denso” no son características naturales de los objetos ni de los eventos. Antes bien, describen el modo en que decimos prestarles atención.

Se presta atención a las representaciones conforme a criterios aprendidos. Ciertas representaciones les parecerán obvias a aquellos usuarios que sepan todo lo necesario para interpretar su sentido, y densas, más exigentes, a los que nunca antes vieron algo similar. Desde los primeros años de vida, recibimos entrenamiento en la práctica de construir objetos, pero no todos contamos con el entrenamiento y la experiencia necesarios para interpretar todos los tipos de representaciones. Estas habilidades se distribuyen de manera diferencial según muy variadas líneas de división social.

Podemos leer toda fotografía como obvia o densa (en el capítulo 10, demostraré cómo una misma fotografía admite distintas lecturas). Muchos fotógrafos hacen uso de convenciones ya conocidas por tantas personas que a sus usuarios, es decir aquellas personas que tienen el hábito de entrar en contacto con ellas, les bastan unos

pocos rasgos para entender de qué trata la imagen, del mismo modo que la mayoría de las personas pueden reponer el texto completo de una frase aunque sólo se les muestren algunas letras. En los mundos representacionales bien organizados, los usuarios saben de qué manera interpretar las representaciones con las que acostumbran entrar en contacto. Veamos, por ejemplo, las habituales fotografías deportivas —no las imágenes de acción tomadas durante el juego, el partido o la competencia, sino aquellas que retratan otras instancias del evento—: son fruto de determinaciones organizacionales (Hagaman, 1993) que establecen convenciones suficientemente fuertes para volverlas legibles a los ojos de usuarios experimentados con facilidad. Abordan un repertorio limitado de situaciones, muy conocidas por los lectores de periódicos, acostumbrados a verlas.

Las imágenes más comunes (en esto sigo de cerca el análisis de Hagaman) son aquellas en que puede verse a un jugador o equipo que acaba de ganar o perder. Desde luego, en cada evento deportivo en el que haya un ganador habrá un perdedor. El participante que aparezca en la fotografía dependerá de la ciudad a la que sirva el periódico para la cual fue tomada. Las fotografías publicadas en los periódicos de Chicago tratan a los Cubs y los Sox como “nuestro equipo” y sus triunfos se celebran, mientras que los periódicos de Nueva York hacen lo propio con los Yankees o los Mets. Los lectores no necesitan descifrarlo: esto forma parte de las competencias que ponen en juego en su actividad interpretativa. (Las fotografías realizadas para las agencias de noticias, que brindan sus servicios a distintos periódicos de gran cantidad de localidades, suelen incluir una variedad que permite a cada editor local elegir el tipo de imagen adecuada para su ciudad.) Cuando gana “nuestro” equipo, en la imagen vemos a los ganadores que festejan, solos o en grupo, con los brazos en alto, la cabeza tendida hacia atrás, la boca abierta o abrazándose entre sí. Cuando “nuestro” equipo pierde, la fotografía retrata a uno de los vencidos en el banco, con la cabeza gacha, encogido de hombros, tal vez recibiendo el abrazo de consolación de otro jugador. Estas poses estereotipadas se repiten en las fotografías de los atletas de todas las categorías: aficionados y profesionales, hombres y mujeres, adultos y niños.

Los estadounidenses correctamente socializados (y sin lugar a dudas, cada vez más y más personas en distintas partes del mundo) aprenden desde niños este lenguaje del gesto y la pose, por lo que les lleva un segundo extraer el significado intencional de cualquier fotografía de un atleta sonriente con los brazos en alto. ¿Qué otra cosa podría significar? ¡Ganó! De igual modo, conocen el lenguaje de la derrota. Al ver la imagen de alguien sentado en el banco, solo, con la cabeza gacha, saben, gracias a las cientos y miles de imágenes similares, que el jugador perdió. ¿Qué otra cosa si no? Su significado no es obvio debido a que los gestos, presentados mediante ese lenguaje visual, sean inherentemente obvios. Resulta obvio porque los usuarios aprendieron ese lenguaje del mismo modo que se aprenden todos los lenguajes: por medio de la repetición constante. *Saben leer la imagen.*

Los fotógrafos retratan a los ganadores y a los perdedores de esa manera fácil de

interpretar para que a los lectores les baste echar un solo vistazo a las imágenes mientras buscan en el texto los resultados del partido disputado en la fecha anterior. Las imágenes transmiten su significado esencial con gran rapidez a todos aquellos que conocen el código. Debido a que los usuarios conocen el lenguaje y a que los fotógrafos saben que los usuarios lo conocen, una vez que el productor domina el lenguaje, le resulta fácil tomar este tipo de imágenes y satisfacer los requerimientos del editor que lo envió a cubrir el juego de manera rápida y eficiente.

Las imágenes fáciles de leer —realizadas en un lenguaje visual conocido por muchos— se extienden al resto de las secciones del periódico. Los tópicos habituales del fotoperiodismo serio, importante —la guerra, el hambre, los asesinatos— también cuentan con un repertorio similar de imágenes canónicas, que hacen uso de un lenguaje visual altamente codificado fácil de interpretar para cualquier usuario socializado. Las hambrunas ofrecen imágenes de niños pequeños con el vientre distendido. Los asesinatos vienen en dos modelos. El fotógrafo que tenga la suerte de estar presente en el momento mismo del crimen conseguirá la imagen del asesino con el brazo extendido, apuntando su arma a la víctima, mientras esta cae al suelo. Los fotógrafos que lleguen tarde tendrán que contentarse con la imagen de la víctima tendida en el suelo en un charco de sangre. Y cualquier lector que vea una de estas imágenes sabrá “qué significa”.

Realizar imágenes fáciles de leer requiere cierta pericia. El fotógrafo debe asegurarse de que la imagen codificada ocupe todo el cuadro y de excluir los detalles que podrían distraer a los usuarios de las fórmulas establecidas, o bien difuminar estos detalles “externos” (que algunos editores llaman lisa y llanamente “ruido”) usando el foco selectivo (Hagaman, 1993: 50-51, 59-63).

Sin embargo, como ya vimos en la obra de Walker Evans, otras imágenes, producto de igual destreza, buscan todo lo contrario: incluir detalles cuyo significado no sea obvio, que no formen parte de un lenguaje visual convencional y conocido, detalles que recompensen la mirada atenta y la reflexión. Al ojo del espectador distraído, estas imágenes pueden parecer incluso demasiado simples o carentes de interés. No emplean los códigos comúnmente sobreentendidos para transmitir de inmediato a los usuarios “de qué tratan”. Por el contrario, los obligan a seleccionar de manera consciente los materiales relevantes y a elaborar sus interconexiones para ver qué pueden hacer a partir de ellas.

Precisamente por esto el trabajo de los artistas que abordan el análisis social resulta tan interesante. No les interesa exhibir la fórmula o lo ya conocido, ni hacer uso de un lenguaje habitual. Su intención es mostrar a las personas algo que nunca antes vieron. Y cuando sí hacen uso del lenguaje visual compartido por todos, su intención es que el espectador encuentre en él nuevos significados.

Un buen ejemplo de esto puede verse en la obra del artista conceptual Hans Haacke (H. S. Becker y Walton, 1975). Alguna vez Haacke describió su propia obra como un estudio de sistemas: en sus primeras épocas, sistemas naturales, en cubos

plásticos sellados que contenían una pequeña cantidad de humedad, cuya condensación y evaporación permitía apreciar el carácter sistémico de este tipo de procesos, y más adelante sistemas sociales, en piezas que exhiben de manera explícita el funcionamiento del poder político y económico (Haacke, 1975: en especial, 59-123).

Su *Guggenheim Project* (Haacke, 1975: 59-67), por ejemplo, consistió en siete paneles tipográficos que contenían gran cantidad de información acerca de los miembros del consejo de administración del Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York: quiénes eran, sus vínculos familiares (aunque tuvieran distintos apellidos, casi todos eran miembros de la familia Guggenheim), qué otros directorios (de empresas y organizaciones) integraban y muchos datos acerca de delitos cometidos por estas compañías, en particular la explotación de trabajadores nativos en países del Tercer Mundo. La pieza Guggenheim no ofrece ninguna conclusión ni hace ningún tipo de generalización, no ofrece una sola pista de marxismo ni de cualquier otra forma de análisis político; tan sólo consiste en la transmisión de datos. Haacke no señala con un dedo acusador a las partes ni plantea ningún tipo de teoría conspirativa. Menos dice, aun, del hecho de que este bastión del arte moderno y el pensamiento estético progresista reciba sus fondos de fortunas construidas a partir de la explotación de los trabajadores de países menos desarrollados que los Estados Unidos.

Pero quien analice esta obra tendrá que ser en extremo obtuso y obstinadamente negador para no arribar a esa conclusión. Haacke aprovecha los métodos habituales de razonamiento del lector promedio y para eso usa un formato conocido: una sencilla lista de hechos incuestionables (nombres, fechas, lugares, cargos oficiales). De esta forma, el espectador descubre quiénes integran el consejo del museo, que la mayoría de ellos pertenecen a la misma familia, que forman parte del consejo de varias corporaciones y que estas corporaciones participan de la actividad minera en distintas partes del mundo. A medida que internaliza cada uno de estos hechos “obvios”, el espectador lo suma a lo que ya sabe, y de allí en más hay tan sólo un paso hacia la conclusión de que el museo es financiado por la explotación de trabajadores oprimidos en el mundo entero.

Pero no es tan simple; hay que saber dar ese paso. Y dado que la mayoría de los usuarios sabe hacerlo, la conclusión es resultado de su trabajo, que ha sido capaz de organizar estos hechos sencillos e indiscutibles en silogismos y extraer de ellos las conclusiones a las que, al parecer, conducen de manera inevitable y natural. Por ejemplo, Haacke usó esa misma técnica para exhibir las conexiones políticas (sobre todo, nazis) de un importante industrial alemán al frente de la asociación de amigos del museo Wallraf-Richartz de Colonia, que había donado a la institución *El atado de espárragos*, óleo de Édouard Manet.

Propongo usar la palabra “constructo” para hacer referencia al resultado de esta práctica, por medio de la cual los usuarios de las comunidades interpretativas (en

breve retomaré esta expresión) extraen de manera sencilla y “natural” el significado de una representación. Con ello, me interesa hacer patente la necesidad de realizar dicho trabajo antes de que una determinada representación transmita su significado al usuario. ¿En qué consiste? “Constructo” guarda relación, en principio, con el análisis gramatical de una oración, con la comprensión de los términos en que se plantea y la manera en que estos se conectan entre sí; por ende, se trata de descubrir y descifrar el significado de algo, interpretarlo.

Los usuarios a menudo olvidan este paso y, de hecho, muchos incluso pasan por alto el artefacto representacional cuidadosamente construido para ellos. Con esto, no me refiero a la mirada casual y la lectura rápida, esa costumbre de hojear un libro de fotografías de atrás hacia adelante que tanto irrita a los fotógrafos. Me refiero al tipo de práctica descrito por Lawrence McGill en su estudio acerca de las prácticas de lectura de un grupo de estudiantes inscritos en un curso de ciencias, en el que se les pedía a los sujetos que leyieran muchos artículos con gran cantidad de tablas numéricas. El autor dice:

La actitud de los estudiantes con la lectura de los artículos consistía en que debían “terminarlos” para satisfacer los requisitos del curso. Se esforzaban por evitar la hojarasca, todo el material que fuera externo a “la idea central” que el artículo buscaba transmitir. Las tablas estadísticas, las descripciones metodológicas y los resultados son considerados procedimientos estándar que aparecen en casi todos los artículos de investigación (es decir, estas secciones se leen como algo que fue “escrito porque *había* que hacerlo”). Ya todo el mundo conoce y entiende sus propósitos, y los estudiantes sólo les prestan atención si se les da un buen motivo para hacerlo (McGill, 1990: 135).

Dado que sólo en contadas oportunidades encontraban un buen motivo para hacerlo, por lo general ignoraban las tablas que constituían el núcleo de los artículos y daban por supuesto que estas debían decir aquello que los autores sostenían al respecto, o los editores hubieran rechazado el artículo. Memorizaban las conclusiones, con plena seguridad de que sólo sobre eso sería la evaluación y aceptaban de buena fe que el resto del artículo fundamentaba dichas afirmaciones.

Esto significa que en ocasiones los usuarios pueden abstenerse de realizar el trabajo que les corresponde, que incluso puede ni siquiera interesarles la propuesta, pueden no mirar la fotografía, dormirse durante la película, pasar por alto la tabla, saltarse largas secciones de una novela. Son cosas que pasan.

Pero muy a menudo, *no* pasan, e incluso cuando pasan, podemos ignorar a las personas que ignoran lo que hicimos para ellas y mantener la mirada atenta en los usuarios interesados, dispuestos a realizar el trabajo necesario para desenmarañar el sentido del paquete que lo contiene.

Podemos comenzar a analizar el procedimiento de elaboración del constructo de representaciones advirtiendo que todas estas representaciones ofician de dispositivos que permiten la síntesis de los datos y las ideas. Todas las formas de análisis de las

que disponen las ciencias sociales tienen que ocuparse de reducir la cantidad de información, para que los datos recolectados resulten más inteligibles y asimilables (más adelante, dedicaré todo el capítulo 6 a esta problemática). Latour (1987: en especial, 233-243) describe en detalle el modo en que los científicos condensan y resumen sus datos, quitando de aquello que informan la mayor cantidad de detalle posible con el propósito de que sea más transportable y comparable. Denomina “cascada” esta serie de transformaciones.

Cuando se trata de textos escritos, la tarea del lector en ocasiones se denomina “desembalar” la representación, es decir, deshacer la síntesis que produjo el artefacto que estamos observando. Propongo comenzar a pensar este tipo de operaciones tomando como ejemplo la colección de tablas y gráficos que reuní para el seminario que dicté sobre el tema. Se trata de tablas y gráficos que exigen un trabajo interpretativo, la elaboración de constructos.

Algunas de estas tablas son sencillas pero muy detalladas, brindan una cantidad de detalle que la mayoría de los lectores contemporáneos considerarían excesiva, exigen del lector demasiada atención para aquello que pretenden transmitir. Es bastante probable que ante este tipo de tablas que van más allá de las expectativas convencionales, los lectores, al igual que los entrevistados de McGill, las salteen, confiando en que ellas exponen lo que afirma al respecto su autor.

El primer caso que quisiera considerar son dos tablas que forman parte del estudio de W. E. B. DuBois acerca de la que históricamente fue el área negra de Filadelfia, el Séptimo Distrito Electoral. La más pequeña ocupa tan sólo media página y lleva por rótulo “ocupaciones–hombres; de 10 a 21 años de edad. séptimo distrito electoral, 1896”. La más grande, que ocupa dos páginas y media, brinda la misma información, lo único que varía es el grupo etario, “de 21 años en adelante” (DuBois, 1996 [1899]: 105-107).

Estas tablas ofrecen un análisis muy detallado de las ocupaciones de jóvenes y adultos negros, mucho más detallada de la que podría necesitar cualquier persona hoy o incluso en 1899. ¿Qué propósito podría tener el autor para desmenuzar las ocupaciones de los muchachos en intervalos de un año de edad? Para el lector contemporáneo, por otra parte, varios de los nombres de dichas ocupaciones carecen de significado. Buena parte de los estudiantes del seminario no tenían idea de cuáles eran las ocupaciones de un “mozo de cuadra”, una de las tantas ocupaciones hoy esotéricas y poco conocidas entre las que detalla DuBois. (Yo sabía que esto tenía algo que ver con caballos, pero me vi obligado a consultar un diccionario para conocer su definición acabada: “una persona que se ocupa de los caballos, en lugares como una posada; un caballerizo”.) Más aún, ¿por qué, en una tabla dividida en categorías etarias, se molestaría en enumerar ocupaciones como “reparador de porcelana” o “trabajador del mimbre”, de las cuales había un solo caso? Aun así, todo eso está allí, por si a alguien le interesa.

La tabla contiene más información de la que cualquier lector actual podría

considerar necesaria. Sin embargo, todos los alumnos del seminario, al encontrarse con este material, supieron leerlo. Muchas personas, sobre todo los estudiantes de ciencias sociales, saben hacer este tipo de trabajo. Todos supimos que se trataba de una tabla de doble entrada, que las variables eran la ocupación y la edad, y que los números que ocupaban las celdas en cada línea de ocupación, bajo la columna de edad, daba cuenta de la cantidad de casos existentes. En la celda para “trabajadores del mimbre de entre 31 y 40 años” podía leerse “1”, lo que significaba que había un solo caso de estos, así como que el “28” en la celda para “peluqueros de entre 21 y 30 años” daba cuenta de la existencia de 28 hombres que desempeñaban el oficio. Y así sucesivamente.

Hay muchas personas para las cuales las tablas de doble entrada resultan menos obvias que para estos estudiantes de posgrado. Lo descubrí cuando tuve que enseñarle a un grupo de estudiantes de grado, aspirantes al título en sociología, cómo interpretar un objeto de este tipo y explicar que el eje vertical representaba un elemento con distintos valores, el eje horizontal una segunda variable, también con valores distintos, y que las células resultantes contenían la cantidad de casos (personas) que satisfacían ambos criterios.

Los gráficos que a menudo decoran los informes de las ciencias sociales ofician de metáforas, representaciones bidimensionales de una realidad social compleja. En el capítulo 10, analizaré estas metáforas con mayor detenimiento, pero aquí me limitaré a señalar que, sin importar su simplicidad, estos gráficos exigen la elaboración de un constructo, y que lo que puede interpretarse a partir de ellos nunca resulta obvio. Al verlos, el lector debe decirse de manera consciente: “Veamos, esta línea significa tal cosa y aquella significa tal otra; al compararlos, esta línea es mayor que la otra, lo que significa que representa una cantidad mayor”. En otros casos, como los gráficos que discutiré más adelante, se emplean símbolos y formatos creados para la ocasión, que son específicos para estos datos y este análisis, de manera tal que el lector debe identificar conscientemente los componentes, descubrir qué representan y, por ende, qué significado se puede construir a partir del gráfico.

Las obras de teatro, las novelas, las películas y las fotografías plantean una serie de problemas distintos, en particular cuando quienes las realizaron son artistas. Un artista suele considerar que la obra habla por sí sola, que lo que tenía para decir del tema, sin importar qué, lo dijo en la obra misma y que cualquier falta de claridad supone que el espectador no está haciendo el trabajo necesario para interpretar su significado. Esto se advierte en expresiones como “no lo leíste con atención”, “no miraste la fotografía con suficiente detenimiento” o “te quedaste dormido en un momento crucial”. En general, el artista da por sentado que el espectador no prestó el tipo de atención total que la propuesta requiere.

¿QUIÉN SABE CÓMO HACER CADA COSA? LAS COMUNIDADES INTERPRETATIVAS

Cuando el productor deja en manos de los usuarios la interpretación de la obra, el análisis de sus consecuencias y ramificaciones, el sentido último de la propuesta dependerá de lo que estos sepan hacer con ella y con otras del mismo tipo. La capacidad de interpretar lo que el usuario hace con la obra no siempre —a decir verdad, casi nunca— se distribuye de manera uniforme en una comunidad de productores y usuarios de un determinado tipo de representaciones.

Este problema, tal como se planteó en los comienzos de la ciencia moderna, atrajo la atención de Steven Shapin, quien estudió los modos en que el inglés Robert Boyle, filósofo natural experimental del siglo XVII, comunicaba sus hallazgos a colegas y otros interesados. El análisis de Shapin (1994) no trata acerca de cómo representar a la sociedad, sino que explica de qué manera los modos de contar dependen de los modos de comprender de los receptores, y cómo, por ende, cuando desean llegar a un nuevo público, los productores cambian sus formas de contar una historia. El análisis de Shapin ofrece un punto de partida que permite entender cambios similares que podrían producirse en los modos de describir a la sociedad.

Al referirse a la renuencia de Boyle a plantear sus hallazgos en lenguaje matemático y su preferencia por el informe de tipo verbal, necesariamente más extenso, Shapin sostiene que:

Boyle entendía a la matemática como una forma de cultura abstracta, esotérica y privada. Este fue uno de los motivos fundamentales por los cuales le preocupó tanto su propio lugar dentro del ámbito de la filosofía natural experimental. Si la filosofía experimental iba a asegurar la legitimidad y la verdad al adoptar un lenguaje público, la incorporación de la cultura matemática podía amenazar un nuevo ámbito privado. Al sostener que la matemática estaba escrita para los matemáticos, Copérnico no hizo más que dar voz a una noción difundida acerca del lugar de la matemática en la cultura letrada en su conjunto. Como advierte Kuhn, las ciencias matemáticas no experimentales fueron las únicas que, aun en la Antigüedad, supieron caracterizarse “por vocabularios y técnicas inaccesibles a los legos en la materia y por ende por cuerpos de literatura dirigidos exclusivamente a los iniciados”. En reiteradas oportunidades, Boyle insiste en el carácter relativamente inaccesible de la matemática. A su juicio, seguir el camino de los matemáticos suponía restringir el alcance de la comunidad involucrada. Esta limitación ponía en riesgo su propia capacidad de alcanzar la verdad física. Sin duda, la cultura matemática poseía medios muy poderosos de asegurar la *creencia* en la verdad de sus proposiciones, pero era pequeña la proporción de *creyentes* cuyo consentimiento era libre y competente. Por el contrario, los miembros de una comunidad experimental constituida como corresponde daban su consentimiento de manera libre sobre los fundamentos de su

propia observación de la experiencia y el testimonio confiable de otros observadores.
[...]

Boyle procuraba que experimentos realizados en momentos específicos de la historia resultaran vívidos para sus lectores y que su realización en dicho momento, tal cual se los describía, fuera justificable en términos morales. Además, este tipo de narración resultaba más *intelligible* que otros tipos de comunicación alternativa. En *La paradoja hidrostática* aclara que si bien *habría podido* dar cuenta de sus hallazgos de forma más estilizada y matemática, había *optado* por no hacerlo: “Aquellos que no están acostumbrados a leer libros matemáticos muestran poca disposición a aprehender cosas que deban ser explicadas mediante esquemas [diagramas]; y he descubierto que la mayoría de los hombres ilustrados, y aun los nuevos filósofos, no son versados en matemáticas” ni están familiarizados con los teoremas hidrostáticos, por lo que se necesitaba una exposición más detallada y para un mayor público. No era posible que nocións de este tipo fueran “comprendidas del todo sin mediar una clara explicación de estos teoremas en términos tales que puedan ser entendidos por una persona no versada en escritos matemáticos, que difícilmente podría resultar satisfactoria en pocas palabras”. Hacían falta muchas palabras. Para Boyle, haber “declinado ese modo de escritura cerrado y conciso” era una elección. No escribía para “vanagloria personal, sino para instruir a otros”, y por eso, “prefiero que los estudiosos de la geometría no elogien la brevedad de mis demostraciones, antes que esos otros lectores, a los que procuro gratificar, no logren percibir de manera acabada su significado” (Shapin, 1994: 336-337).

A Boyle le preocupaba la posibilidad de que un modo de representación inadecuado causara una restricción indeseada del público potencial. Temía que los lectores hicieran caso omiso de un lenguaje y estilos de razonamiento que no les resultaran familiares, y sin duda el lenguaje de parte de la ciencia que se desarrollaba en su época era esotérico en ese sentido, especialmente en lo concerniente al uso de fórmulas matemáticas, diagramas geométricos y las formas de inferir conclusiones inherentes a ellos. Dejaré de lado la cuestión de si este tipo de restricción respecto de quiénes pueden leer lo que produce el analista de la sociedad es algo que debemos evitar o una condición necesaria para el desarrollo del pensamiento científico. Ese es un debate de larga data, que no parece particularmente útil.

En vez de ello, me interesa retomar la pregunta de Boyle sólo en función de la problemática aquí tratada y explorar, a partir de ella, una cuestión menos ríspida: los distintos modos en que se distribuye el conocimiento necesario para realizar y leer representaciones de la vida social. ¿Quién entiende el trabajo que presenta un determinado analista de la sociedad? En un extremo, podría decirse que algunas obras en la materia se presentan “para uso de todos los interesados”, abiertas a cualquier miembro competente de la sociedad. En el otro, ciertas obras se presentan ante un grupo muy pequeño y selecto de personas, las únicas capaces de entenderlas e

interpretar su terminología y modos de razonamiento arcanos, generalmente poco familiares. Los dos pueden ejemplificarse, por un lado, con las novelas, las fotografías y las películas —y en particular las de Hollywood, destinadas al más multitudinario y heterogéneo de los públicos—, y por otro lado, con los modelos matemáticos.

Quienes realizan películas en Hollywood quieren que cualquier persona, en cualquier parte del mundo, las entienda (desde luego, doblando los diálogos al lenguaje que corresponda). El lenguaje del cine, como un hecho histórico, es hoy algo que puede interpretar cualquiera. Es probable que no exista en el mundo gente tan aislada del *marketing* occidental como para cometer errores sencillos al estilo de considerar que un actor asesinado en una película está realmente muerto y por tanto sólo puede aparecer en otras películas como un fantasma, o preguntarse adónde van los actores cuando salen de cuadro. (En ocasiones se ha señalado que pueblos tribales sin previa exposición a productos culturales de Occidente cometían este tipo de errores, pero me fue imposible encontrar la cita impresa. Aun así, acepto de momento la posibilidad de que algo similar haya ocurrido.) No, cualquiera entiende que estos meros dispositivos son precisamente eso: dispositivos; y cualquiera entiende cuestiones mucho más complejas, como que los fundidos y barridos indican el paso del tiempo o el desplazamiento de la acción de la película a una nueva localización geográfica. Cualquiera entiende, también, el significado de los cortes secuenciales de un rostro a otro, que indican la situación de diálogo entre dos personajes, o bien que determinada cosa está siendo vista desde la perspectiva de uno de ellos.

Esto no quiere decir que los miembros del público “conozcan” estos dispositivos técnicos con el mismo grado de autoconciencia y capacidad de manipulación que un cineasta o un cinéfilo. De hecho, no es así. Lo entienden cuando lo ven, pero no podrían explicarlo, y menos reproducirlo. Entonces, existe una verdadera separación entre los productores de estas representaciones, los profesionales del cine que las producen como medio de vida y lo han hecho por años y años, y las personas que miran estas obras sólo con ánimo de entretenerte o en ocasiones informarse (o tal vez sólo reciben la información de la mano del entretenimiento, sin haberla buscado ni deseado). Un grupo sabe cosas que el otro no. Y esto permite que los espectadores menos informados sean “engañosados” o “manipulados”, problemas morales de la representación que comentaré en profundidad en el capítulo 8.

El extremo opuesto de este conocimiento generalizado de cómo hacer uso de una representación de la vida social lo ofrece el mundo de los modelos matemáticos. Este tipo de dispositivos crea un mundo artificial de entidades definidas con cuidado con algunas propiedades simples, que pueden interactuar e influir unas sobre otras sólo de maneras pautadas con el mismo cuidado, según operaciones matemáticas específicas (véase una explicación más extensa de los modelos matemáticos en el capítulo 9). La ventaja de este tipo de modelo no consiste en que ofrezca una descripción realista del modo en que funciona la vida social en un lugar determinado, sino que permite

entender cómo sería un mundo que operase conforme a este modelo. Y esto es algo que vale la pena saber. Uno de estos modelos permitiría saber algo que podría ser de interés para muchas personas: cuál sería el repertorio de una orquesta sinfónica si esta remplazara obras viejas por nuevas siguiendo de manera estricta un conjunto determinado de reglas (no es algo que vaya a ocurrir, pero esa no es la cuestión).

De todos modos, para ser sintéticos, y tal vez un poco inexactos: cualquiera que sepa leer, interpretar y entender un modelo matemático también sabrá hacerlo. Es decir, elaborar el constructo de estos modelos, entenderlos, exige una familiaridad general con el razonamiento matemático y una comprensión sustancial del ámbito de razonamiento matemático empleado en ese caso en particular. Para entender el análisis del repertorio sinfónico en el ejemplo planteado, y poder criticarlo con propiedad, necesitamos entender las ecuaciones diferenciales; en el caso del análisis de los sistemas de parentesco que plantearé más adelante, hace falta estar familiarizado con la cadena de Markov. No son muchas las personas que conocen este tipo de cosas, y quienes las conocen por lo general (aunque no siempre) saben lo suficiente para realizar modelos por su cuenta. (Y si invirtieron el tiempo y esfuerzo necesarios para aprender todo esto, conocido por muy pocos científicos sociales, y en particular sociólogos, es probable que quieran dar alguna utilidad a esas destrezas que tanto costó adquirir.) En síntesis, para simplificarlo de alguna manera, la comunidad de usuarios de los modelos matemáticos y la de sus productores son en principio coincidentes e idénticas. Se trata sencillamente de dos actividades distintas de las que participan las mismas personas. A veces realizan modelos; otras veces consumen modelos realizados por otros.

En la cita anterior de Shapin, Boyle hace referencia a algo parecido al mundo de los modelos matemáticos, aunque no es este el tipo de matemática que tiene en mente. Su planteo sugiere algunos de los rasgos que podría ser útil comparar entre lo que cabe denominar “comunidades interpretativas”, grupos que comparten un grado suficiente de conocimiento (desde luego, la magnitud de ese grado es materia de debate) para interpretar las representaciones que sus miembros suelen realizar y utilizar.

Señalemos, en principio, la generalización empírica a partir de la cual está operando Boyle, que podría formularse en los siguientes términos: cuanto más compleja y técnica es la expresión de los resultados, menos personas podrán leerlos y entenderlos. Esto, en sí mismo, no es en verdad motivo de queja. Muchas cuestiones técnicas le interesan solamente a la comunidad de especialistas involucrada, y hay muchas otras cosas que estos especialistas consideran innecesario divulgar entre los legos. Pero lo cierto es que se trata de un motivo de queja bastante común porque las personas que no son especialistas desearían saber lo suficiente para estar seguras de que nadie les quiere hacer pasar gato por liebre (muchas quejas acerca de la atención médica a menudo están ligadas a esta cuestión). Estas son algunas preguntas específicas que podemos plantear al respecto.

¿A quién desean llegar los productores? Dicho de otro modo: ¿para alcanzar a quién organizan su mundo, y qué estándares de inteligibilidad les plantea esa meta? Las personas que realizan el mismo tipo de representaciones que yo suelen hacerlo para satisfacer el interés de un grupo de personas en determinado lugar, y yo hago lo que hago (películas, modelos matemáticos, lo que sea) de manera tal que estos les resulten inteligibles, agradables y útiles. Entonces, ¿con quién su modo de organización del mundo hace que quieran comunicarse asiduamente?

Si conocemos el público que pretenden alcanzar los productores, es posible entender las características de cualquier representación como el resultado de los intentos de los productores por producir algo que llegue a estas personas de manera tal que puedan entenderlo y encontrarlo satisfactorio. Lo entenderán porque aprendieron a entender este tipo de cosas, y lo hallarán satisfactorio porque cumple con los estándares que adquirieron como parte de dicho aprendizaje.

Pero el ejemplo que Shapin encuentra en la práctica de Boyle demuestra que un productor también puede elegir un público y que dicha elección implicará la adopción de un determinado estilo representacional. Es decir, habría sido razonable que Boyle se dirigiese al público compuesto por otros hombres ilustrados, para quienes el lenguaje de las fórmulas matemáticas y las representaciones geométricas de los fenómenos físicos no habría sido un problema. Pero quería llegar más allá de ellos, a un público más amplio y variado de educados caballeros, capaces de entender sus argumentos *si* los planteaba en el lenguaje sencillo del discurso habitual, quasi literario de las clases altas que todo caballero, más o menos, conocía.

Para eso, tuvo que usar una forma de representación menos económica que la que podría haber empleado de haberse confinado al público técnicamente experimentado de sus pares científicos. Y eso supuso no sólo usar otras palabras sino un estilo distinto de prueba. La prueba matemática se basaba en la fuerza de la lógica. Aquello que resultaba matemáticamente verdadero, lo era *necesariamente*. Si se aceptaban las premisas y el razonamiento era sólido, la conclusión resultaba inevitable. Pero aquello que se demostraba en el mundo de la investigación empírica era verdadero de otra manera. Era verdadero porque era lo que las personas habían observado que ocurría en el mundo real de las cosas materiales, y el lector sabía que era verdadero porque alguien había *observado* su veracidad. No el lector, que no pudo estar allí observando todo lo que los científicos estaban informando, sino alguien en quien el lector podía confiar. ¿Y en qué tipo de persona se podía confiar? En los caballeros, que estaban obligados por código a decir la verdad. El lector, como otro caballero, conocía el sistema de controles sociales que los obligaba a decir la verdad, lo que le permitía aceptar el informe como algo creíble, en la medida en que entendía los riesgos que podría entrañar mentir en tales cuestiones para el honor de esas personas.

Sin embargo, estos caballeros-filósofos-científicos necesitaban un modo de juzgar la credibilidad para evitar toda discusión. Las disputas surgían cuando alguien se negaba a creer un informe presentado por otra persona. Pero un caballero, por aquel

entonces, no podía cuestionar la palabra de otro sin incurrir en una grave ofensa e incluso provocar con ello, en el peor de los casos, un duelo. ¿Un duelo? ¿Por un hallazgo científico? Si bien en la actualidad las penalidades por informar lo observado de manera errónea son bastante serias —pérdida de subsidios, empleo e incluso de toda reputación científica—, en ningún caso suponen una amenaza contra la integridad física. Pero en la época de Boyle, si alguien decía haber visto *X* y otra persona sostenía que de ninguna manera podría haber visto tal cosa, esto equivalía al terrible insulto de retar la palabra del otro; es decir, acusarlo de mentiroso. Y se trataba de una verdadera ofensa en una cultura del honor, que debía resolverse de la manera adecuada, que hasta épocas bastante tardías no era otra que el duelo, en muchos casos hasta la muerte.

Para Boyle y sus colegas, el razonamiento matemático no resultaba satisfactorio porque no buscaba sólo la precisión sino la certeza, situación que conducía a “desastres cívicos”, disputas que no podían resolverse sin señalar, como buenos caballeros, que si alguien estaba en lo correcto, otro necesariamente debía haber faltado a la verdad. Pero estos científicos no querían batirse a duelo por cada desacuerdo. Querían mantener conversaciones civilizadas acerca de sus hallazgos dispares. Después de todo, las pruebas dependían siempre de la palabra del otro, en tanto nadie podía ver todo por su cuenta. Esto los obligaba a aceptar que los informes sinceros de determinado colega tal vez eran tan veraces como los informes contradictorios, pero igualmente sinceros, de otro acerca de la misma cuestión.

La situación condujo a la aparición de modos cautelosos de investigar e informar:

El naturalismo y la normativa iban soldados de manera sistemática. Los interesados en la práctica reconocían a los demás como científicos honestos y competentes, y se transmitían mutuamente los modos adecuados de comportarse sólo respecto de una visión compartida del mundo que investigaban. La cultura experimental compartía normas en la medida en que sus miembros compartían una visión de la realidad. Esta ontología representaba la sanción definitiva respecto de la conducta de los miembros. Si alguien era un verdadero investigador del mundo natural, debía elaborar sus informes de *esta* forma y *este* era el estatus epistémico que debía atribuirles (Shapin, 1994: 350).

Sólo si se consideraba el mundo como algo variado, y no necesariamente homogéneo, a la manera del tratamiento matemático, podía plantearse la conversación entre pares que confiaban entre sí, que permitiría el avance de la actividad científica empírica. Esto lleva a Shapin a plantear una especulación:

Toda práctica, sea cual fuere su compromiso con la producción de una verdad precisa y rigurosa acerca del mundo, posee medios institucionalizados de indicar a sus miembros cuándo se alcanzó un “acuerdo razonable” o una “precisión adecuada”, cuándo “es suficiente”, cuándo “dejarlo pasar”, cuándo invocar “factores de error” de causa desconocida y no inquirir con demasiada insistencia en el carácter de las fuentes que producen una determinada variación en el testimonio. La tolerancia de

cierto grado de incertidumbre moral es condición necesaria de la producción colectiva de *cualquier certidumbre moral futura*. Esta tolerancia permite a una comunidad de personas capaces y dispuestas a trabajar codo a codo, confiando en sus resultados, dejar para mañana las conversaciones acerca de la producción de verdad (Shapin, 1994: 353-354).

La generalización que se puede inferir de esta idea para la investigación de las representaciones sociales planteada en este libro es que toda comunidad interpretativa —definida como una red de personas que realizan y usan una forma particular de dispositivo— comparte normas que rigen aquello en lo que sus miembros deben creer y por qué deben creer en ello. La forma en que algunos miembros de dicha comunidad representan y comunican lo que saben, al igual que aquella en que otros interpretan la comunicación recibida, están gobernadas por normas más o menos consensuadas, y esas normas encarnan determinadas ideas acerca del tipo de personas que participan de dichas actividades.

No es necesario que pensemos que la definición de los tipos de personas involucradas siempre estará basada sobre un código de honor y respeto mutuo. Bien podría ser todo lo contrario: muchos productores de representaciones sociales creen que los usuarios no saben lo suficiente y, por ende, que no puede confiarse demasiado en ellos. En consecuencia, las representaciones que producen hacen uso de convenciones que presuponen usuarios poco diestros e incluyen muchas ayudas; son (como se denomina hoy día) “amigables con el usuario”.

¿Entonces? El trabajo de producción de representaciones se divide entre los productores y los usuarios. El trabajo de los productores está allí, a disposición de los usuarios. Los usuarios tendrán que hacer eso que los productores no hicieron. Tal vez no todos sepan lo suficiente para hacer lo que los productores desean y esperan, tal vez sepan hacerlo pero no de manera consciente o tal vez lo hagan de otra manera. Al hacerlo según su propio criterio, es probable que produzcan resultados distintos de los que el productor tenía en mente. Los distintos mundos representacionales exhiben distintas formas de dividir el trabajo. Lo que en un mundo es sin duda tarea de los productores —rotular las filas y columnas de la tabla de doble entrada, por ejemplo— en el mundo de la fotografía documental se vuelve parte del trabajo habitual de los usuarios. Cada tipo de representación ofrece la posibilidad, y probablemente la realidad, de que el trabajo se divida de otra manera, lo cual influirá en el aspecto del producto y en lo que se hace con él.

5. La estandarización y la innovación

Repasemos. Las representaciones son productos organizacionales. Cada una de las organizaciones y comunidades que las usan y producen exhiben distintas formas de división del trabajo de selección, traducción, organización e interpretación de los materiales. No podemos dar por sentado el modo en que ocurre este proceso, ya que la división del trabajo es cambiante. Los productores eligen qué incluir y cómo organizarlo. ¿Lo hacen “siempre de la misma manera” o de vez en cuando prueban algo nuevo?

Por lo general, los productores elaboran representaciones siguiendo una forma estandarizada que todos entienden y saben producir y utilizar. No obstante, de forma esporádica y por distintos motivos, una persona comienza a producir determinado tipo de representaciones de manera distinta, y así viola algunos de los acuerdos existentes y provoca desacuerdos y conflictos. Este tipo de situaciones, en que se cuestionan estándares que hasta ese momento se daban por sentados, brindan el mejor tipo de información posible para el análisis sociológico del funcionamiento cotidiano de la sociedad representacional. Esta polaridad entre estandarización e innovación pone de manifiesto muchas características del proceso.

Los conflictos ocasionados por la innovación en el ámbito representacional a menudo adoptan la forma de discusiones respecto de cuál es el mejor modo de hacerlo. ¿Hacer qué? Hacer cualquier tipo de representación que pueda interesar a los lectores y a las demás personas que las elaboran y usan. Las presentaciones pueden ser y han sido hechas y utilizadas de distintas maneras, y todo productor o usuario suele tener firmes opiniones al respecto. Nunca es sencillo y mucho menos obvio decidir cuál es la mejor manera de hacerlas. ¿Cuál es la mejor manera de escribir un artículo científico para su publicación en una revista de sociología? ¿Cuál es la mejor manera de utilizar los materiales visuales incluidos en un informe? ¿Cuál es la mejor manera de presentar el análisis social en una película documental? ¿Cómo se debe escribir una novela con ambiciones sociológicas? Los productores y los usuarios de representaciones sociales se hacen este tipo de preguntas, y cualquier involucrado se ve obligado a responderlas de vez en cuando para estar a tono con la producción de los demás. Estas preguntas improductivas no tienen una respuesta segura. Sirven sobre todo para irritar a las personas, provocar debates interminables, disenso e incomodidad.

Un abordaje más interesante que internarse en este tipo de discusiones resulta aprovechar las ideas desarrolladas en los capítulos precedentes para plantear un principio fundamental: *todos los modos de hacer las cosas son perfectos*. Todas las respuestas que se dieron a las distintas preguntas acerca de cómo hacer una película, escribir etnografía o confeccionar una tabla estadística son respuestas perfectas.

Este maravilloso principio tiene una pequeña trampa. La formulación propuesta está incompleta. El texto completo sostiene: todos los modos de hacer las cosas son

perfectos *para algo*. Es decir, cada manera fue la mejor manera posible de resolver algo que alguien se planteó bajo un determinado conjunto de circunstancias. Entonces, el problema deja de ser cuál es la mejor manera de hacer *X* para convertirse en otro: ¿para qué *X* resulta más adecuada esta forma de representación? El nuevo planteo identifica el eje central de todas las discusiones posibles: la pregunta acerca de qué está intentando lograr una persona al hacer *X* del modo en que se propone hacerlo. Y la respuesta se encuentra en la organización dentro de la cual se lleva a cabo el emprendimiento, que confronta al productor con los usuarios que debe satisfacer y a los usuarios con el productor que realiza ese tipo de trabajo y tal vez no desee satisfacerlos, así como a todos los involucrados con el conjunto de recursos con que se hace y distribuye la obra. No sólo el dinero (si bien es un factor importante), sino también las destrezas, el entrenamiento, las necesidades y los deseos que cada una de las partes aporta a la situación.

El resultado de este encuentro adopta innumerables formas. Pero este tipo de conflictos y resoluciones también tienen algunos aspectos en común.

LA ESTANDARIZACIÓN

Todos los mundos representacionales trabajan sobre un conjunto de formas hasta cierto punto estandarizadas. El artículo publicado en una revista académica de ciencias sociales, una de las formas de representación social más estandarizadas que existen, exhibe las principales características de este fenómeno. Cada vez más, en el transcurso de un período de unos cien años, estos artículos siguieron un formato estricto: el planteo del problema y de la teoría en la que se encuadra; una descripción de lo que otras personas escribieron al respecto en el pasado, la “revisión de la bibliografía” que tanto aterroriza a los estudiantes de posgrado; un planteo de la hipótesis que se pondrá a prueba; una descripción de los métodos utilizados para recolectar y analizar los datos; un debate que acepta o refuta la hipótesis a la luz de las pruebas recolectadas, y una conclusión que repite, en un resumen, todo lo antes expuesto. Por lo general, estos artículos dan a conocer datos (provenientes de un censo, una encuesta o un experimento) en tablas que se adaptan a un formato estandarizado. Quienes usan este formato estandarizado consideran que no es para nada problemático, que es el epítome de la transparente ventana científica a través de la cual los productores de representaciones pueden comunicar lo que desean transmitir. Esto implica que los lectores lean y evalúen la evidencia presentada en las

tablas. Si todo funciona de esta forma, se aproxima al mundo que tanto buscaban Boyle y sus colegas, uno en el que fuera posible exponer ideas y resultados de una forma desprovista de problemas.

¿Pero realmente funcionan de esta forma los artículos y las tablas que les sirven de evidencia? Un estudio realizado por McGill (1990) acerca de los hábitos de lectura de los estudiantes lo llevó a concluir no sólo que la mayor parte de los lectores sencillamente no leen las pruebas contenidas en la tabla, sino también que “en los casos en que la representación de información sigue una forma estandarizada, los lectores desarrollan formas estandarizadas de lectura, con sus consiguientes atajos”.

Son varias las formas en que la estandarización afecta los modos de lectura de estos artículos. Ahorra tiempo a los lectores y les permite ir directamente a lo que creen que será interesante, con plena seguridad de que si ignoran el resto no se perderán nada de lo que necesitan. Les permite ver si el artículo es de su interés o no. Y también discriminar entre distintos artículos según su nivel de conocimiento e interés estadístico. Por eso, los lectores suelen saltarse las tablas, confiando en que estas dirán lo que el texto afirma o que no vale la pena tomarse el tiempo de descifrar su contenido.

McGill ha diferenciado cuatro tipos de lectores de revistas científicas, según la forma en que lidiaron con las tablas. Los teóricos las ignoraron y fueron directo a las ideas. Quienes carecían de formación estadística no sabían leer las tablas, por lo que también las evitaron. Los estadísticos guiados por sus propios objetivos prestaron meticulosa atención a las tablas sólo si les interesaba el tema, y a menudo sólo les interesaban las tablas e ignoraban el texto. Por último, los puristas de la estadística con frecuencia criticaron las tablas, que a su juicio contenían el meollo de la cuestión. En un extremo estaban quienes, al leer el artículo estadístico, examinaban en detalle las tablas y también las fórmulas, las analizaban y luego reproducían el trabajo del autor. En el otro, algunos lectores sólo echaban un vistazo a las pruebas o simplemente las ignoraban. Recordemos que muchos de ellos estaban seguros de que las tablas decían lo que el autor afirmaba; caso contrario, los editores no hubieran publicado el artículo: *quod erat demonstrandum*.

¿Qué esperan los usuarios serios del conjunto de números exhibido en un gráfico o una tabla? Recordemos que estos formatos permiten a los lectores comparar dos números y ver si uno de ellos es mayor que otro. De ser así, se advierte que determinada cosa (a menudo denominada una “variable independiente”) tiene una consecuencia en la que vale la pena detenerse; caso contrario, no vale la pena. Consideramos cada resultado en función de las ideas cuya verdad estamos evaluando, ya sea como evidencia que prueba una de ellas o como dato que la refuta.

La estandarización permite a los lectores desarrollar formas usuales de evaluación y también encontrar atajos cuando el camino típico les resulta tedioso. Permite que los lectores que deseen tomar la vía rápida lo hagan, y que otro tanto ocurra con aquellos que prefieren tomarse su tiempo; ambos resultados se logran volcando todo

en un lenguaje estándar, símbolos estándar y por tanto fácilmente reconocibles y formatos estándar y conocidos que facilitan la tarea de identificar las partes que pueden resultar de interés para el lector. Podemos evaluar dichas partes con nuestro propio criterio, con total seguridad de que el material que leemos o ignoramos contiene exactamente lo que suponemos podríamos encontrar allí, porque es allí donde todos acostumbran ubicar ese contenido. Esto supone que los rasgos del producto terminado serán diseñados para satisfacer distintos tipos de usuarios claramente definidos. ¿Debe ser así? En efecto, este es un imperativo *si* se desea que el producto continúe recibiendo la aprobación de las diversas personas que lo usan, cada una a su manera, y así produzca la base para la continua elaboración de los productos.

¿Es posible trazar alguna analogía entre estos modos de transmitir conocimiento acerca de la sociedad con lo que ocurre en otras áreas de la actividad representacional? ¿Cuáles son los rasgos habituales de cualquier tipo de representación y quién los conoce y sabe cómo funcionan? ¿Cuál es la vía rápida y qué significa “tomarse el tiempo” para una película, una novela o una obra de teatro?

La vía rápida para cualquiera de estas representaciones ficticias consiste sencillamente en leerla o verla y experimentarla en el momento, tal vez con un pequeño resabio más tarde entre amigos —“¿Te gustó?”—, pero eso es todo. El espectador ya la vio, la “entendió” y la suma al depósito de recuerdos de materiales similares que consultará cuando vea o hable acerca del próximo libro o la próxima película, y compare el desarrollo de la trama en dicha ocasión con el de otras oportunidades. Se trata de un consumo casual, ligado a interacciones sociales con personas con las que el usuario comparte intereses, por más que en el contexto de este tipo de interacción puedan producirse conversaciones serias acerca de temas importantes —intrigas y errores gubernamentales, actividades perjudiciales realizadas por las grandes corporaciones o el flagelo de las drogas— que fueron abordados por alguna de estas obras. (Entendamos que estas aseveraciones “empíricas” son producto de la mera invención, supuestos acerca de cómo ocurren las cosas, que deberían contrastarse con investigaciones reales. Su único propósito es el de ilustrar la función de la comparación, aun de datos imaginarios, como un modo de generar problemas de investigación.)

Por analogía, el argumento de McGill sugiere que los formatos estandarizados nos permiten extraer de estas obras ideas y emociones con un mínimo esfuerzo. El lenguaje del teatro, el cine y la novela está compuesto de elementos estandarizados: los personajes, la trama, la metáfora, la descripción, etc. Y también los elementos fundamentales de producción: en el caso del cine, por ejemplo, el punto de vista de la cámara, la naturaleza de las transiciones de un punto de vista al otro (los “cortes”), el modo en que el corte entre distintos puntos de vista crea la historia, todo aquello que se describe en un manual sobre técnica cinematográfica; la discusión que sostuvo David Mamet (1991: 9-55) con un grupo de estudiantes de cine logra mostrar de qué

manera el movimiento narrativo de una película es resultado de la conjunción de distintos planos breves. También aprendí mucho acerca de estas cuestiones leyendo a Kawin (1992). Los atajos estandarizados que ofrece el lenguaje estándar del cine permiten al espectador saber, por ejemplo, quiénes son los buenos y los malos, un tema que invade aun las formas de representación más científicas (como veremos en el capítulo 8). Señalan qué tipo de persona es cada personaje y qué es probable que haga, lo que brinda al espectador tanto el placer de descubrir que estaba en lo cierto como la sorpresa de haberse equivocado. Los usuarios internalizan con gran facilidad estos atajos estandarizados, sobre todo (pero no sólo) en el caso de las formas populares, como el cine, y en escasas oportunidades advierten que no se está usando ningún lenguaje: todo parece tan “natural”.

Otros espectadores, más críticos y atentos, nunca pierden de vista que todo aquello que forma parte de la obra es el resultado de decisiones tomadas por su productor y que podría haber sido distinto. Estos usuarios sofisticados cuentan con todo el aparato lingüístico y analítico que necesitan para plantear distinciones y juicios críticos, para decidir si una obra ha sido bien o mal realizada. Los críticos de cine miran una misma película una y otra vez, del mismo modo que un estadístico revisa con cuidado sus tablas y fórmulas. El resultado es que estos profesionales experimentan de manera consciente cada película como un producto constituido a partir de secuencias de tomas, cada una de las cuales presenta sus propias condiciones de punto de vista, iluminación, tamaño de planos, etc. Hablan de cómo una secuencia de tomas produce una respuesta cognitiva o emocional en el espectador. Un analista avezado podría tomar el tiempo de cada una de las tomas que componen la escena de cacería de *La Règle du jeu* (*La regla del juego*) de Jean Renoir, con el único propósito de ver de qué manera los cortes rápidos producen tensión, mientras que el espectador promedio tal vez registre la duración de los planos sin prestarle demasiada atención, sintiendo la tensión sin siquiera preguntarse qué la produce. En otro sentido, también una única toma larga sin cortes puede causar tensión, como sucede con el célebre plano secuencia de tres minutos de *Touch of Evil* (*Sed de mal* o *Sombras del mal*), de Orson Welles, en el que la cámara sigue a un automóvil que cruza la frontera entre México y los Estados Unidos, hasta culminar con la explosión del vehículo.

Es de suponer que el mismo tipo de distinciones existan entre el público del cine documental, si bien es mucho menos probable que alguien a quien no le interese la cuestión elija una de estas películas para un consumo casual. El cine documental trabaja con materiales acerca de los cuales los espectadores probablemente tengan una opinión formada, por lo que se mostrarán más críticos, suspicaces y en guardia, menos dispuestos a confiar en el cineasta. Por lo tanto, quizá sea un público más consciente y analítico de lo que tiene ante sus ojos, de los dispositivos de persuasión que despliega y de toda manipulación posible.

Las representaciones estandarizadas son fáciles de producir y utilizar, pero no todos las producen o emplean de la misma forma. Algunos usuarios rehúyen el

control que los productores tratan de ejercer sobre los modos en que sus obras son utilizadas. Algunos productores quieren hacer determinadas cosas que no se acomodan con tanta facilidad a los métodos estandarizados. En la medida en que los estándares están ligados a hacer una cosa en particular, sea cual fuera, de la mejor manera posible, los productores que quieren hacer algo distinto innovan y así dan origen a nuevas posibilidades y nuevos estándares.

LA INNOVACIÓN

Los productores y los usuarios que se sienten satisfechos con los modos habituales de hacer las cosas no suelen recibir de buena manera las innovaciones. A su juicio, los viejos modos son lo suficientemente buenos, por lo que muchos de los mundos representacionales aquí considerados se ven de vez en cuando —y en algunos casos, de manera crónica— sacudidos por acaloradas disputas acerca del modo en que se deben hacer las cosas.

Un buen ejemplo de ello lo ofrece la historia de John Tukey, gran innovador de la estadística y los gráficos estadísticos. Su *Exploratory Data Analysis* (1977) se convirtió en un clásico, una mina de oro llena de posibilidades que, de alguna manera, tuvo poco impacto en el ámbito de la sociología. Cuando descubrí la obra de Tukey, de inmediato me pregunté por qué los colegas que trabajan con números todavía no habían aplicado sus invenciones y descubrimientos.

En uno de sus primeros artículos, Tukey (1972) delimita cinco áreas en que podría y debería usarse la innovación en la representación gráfica de datos. Entre estas se cuentan la posibilidad de mezclar texto y números, materiales que suelen mantenerse rigurosamente separados; diseñar modos más eficientes de mostrar datos cíclicos; la condensación de la trama para prestar atención “a lo que suele resultar para nosotros más valioso”; modos convenientes de disponer “segmentos aditivos a tablas de doble entrada” y la mejora de los historiogramas (los clásicos gráficos de barras). El propósito de Tukey era que sus invenciones hicieran más notorios los resultados relevantes de la investigación y más sencillos de captar para los lectores.

Acerca de sus innovaciones, afirma: “De una manera u otra, como cabría esperar de cualquier innovación significativa de prácticas habituales, estos cinco avances tienen el sabor de una herejía” (Tukey, 1972: 294). En referencia a la primera de ellas, sostiene:

De todas estas prácticas, la más institucionalizada es la separación entre “tabla” y

“gráfico”, que supone destrezas técnicas especiales y una determinada división del trabajo. Cualquier representación que incluya números debe ser plantada tipográficamente por un impresor, de quien no cabe esperar que entienda qué debe resultar claro y por ende no tiene más alternativa que asegurarse de que la tabla transmita sus datos, y no sus descubrimientos, a aquellos que sí son versados en la arqueología de los números. Por su parte, cualquier gráfico debe ser trazado por un diseñador, de quien tampoco cabe esperar que entienda qué debe resultar claro y por ende no tiene más alternativa que trazarla para los ojos de un receptor poco perceptivo cuyo pensamiento no resulta de esta forma estimulado.

La transición de una era de reproducción fotográfica y de fotoduplicación a otra de composición computarizada nos brinda la oportunidad de volver a dejar en manos (y en la mente) del analista el control acerca de lo que debe mostrarse y de aquello en lo que conviene poner el énfasis (Tukey, 1972: 294).

Por tanto, Tukey realiza en este fragmento un interesante análisis organizacional, que vincula ciertos problemas del uso de gráficos estadísticos a la división del trabajo existente entre estadísticos, impresores y diseñadores. Pero la palabra clave es “herejía”. No sé cuán serio era Tukey al respecto, pero sin duda quiso dar cuenta de que los cambios que proponía no serían considerados meras mejoras por los demás involucrados en el ámbito de la estadística y los gráficos estadísticos. No. Al menos algunas de esas personas los considerarían inadecuados y probablemente llegarían a sostener que ni siquiera valía la pena prestarles un poco de atención. En cierto sentido, la mejor prueba de eso consiste en relevar cuántos artículos publicados durante un determinado período en dos importantes revistas de sociología hacen uso de alguno de los sencillos dispositivos que propone (resultados en un minuto), dispositivos que a mi juicio (aunque no suelo trabajar con números y síntesis) vale la pena incorporar a la práctica cotidiana de la sociología: me refiero al diagrama de tallo y hojas o histograma digital (también conocido por su nombre en inglés, *steam-and-leaf*) y al diagrama de caja y bigotes (*box-and-whisker*).

El diagrama de tallo y hojas organiza los datos en un abanico como el que el propio Tukey despliega de la altura de 218 volcanes:

8	0	98766562	0 9 = 900 pies [300 m]
16	1	97719630	
39	2	69987766544422211009850	
57	3	876655412099551426	
79	4	9998844331929433361107	
102	5	9766666655442221009731	
(18)	6	898665441077761065	

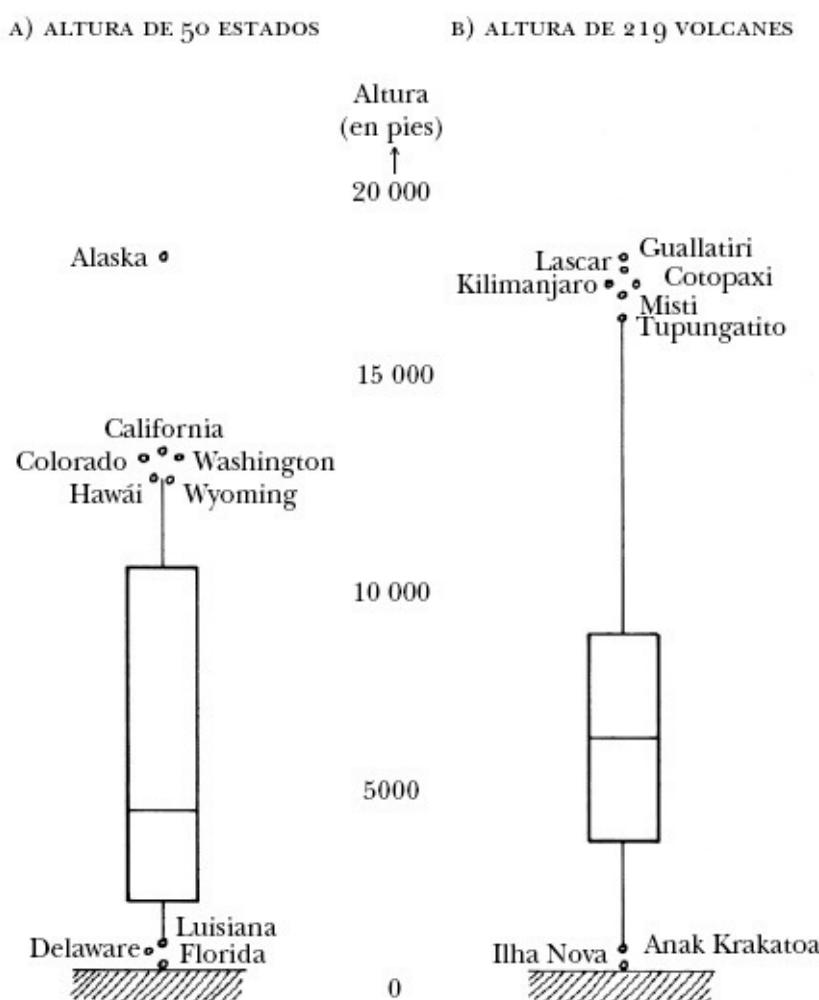
98	7	98855431100652108073	
78	8	653322122937	
66	9	377655421000493	
51	10	0984433165212	
38	11	4963201631	
28	12	45421164	
20	13	47830	
15	14	00	
13	15	676	
10	16	52	
8	17	92	
6	18	5	
5	19	39730	19 3 = 19.300 pies [6500 m]

Las alturas se expresan en unidades de 100 pies [30,5 m]. Los números a la derecha de la línea vertical corresponden a la altura de los volcanes individuales en cientos de pies; los números a la izquierda, en miles de pies; y los números en la columna más alejada de la izquierda dan cuenta del total de volcanes que llegan a dicha altura. De esta forma, la tercera línea de la tabla nos dice que determinada cantidad de los volcanes listados tiene una altura de 2000 pies más un número ubicado a la derecha de la línea vertical: el primero mide 2600 pies ($2000 + 600$), los dos siguientes miden 2900 pies, y así sucesivamente. El número situado en el extremo izquierdo nos informa que una vez que se contaron todos los volcanes comprendidos en esta línea y se los sumó a las dos líneas anteriores, se tiene un total acumulado de 39 volcanes de un total de 218. Me tomé la molestia de explicarlo con tanto detalle para evitar el problema del que nos alertó McGill (la posibilidad de que el usuario no lea los números).

A simple vista, se puede ver la tendencia general que podría adquirir esta distribución en un gráfico —algo así como una distribución en forma de campana, con centro en las altitudes más bajas— y al mismo tiempo se pueden consultar todos los números individuales de manera inmediata. La extensión de la línea que contiene la lista de los números individuales en una determinada categoría de altitud no es más que otra versión de una barra en un gráfico de barras: equivale visualmente al número de miembros de la categoría. Tukey describe esta herramienta como un “semi gráfico”, que brinda “la información más general por medio de la posición y al mismo tiempo [da] información detallada por medio del carácter o los caracteres, el texto numérico, que ocupa un lugar determinado” (Tukey, 1972: 295). También demuestra los usos posibles de una “lista algo gráfica”, una tabla que contiene unos pocos números, ubicados de manera tal que reproduzcan los trazos esenciales de un

gráfico o curva.

Otra innovación de Tukey, el diagrama de caja y bigotes, posibilita la transmisión de una gran cantidad de datos acerca de un determinado espectro de números de forma conveniente, fácil de leer y de comparar. Representa de manera gráfica (y es posible agregar al gráfico los números relevantes) varios hechos fundamentales acerca de una distribución numérica —la mediana, los puntos característicos inferior y superior que indican los cuartiles aproximados (*hinges*) y la totalidad de la extensión del rango de distribución— y facilita la identificación de los casos periféricos que demandan atención especial. En este ejemplo se omiten la mayoría de los números, que pueden ser fácilmente añadidos (Tukey, 1972):



A primera vista, parece útil conocer este tipo de cosas acerca de una distribución. Y esta forma de comunicarlas resuelve el problema que abordo en el capítulo siguiente: ¿cuánto detalle debemos incluir? No es inusual que, respecto de una distribución, al usuario le interese saber pocas cosas: el rango, la dispersión y la tendencia central. Pero también podrían interesarle los casos extremos. Por lo general, el primer conjunto de informaciones se representan en una tabla y el segundo por medio de un diagrama de dispersión. El diagrama de caja y bigotes brinda ambas con gran

simplicidad. Es posible insertar más números o cambiar algunos de los que están: la mediana por la media (o tener ambos si se prefiere), la desviación estándar, etc.

La ventaja más obvia de este tipo de diagramas es la cantidad de información que despliegan a primera vista, de manera casi intuitiva, y lo fácil que resulta comparar distribuciones a partir de ellos, con sólo mirar los gráficos.

¿Los sociólogos objetan por algún motivo las invenciones de Tukey? No, sólo las ignoran. Por mi cuenta, realicé un pequeño y (lamento decirlo) muy tedioso trabajo de investigación que consistió en relevar dos importantes revistas de sociología, la *American Sociological Review* y el *American Journal of Sociology*, para ver en cuántos de los artículos publicados en 2001 se usó este tipo de diagramas propuestos por Tukey. No tenía ninguna razón para suponer que las publicaciones de 2001 hubieran diferido demasiado de las de años siguientes, así que permití que el aburrimiento me convenciera de que bastaba con tomar en consideración un solo año. En ninguno de los setenta y siete artículos publicados en las revistas durante el año se usaba ninguno de estos dos dispositivos. (Y sesenta y ocho de los setenta y siete artículos emplean datos numéricos para los cuales las invenciones de Tukey podrían haber funcionado.) Los críticos podrían sostener que tal vez el tipo de problemas de investigación abordados por estos artículos no resulta propicio para la implementación de dichas técnicas. Sin embargo, muchos de ellos exponen datos cuantitativos exactamente según aquellos formatos que Tukey quería evitar: páginas de números que, en vez de clarificar los hallazgos, oscurecían los resultados y provocaban el tipo de respuestas descritas por los entrevistados por McGill. Es mucho más sencillo aceptar las afirmaciones de los autores al pie de la letra que contrastarlas con la tediosa comparación del contenido de distintas celdas, y probablemente la mayoría de los lectores así lo prefiera.

¿Habrá alguien —hay alguien— a quien los dispositivos estadísticos de Tukey le hayan parecido heréticos? ¿Acaso Tukey fue un poco paranoico? ¿Estos objetos tan sobrios pueden provocar respuestas desproporcionadas? Latour (1987: cap. 1, en especial, 45-60) sostiene que, a pesar de las apariencias, la sección metodológica de una publicación científica es la más polémica de todas, aquella en la que se discute con otros autores y los artículos procuran eludir posibles ataques. Todos los métodos, aun los métodos de exposición de datos, cargan con una fuerte impronta moral. Su uso correcto, según los estándares aceptados por los honorables miembros del campo, da cuenta de la honestidad del investigador y el respeto que tiene por estos colegas y sus opiniones (ecos lejanos del planteo de Shapin respecto de Boyle y sus colegas). Cualquier otro uso es considerado una muestra de arrogancia, incompetencia, deshonestidad e incluso inmoralidad.

Emplear los métodos usuales de representación de manera incorrecta o sustituirllos por métodos alternativos supone un ataque al modo de hacer las cosas hasta el momento y, por lo tanto, también un ataque a los sistemas instituidos del mundo en el que dicho tipo de informes circula. Everett Hughes (s.f.) expone la

lógica de este tipo de razonamiento en su análisis de la Acción Católica canadiense y su incidencia en la vida política de ese país durante la década de 1940. Comienza retomando dos premisas de William Graham Sumner —“el estatus se funda sobre las costumbres” y “todas las sectas están en guerra con las costumbres”—, de cuya relación lógica se sigue esta conclusión: “Las sectas están en guerra con el sistema de estatus de la sociedad”. Sumner y Hughes debatían acerca de los grupos y partidos religiosos, pero el silogismo se aplica también a los mundos representacionales. Cuando se atacan los métodos usuales, se ataca a las personas que los emplean y al sistema que recompensa con prestigio a quienes los utilizan.

Es decir que Tukey tenía fundamentos sociológicos sólidos para considerar que sus innovaciones suponían cierta forma de herejía. Acerca de sus ingeniosas variantes respecto de los gráficos de barras habituales (los histogramas), sostiene que:

la idea de que un histograma debería tener un área proporcional a la sumatoria de datos parece grabada a fuego. ¿Por qué? No hay muchas respuestas a esta pregunta. El argumento sostendría que 1) el impacto es proporcional al área y 2) el impacto debe ser proporcional a la sumatoria. Sin embargo, todo el mundo sabe que un caso más en las colas tiene mucha mayor importancia que uno en el medio (Tukey, 1972: 312).

Así, aseguraba que los historiogramas usuales a menudo no exponen con claridad la información más relevante: las desviaciones del patrón. Por eso, diseñó primero los “rotogramas” (*rootograms*), donde la altura de cada una de las barras es proporcional a la raíz cuadrada de la sumatoria que expresa. Y luego, en una variante más interesante, los rotogramas colgantes (*hanging rootograms*), en los cuales las barras coinciden, en su parte superior, con una curva normal, de manera tal que cualquier desviación de la “normalidad” resulta mucho más clara.

Ninguna de estas innovaciones tiene por resultado una barra de área proporcional a la magnitud que representa, y por eso mismo se aparta de la práctica estandarizada. Muestra lo que tiene que mostrar de otra manera, por medio de la altura de la barra por encima o por debajo de una línea. Pero según la crítica estándar, el público general (en particular los legos) enseguida considera que lo crucial es el área de la barra, por lo que inevitablemente supondrá, de manera errónea, que una barra con un área mayor simboliza más “número real” que una barra construida según la metodología usual.

Entonces, para llevar esta interpretación un poco más allá de lo razonable, los conservadores, los defensores del *statu quo*, alzan su voz para proteger a los ignorantes e inocentes, quienes, por contar con la ayuda de la estandarización, se confundirán. Este es uno de los elementos del estatus diferencial al que hace referencia el teorema de Sumner-Hughes: la división entre “nosotros” que sabemos y “ellos” que no saben, en que “nosotros” tiene la carga de proteger a “ellos” contra quienes podrían intentar aprovecharse. (Se trata de una posible versión de lo que más adelante describiré en el capítulo 8 bajo el subtítulo “Lo insidioso”.)

El otro elemento tiene que ver con la jerarquía interna de la profesión estadística. Si algo siempre se hizo de una determinada manera y ahora alguien sostiene que es mejor hacerlo de otra, lo que se hace como siempre ya no será tan bueno, importante y canónico como solía ser. Si es aceptada, la nueva manera usurpará el sitio de honor que hasta entonces correspondía a la vieja y buena manera. Y la persona que la propuso pasará a ser más importante y respetada, mientras que el resto lo será un poco menos, sea cual fuera el sistema de estatus interno de la práctica. Lo que suele generar una sola respuesta: “¿con qué esas tenemos?”. Los expertos no se toman los derrocamientos muy a la ligera.

LA SITUACIÓN CLÁSICA

Los cambios son propuestos por personas a las que no satisfacen las formas de representación disponibles en un momento determinado. Quieren hacer otra cosa o hacer lo mismo pero de manera más sencilla o mejor de la que permiten los métodos usuales.

Esta situación clásica se verifica en todos los mundos representacionales: una manera estándar, conocida por todos o por la mayoría de los usuarios; personas a quienes la insatisfacción con dichos estándares, por los motivos que fuera, las lleva a plantear su desacuerdo con ellas; y la resolución de este desacuerdo bajo la forma de una nueva estandarización de las formas representacionales y la estandarización de nuevos hábitos de consumo entre los usuarios.

¿Qué lleva a la gente a experimentar insatisfacción con los sistemas representacionales de que disponen? Algunas personas se quejan de que el modo aceptado por todos ya no da solución a los problemas que el mundo profesional (y sus usuarios) desean resolver. Y descubrimos, o uno de nosotros inventó, una nueva manera de lograrlo, una manera fantástica que evita algunas de las dificultades y problemas conocidos por todos, a los que el mundo profesional solía ajustarse. Ya no tenemos que adaptarnos a ellos. Podemos cambiar.

Tomemos por caso la dificultad ya mencionada que se presenta a la hora de exponer varias dimensiones de clasificación en una tabla de doble entrada. Muchos sociólogos se enfrentaron con esta dificultad. Una tabla de dos dimensiones resulta sencilla: las filas muestran las categorías de una variable (la edad, por ejemplo) y las columnas muestran las categorías de una segunda variable (digamos, los ingresos).

Ingresos	Ricos	Pobres
Edad		
ancianos	ancianos / ricos	ancianos / pobres
jóvenes	jóvenes / ricos	jóvenes / pobres

Cada celda contiene una de las combinaciones posibles de las categorías para estas dos variables. Cuando se agrega una tercera variable (el género, por ejemplo), el productor se ve obligado a reiterar categorías.

Ingresos					
	Ricos		Pobres		
Género	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	
Edad					
ancianos	hombres ancianos ricos	mujeres ancianas ricas	hombres ancianos pobres	mujeres ancianas pobres	/
jóvenes	hombres jóvenes ricos	mujeres jóvenes ricas	hombres jóvenes pobres	mujeres jóvenes pobres	/

Para dar cuenta del entrecruzamiento de cuatro o más variables hace falta una tabla mucho más engorrosa, que es más difícil de interpretar (debido a que los números que queremos comparar se encuentran mucho más alejados) y aumenta la probabilidad de encontrar celdas para las cuales no existan casos. ¿Qué alternativas tenemos? La tabla de verdad booleana recomendada por Charles Ragin (1987, 2000) sintetiza este tipo de datos de una manera más compacta. (X significa la presencia de la característica enunciada en el encabezado; 0, su ausencia.)

Ancianos (+60)	Ricos mil)	(US\$100	Género (hombres)	Número de casos
X	X		X	500
X	X		0	125
X	0		X	800
X	0		0	875
0	X		X	250

0	X	0	175
0	0	X	900
0	0	0	900

Esta tabla muestra todas las combinaciones posibles para las características en cuestión y el número de personas que presentan dichas combinaciones. Entonces (según mis datos inventados), hay 500 hombres ancianos ricos (línea 1), 125 mujeres ancianas ricas (línea 2), y así sucesivamente, hasta las 900 mujeres jóvenes pobres de la última línea. El sistema presenta estos datos de manera más económica e inteligible que las ocho celdas de una tabla convencional, lo cual facilita en gran medida la comparación de números y la interpretación de su significado. Este método fue adoptado por algunos profesionales de las ciencias políticas, pero rara vez se lo ve en trabajos sociológicos (cero ocasiones en el año de artículos examinados).

Mi modesto relevamiento de las principales revistas muestra que los sociólogos no usan este dispositivo ni ninguno de los que propone Tukey en su extenso libro. ¿Por qué? Arriesgaré una hipótesis. No es la manera usual. Por lo tanto, algunas personas no saben cómo usar estos dispositivos o se sienten más cómodas haciendo otra cosa que aprendieron en su posgrado y que continúan haciendo desde entonces. Por otra parte, estas personas podrían señalar (y tal vez estarían en lo cierto) que los usuarios, personas acostumbradas a leer tablas y gráficos estadísticos, tal vez no sepan leer estos nuevos dispositivos, lo que podría inducir a la confusión o al error. Y eso sería lamentable, ya que el propósito de los objetos estadísticos es brindar a los usuarios información correcta y utilizable, no información confusa. Los formatos estandarizados del tipo descrito por McGill brindan información correcta y fácil de utilizar a personas que saben leerlos de la manera usual. Cualquier cambio supondría una interferencia en este proceso.

Susan Cotts Watkins (1985) desarrolla un minucioso análisis de distintos dispositivos gráficos que se propusieron pero nunca se adoptaron para el estudio poblacional. (El capítulo 10, más adelante, trata en profundidad la cuestión de los distintos tipos de gráficos, numéricos y no numéricos.) Es fácil entender por qué: son complicados y confusos, una vorágine de líneas sólidas y punteadas, letras minúsculas y mayúsculas a las que se agregan pequeños signos, abanicos tridimensionales; en conjunto, se trata de formas inmejorables de exponer una determinada cuestión, pero confusas para cualquiera que no esté dispuesto a invertir mucho tiempo en su interpretación. ¿Quién estaría dispuesto a realizar ese gasto de energía adicional para obtener información que tal vez no sea necesaria o que podría obtener de otra forma tal vez menos adecuada pero más familiar y por lo tanto con menor dedicación y esfuerzo?

Otra causa habitual de insatisfacción con las formas de representación estandarizadas surge cuando se advierte que una de estas conduce a error de una forma hasta entonces inadvertida, tal como señala el mapa Norte-Sur, que representa

el mundo según la proyección de Mercator pero al revés, con el eje vertical invertido, como si se lo hubiera colgado en la pared “patas para arriba”. Si cambiamos las palabras, es el mismo mapa. Los responsables de este planteo sostienen que esto rectifica una concepción eurocéntrica según la cual (en la medida en que “arriba” tiende a considerarse más importante que “abajo”) el hemisferio norte (Europa, Canadá, los Estados Unidos y Japón) parece más importante que Sudamérica, África y el sudeste asiático, lo que después de todo constituye un juicio político más que geográfico. (Existen otros planteos más elaborados respecto del eurocentrismo que aqueja a las representaciones cartográficas.)

Por su parte, los participantes de los mundos como el teatro, el cine y la ficción consideran el cambio como algo inherentemente bueno. Los artistas no tienen deseos de hacer o de verse obligados a realizar una y otra vez la misma cosa. En el arte, el cambio es el estado natural de las cosas. Si todas las obras innovaran en forma, metodología o modos de exhibición, no habría queja alguna. El cambio se debería a que el escritor, cineasta o productor quiso expresar algo que no podía adaptarse a los modos conocidos de hacerlo, y esta es razón suficiente. Desde luego, en estos mundos también hay personas que se quejan, y con bastante insistencia, cuando se produce un cambio, pero la queja no se debe al cambio en sí, sino a que se considera que la nueva meta no vale la pena. Un buen ejemplo es el caso de la ficción de hipertexto, que exige por igual a los escritores y los lectores que descubran las nuevas formas de abordar la narración gracias a la rapidez de las computadoras (véase H. S. Becker, 1995).

Tukey empleó la palabra “herejía” para lo que parecía ser una variante menor en la elaboración de gráficos estadísticos. No es un lenguaje inusual cuando los productores de las representaciones debaten cómo representar los conocimientos que tienen acerca de la sociedad. A su vez, esto indica hasta qué punto las representaciones están estrechamente ligadas a intereses y creencias relevantes acerca del estatus relativo de los grupos y acerca del modo en que los participantes de dichas relaciones deberían comportarse.

No dejó de sorprenderme que los despiertos estudiantes de posgrado de mi seminario abordaran el debate de la colección de gráficos y tablas que yo había reunido para provocarlos (describo su contenido en profundidad en el capítulo 10) con un lenguaje moralista (si bien ya había leído a Tukey y había advertido su uso anómalo de la palabra “herejía”). En cuanto a un gráfico que los autores de *Deep South* (Davis, Gardner y Gardner, 1941) crearon para presentar el modo en que habían producido y sustanciado su análisis de la estructura de camarillas y clases en la comunidad blanca de Natchez, en el estado de Misisipi, los estudiantes lamentaron que no estuviese rotulada con claridad suficiente. No había ninguna clave a la vista que explicara el significado de los símbolos utilizados en el gráfico. Indignados, se quejaban de que los autores “deberían” haberlo hecho, que era “su obligación”. Cuando les señalé que, en efecto, esa información había sido provista al lado del

gráfico, los estudiantes cedieron un poco y aceptaron que, después de todo, los investigadores habían cumplido con “su deber”, pero no tan bien como podrían haberlo hecho.

Me pareció oír que uno de los alumnos consideraba “reprobable” que el autor de otro gráfico no lo hubiese rotulado con la claridad suficiente. Oí mal, pero se trató de un error de lo más ilustrativo. Lo que el estudiante en efecto había dicho era que, cuando estaba en la escuela secundaria, un profesor los había reprobado (a él y sus compañeros) por elaborar un gráfico que incurría en una similar falta de rótulos en los títulos. También le pareció reprobable la actitud del autor cuyo trabajo estábamos comentando en el sentido en el que yo había entendido al principio, y esta confusión tal vez nos ofrezca una clave acerca del origen de buena parte de esta actitud moralizante. Tal vez carezca de fundamentos para afirmarlo, pero no dejo de preguntarme si el hecho de que las representaciones se aprendan en la situación de autoridad (y autoritaria) que caracteriza al dispositivo escolar, en la que el maestro adulto castiga a los niños por “hacer las cosas mal”, no forma parte del proceso que confiere a estas normas su peculiar fuerza.

No es mi intención tomarme en broma el malestar de los alumnos, pero en buena medida su preocupación estaba ligada al hecho de que, debido a que las tablas y gráficos que les había proporcionado no seguían el formato usual, les costaba más leerlos y por lo tanto también recordarlos y reproducir su contenido en una situación de examen. Es decir, los autores no se habían tomado la debida molestia para que su trabajo de campo resultara claro. Los estudiantes se quejaban, en otras palabras, de la división del trabajo, por verse obligados a hacer gran parte de las labores que habitualmente no debían hacer, por el sencillo motivo de que descifrar gráficos complejos no era su responsabilidad, sino que el autor debía eliminar la necesidad de cualquier operación de desciframiento y confeccionar su gráfico según la manera usual que resultaría familiar y comprensible sin mayor esfuerzo.

Empleaban el lenguaje moral de la responsabilidad y el reproche en lo que era, después de todo, una situación de fracaso mutuo: la incapacidad de ambas partes (los autores y los estudiantes) de establecer una comunicación fluida acerca del tema en cuestión. Los estudiantes podían decir: “Es culpa de los autores”; pero los autores también podrían haber contestado: “A ver, estamos intentado explicar algo complejo; no hay una forma usual de hacerlo, así que esfuércense un poco, por el amor de dios”. Dado que ante esta situación sólo nos constituimos como analistas y no como participantes, no tenemos que determinar quién tiene la culpa; nos basta con observar que la atribución de responsabilidad forma parte de la cuestión.

El mismo problema surge en otro contexto, muy distinto, cuando los lectores sostienen que la prosa de un autor les resulta “difícil de leer”. Recuerdo que muchas personas de mi generación se quejaban de que las obras teóricas de Talcott Parsons suponían una lectura desmesuradamente ardua (tal como ocurre hoy con el trabajo de Pierre Bourdieu). La palabra “desmesuradamente”, que sintetiza todas estas quejas,

constituye un juicio moral, en tanto supone que yo, el lector, no debería verme obligado a trabajar tanto para recuperar el significado que podría (o no) haber quedado enterrado bajo tantas complicaciones. Estas protestas se repitieron en los años noventa contra la prosa “posmoderna”, a la que muchos autores, desde una perspectiva igualmente moralista, defendieron por ser la suya una dificultad necesaria y productiva, porque no debía permitirse que los usuarios extrajeran significado del texto con tanta facilidad. Y la sociología presente en muchas representaciones artísticas del conocimiento acerca de lo social sin duda exige que los usuarios trabajen para extraer ese contenido, tal como vimos en el caso de la fotografía. Al respecto, Harvey Molotch plantea la cuestión particularmente instructiva de los costos de oportunidad:

Si nos lleva siete horas leer un artículo del autor X, tal vez nunca podamos leer tres artículos de otros autores (o aprender algo gracias a una conversación en un bar). Tal vez X sea maravilloso pero ¿es el triple de maravilloso que los demás? Parsons era muy inteligente, ¿pero era diez veces más inteligente que Mills, Goffman o Merton? (Molotch, 1994: 229).

Si no lo es, ¿estoy en todo mi derecho de no leerlo? (Se puede plantear otra pregunta: ¿a qué corte podrían recurrir los lectores para resarcir su pérdida?)

Los participantes de mi seminario dieron un excelente ejemplo de ello, al ponerse en la misma posición que los estudiantes entrevistados por McGill, posición en que confesaron haber estado en varias oportunidades, al tener ante sí un gran número de artículos por leer antes de un examen o la temible y ritual revisión de la bibliografía para la construcción del marco teórico. La única manera de realizar la tarea es usar los atajos descritos por McGill, y sólo es posible aprovechar los atajos habituales si el artículo hace uso de dispositivos representacionales usuales. Si el autor va más allá de estos en términos de dificultad, los estudiantes preferirán no verse obligados a saber qué dice. (Una vez, durante los años sesenta, un estudiante de posgrado de Harvard me contó que para protegerse de las frecuentes enmiendas que Parsons planteaba a sus propias teorías, él y sus pares habían acordado no leer nada de su producción posterior a 1953, al menos hasta que terminaran de escribir sus tesis de doctorado. Lamento no poder corroborar la veracidad de la anécdota.)

El lenguaje de mis estudiantes también estaba atravesado por la moral de la eficiencia. Los lectores suelen explicar que algo debería hacerse de una determinada manera porque “facilita” las cosas, y a menudo hacen hincapié en la idea con el adverbio “simplemente”. “Si está escrito así, simplemente resulta más fácil de leer”. El “simplemente” afirma que se trata de algo tan obvio que no exige justificación; la expresión “más fácil” invoca la lógica de la eficiencia, según la cual todo aquello que contribuya a realizar una determinada tarea a mayor velocidad con menor esfuerzo es necesariamente mejor. Los usuarios de las representaciones con frecuencia sienten que su tiempo es demasiado valioso para desperdiciarlo aprendiendo nuevos métodos; quieren aprender los conocimientos de los que puedan disponer libremente.

Sin embargo, ciertas formas experimentales de investigación literaria y artística —las obras de David Antin (capítulo 9) y Hans Haacke (capítulo 4), por ejemplo— exigen, a menudo con éxito, un esfuerzo extra por parte de los usuarios (tal vez más acostumbrados a pagar este precio).

Es probable que la solución a este tipo de conflictos adopte formas genéricas. Una forma nueva puede suplantar del todo a la anterior. C. P. Snow (1959) da cuenta de un cambio semejante en su novela acerca de la cristalografía, *The Search*, en la que una forma de representación muy matemática suplanta a la anterior, y condena al ostracismo a los veteranos que carecen de la formación necesaria para entenderla.

Otra solución —quizá lo que sucedió con los modelos matemáticos en la sociología— es que la innovación se convierta en una especialidad que tenga una relación sólo tangencial con el campo general. No remplaza nada; agrega algo nuevo que algunas personas usan, aunque la mayoría ignora. En mi opinión, los modelos matemáticos tienen una utilidad mucho mayor que lo que se cree, por lo que dedicaré parte del capítulo 10 a ellos.

Algunos campos nunca logran resolver estas cuestiones. La discusión no tiene fin. Por ejemplo, parece ocurrir en el cine documental. ¿Cuál es el límite? ¿Hasta dónde deben llegar los cineastas para preservar la realidad que quieren filmar libre de toda contaminación? ¿Cómo compromete eso los resultados? (Planteo la relación entre la realidad y la representación en el capítulo 7.)

¿QUIÉNES PARTICIPAN?

Hasta aquí, prestamos atención a las disputas intramuros que se producen entre los distintos productores de un tipo particular de representaciones. Sin embargo, los productores rara vez —o nunca— tienen control absoluto sobre la situación o los resultados de su trabajo. Los usuarios también desempeñan un papel, al que los productores suelen aludir cada vez que manifiestan su preocupación de que “ellos” puedan llegar a confundirse. Pero los usuarios no son tan pasivos y tontos (como deja en claro el estudio acerca de los consumidores de cultura digital realizado por Karaganis, 2007). Participan del proceso de manera activa, al elegir a qué prestarle atención e interpretar lo que encuentran allí sin importar las intenciones de sus productores.

Los usuarios suelen disponer de una gran variedad de “productos representacionales” (expresión inusual que empleo con el propósito de acentuar el

papel de los usuarios como consumidores en el contexto de un mercado de ideas). Pueden ir a ver una película u otra, leer este libro o aquel, preferir tal género al otro. En el ámbito de la ciencia, pueden confiar y hacer uso del material presentado de esta manera y no de otra. Los usuarios votan con los pies.

Por consiguiente —en aquellos campos en que los usuarios tienen la posibilidad de hacer valer su opinión—, la solución a una disputa entre profesionales también puede depender no de la “opinión experta” sino de lo que decida la elección de los usuarios entre modelos alternativos, usuarios a los que tal vez los profesionales consideren demasiado ignorantes para resolver cuestiones tales como si conviene o no usar las innovaciones gráficas de Tukey. De hecho, podría decirse que así se dirimió la cuestión acerca de las innovaciones estadísticas. Los sociólogos no las usan y no encuentran motivos para explicarle a nadie el porqué de su decisión. Se dice que este es el modo en que se solucionan, de hecho, la mayoría de las disputas “teóricas” en el ámbito de la sociología: no en virtud de la lógica o de las pruebas, sino merced al voto de los usuarios, a quienes una idea interesa más que otra, por más que sean sólo sociólogos generales y no expertos en teoría.

Además, los usuarios suelen usar lo que se les ofrece de maneras no previstas por sus productores, quienes podrían considerarlas aborrecibles. Es posible que cree mi representación para que encarne mi argumento y para ello organice cuidadosamente el problema, las hipótesis, los métodos, los resultados y las conclusiones de una manera estandarizada que posibilite que la conclusión se lea según la práctica estandarizada, y que luego me encuentre con la novedad de que los lectores emplean los datos en un sentido que nunca formó parte de mis intenciones, como un archivo del que pueden saquear evidencia para sustentar conclusiones con las que no estoy de acuerdo, ignorando por completo mi cuidadosa construcción original. Esto sucede todo el tiempo en las ciencias naturales y también en el arte, donde cada una de las capas de profesionales involucrados, así como el público general, puede hacer con la obra algo distinto (los editores editan, los directores ponen en escena y el público hace lo que quiere con el producto).

6. Sintetizar los detalles

Todas las formas de representar un determinado conocimiento acerca de la sociedad reducen la cantidad de datos con que debe lidiar el usuario. Latour (1987: 234-237) lo describe como el proceso de producir descripciones de enésimo primer orden, combinaciones de descripciones cada vez más detalladas que ocupan más espacio, siendo las combinaciones una representación del entero, del mismo modo que una ecuación representa todas las combinaciones de números que se ajustan a las operaciones en ella. Quienes realizan encuestas registran muy poco de lo que descubren acerca de los entrevistados y rápidamente sus jefes mezclan lo poco que registraron con las respuestas de otros entrevistados y lo sintetizan en la celda de una tabla; la celda, a su vez, se condensa en un compendio estadístico, como una media o, combinada con otras celdas, un coeficiente de correlación. Y a fin de cuentas todo eso se reduce a una conclusión supuestamente sustentada por todas estas pruebas. La mayor parte de la evidencia que podría haber sido utilizada o que alguien podría considerar pertinente quedó fuera en el proceso de destilación.

No es lícito burlarse de este proceso. La reducción del volumen de datos no es una insensatez científica sino una necesidad teórica y práctica. Es posible comprobarlo con un sencillo experimento. Basta con no sintetizar nada de lo que se encuentra en un determinado sitio observacional: dar cuenta de todo, la totalidad de los contenidos físicos, biológicos y sociales. ¿Qué se logaría con ello? Sería más sencillo obtener cualquier dato que se quisiera, sin necesidad de viajar miles de kilómetros o cientos de años en una máquina del tiempo. Podríamos despertar por la mañana, tomar una taza de café y luego sumergirnos en ese mundo almacenado al alcance de la mano.

Pero no tendría ninguna utilidad en comunicarle a otra persona los hallazgos sobre lo que se estudia. Sería el caso de Funes el memorioso, el personaje del cuento de Jorge Luis Borges (1964: 59-66) que lo recuerda todo, no olvida nada y no puede distinguir lo importante de lo superfluo. Saberlo todo es saber nada. El conocimiento es el resultado de erradicar los detalles irrelevantes y exponer las estructuras básicas, la parte sustancial. No todo es útil ni interesante para nosotros.

Por eso, recortamos lo que consideramos factible de recortar y combinamos las piezas de información sintetizadas, lo que nos permite mantener un mayor control sobre lo que sabemos. ¿Cómo llevamos a cabo esta reducción? ¿De qué manera Latour (1995), en su trabajo sobre un grupo de científicos que trabajaban un problema de estudio del suelo, dejó de lado a los profesionales de las ciencias del suelo y de la botánica, a la selva amazónica en la que trabajaban, con sus árboles, sus monos, el calor, la lluvia, el suelo y las plantas, para producir un artículo destinado a un periódico científico acerca de una cuestión de interés científico y filosófico? Los científicos resolvieron su problema convirtiendo el medio natural en un laboratorio, dejando de lado “todas esas otras cosas” que ocultaban el “tema fundamental” que

querían investigar. Numeraron distintas partes de la selva y así la convirtieron en una grilla de parcelas de una determinada cantidad de metros cuadrados, cada una de las cuales podía ser representada por una pequeña muestra de tierra... Esta y otras reducciones terminaron plasmadas en el gráfico que ilustra su artículo. Latour hizo algo similar: convirtió lo que podía ver y oír en fotografías y notas de campo, luego las redujo al formato de una historia y, en función de ella, produjo ciertas reflexiones acerca del modo en que se pasa del significado al significante, y así escribió un artículo científico.

¿De qué manera los productores reducen lo que observan en los diversos medios y géneros que procuran dar cuenta de la sociedad? ¿Cómo hizo Marcel Proust para reducir el maremágnum de detalles que conocía acerca de cierto sector de la sociedad francesa de fines del siglo XIX a una historia con una trama sobre un grupo reducido de personajes? ¿De qué manera la dramaturga Caryl Churchill (1996) condensó los resultados de varias semanas de entrevistas y observación en la Rumania poscomunista en los tres actos de su obra *Mad Forest*? ¿Hay principios que guían esta práctica? ¿Hay técnicas que podamos describir?

EL EJEMPLO DE LOS MAPAS

La tarea de reducir el detalle de lo que se conoce para convertirlo en una representación formalizada plantea un problema indisoluble. Bernard Beck ha señalado en numerosas oportunidades que la sociología estudia de qué manera las personas hacen, en principio, lo que no pueden hacer: resuelven problemas que carecen de solución al relajar algunas de las restricciones que se les imponen. El cartógrafo John P. Snyder explica así las inevitables distorsiones inherentes a la cartografía:

A lo largo de casi dos mil años, el desafío de representar la tierra redonda sobre una superficie plana plantea problemas de índole matemática, filosófica y geográfica que captaron la atención de inventores de diversos tipos.

[...] Pronto resultó obvio que preparar mapas planos de una superficie curva introducía innumerables distorsiones. Estas distorsiones podían adoptar muchas variantes: de forma, de área, de distancia, de dirección y de interrupción o corte entre distintas secciones. En otras palabras, un mapa plano no puede representar de manera correcta la superficie de una esfera.

El globo también plantea sus inconvenientes, a pesar de estar en principio exento

de distorsiones. Un globo es voluminoso, está en pequeña escala y dificulta las mediciones; por lo general, sólo es posible ver menos de la mitad de su superficie al mismo tiempo [...]

La representación sistemática de toda o parte de la superficie de un cuerpo curvo, en particular la tierra, sobre una superficie lisa o plana se denomina “proyección cartográfica”. El número de proyecciones cartográficas posibles es literalmente infinito, y se han publicado cientos de ellos. La persona encargada de diseñar una proyección cartográfica procura minimizar o eliminar algunas distorsiones al costo de aumentar otras, preferentemente aquellas situadas en una región interior o exterior al mapa donde las distorsiones resulten menos significativas (Snyder, 1993).

No se puede. Es imposible convertir una esfera en una superficie plana sin que se produzcan distorsiones. Para tener un mapa es preciso tolerar ciertas distorsiones, un precio con el que los usuarios deberán aprender a vivir.

Pero debido a que puede ser transportada con facilidad y superponerse sobre otros documentos (Latour, 1987: 215-257), una superficie plana es justamente lo que los usuarios quieren para determinados propósitos tanto científicos como prácticos, en particular para la creación de las cascadas de representaciones cada vez más abstractas que brindan a los usuarios cierto control sobre lo representado. Adam Gopnik (2000) describe el mapa de la ciudad de Nueva York utilizado por los funcionarios municipales para realizar mapas superpuestos que les permitan ver la relación existente entre las vías de circulación, las cañerías de agua, el tendido eléctrico y otras características del paisaje, de manera tal que esto permita coordinar el funcionamiento de los distintos departamentos del municipio. Esto no sería posible con un globo, pero sí con una representación informática plana.

Todas las formas de realizar una proyección plana sirven para mostrar ciertas cosas y no son tan útiles para otras. Si sólo nos interesa un área en particular, podemos ubicarla en el centro del mapa, aumentando en ella la precisión deseada e ignorando la distorsión en lugares menos importantes (aunque podrían ser importantes para alguien más).

Un propósito fundamental guió a Mercator en su desarrollo de la proyección [de 1569]: la navegación. Todas las líneas de curso constante (loxodrómicas) se muestran como rectas. Así, la proyección se convierte en una herramienta valiosa para los marineros, que pueden seguir una única indicación de brújula (ajustada para la declinación magnética, o el desvío del verdadero norte magnético) basándose sobre el rumbo o el acimut de la línea recta que conecta en el mapa el punto de partida con el punto de destino (Snyder, 1993: 46).

Según el propio Mercator:

En la realización de este mapa del mundo nos guiaron tres fines: el primero, extender la superficie del globo sobre un plano de manera tal que los lugares quedan correctamente ubicados en todas las dimensiones, no sólo respecto de su verdadera dirección y distancia, unos de otros, sino también en conformidad con sus debidas

longitud y latitud; además, preservar en la medida de lo posible la forma del terreno, tal como aparece en el globo.

Luego Mercator procede a explicar de qué manera su proyección satisfará las necesidades y deseos de los marineros, y por qué las distorsiones resultantes no supondrán interferencia alguna para la navegación en alta mar, aunque podrían alterar otros factores. De manera similar, algunos usuarios de mapas están particularmente interesados en áreas territoriales muy pequeñas y localizadas. Las proyecciones estereográficas distorsionan las grandes áreas circundantes, pero mantienen las condiciones de la reducida zona de interés especializado (Snyder, 1993: 20).

A medida que la cartografía fue convirtiéndose en una especialidad profesional, sus productos adquirieron nuevos usos (por ejemplo, para la administración de entidades políticas) y los cartógrafos comenzaron a emplear métodos matemáticos cada vez más complejos. Esto condujo a la invención de proyecciones cuya mayor virtud era la dificultad de hacerlas, por lo que serían bien recibidas por un público profesional que supiera valorar los obstáculos técnicos que estas habían superado.

En algunos casos, el desarrollo de proyecciones más complicadas fue impulsado por la misma razón que suele darse al escalar una montaña: porque el desafío estaba allí. Más allá del logro inherente que supone desplegar el mapa del mundo en un triángulo, por ejemplo, nada parece recomendar una proyección semejante. Los inventores de muchas de estas novedades matemáticas no suelen promocionar su trabajo fuera de los modestos límites de las publicaciones científicas (Snyder, 1993: 155).

SINTETIZAR

Por tanto, toda representación de la realidad social enfrenta la tarea de convertir mucho en poco. ¿Cómo hacemos para tomar una gran cantidad de material de determinado tipo y sacar en limpio una cantidad menor, de manera tal que resulte cómoda y práctica de manejar para el lector o espectador que se tiene en mente?

Quienes estudian la sociedad reciben con brazos abiertos los adelantos tecnológicos porque estos permiten que sus representaciones sean “más completas”. En la actualidad (escribo esto a comienzos de 2006, pero ¿quién puede adelantar qué será posible o no en el momento en que el lector lo tenga en sus manos?), los sistemas existentes nos permiten registrar todas las voces reunidas en un mismo

ambiente, sin distorsión. Se puede grabar en video un espacio durante cuatro horas sin necesidad de detener la grabación para cambiar de casete. Todo el contenido de la bibliografía grecorromana clásica que perduró hasta nuestros días cabe en un solo CD-ROM. ¡Es increíble!

¿Y para qué sirve todo esto? En realidad, no soluciona ningún problema. Lo empeora. Llevemos la premisa al extremo. Imaginemos que finalmente logramos reproducir a escala completa, en toda su complejidad, cada uno de los aspectos que conforman una situación social. Al parecer, sería el sumum.

Ariane Lodkochnikov, la heroína de *What a Piece of Work I Am*, novela cómica de Eric Kraft (1994), encarna este problema. Convirtió su vida en una obra de arte que consiste en... su vida. Vive en el escenario de un teatro. Las personas compran entradas para verla vivir, recibir a sus invitados, comer, leer, mirar televisión, dormir. Ha permanecido allí por años y tiene fanáticos leales que asisten con regularidad para mantenerse al tanto de lo que ocurre.

Pero su creación ya no es la representación de algo. Es la cosa en sí. Si hiciéramos —si pudiéramos hacer— una copia exacta de lo que queremos entender, un duplicado en el que no faltara nada del original, lo cierto es que estaríamos nuevamente ante la cosa misma. Y no habríamos avanzado un solo paso en la comprensión de la cosa que antes de producir la réplica. Esto pone de manifiesto, una vez más, que el propósito mismo de construir representaciones era dejar de lado una gran parte de la realidad para que sea posible ver con mayor claridad y atención sólo aquellas cosas que nos interesa saber, sin distraernos con lo que en ese contexto resulta irrelevante. (Por eso, los editores de los periódicos piden a los fotógrafos que “eliminen el ruido” de sus imágenes, incluso con el uso de un foco selectivo que vuelve borroso todo aquello que no es el “sujeto principal”. Véase la discusión al respecto en Hagaman, 1993, 1996.)

Pero al sintetizar, siempre corremos el riesgo de dejar de lado algo que realmente queremos. Demasiada síntesis podría tener por resultado que aquello que quede no sea suficiente. ¿Suficiente para qué? Eso dependerá del propósito que guíe al productor de una determinada representación. Lo que para algunos puede parecer demasiado, para otros no será suficiente. No es sólo cuestión de gustos, sino que nuestras empresas requieren diferentes tipos de información. “¿Cuánto es suficiente?” siempre debe entenderse en el contexto de un grupo que está interesado en contar con determinada representación para un propósito específico y situacional.

El problema de sintetizar en la medida correcta asola a los productores en numerosas instancias. Dos que se destacan, muy distintas entre sí, son los informes estadísticos y los relatos etnográficos.

Los métodos estadísticos procuran reducir el volumen de los datos con que debemos lidiar, convirtiendo un vasto espectro de mediciones en un gráfico, un promedio u otra medida de tendencia central (la mediana, la moda, etc.). Pero sin reducirlo demasiado. A fin de cuentas, un promedio no dice mucho acerca de la

colección de números que sintetiza, a excepción del hecho de que representa de determinada manera y para algunos propósitos (pero no para todos los relevantes) cierta característica de la colección. A menudo, las personas que utilizan información numérica también quieren saber otro tipo de cosas; por ejemplo, cuánta variedad contiene la colección o, en otras palabras, qué tan distintos son sus miembros entre sí. Una respuesta posible a ello sería dar cuenta de los valores extremos verificados en la colección de casos, quizás el mayor y el menor, lo que se denomina “rango de distribución”. Otra respuesta consistiría en dar cuenta de la cercanía al promedio con que se agrupan los miembros de la distribución, relación sintetizada en un número conocido como “desviación típica” o “desviación estándar”.

Cuando queremos describir cuán estrechamente relacionadas están dos o más cosas —altura y peso o ingresos y años de educación formal—, usamos medidas que producen un número comparable con otras medidas similares, de manera tal que permita afirmar que en determinada población estas dos variables guardan una relación más o menos estrecha que en otra. Los estadísticos han creado muchas medidas de asociación por el estilo, que difieren en aquello a lo que ponen el énfasis o confieren mayor relevancia. Ninguna de ellas brinda exactamente la misma medida respecto del modo y la frecuencia con que se verifica la correlación entre dos variables, si bien todas sintetizan los mismos datos.

Todas estas medidas suponen una pérdida de información. Una vez reducida una colección de medidas a un promedio, es imposible manipularlo para recuperar el espectro total de las mediciones individuales que lo produjeron. Se perdieron (salvo que estén guardadas en otro lugar).

Cada forma de sintetizar la información supone la pérdida de distintos tipos de datos. Los métodos correlacionales convierten los casos en números que indican su puntuación respecto de ítems individuales y luego calculan la relación entre dichos ítems. Así desaparecen la unidad de los casos individuales y la variedad de formas en que ambos ítems se conectan entre sí en cada caso particular y con el resto del contexto. Otros métodos preservan las conexiones entre los casos individuales.

Cuando decidimos recolectar cierto tipo de información y presentarla de determinada manera, también estamos decidiendo no recolectar ni exhibir otros tipos de información. Para cada manera de sintetizar los datos, podemos preguntarnos: ¿qué suele quedar fuera?, ¿existe alguna posibilidad de recuperar parte de lo perdido y volver a incorporarlo en el informe? En el ámbito de las ciencias sociales existen nociones altamente convencionalizadas acerca de lo que debe incluir o no una descripción científica y también de todo lo que puede dejarse de lado sin perjuicio alguno. Pensemos en toda la información que recolectan los observadores participantes, cuando están en el campo, que nunca usan. Además, sus notas de campo nunca contienen todo lo que presenciaron.

Cuando doy clases de trabajo de campo, durante las primeras semanas vuelvo locos a mis alumnos con mi insistencia en que deberían escribir “más”. Un estudiante

que pasara cuatro horas en un taller automotor me entregaría una página de notas, que yo consideraría insuficiente. Les llevaba varias semanas entender lo que realmente quería decir al pedirles que anotaran “todo” o al menos lo intentaran, y muchas más semanas hasta que se dieran cuenta de que no podían hacerlo y que mi intención era que pensaran bien qué querían aprender y que escribieran todo lo que podían sobre ese tema en particular. Y eso no hacía más que demorar la difícil pregunta: ¿qué querían saber? Porque el verdadero truco de la observación es incentivar la curiosidad acerca de cosas en las que antes uno no había reparado.

Sin embargo, incluso mi curiosidad inspirada en la metodología tenía sus límites, y rara vez les pedí que hicieran un inventario completo de todos los olores que sintieran en el lugar, aun cuando no haya que ser Georg Simmel para reconocer las posibilidades que entraña una potencial sociología de los olores: de dónde vienen, cómo los interpretan las personas, cómo se organiza la vida social para advertirlos o ignorarlos, formas legales e informales de capitalizar los olores deseables y librarse de los indeseados, y toda una serie de cosas que cualquier persona con imaginación podría pensar en pocos minutos.

Imaginemos otro experimento. Se convoca a un científico del campo de las ciencias sociales y se le advierte que tendrá acceso a una pequeña cantidad de datos sobre algunas personas cuyo comportamiento debe explicar (una situación no muy distinta de las limitaciones reales que cualquier encuesta típica impone sobre aquello que será posible descubrir, pero el ejemplo no se restringe a ese método). ¿Qué datos elegirá, independientemente de sus convicciones teóricas o metodológicas? La edad, el sexo, la raza, los ingresos, la educación, la adscripción étnica; es decir, las causas típicas (o “variables independientes”). A cualquier científico de este campo le resultaría embarazoso no contar con estas variables, y sin embargo existen muchas otras cosas que tal vez valdría la pena incluir. ¿Por qué no la razón entre altura y peso? ¿Y el color de pelo? ¿Y el “atractivo físico”, como fuera que se mida? ¿Y la agresividad o timidez? ¿Y los lineamientos físicos generales en oposición a los anormales? Todo ello por no advertir las variables específicas vinculadas a una ocupación, un vecindario o una región del país. Si estoy estudiando a los músicos que tocan en eventos sociales como bodas y bar mitzvás, o en bares y restaurantes, la variable del número de canciones que sepan de memoria y puedan tocar sin la partitura seguramente será mucho más importante que cualquiera de las que suele incluir la lista usual (H. S. Becker y Faulkner, 2006a, 2006b).

El problema de hasta dónde sintetizar y cuánto informar de manera completa irrumpió con fuerza en el trabajo etnográfico durante la década de 1980, a partir de cuestiones relativamente similares a estas (véase su análisis en Clifford, 1988). Siguiendo la huella de Margaret Mead, Bronisław Malinowski y A. R. Radcliffe-Brown, en la década de 1920 la antropología había logrado desarrollar y estandarizar, en cierto sentido, una determinada manera de llevar a cabo el trabajo de campo antropológico y dar cuenta de él, que Clifford describe en los siguientes términos:

1. un trabajador de campo profesional, entrenado en destrezas especiales,
2. capaz de “usar” los lenguajes nativos sin llegar a “dominarlos”,
3. confiaba más en la observación visual que en las conversaciones,
4. empleaba abstracciones científicas y métodos basados sobre ellas,
5. se concentraba en instituciones particulares (como Margaret Mead, por ejemplo, con la niñez) y daba cuenta de sus resultados en “el presente etnográfico”.

Estos lineamientos, entre otros, permitían a las personas escribir extensos libros basados sobre estadías relativamente cortas en el campo. Se trataba, según Clifford, de “una etnografía eficiente basada sobre la observación científica participante”. Esta combinación fundaba la autoridad del trabajador de campo en una “peculiar amalgama de experiencia personal intensa y análisis científico”. La observación participante consistía en

un oscilar continuo entre el “adentro” y el “afuera” de los sucesos: por un lado, atrapar empáticamente el sentido de acontecimientos y gestos específicos; por el otro, dar un paso atrás para situar esos significados en contextos más amplios (Clifford, 1988: 32, 34).

¿Cómo podían estos trabajadores de campo hacer una síntesis coherente capaz de combinar lo que habían aprendido a partir de sus observaciones con las interpretaciones posteriores de los materiales que habían recolectado? Tengamos en cuenta que no se trata de lo mismo. La experiencia les permitía afirmar, como autoridad definitiva respecto de aquello de lo que daban cuenta, “yo estuve allí”. La experiencia sensibilizaba a estos trabajadores respecto de pistas y significados cuya realidad resultaba patente, sin importar cuán complejo resultara especificar su naturaleza. Sin embargo, estos materiales no eran producto del diálogo; eran subjetivos en vez de intersubjetivos y, por eso mismo, quedaban abiertos a debate.

Los antropólogos advirtieron que quienes regresaban del trabajo de campo traían consigo algo más que la experiencia directa. Traían notas: un tipo de escritura que aislabía determinadas cosas del flujo de la experiencia, les ponía un nombre y las describía, y así las convertía en objetos del trabajo etnográfico. Los eventos se convertían en notas de campo. En los casos típicos, la combinación y la síntesis de estas textualizaciones eran responsables de producir la “cultura” sobre la que daba cuenta el informe, o parte de ella.

Toda esta escritura suponía una reducción inevitable de la experiencia de campo, y dejaba de lado detalles que el trabajador de campo había considerado desechables (aunque otros podían no estar de acuerdo) o simplemente no había pensado incluir (así como nadie piensa en incluir el detalle de los olores en sus informes de trabajo de campo). Más importante aún, por lo general dejaba de lado las conversaciones con los miembros del pueblo autóctono a partir de las cuales los antropólogos destilaban las descripciones generalizadas de “su cultura” que formaban parte del informe de investigación antropológica estándar. Los antropólogos hacían una síntesis de lo que

habían aprendido por medio de la observación y las entrevistas en afirmaciones como estas: “Los nuer creen que X” o “los samoanos hacen Y”.

En determinado momento, este tipo de síntesis comenzó a provocar cierto malestar entre algunos antropólogos, lo que condujo a la aparición de una importante pregunta: ¿cómo podemos incorporar las voces de los otros, de los que no son el antropólogo, en el informe antropológico? Un estilo polifónico podría revelar y reconocer el carácter cooperativo del trabajo etnográfico y dejar oír las múltiples voces de las personas que habían cooperado en él. Ya en la década de 1940, Clyde Kluckhohn (1945) se preocupó por la forma de comunicar los materiales de las historias de vida, los largos relatos personales que una persona cuenta al antropólogo. Su extraordinariamente utópica conclusión, que por algún motivo en su época pareció menos impracticable que hoy, fue publicarlas en tres versiones: la transcripción de las notas del antropólogo tal como fueron escritas o registradas en cintas de audio, aunque también podría cuestionarse su fidelidad (Blauner, 1987); una versión editada que quitara los giros “irrelevantes” de la conversación habitual (aunque podrían parecer esenciales para los analistas de la conversación) y, por último, una versión abreviada en un estilo menos conversacional, destinada al público general. Basta plantear este espectro de reproducciones para ver lo impráctico que sería.

En cualquier circunstancia, sintetizar los hallazgos antropológicos y todo aquello que se entendió a partir de ellos es muy complicado, especialmente plantearse la cuestión de cuánto de lo que realmente ocurrió debe ser incluido en el informe. Clifford describe varias formas experimentales, pensadas por sus autores no sólo para uso de los antropólogos sino sobre todo de los no profesionales, en particular tal vez las personas cuyo testimonio forma parte de la obra. Esto conduciría, según Clifford, a publicaciones que tendrían un aspecto pasado de moda, antiguo, en el sentido de que podrían contener un compendio de materiales autóctonos sin interpretar, de escaso interés para los no autóctonos pero muy relevantes para quienes los aportaron a la investigación.

Y hasta ahora sólo hablé acerca del problema de a quiénes incluir. ¿Qué hay de las situaciones en que tiene lugar el comportamiento que nos interesa? El intento de describir situaciones conduce al problema de representar aquello que parte de las ciencias sociales se complace en llamar la “experiencia vivida”.

Algunas representaciones de la sociedad procuran transmitir a los usuarios la vida y experiencia de las personas y organizaciones descritas. (Otras formas, por el contrario, jamás harían una promesa semejante y preferirían buscar uniformidades de comportamiento que conduzcan a asertos universales respecto de relaciones invariantes.) Estas representaciones quieren ir más allá de las regularidades y los patrones de comportamiento, las afirmaciones acerca de las normas y las reglas sociales y otro tipo de fenómenos colectivos semejantes. Quieren transmitir al lector o espectador la experiencia, para que este sienta cómo sería hallarse en tales situaciones si fuera uno de sus participantes.

Las representaciones de la “experiencia vivida” —esa combinación elusiva de sensación y sentimiento— pueden estar basadas sobre la observación cercana, entrevistas en profundidad o el acceso a documentos privilegiados, como cartas y diarios. En los casos más extremos, la representación puede estar basada, de manera implícita o explícita, sobre la propia experiencia de los productores del informe, que quizá pertenezcan a la misma categoría social que los sujetos de estudio (son negros, gays, músicos o cualquier otra relevante) y por eso compartieron las experiencias, por accidente o coincidencia, o porque eligieron exponerse deliberadamente a ellas durante la investigación, tal como hizo Mitchell Duneier (2000), quien compartió extensas jornadas de diecisésis horas con los vendedores callejeros que estudió, al igual que muchos otros antropólogos que, orgullosos, compartieron las magras dietas y condiciones habitacionales de “su gente”. Los investigadores y los artistas que incurren en este tipo de prácticas llegan a saber, de una manera inasible para otros investigadores, cuánto frío puede llegar a sentir una persona que pasa la noche sentada en una calle de Nueva York en noviembre o qué sensaciones provoca ser golpeado por un policía que profiere insultos despectivos, ligados a la raza o la orientación sexual. Algunos de los artistas y los científicos que dicen retratar la experiencia de otros vivieron esas experiencias de primera mano, pero no muchos.

Imaginemos que tenemos este tipo de conocimiento íntimo de la situación del otro, que sabemos lo que es estar, como quien dice, en los zapatos de alguien más. ¿Cómo podemos transmitir la totalidad de esta experiencia a otros que no la tuvieron? ¿De qué sirve todo este conocimiento si la mayor parte se pierde en la traducción?

Cuánto se transmite de la experiencia total de las vidas descritas varía según los distintos formatos representacionales. En algunos se transmite muy poco y no existe la más mínima intención de dar más; por ejemplo, un plano de San Francisco, que jamás informará de cosas tan sencillas como la pendiente de las calles, mucho menos los tipos de edificios situados en ellas o las personas que allí viven, cómo son de noche o bajo la lluvia, a qué huelen los árboles. (La explicación que el señor Bixby ofreció a su aprendiz de capitán de vapores, Mark Twain, respecto de aquello que un capitán que navegue el Misisipi debe saber del río contiene mucha más información, o en todo caso la clase de información recogida por haber navegado, que la que puede ofrecer cualquier carta de navegación.)

Un plano de la ciudad es una abstracción extrema: conserva sólo una serie de datos duros relevantes para la orientación geográfica y descarta todo lo demás. Las tablas y los gráficos estadísticos se comportan de la misma manera, al exponer un número limitado de cosas descritas en términos de un vocabulario limitado. Esto no supone una crítica a este tipo de abstracciones, que permiten describir una gran cantidad de cosas de manera sistemática y comparativa. Desde luego, el precio que pagamos es la falta de detalles. La famosa “compensación”.

La prosa histórica, biográfica y etnográfica intenta acercarnos a la experiencia. Los distintos autores de estos estilos suelen tener un conocimiento más detallado,

experiencial; por lo general, consideran que este, y no otro, es el que vale la pena y quieren compartirlo con sus lectores. Desean darnos a conocer los detalles de la vida cotidiana de ciertas personas, qué ropa usan, el frío y el hambre que padecen, los detalles de su actividad sexual y, sobre todo, cuáles son las ideas y los sentimientos con que atraviesan dichas experiencias. ¿Cómo se transmite este conocimiento? No sólo la historia sino el mundo interior de sus protagonistas, y en particular el mundo de sus emociones.

Una cantidad considerable de la prosa histórica y antropológica intenta comunicar estos sutiles aspectos de la experiencia social humana. Las listas de términos de parentesco, las descripciones de tecnologías y la enumeración de hechizos y creencias religiosas se alternan en las monografías antropológicas con extensos y en ocasiones poéticos intentos, a menudo conscientemente literarios, de elaborar una prosa capaz de producir una respuesta emocional empática en los lectores. Algo similar sucede con los relatos históricos y biográficos, que intercalan los “hechos” entre bloques de interpretación autorizada basada sobre materiales provenientes de las cartas, los diarios, la observación y las entrevistas.

Estos autores, descontentos con la prosa académica habitual, echan mano a todos los artificios literarios que conocen y se animan a intentar llevar a sus lectores a un mundo distante en el tiempo, el espacio o la cultura. Inventan el discurso interno, los pensamientos de las personas acerca de las cuales escriben. Hacén ficción, como ocurre con la “novela antropológica” de Carter Wilson *Crazy February* (1974 [1965]). Experimentan con múltiples voces, representadas con distintas tipografías, como en el relato que hacen Richard y Sally Price de la vida de los pueblos multiétnicos de Surinam (Price, 1990; Price y Price, 1995).

Si queremos que los lectores experimenten exactamente lo mismo que las personas estudiadas, todos estos intentos tienen un defecto irremediable. En última instancia, ofrecen a los usuarios lo mismo que pueden aprender si leen un libro en el sillón de casa. No experimentan aquello sobre lo cual les cuentan quienes lo escribieron. El lector no puede ver lo que vieron, sino sólo imaginarlo a partir de una descripción verbal.

Esto conduce al uso de fotografías y metraje filmico para complementar o remplazar la escritura. Estos materiales tienen muchas ventajas pero también plantean varios problemas que este libro no puede seguir ignorando. De momento, lo más importante de las fotografías es que nos permiten ver la apariencia de las cosas: ofrecen un alto grado de detalle visual, similar al que podría advertir si estuviéramos allí. Desde ya, esto no es realmente así, en la medida en que el fotógrafo y autor seleccionó lo que vemos para plasmar lo que él, como productor de la representación, quería transmitir. Los puristas rechazan esta pantalla entre el usuario y la experiencia vivida. Sin embargo, en algunos trabajos etnográficos tan fundamentales como *Balinese Character* (Bateson y Mead, 1942), aprendemos y tenemos a disposición una gran cantidad de elementos que la prosa no podría transmitir, o cuanto menos no

podría brindar con igual economía. El libro —integrado por cien páginas, cada una con entre cinco y ocho fotografías, y acompañada por otra página de interpretación antropológica— muestra al lector atento, por dar un ejemplo, ciertos detalles de postura y contacto físico entre niños y adultos que podrían afectar el desarrollo de la personalidad (la hipótesis que Bateson y Mead quieren transmitir). Las fotografías a menudo exponen las etapas sucesivas de un determinado evento, breve o extenso —una danza, un trance, el berrinche de un niño—, con mucho detalle y gran economía de medios. Cuesta imaginar el tipo de prosa necesario para transmitir todo lo que podemos encontrar en una de estas páginas de fotografías.

Las películas plantean el mismo tipo de ventajas y problemas. El registro fílmico suma al detalle visual de la fotografía fija la continuidad de la acción en movimiento y, por lo tanto, la posibilidad de configurar un relato y fragmentar su temporalidad mediante *flashbacks* y *flash-forwards*. Pero ninguno de estos medios en realidad puede ofrecer la “experiencia vivida”. Toda presentación académica, aun la más rupturista, en última instancia ofrece una síntesis que aísla esa experiencia de sus condiciones reales de existencia. Eso no significa que sea imposible hacerlo. Los artistas, que no se sujetan a las limitaciones de la estandarización académica, tienen algo importante que enseñarnos al respecto.

Todos “vivimos” la experiencia en el contexto de situaciones. Las situaciones son físicas. Todos sabemos que lo físico es fundamental para comprender lo que sucede en ellas, pero las representaciones de las ciencias sociales casi nunca ofrecen al usuario forma alguna de experimentarlo. Los productores de representaciones, aun aquellos profundamente interesados en ofrecer a sus lectores la “experiencia vivida”, no suelen proponerles que experimenten su realidad física.

Sin embargo, podríamos, al menos en principio, ofrecer este tipo de experiencia a los usuarios. No por medio de formatos convencionales (y con frecuencia considerados paradigmáticos en este libro), como el cine o el teatro, mucho menos la prosa etnográfica. El cine alcanzó un sonido más “realista”, pero los intentos de añadirle a una película algo tan elemental como lo olfativo no han pasado de triquiñuelas comerciales como las tarjetas raspa-y-huele, que el público debe raspar en determinados momentos de la película, o la propagación de fragancias a través de los sistemas de ventilación de la sala. Las mismas dificultades se plantean en el caso de las representaciones teatrales.

Sin embargo, el teatro de sitio específico intenta enfrentar este desafío e incluye dentro de la obra muchos de los detalles físicos que dejan de lado los demás modos de representación. ¿Qué es el teatro de sitio específico? Se trata de representaciones teatrales que suceden fuera de los teatros convencionales, a menudo en salas o lugares que parecen ser las salas o lugares en que los eventos representados pudieron haber ocurrido (e incluso, en ocasiones, son exactamente el lugar donde sucedió). La compañía Antenna Theather de Sausalito, en California, se especializa en este tipo de representaciones. (No conozco otras compañías que produzcan eventos similares,

pero probablemente existan; Antenna es la única cuyo trabajo sigo hace varios años.) *High School* se presentó en la escuela secundaria Tamilpais, en Mill Valley, California (y desde entonces se presentó en otras escuelas y universidades, con la colaboración de estudiantes y docentes de cada lugar). Los miembros del público deben tomar un *walkman* y, de a uno, seguir instrucciones grabadas que los conducen por las aulas, el gimnasio, los casilleros, el auditorio y los baños, al tiempo que escuchan un sonomontaje realizado a partir de entrevistas con estudiantes de esa escuela y el registro sonoro de distintas actividades cotidianas de la institución. Los lugares huelen como una escuela, ¿y por qué no lo harían? Es una escuela. Las voces retumban contra las paredes, como en una escuela de verdad. ¿Y por qué no lo harían, si es una escuela de verdad? La experiencia incluso permite a los muchachos la experiencia de visitar el baño de las chicas. Al finalizar el recorrido, el espectador llega a un área de encuentro al aire libre, donde se celebra su graduación y recibe un diploma de manos de un actor silencioso, parado exactamente en el mismo lugar en el que habría de estar si se tratase de una situación real. En el sitio web de Antenna puede verse una descripción pormenorizada de muchas de sus producciones, incluidas las que comento aquí, <antenna-theater.org/productionheadings.htm>.

En las producciones de Antenna, no hay actores que hablen, y a veces ni siquiera hay un actor. El material principal son las cintas que contienen entrevistas y registro de sonido ambiente. Cualquiera que haya hecho la visita guiada a Alcatraz, hoy Parque Nacional y antigua prisión federal de la bahía de San Francisco, conoce su obra, por medio de la grabación que puede oírse en la pista de conversaciones entre prisioneros y guardias acerca de los espacios por los que el visitante camina.

On Sight (In Sausalito), una producción de Antenna al aire libre, contaba al público la historia de esta ciudad costera en los bohemios años sesenta, y describía a los singulares personajes que allí vivieron —entre otros, el artista Jean Varda y el actor Sterling Hayden— a través del testimonio de personas que los conocieron, mientras el público paseaba por las inmediaciones de las casas flotantes y los viejos astilleros en que estos personajes habían vivido y hecho las cosas que el relato contaba.

Estas producciones proveen exactamente el tipo de experiencia física ignorada por los géneros representacionales típicos porque a nadie se le ocurrió una manera práctica de transmitírsela al público. Tal vez el modo en que Antenna logra hacerlo resulte impráctico para muchos propósitos, pero es perfecto para ofrecer este tipo de experiencia a unas noventa personas por noche.

A menudo, los miembros del público “experimentan” el relato de manera directa. En *Artery*, una obra de suspense, los espectadores caminaban por un simple set, que consistía en diecisiete habitaciones, escuchando diálogos y siguiendo las instrucciones grabadas. En determinado momento, la voz dirigía la atención del espectador hacia una talla de madera de una persona que estaba del otro lado del pequeño cuarto apuntándolo con un arma, luego señalaba un arma de madera que

colgaba de la pared justo al lado del espectador y a continuación le indicaba que el “otro hombre” iba a dispararle. La voz entonces decía: “Tome el arma. ¡Tómela! ¡Ahora! ¡Dispare! ¡Antes de que él lo haga!”. Cosa que hice, al igual que otros espectadores a los que encuesté más tarde. En otra sala, la voz grabada incitaba al espectador a “robar” un collar de un joyero que se encontraba en una cómoda —cosa que hice— y luego a “guardarlo” en una caja de seguridad (dispositivo por el cual regresaba al lugar del que había sido tomado). Parecen juegos de niños, pero en ese momento tuve, y otros espectadores también, la extraña sensación de haber cometido “crímenes” verdaderos.

En *Etiquette of the Underclass*, el espectador debía acostarse en lo que parecía la mesa de un quirófano, y era arrastrado hasta un espacio oscuro, donde podía oír a los doctores de una sala de emergencias hablar acerca del modo en que acababa de morir debido a las heridas causadas por un accidente de auto, y luego a un espacio luminoso, para “nacer” así en la pobreza, en la clase baja. De allí en más, pasaba un tiempo en una celda, en un hospital público y, por último, moría en forma violenta. El recorrido de Alcatraz ofrece al visitante la dura experiencia emocional de quedar encerrado en una celda de confinamiento solitario por un breve período (experiencia de la que muchos visitantes se abstienen). La puerta se cierra y uno se queda en total oscuridad y silencio por un lapso aproximado de un minuto, lo que permite entender cómo debe haber sido la sensación de pasar allí días o semanas. La sensación física es muy inmediata y dice mucho más que una descripción de mil palabras.

Algunos académicos experimentaron de esta manera, para intentar añadir cosas que las formas convencionales de las ciencias sociales dejan de lado. Victor y Edith Turner (1982) describen varias de estas representaciones, entre otras la ocasión en que ellos y otros miembros del Departamento de Antropología de la Universidad de Virginia —estudiantes, docentes y personal no docente— representaron una boda de la clase media estadounidense (los Turner representaron a la madre y al padre de la boda). Dwight Conquergood (1992; véase también Siegel, 1990) estudió los aspectos performativos de la sociedad y dio al conocimiento obtenido la forma de *performances* de los rituales que había estudiado (tales como el juramento de fidelidad realizado por los miembros de los Latin Kings, la célebre pandilla de Chicago).

Con esto, no quiero decir que sea necesario aspirar a este nivel de realismo en todas las representaciones sociales, pero no hacerlo es una decisión. Podríamos hacerlo si lo consideráramos suficientemente importante, y tener en cuenta la posibilidad nos permite advertir que cada elección tomada sobre lo que se incluye o se deja afuera es exactamente eso: una decisión, no una claudicación a la que obligan imposibilidades prácticas o teóricas (en el capítulo 12, prestaré mayor atención a las posibilidades que ofrece la representación dramática).

7. La estética de la realidad

¿Por qué creemos en ella?

En dos ocasiones, tuve la oportunidad de impartir junto a Dwight Conquergood el seminario “La performance de las ciencias sociales” en la Universidad Northwestern. Queríamos investigar las distintas posibilidades existentes a la hora de comunicar las ideas de las ciencias sociales por medio de performances públicas (distintas de las habituales y rutinarias “charlas” académicas). Del total de alumnos inscritos, veinte provenían del departamento de Dwight, Estudios de la Performance, y su departamento vecino, Teatro, y la otra mitad de las ciencias sociales, sobre todo de Sociología. Ni Dwight ni yo teníamos mucha idea acerca de cómo representar las ciencias sociales, y confiamos en que la inventiva de los estudiantes nos ofrecería material a partir del cual trabajar. Les dimos una tarea sencilla: representar algo que, al menos en una interpretación generosa del término, podría pertenecer al ámbito de las “ciencias sociales”.

Y la inventiva de los alumnos superó nuestras expectativas. Yo tenía la sensación de que todos habían hecho lo único que se les había ocurrido, pero no hubo dos que hicieran algo remotamente parecido. Una de estas presentaciones dejó al descubierto, de manera aguda y estimulante, el problema que articula el presente capítulo.

El grupo había discutido en profundidad sobre la importancia de la veracidad del material presentado en la performance. ¿Importaba que se tratara de algo que verdaderamente había ocurrido? ¿Era lícito maquillar los detalles para volverlo más “dramático”? ¿O incluso exponer un resultado que había sido refutado? Obviamente, los estudiantes de ciencias sociales sostuvieron que el material representado debía ser verdadero; caso contrario, ¿por qué considerarlo parte de las *ciencias sociales*? Por su lado, los estudiantes de teatro y performance consideraban que la verdad no importaba en la medida en que el público respondiera a la pieza como una obra estética. La discusión fue intensa. Traicionando a mi propio pueblo, me atreví a plantear que la verdad tal vez no era decisiva.

Sin embargo, en muchas de las performances de los alumnos la cuestión no apareció. Uno de ellos, por ejemplo, se limitó a leer un artículo de la *American Sociological Review* que daba cuenta de la correlación entre los gastos en educación, la raza y los ingresos en distintos sistemas escolares. Hizo algo sencillo pero eficaz:

leyó el artículo “con sentimiento”. Allí donde el texto sostenía la existencia “de un 12% de diferencia” en el gasto educativo total asignado a blancos y negros, él leía: “*¡Hay un 12, un 12% de diferencia!*”, elevando con indignación el tono de voz como si acusara a las variables que “estaban en correlación con” los resultados discriminatorios (correlación que el autor claramente quería que entendiéramos como la culpable de esos resultados). La lectura emocional exponía el subtexto ideológico de un sobrio informe académico. Lo más interesante del caso fue que la recreación del estudiante sonaba un poco ingenua, pero no “errada”. No había desplazado la emoción ni confundía las intenciones del autor; no hacía más que traerlas a la superficie y evidenciarlas. Nadie cuestionó la veracidad de los hallazgos ni su afirmación de que el artículo publicado en la revista efectivamente contenía las palabras que él había reproducido.

Pero otras performances sí plantearon la cuestión de la verdad. Tom, un ingenioso y sagaz estudiante de teatro, entró en el aula e hizo circular entre sus compañeros fichas de 13 × 7,5 cm. Cada una tenía escrito el nombre de una mujer. Luego pidió a todos que miraran las fichas y le preguntaran cualquier cosa que se les ocurriera. “¿Quién es Mary Jones?” “Fue mi maestra de primer grado.” “¿Quién es Betsy Smith?” “La chica que nunca llegó a besar.” “¿Quién es Sarah Garfield?” “Es mi tía. Está casada con el hermano de mi madre.” Y luego de una breve pausa y en el mismo tono conversacional: “Hace cinco años que mi padre y ella tienen un romance”. De inmediato, alguien preguntó: “¿Es verdad?”. Tom lo pensó detenidamente y luego dijo: “Creo que no voy a contestar esa pregunta” y esbozó una sonrisa. El aula explotó. Entonces, de manera bastante sorpresiva, los estudiantes de teatro y performance sostuvieron, mucho más que los científicos sociales, que la verdad sí importaba, caramba. Insistieron con que les dijera, y él no contestaba. Se trataba de las mismas personas que, dos días antes, habían dicho que la verdad no importaba.

Les señalé su inconsistencia y sostuve que los defensores del “no importa que sea cierto” acababan de demostrar su importancia, aun en el caso de una obra estética, y que, por tanto, de allí en más debíamos dedicarnos a entender de qué manera importa y cómo debemos comunicar la verdad de lo representado.

A los usuarios les interesa el grado de verdad de lo que se les dice, aun cuando el mensaje adopte la forma de un género artístico, y sobre todo cuando se trata de ciencia, y los productores incorporan en su trabajo distintos fundamentos para que los usuarios acepten la verdad que se les ofrece. Sin embargo, todos estos son términos ambiguos.

LA VERDAD: PREGUNTAS Y RESPUESTAS

¿Es verdad? Esta pregunta, tan plagada de trampas filosóficas, se vuelve más abordable al plantearla de manera más sencilla, como un problema de preguntas y respuestas. Usaré el ejemplo de la fotografía documental para volver a la realidad, y comenzaré con las siguientes premisas:

1. Toda fotografía puede ser interpretada como la respuesta a una o más preguntas.
2. Nos importa si la respuesta que la fotografía da a nuestras preguntas es verdadera.
3. Todas las preguntas que hacemos sobre una fotografía pueden ser formuladas, y por ende respondidas, de varias maneras.
4. Las distintas preguntas no suponen un modo correcto o erróneo de preguntar (o dar respuesta); simplemente son distintas.

Sostener que podemos interpretar las fotografías como respuestas a preguntas no significa que siempre sea así, sino que a menudo lo hacemos —y en principio podríamos hacerlo siempre—, y así este abordaje ofrece una vía útil para pensar las fotografías. Podemos hacer preguntas simples y descriptivas: “¿Cómo es el parque nacional de Yosemite?”, “¿Cómo es el candidato republicano a la presidencia?”, “¿Cómo eran nuestros familiares y amigos de 1957?”. O preguntas históricas y culturales: “¿Cómo se tomaban fotografías en 1905?”, “¿Cómo las tomaban los yoruba?”, “¿Cómo era el campo de batalla de Gettysburg?”. A veces, planteamos preguntas científicas: “¿Este pulmón está aquejado de tuberculosis?”, “¿Qué ocurre cuando se bombardea de determinada forma un núcleo atómico?”. O preguntas psicológicas: “¿Cuál es el verdadero temperamento del candidato republicano a la presidencia?”. En ocasiones buscamos una abstracción, como la esencia de la inocencia virginal, la vida de los campesinos mexicanos o la experiencia urbana.

Ante una misma fotografía, distintas personas pueden plantear preguntas diversas, que no son siempre las que el fotógrafo tenía en mente. Algunas de ellas son interesantes para muchas personas, que las plantean de igual manera. Las fotografías periodísticas dan respuesta a preguntas típicas acerca de sucesos actuales. Las fotografías científicas dan respuesta a preguntas que surgen de los intereses comunes de una determinada comunidad profesional. Sus miembros plantean las mismas preguntas y obtienen las mismas respuestas de las fotografías que se les ofrecen como evidencia.

Otras preguntas conciernen a un círculo muy pequeño, porque se plantean respecto de relaciones personales y la experiencia personal de sucesos que no son importantes para la mayoría de las personas. Una fotografía mía frente a la Torre Eiffel me interesa a mí y sólo a mí. Sin embargo, las fotografías que alguna vez

tuvieron un interés pura y exclusivamente personal, con el paso de los años pueden dar respuesta a cuestiones que preocupan a un público más amplio, como las fotografías infantiles de personas que luego fueron famosas o de lugares en los que luego ocurrieron sucesos de interés general.

Cuando se trata de fotografías que dan cuenta de la sociedad, la credibilidad de las respuestas que ofrecen importa. Distintas personas pueden plantearle a la misma fotografía diversas preguntas. (En el capítulo 11, analizo de qué manera se plantea este problema desde las perspectivas de la fotografía documental, el fotoperiodismo y la sociología visual.) Por lo tanto, no hay una respuesta general válida a la pregunta acerca de su veracidad. Sólo podemos afirmar que la respuesta que ofrece a determinada pregunta resulta más o menos verosímil.

Cada vez que interpretamos una fotografía como si hablase de un determinado fenómeno social, le atribuimos una respuesta a una pregunta que bien podría tener otra de otro tipo. Esto plantea el problema de la verdad. Debido a que toda pregunta acerca de la sociedad pone en juego intereses y emociones, es posible que las personas discrepen en su evaluación de las respuestas; en el caso de la fotografía, esto suele darse bajo el planteo de que una determinada imagen es tendenciosa, confusa, subjetiva o no constituye una muestra representativa.

De esta ambigüedad se desprenden numerosos problemas: una serie de fotografías sugiere que X es verdad; el espectador no lo niega pero considera que Y también es válido. ¿Las fotografías plantean que X y sólo X es verdad o habilitan la posibilidad de que X sea verdadero e Y también lo sea? En términos concretos: muchas personas sostienen que el libro *The Americans*, de Robert Frank (1969 [1959]; una secuencia de ochenta y cuatro fotografías tomadas en los Estados Unidos durante la década de 1950) muestra la vida estadounidense como una experiencia sombría, desagradable, inculta y materialista, y que eso es todo. Sin por esto convertirme en un defensor del *American way of life*, es posible traer a colación imágenes de otros fotógrafos que plantean una concepción distinta. Ahora bien, ¿el libro de Frank supone que su mirada condensa *la totalidad* de la vida estadounidense? La extensión del libro, suficiente como para permitir la inclusión de una gran variedad de imágenes, parece alentar dicha interpretación. En tal caso, si el planteo es que eso es *todo*, podríamos decir que su hipótesis resulta equivocada, en tanto existen otros tipos de evidencia. (Es posible considerar los ensayos fotográficos como un tipo de *generalización específica*. Véanse mis comentarios sobre *A Seventh Man*, de John Berger y Jean Mohr [1975/1982], en H. S. Becker, 2002.)

EL ESCEPTICISMO Y EL CRITERIO DE LO “MÁS QUE SUFICIENTE”

Supongamos que sí creemos algunas de las cosas que nos dicen. Los escépticos no aceptarán esta posibilidad y señalarán la fragilidad de todo conocimiento que pueda construirse acerca de la sociedad, trayendo a colación que cualquier afirmación que tenga por propósito comunicar este tipo de conocimientos se apoya en “hechos” seleccionados e interpretados de maneras tan inevitablemente tendenciosas que no podemos creer en ninguno de sus resultados. Si es así, no hay nada más que hablar y convendría dejar la cuestión de lado.

Quienes hacen este tipo de planteos no descreen, en realidad, de todas las representaciones de la realidad social. ¿Descreen, por ejemplo, de la guía telefónica, que se presenta como una lista más o menos precisa del destino de las llamadas telefónicas? Podrían señalar los inevitables errores cometidos por los empleados encargados de escribir la información original, o aquellos ligados a los cambios ocurridos entre el momento en que se recolectó la información y la impresión del documento, o entre ese momento y aquel en que se consulta la guía, o bien cualquier omisión debido a la expresa voluntad de quienes no desean aparecer listados allí con su nombre real. No obstante, a falta de algo mejor, probablemente aun estos escépticos, al igual que el resto de los mortales, recurran a esa guía y empleen sus números. Los datos no serán precisos, pero son “más que suficiente” para el propósito que les daremos: llamar a alguien por teléfono.

Probablemente, esto también sea válido para el plano de una ciudad, confeccionado para indicar cómo ir de un punto a otro del ejido urbano por medio de la indicación del trazado de las calles, sus nombres y su numeración. Con todas las omisiones e inexactitudes del caso, lo que ofrece basta para satisfacer los propósitos de la mayoría de las personas. Si un taxista enciende la luz interior de su vehículo y busca en la guía de calles una determinada dirección, es probable que allí encuentre la información que busca y el camino le resulte más o menos claro. Si alguien quiere ir en auto desde Seattle hasta San Francisco y una vez allí dirigirse a determinado lugar, algunos mapas de ruta y un plano de la ciudad le indicarán el camino. Pero los mapas no indicarán la ubicación de las colinas dentro de la ciudad (si bien indicarán la altura de las distintas montañas y los pasos montañosos que atraviesa la autopista), pero me ayudarán a llegar a destino. Son “más que suficientes”, un tipo de conocimiento que basta para lo que quiero hacer con él.

¿Qué ocurre con el censo poblacional de los Estados Unidos? La cuestión es más compleja, porque en este caso muchas personas utilizan la información del censo para distintos propósitos, y si bien es suficientemente útil para algunas personas y propósitos, en otros casos no lo es. No fue muy útil para ciertos propósitos cuando el cómputo de los datos de 1960 arrojó un grosero error de cálculo en la cuenta de

hombres negros jóvenes, un 20% por debajo de los números reales. Estos datos no eran suficientemente buenos para satisfacer el cupo de escaños en el Congreso que establecía la Constitución, ni para calcular las circunscripciones electorales. Tampoco servían para calcular las tasas de delitos, ya que ese tipo de error en el denominador de la fracción a partir de la cual se la establece hace que esta sea mayor que su valor real. Si no se cuenta de manera correcta a todas las personas que integran una determinada categoría poblacional —por ejemplo “hombre, joven, negro”— pero sí a todos los delincuentes comprendidos en dicha categoría, la relación resultante será mayor de la que arrojaría el cómputo si se contase con el número correcto en el denominador. Este error de cálculo no sólo tuvo consecuencias políticas sino que además arruinó gran parte del trabajo de investigación y pensamiento de las ciencias sociales con datos incorrectos.

Estos números incorrectos tal vez fueron suficientemente buenos en algún momento, al menos para quienes estaban en posición de tomar este tipo de decisiones. Pero ahora otras personas los evalúan, y ya no son tan útiles. La aceptación de una determinada cifra que afecta la representación parlamentaria como “más que suficiente” tiene, claro está, un componente político.

Esto no quiere decir que la ciencia sea “pura política” o que toda cuestión epistemológica se resuelva por medios políticos. Significa que una operación tan científica como el censo se funda, en parte, no en una garantía “científica”, sino en un acuerdo entre las partes interesadas, para las cuales determinada cosa resulta lo suficientemente buena en virtud de determinados propósitos, más allá de las fallas que entrañe. Los usuarios no aceptan la descripción resultante porque tiene una base epistemológica indiscutible, sino por el sencillo hecho de que es mejor que nada para lo que quieren hacer.

Entonces, todos damos crédito a algunas representaciones siempre o casi siempre, e incluso de vez en cuando algunos de nosotros damos crédito a algunas de las cosas que nos dicen. Nadie puede sostener de manera permanente una incredulidad absoluta. Aun con todos sus problemas, los usuarios tratan las representaciones como “correctas en esencia”, que es tal como hablan los físicos de los hallazgos de laboratorio que, como bien saben, tal vez arrastren muchos errores en su construcción, pero son “más que suficiente” para el propósito que les darán.

No obstante, las distintas comunidades de usuarios plantean diferentes preguntas y emplean las respuestas para distintos propósitos; así, lo que resulta suficientemente útil para una persona no lo será para otra. Mi mapa no tiene que ser preciso al pie más cercano, porque sólo lo estoy usando para llegar a la casa de un amigo. Si lo estuviera usando para solucionar una disputa sobre la propiedad de tierras, necesitaría otro tipo de conocimiento geográfico expresado de un modo distinto. Estos dos usos y los dos pares de pregunta-respuesta no compiten entre sí para ver cuál es más preciso o “mejor”; son animales distintos en entornos diferentes.

Como juicio epistemológico, que algo sea “más que suficiente” carece de

justificación filosófica. Es una convención social basada en otro tipo de motivaciones. Pero eso no supone que todo conocimiento sea absolutamente relativo. Una vez que los usuarios aceptan la convención, pueden llegar a conclusiones confiables siguiendo las reglas consensuadas para su elaboración.

LA CONVENCIÓN SOCIAL DE CREER

¿En qué justificación se asienta esta “convención social”, entendida como el modo de creación de un conocimiento social que resulta “más que suficiente”? En principio, todos los involucrados aceptan este tipo de convenciones, y gran parte del trabajo realizado en distintos campos se basa en ellas, sin aparentes efectos perjudiciales. La parábola de Latour (1987: 21-77) acerca del incrédulo que cuestiona un resultado científico da cuenta de este mecanismo. Un incrédulo llega al laboratorio de un científico; una vez allí, exige evidencias de todo aquello que las demás personas presentes aceptan por válidas, negándose a “creer”, además, cuanto ha sido probado en la bibliografía por medio del uso aceptado de herramientas y técnicas. Sus preguntas se vuelven tan ridículas que nadie lo toma en serio, así que decide retirarse abochornado. De esto, Latour deduce su regla del método: hay que creer en los resultados científicos tanto como los científicos, pero no más que ellos.

Este no es un juicio epistemológico sino, antes bien, práctico: si uno comienza a dudar de algo que los demás aceptan por válido, tal vez termine excluido de la conversación por loco. Pese a esto, se puede dudar de aquello que los demás están dispuestos a aceptar como potencialmente dudoso.

Más aún, la convención social permite que el trabajo científico (y cualquier otra clase de actividad colectiva) continúe, lo que no es poca cosa. Thomas Kuhn (1970 [1962]: cap. 3) plantea esta cuestión con relación al progreso científico: el único modo para producir cualquier tipo de ciencia consiste en que los trabajadores de un determinado campo acepten concentrarse en uno o unos pocos problemas relacionados entre sí y a abordarlos del mismo modo. Las premisas del planteo tal vez sean falsas, pero sólo es posible avanzar cuando existe este tipo de acuerdo; si cada uno trabaja en problemas distintos, según su propia idiosincrasia, resultaría imposible. La convención del paradigma permite a los investigadores realizar de manera colectiva aquello que llevan adelante.

En términos más generales, podríamos decir que todas las personas que realizan y usan determinado tipo de representaciones (se trate de una película, una tabla, una

novela o un modelo matemático) mantienen cierta convención respecto de aquello que resulta “más que suficiente” para sus propósitos. Más que suficiente para los propósitos de los productores, sin importar quiénes sean y cuáles sean sus intereses, y más que suficiente para los usuarios, sin importar quiénes sean y cuáles sean sus intereses. Nunca perfecto o tan acertado como todos querían, sino más que suficiente, dadas las circunstancias, como para servir de guía.

Los participantes de un mundo representacional coinciden en un objeto que todos los involucrados saben realizar, leer, usar e interpretar. A esto hace referencia John Hersey, según se verá en el capítulo siguiente de este libro, cuando al hablar del periodismo señala que por supuesto los periodistas dejan ciertos hechos relevantes fuera de la noticia pero, dado que todo el mundo sabe que lo hacen, a nadie le importa. Los lectores dan por descontada esa posibilidad de error en la información que reciben.

Cuando existe este tipo de convención, otorgamos credibilidad a todas las afirmaciones planteadas por cualquier objeto que exhiba las marcas de estar en conformidad con ella. Si su forma de presentación muestra que fue realizado conforme al modelo convenido entre los usuarios y los productores, los resultados serán más que suficientes para los propósitos concertados. Si se trata de una película documental, no debe contener ficción. Si se trata de una tabla estadística, sigue los procedimientos convencionales que garantizan al usuario que se tomaron todos los recaudos y se evitó toda práctica potencialmente confusa (por ejemplo, que el área de las barras de un histograma sea proporcional a los números que estas representan). Si se trata de una novela “realista”, no incluye como hechos determinadas cuestiones que, analizadas, resultan no serlo.

¿Es válida esta caracterización que planteo de la actividad representacional? ¿Así funcionan los mundos representacionales? ¿Siempre? ¿En parte? ¿De vez en cuando? La respuesta no es “siempre”, porque cada uno de los ámbitos que produce informes acerca de la sociedad suele verse sacudido de vez en cuando por algún conflicto respecto de aquello que, en los párrafos anteriores, describí como objetos de pacífico acuerdo y armónico consenso.

LOS CRITERIOS DE CREDIBILIDAD

Creer lo que nos dicen y nuestros motivos para ello son resultado de una convención social. De acuerdo. Pero ¿qué criterios de credibilidad aceptamos y empleamos en

nuestra vida cotidiana?

Con frecuencia comparamos lo que nos dicen con nuestra propia experiencia. Todos tenemos mucha y por lo general no estamos dispuestos a creer nada que la contradiga, a menos que nos den motivos lo suficientemente válidos como para cambiar de idea. Si lo que nos dicen se asemeja a nuestra experiencia propia, lo aceptamos. Las personas que experimentaron con drogas recreativas suelen menospreciar las exóticas fabulaciones de quienes no tuvieron este tipo de experiencia de primera mano. Su propia experiencia les indica que fumar marihuana no las condujo a la locura.

También evaluamos lo que nos dicen a la luz de otros conocimientos de tipo más académico o de segunda mano. Si leímos mucho acerca de Rusia y lo que leemos resulta congruente con ello, lo creeremos también.

Imaginamos el método que el productor seguramente usó para obtener lo que expone y luego criticamos dicho método. No creemos lo que una persona sin conocimiento de primera mano nos dice respecto de un suceso o una actividad.

Dado que los productores no siempre brindan este tipo de información, si es necesario, los usuarios la reconstruyen a partir de los fragmentos. Un día, un amigo mío se quejó de la caracterización que David Remnick ofrecía de la política rusa y, por extensión, de la escuela periodística de *The New Yorker*, que describió en los siguientes términos: “Lo único que hacen es ir con un grabador, transcriben cualquier cosa que se les diga (cosas pensadas para un público estadounidense) y después hilvanan todo”. Le dije que no estaba de acuerdo, seguro de que, por ejemplo, Remnick hablaba fluidamente en ruso, si bien no sabía explicar por qué tenía esa seguridad, y que además, según lo que escribía, parecía tener conocimiento de la historia y la literatura rusa, lo que apuntalaba su credibilidad.

También reconstruimos los métodos que hacen creíble un informe según su propia noción de lo que alguien debería hacer para conseguir “buena información”. Tendemos a sospechar de las personas que visitaron un lugar por pocos días, no hablan el idioma y aun así tienen una explicación para todo. El tradicional fotógrafo de *Life*, lanzado en paracaídas donde fuera por tan sólo unos pocos días y luego retirado de allí en helicóptero para algunos de nosotros no ofrece un documento creíble acerca de los modos de vida del lugar.

También juzgamos la credibilidad a partir de la consistencia de lo que vemos y oímos. Anna Deavere Smith describió una serie de revueltas que habían tenido lugar en Brooklyn y Los Ángeles a partir de extensas entrevistas con algunos de sus participantes, que luego recreó ante público. Nos formamos una imagen del suceso caótico a partir de los fragmentos que la autora nos da, pequeños trozos del testimonio ofrecido por distintos participantes. Poco a poco, adquirimos el conocimiento suficiente para establecer comparaciones, al menos rudimentarias: si *este* dijo que las cosas había sido así, había un conflicto con lo que *aquel* dijo, por lo que debemos mantenernos alertas. (Como veremos en el capítulo 12, la dramaturga

Caryl Churchill emplea un método similar para crear un informe teatral de eventos políticos fundamentales a partir de fragmentos de entrevistas.)

LAS PRUEBAS DE VALIDEZ

En todos estos procedimientos, los usuarios comparan la representación que se les ofrece con otra cosa en la que ya creen y evalúan su adaptación a ella: ¿esta nueva información es congruente con lo que ya sé y creo al respecto? La representación debe pasar la prueba y, para ello, compite con lo que ya forma parte de una lista aceptada. Se trata ni más ni menos que de otra versión de un proceso que Latour caracteriza como “pruebas de fortaleza” (1987: 53-56, 74-79, 87-94). Se produce de la siguiente manera: si la representación da a entender una conclusión o hecho que no resulta congruente con lo que se sabe o se cree, para que yo la crea deberá pasar distintas pruebas y encontrar aliados en otros informes y fuentes.

Muchas representaciones nos convencen de aceptar que existen hechos que antes no aceptábamos. Esto quiere decir que se trata de una proeza posible, como bien lo demuestra el hecho de que, a pesar de todos los obstáculos descritos por Latour, todo el tiempo se aceptan nuevos postulados científicos. Sin embargo, al productor no le basta con anunciar la nueva idea, hecho o interpretación. Los usuarios escépticos exigirán pruebas.

Los productores pueden construir representaciones que produzcan el efecto de mostrar la superación de obstáculos y el éxito en las pruebas. El artículo académico estándar lo hace al incluir todos los hechos que por convención requiere un formato estandarizado, lo que permite que los escépticos se convenzan de que se evitó toda potencial fuente de error y se agotaron todas las fuentes de información posibles. La idea de que los investigadores deben mantenerse alerta a cualquier “amenaza contra la validez de sus hipótesis”, formulada y propagada por Donald Campbell y sus colegas (Campbell y Stanley, 1963, Cook y Campbell, 1979), supone la existencia de una manera sistemática de enumerar todo aquello que es preciso tener en cuenta.

El efecto de haber superado todos los obstáculos para brindar pruebas convincentes también puede alcanzarse mediante la utilización de datos tan aceptados que ni siquiera se plantea la posibilidad de que sean falsos. La obra de Hans Haacke *Guggenheim Project* se basa sobre hechos probados acerca de los miembros del directorio del Museo Guggenheim de Nueva York; por ejemplo, sus nombres y domicilios, sus vínculos familiares (más allá de su apellido, casi todos están ligados a

los Guggenheim) y el nombre de otras organizaciones, en cuyos directorios también participan (grandes corporaciones mineras multinacionales). Por último, se nos informa que el presidente chileno Salvador Allende, poco antes de morir (asesinado o por su propia mano), cometió el error de nacionalizar propiedades pertenecientes a una de estas empresas.

Ninguna de estas afirmaciones es discutible en el plano fáctico. Todos los usuarios pueden verificarlas fácilmente en una biblioteca o por medio del buscador Google. Pero no es necesario hacerlo, ya que resulta más que obvio que si alguna de ellas no fuera tal como afirma el artista, alguien lo habría dicho. Todas aquellas personas a las que la obra de Haacke les pareció de mal gusto (y fueron muchas) hubieran estado encantadas de someter a discusión cualquier hecho discutible. Que la obra dependa de datos que están a disposición del público desarticula cualquier grado de sospecha o desconfianza. Se puede criticar el razonamiento, pero eso es todo. Además, Haacke emplea el ardid ya mencionado: deja que el razonamiento y la formulación de conclusiones corra por cuenta del usuario, y así lo responsabiliza del trabajo retórico, lo que a su vez lo convencerá de la validez de las conclusiones.

A los científicos que trabajan en ciencias naturales suele caerles bastante mal que se les diga que “creen” en determinadas cosas, y no que “descubren la verdad”. Consideran que esto significa que sus pruebas carecen de justificación epistemológica, que en principio cualquiera podría creer lo que quisiera y que un planteo semejante, en tanto abre la puerta a un misticismo rampante, supondría la muerte de la verdadera ciencia.

El matemático George Polya sostiene que en realidad la prueba contundente —del tipo que los científicos esperan de la naturaleza (Latour, 1987: 94-100)— sólo existe en los campos de la lógica y la matemática, que no hacen referencia alguna al mundo empírico y cuya verdad se funda en la lógica demostrativa: en ellos, algo es verdad por definición o por deducción lógica a partir de un conjunto de definiciones (Polya, 1954: 140-141). En todos los demás ámbitos de las ciencias empíricas, no sólo en las blandas ciencias sociales sino también en las ciencias naturales duras, sólo es posible estimar grados de credibilidad o verosimilitud, y apenas de manera aproximada.

Polya recurre a un breve cuento de detectives para mostrar que toda conclusión científica es contingente y depende de la evidencia. Explota un yate. Descubrimos que el yerno del propietario, con quien él no se llevaba bien, compró dinamita una semana antes y, por consiguiente, pensamos que probablemente “fue él”. Pero luego descubrimos que el yerno utilizó esa dinamita para volar un tocón de árbol del patio de su casa. Esto vuelve menos plausible que haya sido él. Y así avanza el relato: cada nueva pieza de evidencia modifica el grado de responsabilidad que se atribuye al sospechoso.

Según Polya, la ciencia empírica funciona de esta manera. Sin importar cuán probada y establecida parezca una afirmación, la aparición de nuevos hechos siempre puede jaquear su credibilidad. Latour (1987: 2, 131) llama “cajas negras” a esas

conclusiones, en el sentido propio de la ciencia de la informática, como un dispositivo cuyo funcionamiento no se investiga pero cuyos resultados (derivados de los elementos ingresados según metodologías y procedimientos que no se analizan y tal vez no se entiendan por completo) son aceptados como base confiable para cualquier trabajo futuro.

La ciencia empírica no ofrece un conocimiento definitivo, sino grados de credibilidad y procedimientos que los vuelven aceptables. Polya (1954: 3-37) elabora una colección de diagramas en la que puede verse de qué manera diferentes resultados empíricos producen distintos grados de credibilidad. Al ver de cerca estos diagramas, uno advierte que codifican las prácticas de los modos de razonamiento corriente. Esto no tiene por qué molestar a los científicos, ya que el análisis de los grados de credibilidad demuestra que pueden emplear estos procedimientos del mismo modo en que utilizan el criterio de verdad. Esto no cambia en absoluto el día a día del trabajo científico; de hecho, *así trabaja* un científico, hablando de la “verdad” a la hora de enfrentarse al resto del mundo para convencer a quienes no se dedican a la ciencia de que, después de todo, se trata de un emprendimiento que vale la pena.

Por tanto, cuando hablamos de formatos alternativos para la presentación de ideas, conclusiones y resultados de investigación en ciencias sociales, debemos tener en cuenta los procedimientos que emplean las personas para considerar más o menos creíbles distintos tipos de informe.

LA ESTÉTICA

Cuando se trata de representaciones, entendidas como objetos que transmiten información e ideas acerca de la sociedad, no es tan claro qué se entiende por “estética”. Desde un punto de vista puramente “artístico”, podría referirse a los que suelen denominarse “aspectos formales del objeto”: la armonía o el equilibrio que exhibe la relación entre sus partes. A menudo nos limitamos a utilizar palabras como “bello”, por medio de las cuales hacemos referencia a gloriosas puestas del sol o paisajes naturales que apelan a nuestros sentidos de manera tan obvia que no exige mayor explicación; basta con señalar y decir “¡Guau!” para dar cuenta de nuestra respuesta. Todos nos entenderán. Una apreciación de este tipo jamás podrá pasar indemne entre estudiosos serios de la estética, quienes demandarán una justificación de las respuestas y los criterios de juicio que sea válida desde una perspectiva filosófica (H. S. Becker, 1982: 131-164).

Es importante analizar los criterios que productores y usuarios aplican a las representaciones de la realidad social que en cierto sentido cabe considerar “estéticas”.

Como ya vimos, aun la representación más implacablemente realista es resultado de la selección y reducción del material representado, la traducción de la materia prima de la experiencia al lenguaje del medio elegido por el productor y la consiguiente organización de los elementos. ¿Habrá formas mejores y peores de ejecutar estas operaciones? ¿Habrá oficio involucrado en ello? Y de haberlo, ¿se lo habrá puesto en práctica con toda la maestría posible? Este es el tipo de cosas que las personas comentan cuando piensan en los problemas estéticos ligados a la representación de la sociedad. Consideremos algunos criterios habituales del valor estético.

Los estándares del oficio pesan en este tipo de juicio, tal vez más entre los productores que entre los usuarios, y sin duda mucho más de lo que cualquiera de ellos quisiera admitir. ¿El autor utiliza una prosa adecuadamente elegante? Algunos críticos rechazaron las novelas urbanas de Theodore Dreiser por no satisfacer este criterio. ¿Las fotografías están en foco e impresas de manera adecuada? Para los críticos fotográficos de la década de 1950, las imágenes de *The Americans* (1969 [1959]), de Robert Frank, no mostraban una gama tonal completa, del blanco puro al negro puro con todas las escalas intermedias de gris; seguían con ello un criterio estético que Ansel Adams, el fotógrafo de Yosemite, había logrado instalar en el mundo de la fotografía artística. ¿El artículo académico no cita la “bibliografía relevante”? Muchos estudiantes no consiguen que se los publique en las mejores revistas académicas y terminan llegando a sus lectores a través del libro, que no exige el conjunto particularmente restrictivo de estándares del oficio (hablo por experiencia propia). Podemos hallar ejemplos similares en todas las formas artísticas y académicas.

El problema se advierte de manera muy reveladora en las dificultades que plantea la realización de películas en el estilo del *cinéma vérité*. El *cinéma vérité* exige que el cineasta se abstenga de intervenir mucho sobre las personas filmadas y les permita hacer lo que normalmente harían en ese tipo de situación que se está filmando si él no estuviera allí para filmar lo que ocurre de la mejor manera posible ante estas limitaciones. Pero a menudo el material resultante padece de una pobre iluminación, queda fuera de foco y en varios otros sentidos no está a la altura de los “estándares profesionales”.

Los editores y montajistas, responsables del funcionamiento cinematográfico de las películas documentales, sostienen que las imágenes producidas según los criterios del *cinéma vérité* no les brindan el material que necesitan para generar la impresión de continuidad, o flujo inteligible de la acción, que constituye la marca de una película bien editada. Como los cineastas utilizaron una sola cámara o no anticiparon lo que necesitarían, el editor no dispone de planos que le permitan realizar un

“inserto”, dispositivo por el cual, para sintetizar el discurso de una persona, se interrumpe el plano continuo en el que está hablando y se pasa a una imagen de otra cosa, para cubrir la discontinuidad que generaría el salto de un momento a otro del mismo plano. O tal vez el editor no disponga de un buen plano de “situación”, que muestra un plano general del lugar para evitar que el espectador se confunda. Charlotte Zwerin, editora de *Salesman*, un documental clásico acerca de un vendedor de biblia realizado por David y Al Maysles, explica en una entrevista:

Cuando comencé a editar la película me di cuenta de que necesitaba algunos planos de situación, y Al fue y los hizo. Creo recordar que eran de cosas como el exterior del motel de Boston y algunos lugares en el entorno del motel de Florida.

[Me interesa la cuestión de la continuidad en el montaje de películas realizadas en el estilo del *cinéma vérité*. ¿Fue algo problemático en *Salesman*?]

Seguro, fue terrible. Cuando Al va a un lugar tiene que ocuparse de tantas cosas —la luz, la ubicación de la cámara, cómo cambiar de posición sin molestar a los sujetos— que en realidad no puede detenerse a pensar cómo vamos a hacer para editar todo esto [...]

[¿Podría dar el ejemplo de una secuencia que haya sido difícil de editar?]

Una de las escenas más divertidas pero también más difíciles fue aquella en la que Charlie y el Conejo van a venderle una biblia a una viejecita irlandesa y su hija, en Boston. Las dos eran personajes maravillosos y muy divertidos, pero la escena me volvió loca durante casi dos meses porque Charlie y el Conejo se movían todo el tiempo, hacia el piano, hacia la mesa, hacia la puerta; no se detuvieron un segundo, y Al no hizo nada al respecto. Obviamente no podía decirles que se sentaran o se quedaran quietos, pero cada vez que Al cortaba parecía como si Charlie y el Conejo se hubieran trasladado a otro lugar. La luz en la habitación también era enloquecedora y no contribuía para nada al montaje. Los vendedores estaban en un extremo del cuarto que era oscuro y llevaban ropas oscuras, mientras que las dos mujeres estaban sentadas en el sofá usando ropas claras en una situación muy iluminada. El lugar no permitía retroceder y poder tomar un plano de situación, y después de mirar el material original yo tenía la sensación de que estos dos grupos de personas ni siquiera estaban en el mismo lugar (Zwerin, 1971: 90).

Debido a que el *cinéma vérité* produce este tipo de resultados, las propias “imperfecciones” se convierten a su vez en garantes de la “autenticidad” de la película y convencen a los espectadores de su “veracidad”, aun cuando las escenas fuera de foco y los movimientos bruscos no sean en verdad resultado de las condiciones de rodaje. En 1966, Gillo Pontecorvo filma *La battaglia di Algeri* (*La batalla de Argelia* o *La batalla de Argel*), una película enteramente ficticia que muestra “sucesos” minuciosamente ensayados con actores y extras, pero imita tan bien las imperfecciones de un rodaje documental que a los públicos de su momento les costó aceptar que aquello que veían no era material noticioso de los incidentes reales que condujeron a que Francia se retirase de Argelia.

La crítica fundada en los estándares del oficio se advierte en la producción de casi todas las formas de representación social existentes. La mayoría de las representaciones son realizadas por personas que pertenecen a alguna comunidad mancomunada por un oficio. La comunidad sostiene los estándares de aceptabilidad y sus miembros rechazan los productos que no están a su altura. Los productores de representaciones aceptan estos estándares y los aplican a sus propios productos, a sabiendas de que sus pares en el oficio criticarán cualquier falla relacionada. Y que será una opinión compartida, al menos por la gran mayoría. Por eso les interesa satisfacer los estándares, aun a expensas de algún valor que pudieran querer maximizar, como la “verdad documental”. A los usuarios que esperan encontrar verdades sociales, y no sólo una película entretenida, tal vez les preocupe que el cineasta sacrifique la verdad, como sea que la definan, en favor de los estándares del oficio.

¿De qué manera afectan estas consideraciones el verdadero valor de la obra? ¿Lograr que una escena sea efectiva para una dramaturgia o un guión imposibilita que al mismo tiempo transmita cierta clase de verdad?

Cuando se trata de representaciones que, al menos en parte, describen la vida y las situaciones sociales —en el ámbito del “arte” esto incluye la fotografía, el cine, la novela y las obras de teatro—, nos encontramos frente a un criterio distinto de la perfección de las relaciones formales que ya mencionamos. En estos casos, nos interesa la relación de aquello que la obra plasma con el “mundo real”, la verdad o exactitud de aquello que dice la obra acerca de la realidad social. Hasta cierto punto, debemos tomar en serio la obra porque afirma que plantea algo que hasta entonces no sabíamos acerca de cierto aspecto de la sociedad.

Dickens tiene una prosa magnífica, tramas complicadas y atrapantes, y personajes memorables, pero parte importante del efecto de sus últimas novelas se funda sobre la convicción de que cuentan la verdad, aun de manera esquemática, acerca de las instituciones sociales y económicas de la Inglaterra victoriana. Hagamos un experimento: imaginemos que un grupo de historiadores que trabaja con archivos judiciales descubre que las demandas en realidad no se extendían por años, como ocurre con el juicio “Jarndyce c. Jarndyce” en *Bleak House* (*Casa desolada*), hasta que los abogados involucrados agotaban todo el dinero de los honorarios. Esto cambiaría la percepción que tenemos de la novela, y la consideraríamos una fantasía antes que un relato realista de sucesos que podrían haber ocurrido, y tal vez la consideraríamos un logro menor. Ya no podríamos tomar lo que allí leemos como un conjunto de hechos a partir de los cuales resultaría lícito fundar una respuesta a las condiciones sociales; el libro no serviría para responder con veracidad distintas preguntas acerca de las instituciones victorianas, y la contundencia de la trama y los personajes también se verían afectadas. Sería otro libro, a pesar de contener las mismas palabras.

Al parecer, al propio Dickens le preocupaba la posibilidad de que algunos,

negados a creer que las cortes británicas pudieran comportarse de manera tan despreciable, llegaran a pensar que había inventado la historia. Orgulloso de la veracidad de su informe (después de todo, había sido periodista), en su propio prefacio a *Casa desolada* se defiende de tales acusaciones e insiste en la verdad sustancial de la historia, lo que claramente consideraba necesario para el éxito estético del libro:

Todo lo narrado en estas páginas acerca del Tribunal de Cancillería es en esencia cierto y se ajusta a la verdad. El caso de Gridley es muy similar a un caso real, hecho público por una persona desinteresada que, por motivos profesionales, estuvo familiarizada con toda esa monstruosidad desde el principio hasta el final. Actualmente [agosto de 1853], hay un caso ante el tribunal que comenzó hace casi veinte años, en el que se sabe que llegaron a comparecer de 30 a 40 abogados, al mismo tiempo, en el que se acumularon costas de 70.000 libras, que no es sino *un pleito amistoso*, y que (según me aseguran) está tan lejos de su fin como cuando comenzó. Hay en Cancillería otro famoso pleito, todavía en curso, que comenzó a fines del siglo pasado, y en el cual las costas ya sumaron más del doble de 70.000 libras. Si quisiera buscar más bases para Jarndyce y Jarndyce, podría llenar páginas enteras al respecto, para gran vergüenza de un público parsimonioso.

Adam Hochschild analiza *Heart of Darkness* (*El corazón de las tinieblas*), de Joseph Conrad, un clásico que explora las relaciones entre los europeos y los “otros”, es decir, los pueblos autóctonos de aquellos países que en algún momento fueron colonias europeas. En el relato, Kurtz, agente de un emprendimiento mercantil europeo, se vuelve loco y establece su propio feudo en la costa del río Congo (en lo que entonces era el Congo Belga, más tarde se convertiría en Zaire y, mientras escribo estas páginas, es la República Democrática del Congo o Congo Democrático). Hochschild recuerda una imagen particularmente perturbadora de la novela:

Un momento que cualquier lector tiende a recordar es la escena en que Marlow [el narrador] escudriña desde el vapor, a través de sus binoculares, lo que hasta entonces creía una de las terminaciones ornamentales de la punta de los postes de la empalizada que protege la casa de Kurtz para descubrir que “allí estaba, negra, seca, consumida, con los párpados cerrados... Una cabeza que parecía dormitar en la punta de aquel poste, con los labios contraídos y secos, mostrando la estrecha línea de la dentadura”. La escena es familiar incluso para personas que no leyeron la novela, debido a que Francis Ford Coppola decidió incluir las cabezas seccionadas en su transposición de *El corazón de las tinieblas* a la pantalla: *Apocalipsis Now* (Hochschild, 1997: 40-41).

A Hochschild le molesta que el libro sea leído en la actualidad como una obra que trata acerca de casi cualquier otra cosa, no de la realidad africana, una realidad que Conrad conocía de primera mano, como Hochschild documenta en detalle.

Los escritores y críticos consideraron esta novela desde las perspectivas de Freud, Jung y Nietzsche, de las nociones victorianas de la inocencia y el pecado original, del

patriarcado y el gnosticismo, del posmodernismo, el poscolonialismo y el postestructuralismo. Pero como dejan muy en claro miles de monografías y tesis de doctorado, que llevan títulos como “El ojo y la mirada en *El corazón de las tinieblas*: una lectura sintomatológica”, es fácil olvidar que la novela estaba en gran medida basada sobre un lugar real, en un momento determinado. También es posible pasar por alto, como hicieron muchos biógrafos de Conrad, a ciertas personas reales: varios modelos probables del personaje central de la novela, uno de los villanos más célebres de la literatura del siglo xx: Kurtz [...]

Cuando los académicos comentan los aspectos más sanguinarios de Kurtz, a menudo asumen que Conrad los inventó o los tomó prestados de prácticas autóctonas de la región [...] Según Norman Sherry, “en cuanto a las cabezas reducidas sobre los postes alrededor de la casa de Kurtz, tal vez allí Conrad realice una macabra transferencia del destino de Hodister [un belga activo en el comercio de marfil de su época, masacrado por traficantes rivales que lo decapitaron] y sus hombres”.

Sabemos por boca de otros testigos que los caudillos locales que en aquellos tiempos ocupaban la costa solían exhibir las cabezas seccionadas de sus víctimas. Pero, para imaginar a Kurtz haciendo lo propio, ¿Conrad tuvo que realizar una “macabra transferencia”? Sherry y otros decidieron ignorar varios otros prototipos que comparten una característica de Kurtz que los críticos prefieren considerar fantasmagórica: había hombres blancos que coleccionaban cabezas africanas (Hochschild, 1997: 40-41).

Hochschild no acepta que esto se deba a un modo habitual de proceder de la academia. Considera que tiene una motivación política subyacente:

Durante mucho tiempo, los europeos y los estadounidenses se mostraron renuentes a aceptar que la conquista de África tuvo la misma escala genocida que las acciones de Hitler y Stalin. Por tal motivo, les resulta más cómodo pensar que la afición de Kurtz a coleccionar cabezas es una “macabra transferencia” y ubicar las fuentes de esta práctica homicida en la imaginación de Conrad. Se hicieron denodados esfuerzos por apartar *El corazón de las tinieblas* de sus anclajes históricos y convertirla en una parábola universal. De todas ellas, la transferencia más macabra es la insistencia por desplazar a la novela fuera de África. [Da cuenta de versiones cinematográficas situadas en España y en Vietnam.] ¿No nos parecería sospechosamente evasivo que un director filmara *Un día en la vida de Iván Denísovich*, de Aleksandr Solzhenitsyn, ubicándola fuera de la Unión Soviética, o *Noche de Elie Wiesel*, fuera de Auschwitz? (Hochschild, 1997: 46).

¿Qué está en juego aquí? Hochschild quiere ver la novela como un libro descriptivo que cuenta la verdad acerca de una práctica particularmente cruel que en el relato lleva a cabo el protagonista europeo. Produce la suficiente evidencia para sustanciar su hipótesis y explica por qué otros decidieron ignorar este aspecto crucial del libro. Toma un elemento que solía ser considerado resultado de una motivación estética y lo convierte en un informe fáctico de algo que el autor vio. Y aunque no lo diga, es

posible considerar que esto forme parte de la experiencia estética del lector: la obra busca impactar al contar que así se comportaban los nuestros cuando tenían la oportunidad y nadie cuya opinión les importaba los estaba mirando.

La queja de Hochschild sugiere un problema general. Las obras de arte que consideramos —y que probablemente sus autores hayan querido que consideráramos — descripciones literales de un hecho social, una ilustración verificable de una particular organización social en un tiempo y lugar determinados, son muchas más de lo que creemos.

Podemos decir aún más. La supuesta veracidad de la representación artística de un hecho social constituye un elemento esencial de la valoración de la obra de arte. Es decir que el arte y la verdad no van por andariveles distintos, de manera tal que sólo pueda hallarse uno u otra, pero nunca los dos. En muchas obras, sólo podemos tener o los dos juntos al mismo tiempo o ninguno: no hay arte sin verdad. La verdad de las afirmaciones que la obra plantea acerca de la realidad social contribuye a su efecto estético. Por eso es que sus compañeros de seminario se enojaron tanto con Tom. Si la historia acerca de su tía y su padre era verdadera, nos conmovía y afectaba. Caso contrario, no era más que un chiste tonto. Sin verdad, no hay arte.

8. El aspecto moral de las representaciones

La representación de la sociedad plantea cuestiones morales que atan a todos los involucrados, tanto a los productores como a los usuarios. Comprenden una gran variedad de situaciones: los errores de representación entendidos como un perjuicio moral, el modo en que las técnicas dan forma a los juicios morales de la población en su conjunto, las distintas cuestiones vinculadas a la atribución de culpa y bondad respecto de los resultados de la acción, y también la caracterización de los participantes de la acción social como héroes y villanos.

“MALAS REPRESENTACIONES”

Los sociólogos de la tradición en que me inscribo persiguen la comprensión de las organizaciones sociales buscándose problemas, es decir, buscando situaciones en que las personas sostienen que las cosas no son como deberían. Si prestamos atención a las quejas suscitadas por la vulneración de reglas y supuestos, es fácil descubrir las reglas y los supuestos que rigen las relaciones sociales. Los campos de actividad representacional se ven sacudidos por acalorados debates, de fuerte impronta moral, acerca de la realización y el uso de sus productos característicos. “No es justo” e “Hizo trampa” parecerían acusaciones dignas de juegos de niños, si no hubiese tanto en juego ni se tratara de cuestiones tan serias. El problema de las *malas representaciones* nos invita a dar comienzo a nuestro análisis a partir de este tipo de conflictos.

En el programa “Papua New Guinea: Anthropology on Trial”, de *Nova* (1983), un grupo de estudiantes de antropología de la Universidad de Papúa Nueva Guinea sostuvieron que *Growing Up in New Ginea*, de Margaret Mead, era un libro “injusto” porque reproducía las despectivas historias que sus informantes le habían contado acerca de los ancestros de estos estudiantes, miembros de una comunidad por la cual el pueblo de los informantes guardó siempre un tradicional desprecio. Los estudiantes no se quejaban de que Mead hubiera dado una versión imprecisa de lo que le dijeron: de hecho, aceptaban que esas personas le habían contado esas cosas. Tampoco se quejaban de que Mead hubiera presentado esos relatos como hechos, cosa que no había ocurrido. No, se quejaban de que sus ancestros, a los que Mead no había estudiado, solían decir cosas igual de terribles acerca del pueblo de los informantes, y

la investigadora no les había dedicado el mismo tiempo.

Este tipo de reclamos es un buen ejemplo de las discusiones ligadas a cuestiones de interés personal: “Usted hace que yo [o los míos] quedemos muy mal parados”. Uno de los médicos del hospital mental estudiado por Erving Goffman, acerca del cual escribe en *Asylums*, se queja (en la nota al pie que Goffman le concede) de que él podría haber equilibrado cada “cosa mala” que el libro describía exponiendo “algo bueno”; así, por ejemplo, frente a la victimización de los pacientes relatada por Goffman, este podría haber dado cuenta de la pintura nueva del comedor (Goffman, 1961: 234). De manera similar, los ciudadanos y políticos de Kansas, en el estado de Missouri, sostuvieron que el Censo estadounidense de 1960 había errado en el cómputo de su población por varios miles, lo que les impedía gozar de los beneficios que la ley del estado concedía a las ciudades que superaban el medio millón de habitantes (ley que había sido diseñada algunos años antes para ayudar a St. Louis a sanear sus dificultades financieras). Casi todas las personas cuyas organizaciones fueron filmadas por Frederick Wiseman sostienen que en el momento no advirtieron cuál sería el cariz que adoptarían las películas terminadas.

La práctica de la entrevista novelada, al estilo de Norman Mailer, Truman Capote y Tom Wolfe, entre otros, suscita planteos de índole más general. El reconocido periodista John Hersey (1980) advierte que estos escritores no sólo inventaban cosas, sino que también defendían su derecho a hacerlo en nombre de una verdad mayor. Para él, un autor puede inventar todos los detalles e incidentes que quiera en una escritura etiquetada como ficción, bajo la leyenda “¡esto es puro invento！”, pero no en la práctica del periodismo. En este género,

el escritor no debe inventar. Estos textos deben llevar la leyenda: nada de esto fue inventado. Una ética del periodismo, si podemos permitirnos algo semejante, debe fundarse en la sencilla verdad de que todo periodista reconoce la diferencia entre la distorsión resultante de la sustracción de datos observados y la distorsión resultante de la adición de datos inventados.

Resulta interesante advertir que, para Hersey, la distorsión por omisión es aceptable porque

el lector asume la sustracción [de datos observados] como un elemento habitual del periodismo y está acostumbrado a rastrearla de manera intuitiva; pero desde el momento en que sospecha de posibles adiciones, la tierra se hunde bajo sus pies, en tanto la idea de que no haya forma de distinguir lo real de aquello que no lo es resulta aterradora. Más aterradora aún es la noción de que las mentiras son verdades (Hersey, 1980).

Sin embargo, muchos analistas sostienen que la prensa y el periodismo radiofónico y televisivo (por ejemplo, Molotch y Lester, 1974, Tuchman, 1978, Gitlin, 1980) dejan fuera de sus informes justamente el tipo de cosas que las personas necesitarían para poder evaluar las cuestiones de manera adecuada. Y es fácil imaginar que, si estuvieran precavidos, muchos lectores podrían “descifrar de manera intuitiva” las

adiciones, del mismo modo en que, según Hersey, algunos advierten las sustracciones; muchos lectores de Wolfe, al igual que otros lectores de la prensa escrita y teleespectadores, quizá lo hayan hecho.

Al margen de que aceptemos o no su postura, Hersey permite advertir el núcleo sociológico de una serie de conflictos que atañen a las distintas representaciones de la realidad social. Ningún informe realizado en medio o género alguno, por más que siga las reglas más estrictas, logrará resolver todos los problemas, dar respuesta a todas las preguntas o eludir todos los riesgos potenciales. Como vimos en el capítulo anterior, las personas que producen un determinado tipo de informes comparten ciertas convenciones acerca de lo que resulta “más que suficiente”, el tipo de procedimientos que hay que seguir para alcanzar este umbral y la noción de que cualquier informe realizado según estos procedimientos detentará la autoridad suficiente para los propósitos habituales. Esto protege sus intereses profesionales y permite que las personas que observan dichos procedimientos continúen haciendo su trabajo, garantizando que los resultados serán aceptables, creíbles y aptos para soportar las pruebas a las que los somete el uso rutinario de quienes los emplean con otros propósitos. Los estándares convencionales definen lo esperable, de manera tal que los usuarios dan por descontados los defectos de las representaciones realizadas según ellos y al menos saben a qué atenerse. El análisis de Hersey acepta este estado de situación como algo normal, estándar y aceptable. Su actitud es exactamente la que tenía en mente al afirmar, en un capítulo anterior, que toda forma de hacer una representación es “perfecta”, es decir lo suficientemente buena para que los usuarios acepten sus resultados como los mejores posibles bajo las circunstancias dadas y aprendan a sobrellevar sus limitaciones. Según algunos críticos, se trata de una mala representación cuando alguien no sigue los procedimientos habituales y hace creer a los usuarios que respeta un contrato que en realidad no honra.

El debate dentro del ámbito de los documentalistas a menudo se plantea en torno a la utilización de métodos cuya diferencia con un estándar previo parece crear cierta confusión respecto de aquello que la película afirma como verdad. La decisión de Michelle Citron de incluir pasajes “ficticios” en *Daughter Rite* (Citron, 1979), película que en términos generales cabría calificar como “fáctica”, despertó fuertes críticas. Algunos cineastas más conservadores sostuvieron que eso confundiría a los espectadores al hacerles creer que parte de lo visto había ocurrido, cosa que en verdad no era cierta. Por su lado, Citron planteó, de manera bastante razonable, que su película respetaba una noción más amplia de “verdad”.

Por otro lado, los críticos y los usuarios también hablan de “malas representaciones” cuando el uso rutinario de los procedimientos habituales y aceptables daña sus intereses al dejar fuera de cuadro algo que, de haber sido incluido, no sólo cambiaría las interpretaciones del hecho sino, sobre todo, los juicios morales que las personas podrían formarse sobre la base de la representación. Eso suele ocurrir cuando algún tipo de cambio histórico vuelve audibles nuevas voces.

Los pueblos estudiados por Mead no leían monografías antropológicas y por tanto no podían criticarla. Pero sus descendientes, educados en la Universidad de Papúa Nueva Guinea, sí podían leerlas y por eso mismo la criticaron.

En uno u otro caso, el problema de las malas representaciones es un problema de organización social, que se pone de manifiesto cuando un compromiso que alguna vez fue más que suficiente para todos se redefine como inadecuado. De manera similar, muchos de los problemas “morales” que asolan a los distintos géneros y medios pueden ser analizados como productos organizacionales, incluidos la ética de la representación y el problema de la autoridad de tal o cual informe.

LO “INSIDIOSO”: LA COMUNIDAD MORAL DE LOS PRODUCTORES Y LOS USUARIOS

La película de Frederick Wiseman *Titicut Follies* (*Las locuras de Titicut*) (1967) describe, de manera imparcial y desapasionada, la vida cotidiana del Hospital Bridgewater para enfermos mentales peligrosos, situado en el estado de Massachusetts. Ninguna descripción sucinta hará justicia a una obra de semejante complejidad, pero intentaré cuanto menos dar cuenta de ella. Por medio de planos de extensa duración, sin cortes, la película retrata algunas escenas de la vida dentro de esta institución que el público llega a considerar habituales en la experiencia del personal y los internos: reuniones en las que el personal habla acerca de los pacientes y toma decisiones sobre su tratamiento; situaciones en que el personal del hospital alimenta de manera forzada a pacientes difíciles con sondas nasogástricas; un paciente que vocifera todo tipo de desatinos durante varios minutos sin parar; un espectáculo de vacaciones del que participan internos y varios miembros del personal; un paciente, Vladimir, que explica a un equipo médico aparentemente insensible por qué deberían dejarlo en libertad. Es fácil ver que un lugar así podría volver loca a cualquier persona, pero también que muchas de las que están allí tal vez ya lo estaban antes de llegar. No obstante, el film lleva a casi todos sus espectadores a concluir que la institución es un lugar terrible que debería ser clausurado y que su personal es cruel e insensible. A diferencia de la mayoría de los documentales de su época, *Titicut Follies* no tiene títulos ni una voz en off que sirva de guía al espectador. Sin embargo, al igual que en *Guggenheim Project*, de Haacke, la selección y edición de la película lleva a cualquier espectador razonable a concluir que el hospital es un lugar terrible.

Una de las alumnas del seminario sostuvo que la película de Wiseman, que yo les había presentado como una maravillosa obra de cine documental, era “insidiosa”, lo que quería decir (según explicó cuando le pregunté qué quería decir) que empleaba todo tipo de recursos cinematográficos (“trucos”) para conseguir que los espectadores creyeran que lo que estaban viendo era “verdadero”: la iluminación, el constante ruido molesto, la frecuente desnudez de los hombres (que nadie comenta en la película) y los planos largos, que llevan a los espectadores a considerar que el material no es un mero *collage* de breves momentos editados con inteligencia, que podrían ocultar una realidad más compleja y distinta. No supo precisar con claridad por qué todo eso le resultaba “insidioso”, pero me pareció, y aún me parece, que fue una maravillosa palabra.

¿Por qué? “Insidioso” implica que, para conseguir un determinado efecto, se emplearon medios de los que el espectador no es consciente y, por tanto, respecto de los cuales no puede ensayar una actitud crítica. Cuando dentro de una película se oye una voz en *off*, sabemos que una voz nos está hablando con oraciones inteligibles y muchos de nosotros, si no la gran mayoría, aprendimos que la mayor parte del tiempo debemos mantener la guardia en alto ante las voces de autoridad. Sin embargo, tal vez no entendamos de la misma manera que cuando una cámara apunta a alguien para filmarlo desde abajo, esa persona se verá más grande y amenazadora, o que si la filma desde arriba, parecerá más pequeña, menos investida de autoridad y más cercana a un niño. Cuando sabemos lo que el productor está haciendo, estamos en guardia, exigimos motivos para aceptar la idea que se nos presenta, reconocemos el truco y nos mantenemos alerta. Cuando no sabemos lo que el productor está haciendo, cuando este es insidioso, no estamos en guardia, no tomamos las precauciones intelectuales necesarias y aumentan las probabilidades de que la película nos “engañe” o “persuada” de aceptar una afirmación o idea que no hubiéramos aceptado de habernos mantenido alertas para detectar cada truco.

Los trucos no afectan por igual a todas las personas. Estas fuerzas insidiosas quizá tengan menos probabilidades de influir a los profesionales que a los aficionados o al público en general. No es ilógico suponer que aquellas personas que se ganan la vida haciendo películas advierten qué está ocurriendo y se cuidan de no ser engañadas. Algunos trucos de presentación ya son tan conocidos que no resultan para nada “engañosos”; tal vez sea esto lo que Hersey tiene en mente al distinguir la práctica periodística habitual de no contar todo (y con la que está de acuerdo porque “todos” saben que los periódicos lo hacen) de la novedad de inventar diálogos que nunca ocurrieron, algo que los lectores corrientes tal vez no estén acostumbrados a detectar.

La distinción es importante. Al parecer, las inexactitudes, los recortes y otras prácticas “ilegítimas” no engañan a aquellos usuarios que están al tanto de que los productores suelen incurrir en ellas. Estos usuarios tienen en cuenta las distorsiones introducidas por esta actividad rutinaria esperable y mantienen cierto escepticismo

respecto de las conclusiones fundadas sobre materiales producidos conforme a procedimientos que suelen contener este tipo de “errores” o “distorsiones”. Sin embargo, las personas que no están al tanto acaso acepten ideas y conclusiones que jamás admitirían si conociesen los trucos que las llevaron a pensar así.

Si estos usuarios ingenuos conocieran el funcionamiento del truco, sabrían que estos métodos “no válidos” no producen “evidencia real” capaz de superar las pruebas decisivas. Y así sabrían que la conclusión “no es buena”, en tanto carece de “justificación adecuada”. Pongo todas estas palabras entre comillas para indicar que los lectores informados del párrafo anterior tal vez piensen así, pero yo no acepto estos criterios ni el razonamiento que a partir de ellos se despliega.

Esto da pie a una generalización. Por cada uno de los medios de representación social existentes, habrá un determinado grupo que considere que sus modos de proceder quedan justificados por un pacto moral entre productores y usuarios, el cual especifica los modos lícitos de persuadir a los usuarios de la validez de aquello que se sostiene, haciendo que sea lícito reconocer públicamente su validez, y también identifica los modos maliciosos e inaceptables. A los ojos de las partes que lo sostienen, todas las personas que empleen modos no permitidos estarán incurriendo en el engaño, violando el convenio moral celebrado entre los productores y los usuarios. Los usuarios que sean parte de este pacto moral estarán informados, dentro de los límites que establece el acuerdo, y por tanto no serán engañados con facilidad; esperarán que los productores se comporten según dicho convenio y eviten medios de persuasión no convenidos en él. (“Insidioso” implica algo que puede no ser cierto: si lo descubriesen, los usuarios objetarían que alguien intente persuadirlos por medios de los que no son conscientes.)

No necesitamos imaginar que este pacto fue acordado de manera cohibida, con la firma de un documento, ni siquiera en la forma en que entran en vigencia los acuerdos cuando compramos un *software* para la computadora (al abrir el sobre que contiene el disco, uno acepta todos los términos del contrato). Simplemente podemos suponer que, al continuar participando en la actividad, las personas están de acuerdo en aceptar la manera más aceptada en esa actividad social común, aun cuando empezamos a tomar conciencia de todos estos entendimientos tácitos. (Tengamos en cuenta la habitual advertencia etnometodológica: los participantes respetan un acuerdo después de lo sucedido al comprender, en cada ocasión, lo que podrían o debían haber tenido en mente al aceptar lo que sea que hayan aceptado.)

Otros usuarios, que no se constituyan como parte de este pacto, tal vez no sepan a qué prestar atención y por eso puedan ser fácilmente engañados por los inescrupulosos. Al respecto, podríamos decir que estos usuarios no tienen nada que hacer empleando objetos acerca de los cuales no saben lo suficiente, que no es responsabilidad del productor si insisten en usar cosas que no entienden ni pueden evaluar como corresponde.

Podemos decir todo esto y más, siempre y cuando nos interese ponernos de un

lado o del otro en tal potencial disputa, cosa que no necesitamos. En lo que atañe a este tipo de cuestiones, prefiero evitar ponerme de un lado o de otro y, por el contrario, observar quién está en desacuerdo con quién y acerca de qué; es decir, tratarlo como un fenómeno sociológico por estudiar en vez de un caso judicial sobre el que tengo que decidir.

Así, para cada forma de representar a la sociedad deberíamos buscar (como posibilidad, no como algo inevitable) una comunidad moral de productores y usuarios, cuyos miembros conozcan y acepten el empleo de ciertos métodos usuales para comunicar ideas y conclusiones acerca de la sociedad y persuadir a otros acerca de la validez de aquello que se comunica, a pesar de las fallas e imprecisiones de dichos métodos. Los usuarios saben perfectamente qué hacen los productores. No hay ningún tipo de persuasión “insidiosa”. Los productores no hacen nada secreto para engañar a los usuarios; no hay secretos. (Esto es así, de hecho, en el mundo esotérico y altamente profesionalizado de los modelos matemáticos, acerca del cual trata el capítulo siguiente. Las únicas personas que consumen estos elementos con regularidad son personas que podrían hacerlo, y tal vez lo hagan.)

Respecto de estas comunidades representacionales, podemos plantear todas las preguntas sociológicas estándar. ¿Cómo reclutan a sus miembros y los incorporan a sus sistemas de funcionamiento? ¿Qué participantes están al tanto de todo lo que hay que saber acerca de los medios de persuasión que emplean los productores? ¿Dónde lo aprendieron? ¿Qué usuarios saben menos y, por lo tanto, tienen mayores probabilidades de ser víctimas de medios insidiosos? ¿Qué proceso de selección divide a los usuarios en informados y no tan informados? Aquellos que no saben, ¿tuvieron la posibilidad de aprender y no la aprovecharon? (Por ejemplo, puedo imaginar que muchos de los lectores de este libro declinarían la amable invitación a un curso gratuito de diez clases sobre modelos matemáticos.)

En muchos de estos mundos, un pequeño grupo de productores es responsable de la realización de las representaciones que luego serán consumidas por un gran número de usuarios no tan informados. La mayoría de las personas que ven películas en el cine o en sus hogares no sabrían cómo hacer una. Desde luego, saber hacer una película no es lo mismo que no saber mirarla de manera crítica. Por su parte, las tablas y gráficos estadísticos publicados en diarios y revistas bien podrían engañar a personas no entrenadas en sus trucos. Tal vez sepan que las estadísticas mienten, pero no qué tipo de mentiras dicen ni cómo detectarlas, algo que sólo saben los expertos. (Esto conduce a la publicación de libros como *Damned Lies and Statistics (Malditas mentiras y estadísticas)*[Best, 2001], cuyo objetivo es enmendar las cosas.)

¿Los participantes menos informados de estos mundos están siendo engañados? A muchas personas tal vez no les importe demasiado la posibilidad de haber sido engañadas por el uso de medios de comunicación “insidiosos”. Supongamos que a los espectadores de *Titicut Follies* se les dice que el realizador manipuló sus emociones y conclusiones al cortar y pegar las tomas para hacerles creer algo que podría ser

verdadero o no. Muchos podrían contestar (y, por supuesto, podrían no contestar) que no les importa, que creen en la evidencia de sus sentidos, en lo que vieron y escucharon, independientemente de ese tipo de influencias; que ningún tipo de influencia podría modificar su juicio respecto de la incapacidad de los doctores de tomar la lógica de Vladimir con la misma seriedad que ellos; que ninguna explicación respecto del uso artístico del montaje, el ángulo de cámara, la iluminación o el registro sonoro podría modificar su conclusión de que el tratamiento que las personas reciben en hospitales como este termina matándolas; que prestar atención al ordenamiento y a las decisiones de edición no conseguirá borrar el carácter inhumano de los procedimientos de encierro y el modo en que los guardias se burlan de los internos, según pudieron observar en la película.

Se advierte entonces que la palabra “insidiosos” implica algo que tal vez no sea verdadero: que, de saberlo, los usuarios se opondrían a ser persuadidos por medios de los que no son conscientes. La hipótesis alude a otro nivel del acuerdo moral que suponen las relaciones entre los productores y los usuarios. Voy a especular distintas posibilidades aquí, que en ningún caso deben considerarse resultados de una investigación.

Tal vez a algunos usuarios les interesen sobre todo las conclusiones “principales” de la obra, de las que parece ofrecer sobrada evidencia y sobre las cuales los medios insidiosos sólo podrían tener una influencia “incidental”, como ocurre con la música de fondo de un documental. Estos usuarios podrían decir que todos esos detalles incidentales no hacen más que ayudarlos a captar el mensaje; que no los engañan, sino que resultan de gran ayuda, del mismo modo que un lector agradecería el uso de una tipografía claramente legible. Los lectores podrían agradecer la inclusión de un dispositivo gráfico, aun a sabiendas de que este puede hacer hincapié en ciertos elementos de la tabla más de lo que se “merecen” (usando un dispositivo que un profesional de la estadística podría considerar tendencioso), porque les ayuda a entender qué es importante para ellos. Quienes apoyan la concepción original podrían decir que esto sólo muestra hasta qué punto se los engaña.

Pero ¿quién decide que otra persona no sabe lo suficiente para esbozar sus propios juicios respecto de cuestiones serias e importantes? Es habitual suponer que esto es cierto respecto de los niños por debajo de determinada edad, tal vez sin detenerse demasiado a considerar qué evidencia habilita una idea semejante. Ahora bien, ¿es lícito suponer, de manera similar, que uno entiende algo mejor que otros adultos, que ellos saben menos que uno acerca del asunto en cuestión?

Estas preguntas acerca de quién podría o debería proteger a los usuarios menos informados nos llevan a considerar la gran variedad de organizaciones sociales que rodean la producción y el uso de representaciones, así como las condiciones del aprendizaje de la moral que gobierna dichas actividades. Un modo de descubrir esa gran variedad consiste en preguntarse acerca de los distintos métodos y organizaciones de la socialización que participan de la producción y uso de

representaciones.

A medida que crecemos aprendemos acerca de algunas representaciones: por ejemplo, cómo ver películas o leer libros. Otras requieren un entrenamiento especializado: aprender a leer una tabla estadística compleja o un mapa técnico. Muchas representaciones tienen diversas formas, algunas de ellas legibles para cualquier miembro de una sociedad y otras destinadas sólo a expertos y otras personas con una capacitación especial. La dificultad no es una propiedad intrínseca de ningún tipo de representación, sino que depende de aquello para lo que las personas fueron entrenadas. Si todos los miembros de una comunidad aprendieran a leer tablas climatológicas complejas (como tal vez ocurra en el marco de la comunidad de navegantes o de una base aérea), este saber formaría parte de su proceso de socialización ordinario, aunque en otros lugares sólo esté a disposición de personas altamente capacitadas. Esto también muestra la existencia de variaciones históricas. Lo que para otra generación pudo ser esotérico, hoy es un conocimiento escolar. Del mismo modo, pocas personas tienen en la actualidad destrezas —cómo cortar un vestido a partir de un molde adquirido en una tienda— que alguna vez fueron más comunes.

Hersey sostiene que no debemos temer a la posibilidad de que los usuarios sean engañados por la práctica periodística de no contar todo lo necesario porque los lectores saben cómo protegerse de esta forma de engaño. Cree que harán todo lo necesario: leerán el artículo con atención, imaginarán los materiales que el periodista tal vez dejó de lado, evaluarán lo que dichos materiales podrían contener y decidirán de qué manera ese contenido podría alterar su juicio respecto del tema en cuestión.

Eso es una gran responsabilidad para el lector corriente y nos lleva de nuevo al problema de la división del trabajo. ¿Las personas realmente se toman ese trabajo? Los lectores de diarios y revistas seguramente no guarden una actitud tan cuidadosa o escéptica respecto de lo que leen (algo que un investigador debería comprobar). Tal vez procedan más como los estudiantes entrevistados por McGill, convencidos de que no era necesario leer las tablas que acompañaban los artículos científicos porque ya los editores se habían encargado de verificar que estas dijeran lo mismo que el texto y que apoyaran los argumentos del autor.

EL ELOGIO Y LA CULPA: QUIÉNES Y QUÉ SON LOS BUENOS Y LOS MALOS

Las ciencias sociales y el análisis histórico —ya sea de manera explícita o más o menos encubierta— acostumbran plantear fuertes juicios morales respecto de aquellos temas sobre los que escriben. Los historiadores no se limitan a discutir si la guerra civil era inevitable o no. Les interesa establecer, por ejemplo, que no fue inevitable, por lo que las personas responsables de que ocurriera son culpables de haberla causado. Si se hubieran comportado de otra manera, esta jamás habría ocurrido, y se habrían salvado muchas vidas. O bien les interesa establecer que, dada la configuración de fuerzas y acontecimientos de la época, fue inevitable, por lo cual esas mismas personas no deben ser consideradas culpables de nada.

A lo largo del siglo xx, algunos sociólogos y antropólogos, entre otros, sostuvieron un acalorado debate respecto de si los negros pobres de los Estados Unidos —cuya situación de desventaja comparativa con otras personas, en muchos sentidos, nadie discute— contribuyen o no de alguna manera a sus propios problemas, del mismo modo que algunas personas discutieron si los judíos europeos hicieron algo que permitiera considerarlos cómplices de su propia muerte en los campos de concentración nazis. Los académicos y otros debatían la existencia de una “cultura de la pobreza” o, según otra formulación, de una “cultura negra”: ¿es posible sostener que los pobres (o los negros, o los negros pobres) participan de manera más o menos voluntaria en un sistema de entendimientos y prácticas que hace inevitable su victimización por medio de un sistema de explotación, represión y opresión? ¿O acaso podrían mejorar su situación, al negarse a participar de alguna manera?

Incluso si al parecer las ciencias sociales discuten acerca de resultados fácticos específicos y problemas técnicos también específicos, casi siempre es posible encontrar, detrás de los argumentos, el deseo de demostrar que algo es del modo que debería ser o que está mal y es distinto de lo que debería ser, aunque aquello que “debería” ser por lo general queda fuera de la discusión y del planteo. Cuando el estudiante del curso “La performance de las ciencias sociales” leyó el artículo sobre raza y gasto educativo “con sentimiento”, puso de manifiesto este énfasis.

EL VALOR RETÓRICO DE LA NEUTRALIDAD

La mayoría de los modos de contar lo que sabemos de la sociedad intentan mantener una apariencia neutral y que nadie piense que vociferan y desvarían para convencer a los ya convencidos. Presentan hechos y dejan que los usuarios saquen sus propias conclusiones.

Algunos productores se reservan sus convicciones morales. Exhiben las tablas, presentan los materiales pertinentes a un determinado problema respecto del cual tienen un serio juicio moral —la discriminación racial, por ejemplo— y dejan que los lectores saquen sus propias conclusiones; se trata de una actitud científica habitual, a menudo recomendada por las autoridades en la materia (por ejemplo, Ogburn, 1947).

Los productores que obran de esta forma suponen que sus posiciones morales son compartidas por todos o la mayoría de los usuarios. Gran parte de los científicos sociales de los Estados Unidos (sobre todo los sociólogos, tal vez no sea tan cierto en otros ámbitos) son de tendencia política más o menos liberal, en el sentido que se da a esta palabra en el país, o como entiende el resto del mundo, más o menos de izquierda. Como resultado, pueden dar ciertas premisas por sentado (o al menos así lo creen). Si yo demuestro una desigualdad en los ingresos entre los blancos y los negros, no tengo que decir que se trata de algo malo. Casi todas las personas que lean mi artículo así lo considerarán. La conclusión moral se sigue automáticamente del resultado estadístico (que, sin embargo, no conduce a esa conclusión por deducción lógica).

El mismo tipo de juicios encubiertos se advierte también en otros modos de representar a la sociedad. No sólo las ciencias sociales adoptan una postura neutral. El *Guggenheim Project* de Haacke, al igual que otras obras en que emplea esa estrategia, expone hechos más o menos conocidos, organizados de manera tal que los usuarios lleguen a una conclusión moral que él espera que deduzcan por sí solos. En apariencia, las películas de Wiseman presentan lo que cualquiera podría ver si estuviese en el lugar retratado.

En las sociedades occidentales del siglo XXI (y en muchos otros lugares), ser científico significa mantener una actitud neutral. Por eso, cuando alguien persigue casi cualquier meta pública, el mayor aliado que puede sumar a su campaña es la ciencia, precisamente porque todo el mundo la considera neutral y por eso no influenciada por aquello que todos quisiéramos fuese verdad, sino sólo por los resultados de una investigación imparcial y objetiva. Las personas que podrían discutir sus creencias religiosas y cuestionar sus imperativos morales se las verían en figurillas para contrariar la ciencia, que para todo el mundo, dice las cosas como son. Y en gran medida esto es cierto, muy a pesar de todas las críticas y los argumentos que postula el constructivismo social. En lo personal, acepto la mayoría de estos argumentos, pero aun así confío mucho más en un estudio científico neutral que en un argumento fundado en la revelación religiosa o en la deducción a partir de un imperativo moral que no acepto (e incluso a partir de uno que sí acepto).

Por tanto, presentar ciertos hallazgos y análisis de manera neutral y objetiva permite comunicar juicios morales con gran efectividad. En la medida en que los usuarios comparten las premisas morales, la lógica los llevará a extraer del material las mismas conclusiones morales.

Esta forma indirecta ofrece una gran ventaja retórica: es posible plantear juicios

morales como si se tratase de descubrimientos de una ciencia desinteresada. Pero los juicios morales, por más ocultos que estén, pueden ocasionar escollos analíticos. Es un problema de lenguaje. Los científicos intentan usar términos neutrales que refieran a cosas suficientemente parecidas entre sí para llegar a generalizaciones verificables acerca de las condiciones que conducen a ellas. Desean que su lenguaje sea preciso y que no incluya el juicio moral. Los científicos que trabajan en el área de la medicina no suelen tratar a gérmenes y virus como entes que exijan una condena moral. Quieren conocer de qué manera funcionan estos organismos y de qué depende su ciclo reproductivo, para interferir con él de manera efectiva. Desde luego, consideran que los gérmenes y virus son “malos” para nosotros y es preciso matarlos o deshacerse de ellos. Pero no pierden un solo segundo condenándolos ni vituperándolos.

¿Por qué? Porque todas las personas coinciden en que la tuberculosis, la sífilis y el sarampión son malos. Nadie defiende a las enfermedades ni a los gérmenes que las causan (si bien George Bernard Shaw lo hace bastante bien en su obra de 1932 *Too True to Be Good [Demasiado bueno para ser cierto]*, en la que un germen es un personaje importante y simpático). Como resultado, los científicos pueden describirlos con un lenguaje técnico, sin que por eso se los acuse de irresponsabilidad moral. Pero cuando discuten las causas del cáncer de pulmón y la posible responsabilidad de los fabricantes de cigarrillos por los casos desarrollados como resultado de fumar tabaco, ese lenguaje neutral tiene consecuencias morales (recordemos también los comentarios acerca del colesterol “bueno” y el colesterol “malo”).

El lenguaje que los productores emplean para escribir acerca de la vida social está siempre involucrado en un juego de expresión de juicios morales, ya sea que intente evitarlos o los formule de una manera disimulada. Existen serias razones para evitar el posicionamiento discursivo en el análisis social, que consideraré en el capítulo 13, al analizar la terminología analítica desplegada por Erving Goffman, prudentemente neutral. Algunas representaciones se acercan bastante a un punto imparcial, casi una presentación neutra de hechos sin interpretar. James Agee lo hace en *Let Us Now Praise Famous Man (Elogiemos ahora a hombres famosos)* (1988), y el novelista Georges Perec planteó experimentos relacionados que analizaré en el capítulo 15.

LAS CAUSAS Y LAS CULPAS

Los científicos sociales suelen indagar las causas de los fenómenos que estudian. Este es el modo más común de describir lo que hacen. Por su parte, los juicios morales adoptan la forma de una atribución de culpa. Las ciencias sociales suelen atribuir culpas estableciendo qué causa determinado fenómeno. Si se conoce la causa de algo, se sabe qué hay que cambiar para modificar cierta consecuencia social con la que no se está de acuerdo. Si se rechaza la situación de las personas negras en los Estados Unidos y se desea cambiarla, conocer la causa de dicha situación permitirá saber qué cosas cambiar para alcanzar el resultado deseado. Una vez identificada la causa *X*, será preciso hacer algo con *X* para que deje de producir el resultado indeseable. Cuando alguien explica la causa de determinado mal, lo que hace es responsabilizar a dicha causa del resultado que se analiza.

En realidad, se trata de una idea errónea y en última instancia trampa. La justificación de esta dura imputación proviene de una manera alternativa de pensar el funcionamiento de los fenómenos sociales (para un análisis más extenso de esta cuestión, véanse Ragin, 1987, 2000, y H. S. Becker, 1998: en especial, 63-66 y 183-194). La búsqueda de causas induce a error porque supone un modelo aditivo del modo en que funcionan las cosas. Es tramposo porque conduce a los analistas a asignar culpas de manera incompleta y moralmente cuestionable.

Supongamos que la desplorable situación de la población negra de los Estados Unidos fuera causada por distintos factores: los prejuicios raciales, el racismo institucional, el cierre de las industrias en las ciudades ocupadas por la población negra, la prevalencia del consumo y tráfico de *crack* en los barrios en que viven muchos negros, etc. Con razón, podríamos agregar de manera correcta muchos otros factores a la lista, pero que sea más o menos completa no afecta el argumento que me interesa plantear aquí.

En el análisis causal convencional, cada una de las causas influye sobre la cosa que interesa. En el lenguaje analítico convencional, las variables causales (independientes) afectan las variables de efecto (dependientes) en un grado mensurable. Por tanto, el prejuicio racial suma (invento este número) un 10% al malestar de la situación, el cierre de las industrias un 30% y así, hasta dar cuenta de todos los factores que influyen en la situación que se desea explicar por medio de la combinación de estas variables. De tener la fuerza suficiente, cualquiera de las variables independientes podría ser por sí sola la causante del resultado indeseable, aunque esto nunca ocurra. Además, cualquier combinación de ellas bastaría, siempre y cuando desarrollasen la fuerza colectiva suficiente. Esto supone que las variables causales son sustituibles. Para decirlo de otra manera: la influencia de las causas se suma, y cualquier resultado que acerque el total al número necesario producirá el efecto analizado.

Otro modelo de análisis, el multiplicativo, procura determinar la “conjunción” de variables que produce el resultado. ¿Qué combinación debe darse para que ocurra el efecto que nos interesa? Para este abordaje, cada uno de dichos factores es

fundamental. En ausencia de uno de ellos, no se producirá el efecto o no ocurrirá de la manera que se intenta explicar, aunque podrían ocurrir otros, perjudiciales. Por eso se llama “multiplicativo”. Basta con recordar la aritmética aprendida en la escuela. Cualquier número, por grande que sea, multiplicado por cero da cero. Del mismo modo, si falta cualquiera de las condiciones necesarias para el resultado final, no obtendremos dicho resultado. Respecto de la situación de los negros en las ciudades estadounidenses, la pertinencia de este modelo se advierte claramente en el estudio realizado en 2004 por Mario Small sobre una comunidad del área de Boston.

LOS BUENOS Y LOS MALOS

Este problema aparece también en formas no científicas de hablar acerca de la sociedad. De manera implícita o explícita, las narraciones literarias casi siempre se inclinan por un bando u otro. Los relatos tienen héroes y villanos, y es habitual que el narrador permita a sus lectores saber cuál es cuál, ya sea por medio de marcas explícitas o pistas fácilmente decodificables. En las historias para adultos, se espera cierta sutileza. El villano no siempre tiene un sombrero negro y un bigote largo y afinado, pero hacia el final de la historia, el lector siempre sabe de parte de quién ponerse.

La mayoría de las personas que realizan investigaciones sociológicas, e incluso aquellas que las leen, ya sea por placer o por provecho (es decir, con un propósito pragmático), tienden a considerarlas parte de las “ciencias sociales”, y la gente suele tomarse la palabra “ciencia” muy en serio (aunque no siempre). Según vimos en los capítulos anteriores, los usuarios suponen que aquello que leen en este tipo de prosa no expresa meramente una opinión, una afirmación de deseo o la ilustración de esperanzas bienintencionadas, sino algo que de una manera u otra depende de aquello que “verdaderamente ocurre” en algún lugar del “mundo real”. Prefieren creer que lo que leen en el informe se basa en una serie de materiales recogidos y analizados de manera sistemática, cuyos “resultados” quedan justificados por algo más trascendental que el genio o la intuición de quien escribe.

Los usuarios están interesados en todas estas cosas porque lo que “realmente” quieren saber es a quién cabe imputar la culpa de la situación, quién es responsable de determinadas injusticias, quién tiene la culpa. Les interesa dividir a los actores de la situación social analizada —los participantes de una organización, los oponentes de una disputa política, las partes enfrentadas— en “los buenos” y “los malos”,

aquellos que hacen lo correcto y aquellos que obran de manera indebida. Idea relacionada, a su vez, a una noción simplificada de la causa: los malos resultados son causados por gente mala que actúa de manera incorrecta.

Pero es imposible traducir de manera directa los resultados de un estudio científico a juicios morales de este tipo. En ocasiones, podemos demostrar que *estas* acciones tienen *estas* consecuencias (no es tan sencillo, pero imaginemos que podemos). Sin embargo, no podemos deducir de los resultados de la investigación empírica el juicio de que algunas personas son buenas y se comportaron de manera correcta y que otras son malas y lo hicieron de manera indebida. Es un determinado argumento filosófico el que permite decidir que ciertos tipos de actos o consecuencias son indebidos, y de allí en más resulta factible demostrar, de forma “científica” o empírica, que tales personas cometieron ese tipo de actos o que sus actos tuvieron esas consecuencias.

Esto resulta problemático para muchas personas, a las que les agradaría fortalecer su posición moral demostrando que aquello que desaprueban es *científicamente* incorrecto. Mi propia experiencia como participante del desarrollo de una “teoría del etiquetaje” de la desviación (Becker, 1973) ofrece un buen ejemplo de ello. La teoría del etiquetaje o teoría de la reacción social analiza la “desviación” como resultado de un conjunto de interacciones múltiples y complejas de la que participan acusadores, acusados y una gran variedad de organizaciones oficiales y no oficiales. Este abordaje busca cuestionar los modos convencionales de atribución de responsabilidad y culpa, así como la distribución de papeles de los buenos y los malos, mostrando que el proceso de acusación y prueba de culpabilidad es de tipo social, no científico. Nuestros críticos, horrorizados ante tan palmaria demostración de relativismo, solían plantearnos preguntas como la siguiente: “Bueno, ¿y el asesinato? ¿No es una *verdadera* desviación?”. Con esto querían dar a entender que, si bien muchos actos podían exhibir el conjunto de características definitorias que establecía la propuesta, algunos de ellos eran tan inhumanos que ninguna persona razonable se avendría jamás a definirlos de manera tal que excusara al individuo, los individuos o la organización responsables de cometerlos. Planteada esta imputación, no servía de nada señalar que el hecho de que algo fuera considerado un asesinato, y no un homicidio justificado o en legítima defensa o en nombre de la seguridad del país o de la defensa de la ley y el orden, era precisamente un problema de definición. Por cierto, conviene advertir que nuestros detractores provenían tanto de la izquierda como de la derecha; la derecha sostenía “valores tradicionales” y planteaba que crímenes tales como el asesinato y el incesto constituían contraejemplos definitivos, mientras que la izquierda recurrió a crímenes tales como el “imperialismo” y el “colonialismo” para alcanzar ese mismo fin. (Véase H. S. Becker, 1973: 173-212.)

Lo que estaba en juego era lo siguiente: la mayor parte de las personas interesadas en los problemas sociales quieren hacer algo más que identificar aquello que no les gusta como una desviación respecto de los estándares de la comunidad tal como los

define dicha comunidad. Desean afirmar que esos estándares que la comunidad sostiene acerca de lo que está mal no son sólo los estándares de esa comunidad, sino que la ciencia contribuyó a demostrar que son estándares de lo que está *científicamente* mal. Los críticos no querían aceptar que la palabra “desviación” tuviera una definición técnica sencilla del estilo “aquellos que algunos participantes de una situación determinada consideran incorrecto”; querían que significara “incorrecto, malo, según quedó demostrado por la ciencia”.

La pregunta “¿Y el asesinato?” me desafiaba a negar algo que resultaba bastante obvio para cualquier miembro razonable de la sociedad correctamente socializado: que algo que todos consideramos malo, como el asesinato o el incesto, en verdad es malo. El hecho de que dijera que estaba de acuerdo con ellos y que pensaba que el asesinato era malo y estaba dispuesto a afirmarlo, no les gustó; no era suficiente que estuviera de acuerdo con la convención. Entonces, pregunté: ¿por qué no basta con afirmar que el asesinato es incorrecto y malvado? ¿Qué ganamos con decir que además constituye una “desviación”? Algo obvio: la autoridad de la ciencia, en la medida en que un juicio respecto de la maldad de un acto sólo puede justificarse en virtud de un argumento teológico, y un juicio acerca de su carácter incorrecto, en un argumento ético. E incluso aquellos que sostienen férreamente sus convicciones saben que ese tipo de argumentos no sirve para convencer a quienes no las comparten. Quieren un argumento capaz de convencer también a quienes no creen. Y ese argumento es la ciencia, en la que se supone que creen todos los miembros de la sociedad contemporánea correctamente socializados.

Tal vez el ejemplo baste para establecer que los usuarios de los informes producidos por las ciencias sociales anhelan disponer de un medio que les permita distinguir lo correcto de lo incorrecto, el bien del mal, los buenos de los malos. Y, en su gran mayoría, las personas que elaboran informes en el marco de las ciencias sociales no sólo están dispuestas sino deseosas de brindar este tipo de distinciones. No es preciso que un estudiante de actuación lea un informe científico con gran emoción para demostrar que en la superficie misma del informe de investigación social, o apenas por debajo de ella, los productores formulan elogios y atribuyen responsabilidades morales, aun cuando profesan la “objetividad” y la “neutralidad científica”. Los historiadores lo hacen de manera abierta y de oficio; sus lectores se lo reprocharían si no fuera así. Como ya dije, atribuyen responsabilidades por las guerras. Si Lincoln hubiera hecho esto o aquello, tal vez los ciudadanos del Sur no se habrían enojado tanto ni habrían abrazado la secesión. Evalúan el carácter moral de los actores históricos. Si se comprobara que Thomas Jefferson era el padre de los hijos de su esclava Sally Hemings, dado el indiscutible hecho de que poseía esclavos, ¿merece el respeto que se le tributa como padre de la patria?

De seguro, muchos representantes de las ciencias sociales no se mostrarán dispuestos a reconocerse a sí mismos o a su trabajo en los párrafos precedentes. William Fielding Ogburn, responsable de introducir la estadística en la sociología

estadounidense y la sociología en el gobierno, consideraba que en la medida en que esta disciplina era una ciencia, los sociólogos debían mantener una neutralidad en toda su escritura. Exigía una prosa objetiva, carente de emoción, que sustituyera las palabras evocativas por palabras precisas de significado claro (Ogburn, 1947).

Lo sepan o no, la mayor parte de los científicos siguen por rutina el consejo de Ogburn. Lo que escriben está lleno de héroes y villanos, apenas disfrazados bajo la atribución de causalidad a determinadas variables. Tomemos un excelente ejemplo del género, uno que no se toma la molestia de ocultar su etiquetamiento de la virtud y el vicio. Stanley Lieberson escribió *A Piece of the Pie* (1980) para dar respuesta a una pregunta: ¿por qué los negros estadounidenses no alcanzaron el tipo de movilidad social individual y comunitaria que sí conquistaron otros grupos? ¿Por qué los judíos, los italianos, los irlandeses y los polacos pudieron hacerlo y los negros no? ¿Se debe a la discriminación o acaso esta imposibilidad refleja diferencias inherentes a sus capacidades? ¿Quién tiene la responsabilidad por la falta de movilidad y el éxito social de los negros? ¿Los propios negros, por no ser suficientemente buenos? ¿O los blancos, por no dar una oportunidad justa a los negros? Desde luego, podemos dar una respuesta fáctica a esta pregunta fáctica siempre y cuando se definan con claridad los términos y se proceda a la inspección crítica de todas las fuentes de información disponibles. Pero al mismo tiempo continúa siendo una pregunta moral, ya que dado el modo en que los estadounidenses consideran el problema de la culpa, si el desequilibrio se debe a la discriminación, es culpa de los blancos, pero si no se debe a la discriminación, y se debe a algo relacionado con los negros, entonces es “su culpa”; qué pena, tal vez sea posible hacer algo al respecto, pero no es nuestra culpa.

Para no dejar en suspenso a nadie que no haya leído el excelente libro de Lieberson, la respuesta que ofrece, luego de un inventivo y exhaustivo análisis de una gran cantidad de datos descubiertos con imaginación, es que la responsabilidad de las bajas tasas de movilidad social de los negros está sin duda ligada a la discriminación. Si bien la prosa de Lieberson es científicamente tan casta como lo hubiese deseado Ogburn, el acento moral de su argumentación es perfectamente claro. De hecho, la castidad de la prosa trae aparejada una importante consecuencia retórica: contribuye a convencer a aquellos lectores que tal vez no tienen una decisión tomada sobre estas cuestiones de que el autor responsable de estos resultados no tiene ningún interés oculto. Si los datos hubiesen demostrado que el agente causal no era la discriminación, lo hubiera dicho con la misma convicción, por lo que conviene creerle; no hay nada que permita apoyar otra conclusión.

Christopher Jencks suele escribir en este estilo, analizando con toda seriedad proposiciones que indignan a los académicos estadounidenses más convencionalmente liberales al someterlas a un riguroso examen. Su prosa es tan aséptica y su análisis tan equitativo que cuando al fin de una meticulosa y sistemática evaluación de la evidencia disponible concluye que las nociones de Arthur Jensen acerca de los bajos resultados de inteligencia de los estadounidenses negros son puras

tonterías (Jencks, 1980), le creemos de una manera mucho más sólida que si hubiera comenzado con algunas de las afirmaciones piadosas y convencionales acerca de cuán reprochables son las ideas de Jensen.

La mayoría de los informes de las ciencias sociales soterran sus juicios a mayor profundidad. Tal vez convenga decir que los convierten en cuestión de rutina, de manera tal que está presente, sobre todo, en la elección del problema. ¿Qué sentido tiene estudiar la distribución de las personas de distintas razas en los puestos jerárquicos de las grandes organizaciones si no creemos que exista alguna injusticia? Sin embargo, una vez elegido el problema, cesa el planteo moral, o en realidad no tanto. Los lectores se encargarán de reponerlo automáticamente.

La mayoría de los usuarios de las representaciones científicas se muestran satisfechos de que lo moral quede tácito. Los usuarios de las obras de arte parecen exigir con mayor frecuencia la expresión explícita de la condena moral. En el capítulo 12, analizaré el interesante caso de la obra de teatro de Wallace Shawn *Aunt Dan and Lemon* (*La tía Dan y Lemon*), que de manera provocativa se niega a manifestarlos.

Parte II

Ejemplos

9. Las paráolas, los tipos ideales y los modelos matemáticos

Análisis útiles en los que no creemos

Generalmente, queremos que los informes acerca de la sociedad sean correctos en el aspecto fáctico, que nos comuniquen una verdad hasta entonces desconocida para nosotros. La veracidad de una representación suele ser relevante para sus usuarios, en el caso de las expresiones científicas y también en las artísticas. Sin embargo, hay tres notorias excepciones a esta regla, tres tipos de análisis de lo social que nadie espera ni quiere que sean veraces. Alguien los inventa, sin basamento en ningún tipo de evidencia recolectada cuidadosamente. Esto no nos preocupa, porque no creemos que aumente su valor que tengan una contraparte en el “mundo real”. Y a diferencia de lo ocurrido cuando los alumnos del seminario de performance se vieron confrontados por la historia de Tom acerca de su tía y su padre, no nos importa que digan “Esto no es verdad”. Su efecto sobre los usuarios no depende de su veracidad.

Las *paráolas* —historias que describen una suerte de ideal platónico soterrado bajo lo visible (definición que extiende un poco la del diccionario, según la cual se trata de “historias que ilustran una actitud moral o principio religioso”)— sirven a determinados propósitos que la verdad no puede satisfacer, al menos no con facilidad. De manera similar, el *tipo ideal*, la herramienta teórica refinada y puesta a prueba con tanta sutileza por Max Weber, no describe algo que pueda hallarse en el mundo social inmediato o en el estudio histórico. Por último, los *modelos matemáticos* crean objetos ideales, lo que supone un grado de abstracción aún mayor que el de la propuesta weberiana. Nadie espera encontrar en la realidad algo siquiera parecido a las organizaciones sociales cuyo funcionamiento describen estas invenciones matemáticas.

Los usuarios entienden que la utilidad de estas formas de representación “no realistas” no radica en su fidelidad a un original existente en el mundo real. En cambio, estos artefactos permiten entender los modos de funcionamiento interno de determinada forma de acción colectiva que suele quedar oscurecida por los detalles históricamente contingentes de las situaciones particulares, tal como estas se presentan en el mundo real (si bien estos modelos también pueden ser bastante detallados). El analista produce estas descripciones idealizadas por medio de la

supresión de detalles que no necesariamente muestran la forma que supieron adoptar en un determinado caso histórico, lo que le permite revelar los mecanismos organizacionales ideales (“perfectos”) que el ejemplo empírico esconde. Este tipo de representaciones muestra de qué manera funcionarían las cosas si lo hicieran de esa manera, si las fuerzas en juego, libradas de detalles externos e irrelevantes, pudieran revelar su verdadera naturaleza. Su decisión de no ceñirse al realismo no las priva de valor ni de utilidad. Por el contrario, tanto las ciencias sociales como otros ámbitos suelen emplear instrumentos de este tipo.

LAS PARÁBOLAS DE DAVID ANTIN

No es nada fácil definir la ocupación de David Antin. Charles O. Hartman, en cuyo trabajo sobre su obra me baso para el comentario que sigue (Hartman, 1991), enumera algunas posibilidades: “lingüista, crítico de arte, ingeniero, poeta, traductor técnico, curador, maestro”, y señala además que Antin “funde un estimulante espectro de pensamiento lingüístico, científico, sociológico y estético, accesible a cualquier mente contemporánea ilustrada” (Hartman, 1991: 77). Por mi parte, soy bastante imperialista: cada vez que descubro a alguien inteligente, capaz de producir un trabajo interesante, me gusta llamarlo “sociólogo”, por lo que de aquí en más (en concordancia con la inclusión del oficio de sociólogo en la lista de Hartman) consideraré a Antin como alguien que produce y comunica su propio tipo de investigación en ciencias sociales. Dado que él llamó a una de sus obras “sociología del arte” (Antin, 1976: 157-208), supongo que no tendría problemas en aceptar este dudoso honor.

La obra de Antin adopta la forma de “piezas habladas” fruto de la improvisación, que ofrece, de manera más o menos espontánea, ante un público en vivo. Las registra, las transcribe y por último las publica en un formato inusual, que Hartman describe así:

1. sin mayúsculas,
2. sin signos de puntuación (salvo las comillas en las citas),
3. márgenes izquierdo y derecho sin justificar,
4. evidenciación de las pausas como espacios en blanco de varios milímetros,
5. final de línea arbitrario y
6. algo similar a cortes de párrafo (elemento que aparece recién en *tuning* [Antin,

1984]): la línea siguiente comienza en la línea que sigue abajo, pero justo debajo de donde terminó la anterior o (si la línea parcial anterior es demasiado larga) se agrega una sangría de tres cuartos de línea (Hartman, 1991: 86).

Antin ha disertado acerca de una gran variedad de tópicos, entre los que se cuentan (lo que transcribo a continuación son algunos de los títulos de sus obras) “the invention of fact”, “tuning”, “gambling”, “real estate”, “the fringe”, “what it means to be avant-garde” y “the price”.^[3]

En “the currency of the country” (la moneda del país; Antin, 1984: 5-47), un relato muy poco realista, Antin ofrece un perspicaz y valioso análisis de la organización política, económica y social. Comienza describiendo algunas experiencias vividas en su propia universidad, en las que tuvo problemas para entender a qué hacían referencia otros miembros del cuerpo docente cuando hablaban de primer, segundo y tercer mundo, y se pregunta por qué lo invitaron a participar de un encuentro acerca de la relación entre tecnología y arte en el tercer mundo (¿acaso habrá alguien en el tercer mundo a quien realmente le interese, siquiera un poco, la relación entre el arte y la tecnología?). Luego cuenta una conversación con un amigo, en la que le sorprende descubrir cuánto gana un trabajador metalúrgico, en comparación con el aumento del precio de una taza de café, tras lo cual comienza a especular acerca del modo en que las mercancías (el café, por ejemplo) y los servicios (un viaje en taxi) tienen cierto precio habitual al que uno se acostumbra y cuán sorpresivo resulta que dicho precio varíe mucho, por ejemplo cuando una taza de café pasa a costar US\$2,50 en vez de 50 centavos. Advierte entonces que estas vagas nociones acerca de cuánto gana un “trabajador”, cuánto cuesta una taza de café y cuánto vale una casa están conectadas entre sí en un esquema de valor vago e implícito, cuyas partes están interrelacionadas y se describen en función de cantidades de dinero. Entonces narra una historia.

El relato trata de un amigo que viaja con una beca a un país europeo sin nombre (y, a medida que avanza la lectura, de existencia poco probable). En su sistema monetario, de base 2 —a diferencia del sistema decimal que emplean la mayoría de las monedas occidentales—, la moneda de menor valor, ya fuera de circulación, es el *unum*. Antin da el nombre de todas las demás denominaciones (aquí, sus conocimientos en el área de lingüística le permiten construir un conjunto de términos plausible), del *diplum* (que vale dos *unums*) al *bregma*, que vale 1280 *unums*. Por varios motivos, muchas de estas monedas quedaron fuera de circulación, y los habitantes de ese país usan sólo los *sards* (8 *unums*), los *nerors* (32), los *slekts* (64), los *arkts* (128) y los *bregmas*.

En su pequeño territorio, que ocupa un valle situado entre dos países industrializados y contaminantes, el aire es tan irrespirable que es preciso hacer llegar aire purificado a los hogares y edificios públicos y privados, así como a los vehículos de transporte público. Los ciudadanos se ven obligados a pagar por este servicio, tal

como los habitantes de los Estados Unidos compran el agua que destinan a un uso privado. Si bien el *droz* (tres litrominutos) de aire puro cuesta sólo un *slekt*, los *slekt*s se suman y las personas terminan destinando buena parte de sus ingresos a hacer que sus viviendas resulten habitables. Una persona con ingresos medios sólo alcanza a cubrir los costos que demanda la provisión de aire respirable para una única habitación. Entonces, Antin calcula cuántos *bregmas* costaría ventilar una casa entera, o parte de ella, y estipula la porción del salario de, por ejemplo, un reconocido urbanista que necesariamente optaría por la ventilación. También cuenta que las personas buscan un empleo que les permita pasar la jornada laboral respirando aire pagado por sus empleadores, teniendo así la posibilidad de apagar la ventilación en sus hogares, y durante el día dejan a sus hijos en guarderías por el mismo motivo.

La relación entre los salarios y el precio del aire necesario para ventilar casas y departamentos obliga a las personas a compartir las habitaciones en que viven:

se demostró que compartir una habitación con dos o tres personas constituye el modo más económico de pagar el oneroso precio del aire conservando un espacio físico razonable para cada uno de los ocupantes, pero esto supone un menoscabo de la privacidad y podemos imaginar el efecto que tuvo en la vida social (Antin, 1984: 30). Y en todo lo demás. Las llamadas telefónicas hechas desde una cabina (ventilada) cuestan un *slekt*, lo mismo que vale la cantidad de aire que una persona consumiría durante tres minutos en su casa. El precio de la televisión (también, un *slekt* cada tres minutos) guarda relación con la cantidad de aire que podría respirar un grupo de personas que mira el mismo aparato en la misma habitación. Pero este costo es tan elevado que los dueños de los canales, que de otra forma no lograrían atraer al público que interesa a sus anunciantes, subsidian y distribuyen un *slekt* especial de forma hexagonal, el *vizuslekt*, que puede introducirse en la ranura a través de la cual se paga la televisión (lo cual hace posible que varias personas compartan una habitación e incrementa el tamaño de la audiencia), carente de validez para cualquier otra cosa.

Debido a que la privacidad es tan cara —dos personas que quieren estar solas necesitan procurarse una provisión especial de aire—, los jóvenes que desean hacer el amor deben tomar recaudos particulares. Pueden comprar un tanque de aire e ir al campo (y una vez allí, hacer lo suyo con rapidez, ya que los tanques son caros) o bien subirse a compartimentos cerrados (por ende, privados) dotados de una carga de aire especial para aprovechar el sistema de aire limpio del transporte público; pero esto cuesta mucho más que viajar en la sección abierta del vehículo, con el resto de los pasajeros, donde el aire es mucho peor.

Antin muestra el modo en que estos hechos económicos encuentran su expresión en el lenguaje; para hacerlo, inventa un lenguaje similar a los de Europa central. A su amigo, al principio le cuesta un poco entender el habla coloquial de las personas, porque no entiende el contenido metafórico que adquieren los términos monetarios en expresiones comunes, no logrando por consiguiente advertir cuál es su relación con el

resto de las palabras. Para indicar que algo carece por completo de valor, una persona dice “*na vodjie tvijnni na vizuslektduvar*” (no vale ni siquiera un *slekt* hexagonal), expresión que toma su fuerza del hecho de que los *slekts* hexagonales sólo sirven para la televisión. De manera similar, los jóvenes que van al campo a hacer el amor son llamados “personas que llevan aire a las montañas”, y todos los locales se sonríen al oír esta expresión, porque saben lo que significa, pero al amigo de Antin le lleva bastante tiempo descifrarlo.

En la moneda de ese país, pasar toda la noche en el compartimento privado del transporte público le cuesta a una pareja 8 *bregmas*. Pero incluso un urbanista gana apenas 950 *bregmas* por mes, mientras que un trabajador podría ganar entre 400 y 500 *bregmas* y un estudiante podría disponer de 100 o 200 *bregmas*. Por tanto, darse el lujo de pasar dos noches por fin de semana juntos (72 *bregmas*) podría equivaler al 75% de los ingresos de un estudiante o al 15-20% de los ingresos de un trabajador.

Ciertas expresiones populares dan cuenta de esta realidad económica. Para describir a un hombre como “fabulosamente rico” basta con decir que es “*tij vlazcescu mberie bregmadziu na dumobru ezadje*” (un hombre con la riqueza suficiente para hacer el amor en su propia casa, es decir, suficientemente rico para llenar al menos dos habitaciones de aire respirable, una para él y su pareja y la otra para los demás). A nadie extrañará entonces que en esta sociedad aparezca el verbo *medrabregmadzian*, cuyo significado metafórico hace referencia a que algo “derrocha sensualidad”, y su sentido literal, según Antin, es “pasar toda la noche fornicando” (Antin, 1984: 35). Antin ofrece un minucioso análisis lingüístico de la morfología de estas palabras (basada en la raíz *bregma*, la unidad monetaria) que dan cuenta de una cantidad increíblemente grande de dinero (*bregmas*).

[*medrabregmadzian*]

es un verbo compuesto construido a partir del infinitivo *bregmadzian*
que como puede verse está compuesto por el sufijo de verbalización
de infinitivo más la raíz *bregma* mientras que *medra* es un prefijo

adverbial compuesto de dos partes *med-a* que significa

más que y el infijo *r* un intensificador que expresa

la noción de superar cualquier posibilidad de manera tal que *medra* significa
“increíblemente muchos” o “mucho” o tan sólo “demasiado”

porque hacer

el amor en un compartimento cerrado

durante toda la noche

es claramente una exageración.

Entonces, en esta sociedad, según la evidencia recolectada en las lenguas comunes, los significados del dinero incluyen (encierran, absorben) todo un conjunto de significaciones relacionadas con el aire, la privacidad, el sexo y muchas otras cosas.

La historia, para no dejar al lector en suspense, encuentra un desenlace trágico. El estudiante extranjero conoce a una joven local que se autodenomina “escultora”, pero

no es lo que esperaríamos que fuera (no produce objetos físicos hechos de materiales duraderos). Se llama a sí misma así porque los escultores, expuestos a un trabajo físico intenso, consiguen aire subsidiado por el gobierno, y ella desea expresar su solidaridad con las clases trabajadoras. Pero en realidad es bastante delgada y parece un trabajador intelectual mucho más que alguien que hace trabajo físico. Los trabajadores intelectuales y los trabajadores físicos son enemigos, y la primera noche que, con timidez, la joven invita al estadounidense a “viajar en transporte público” con ella, el autobús al que suben es capturado por los miembros del partido de los trabajadores intelectuales con el propósito de adoctrinar a los pasajeros. La policía decide intervenir y, en el tumulto, confunde a la joven con un trabajador intelectual, y es asesinada (al menos esto termina entendiendo el público, si bien no es tan claro).

Al regresar a casa, el estadounidense, naturalmente, es interrogado por la CIA. Cuando les cuenta su historia, los agentes se enojan. No creen en la descripción que ofrece del conflicto político de aquel país y lo acusan de haber desperdiciado el dinero de su beca.

Al principio, podemos creer que se trata de una historia real. A mí me ocurrió. Algunas de las historias que Antin cuenta en sus “piezas habladas” —llamadas así porque consisten en improvisaciones orales— son verdaderas o parecen serlo (“the price” cuenta la ruptura de su madre, en un hogar para ancianos, con otro residente, quien más tarde abandonó la institución cuando la nueva administración le prohibió seguir pasando las noches en la habitación de su novia; según comenta el personaje a Antin, la residencia es más agradable que el lugar al que se mudó, pero allí “el precio es justo.”) La gran cantidad de detalles que Antin ofrece acerca de la geografía del país, asociada a la contaminación del aire, así como el elaborado análisis lingüístico de las expresiones habituales en su imaginaria lengua del este de Europa finalmente dan a entender al espectador que la historia no es “real” sino una parábola; es decir, según el diccionario, “una historia sencilla que ilustra una lección moral o religiosa [o, como en este caso, sociológica]”.

El hecho de que el relato no sea verídico no hace la diferencia —al menos para mí, y supongo que para el lector tampoco— en lo concerniente al valor del análisis sociológico planteado. Su progresión desglosa de manera clara y convincente las intrincadas conexiones existentes entre las creencias compartidas, el lenguaje, la estructura de clases, las condiciones del entorno, las relaciones personales y muchas otras cuestiones de relevancia teórica. Sin importar que la historia sea verdadera o no, tales conexiones existen y podemos ver cómo se darían, o podrían darse, en casi cualquier contexto. Tal vez no en los detalles mencionados en este caso, pero sí de maneras reconocibles a partir del conocimiento de esta historia. Y aun de no ser así, se los desglosa con una lógica tan razonable que querríamos usarlos como guía para nuestras investigaciones sobre temas similares.

Si bien estas conexiones guardan un considerable interés teórico, Antin no las formaliza en términos de teoría. El usuario se ve obligado a extraer la teoría de la

historia y de sus observaciones astutas y satíricas. Este productor deja una gran cantidad de trabajo librado al usuario. Le ofrece categorías, conceptos y diversos hechos sociales posibles, un conjunto de partes a partir de las cuales podríamos construir distintas organizaciones de tipo similar. Poco importa que las historias que cuente no sean verdaderas, en tanto permitan descubrir determinadas cosas acerca de la sociedad que es posible aplicar a otros contextos, en otros intentos de entender lo que sucede. Estas nos muestran cómo serían las cosas si se parecieran en algo a como son en ese país inventado de ciudadanos pobres, deseperados por aire.

TIPOS IDEALES

La noción de tipos ideales es conocida en el ámbito de las ciencias sociales según la formulación propuesta por Max Weber (1849: 89-95), quien ofrece, a modo de ejemplo, la idea del mercado que se hace un economista y la economía de intercambios relacionada:

Este cuadro conceptual reúne determinados procesos y relaciones de la vida histórica en un cosmos, carente en si de contradicciones, de conexiones *conceptuales*. En cuanto a su contenido, esta construcción presenta el carácter de una *utopía*, obtenida mediante el realce *conceptual* de ciertos elementos de la realidad. Su relación con los hechos empíricamente dados de la vida consiste exclusivamente en esto: allí donde en la realidad se *comprueba* o se *supone* que en algún grado operan de hecho conexiones del tipo abstractamente representado en aquella construcción, esto es, procesos dependientes del “mercado”, podemos *ilustrar* y volver comprensible pragmáticamente la *especificación* de tal conexión en un *tipo ideal*. Esa posibilidad puede resultar conveniente, y hasta indispensable, sea con fines heurísticos o expositivos. Respecto de la *investigación*, el concepto típico-ideal pretende guiar el juicio de imputación: no es una “hipótesis”, pero quiere señalar una orientación a la formación de hipótesis. No *constituye* una *exposición* de la realidad, pero quiere proporcionar medios de expresión unívocos para representarla [...] es una *utopía* que plantea a la labor *historiográfica* la tarea de comprobar en cada *caso singular*, en qué medida la realidad se acerca o se aleja de ese cuadro ideal.

Un tipo ideal se construye mediante una abstracción del caos de la realidad, como ilustra Weber respecto de la noción de “artesanado”:

se puede caracterizar la “idea” del “artesanado” en una utopía [por “utopía” Weber entiende aquí una versión idealizada], en cuanto se acentúan determinados

rasgos que se presentan de manera difusa entre los trabajadores de ramas industriales de los más diversos países y épocas, destacándolos unilateralmente en sus consecuencias para acordarlos en un cuadro ideal [...] Cabe intentar, luego, delinear una sociedad en la que todas las ramas de la actividad económica, y hasta la espiritual, estén regidas por máximas que se nos aparecen como aplicación del mismo principio, característico del “artesanado” erigido como tipo ideal.

Weber suele utilizar este procedimiento. Describe varios tipos de autoridad —carismática, tradicional, legal-racional— en términos de tipos ideales. En su análisis de las religiones del mundo, no espera hallar ningún caso puro de estos tipos de liderazgo, como tampoco esperan hacerlo quienes investigan hoy otras áreas de la vida social. Los tipos sólo nos indican cómo podrían ser las cosas si las personas siguieran a un líder porque consideraran que tiene dones especiales, porque así fueron siempre las cosas, o porque esa persona es a quien deben seguir según las reglas. Pero no existe, ni deberíamos esperar que exista, ninguna sociedad u organización cuyos miembros se guían puramente por uno u otro de estos principios básicos. Weber describe la burocracia tal como sería si una organización reuniera en efecto todas las características que atribuye al tipo puro: actividades administrativas regidas por reglas, tareas a cargo de profesionales especializados de tiempo completo organizados en una jerarquía cuya carrera profesional consistiera en ejercer ese tipo de trabajo, trabajadores que no poseyeran los medios de administración y recibieran ingresos salariales en vez de rentas o ganancias y demás. Pero jamás esperó encontrar en el mundo real una organización que reuniera todos estos rasgos (Gerth y Mills, 1946: 96-104).

Los investigadores emplean los tipos ideales como medios para llegar a lo crucial en el caso estudiado, desbrozándolo de cuanto es accidental e históricamente contingente, todo lo que no sea innecesario para la idea cuya esencia procuran exponer. Como resultado, esto les permite contar con conceptos e ideas de trabajo que, aun dotadas de coherencia y consistencia lógica, guarden un grado suficiente de relación con lo observable para ser de utilidad al enfrentar los materiales empíricos. Tal vez el gobierno local que estoy estudiando no reúne todas las características de una burocracia ideal, pero puedo identificar un número suficiente de ellas para tener pistas acerca de qué observar después, qué tipos de investigaciones podrían conducir a futuros hallazgos y demás: algo así como un experimento del pensamiento, en que uno se pregunta a sí mismo qué ocurriría si ciertas tendencias especificadas en el tipo ideal operasen sin restricciones de ningún tipo. Esto nos permite advertir los rastros de dichas posibilidades en lo que realmente ocurre cuando estas tendencias operan sólo de manera parcial, porque otro elemento de la organización bloquea su expresión absoluta.

Un tipo ideal nunca es “verdadero”; la verdad no es una cuestión relevante para su producción. Si funciona como queremos que funcione, nos mostrará las interconexiones entre distintos elementos, y así nos permite ver de qué manera

influyen las cosas unas sobre otras en el caso puro, de manera tal que podemos detectar su funcionamiento en las condiciones menos puras del mundo real. Weber sostiene: “Existe sólo un criterio: el de su éxito para el conocimiento de fenómenos culturales concretos en su conexión, su condicionamiento causal y su *significación*”. Entonces, con ellos ocurre lo mismo que con el relato de Antin, en el que aquello que podría haber sucedido de haberse dado un conjunto determinado de condiciones, nos permite entender lo que realmente ocurrió en una situación que estamos intentando comprender. No es cierto pero es “útil”, lo que supone un criterio muy distinto. Un tipo ideal útil nos advierte acerca de elementos presentes en los casos reales que estudiamos, así como su tipología de la autoridad le permitió a Weber identificar las formas de organizar la acción colectiva en los distintos grupos religiosos.

Sostener que un tipo ideal describe cómo deberían funcionar las cosas si fueran de esa manera supone que el productor de este tipo de representaciones especifique el conjunto de condiciones y el proceso a partir del cual es posible imaginar qué sucederá luego. En el caso más puro de tipo ideal —los modelos matemáticos— llamaríamos a estos elementos “estado inicial” y “reglas de transición”, e identificariamos lo que pasa luego como los “estados sucesivos de un sistema”.

LOS MODELOS MATEMÁTICOS

Los relatos de Antin ofrecen un buen ejemplo de las interconexiones entre los elementos constitutivos de una sociedad. Weber emplea palabras para crear tipos de organización ideales. El trabajo de ambos le resta realismo a la realidad social, volviéndola más comprensible.

La versión más pura de estas operaciones de idealización se encuentra en los modelos matemáticos, que asignan valores numéricos o abstractos a los elementos que contiene. Los modelos especifican una determinada población de elementos, los tipos de estados que pueden adoptar y las operaciones que podemos realizar sobre ellos. Los miembros de una subclase de modelos importante para la sociología enumeran la distribución inicial de elementos entre un número de estados posibles, esbozan las reglas de transición que determinan de qué manera pueden variar dichos elementos entre los sucesivos estados de la totalidad del sistema e indican cuál será la distribución resultante de los elementos entre los distintos estados. Provistos de mucho menos detalle que un tipo ideal, producen, por consiguiente, resultados aún más claros.

John G. Kemeny, J. Laurie Snell y Gerald L. Thompson esbozan un modelo sencillo y productivo:

En algunas sociedades primitivas existen reglas estrictas que determinan los matrimonios permitidos. Estas reglas fueron creadas para impedir los espousales entre parientes muy cercanos (Kemeny, Snell y Thompson, 1974: 451).

Las reglas especifican quiénes pertenecen a un determinado tipo de matrimonio (pensémoslo como un clan), cuáles de los miembros de los distintos tipos de matrimonios tienen permitido casarse entre sí, a qué tipo pertenecerán los niños nacidos de tal unión, y así “es posible asignar a estas reglas una formulación matemática precisa en términos de matrices de permutación” (Kemeny, Snell y Thompson, 1974: 451).

Los autores definen una matriz de permutación (pensémosla como una tabla, con filas y columnas) como “una matriz cuadrada [similar a una tabla] que tiene exactamente un 1 en cada fila y en cada columna y 0 en todas las demás entradas” (Kemeny, Snell y Thompson, 1974: 453). Si se rotulan las filas y las columnas con los nombres de los clanes en que está dividida dicha sociedad, los números 1 y 0 representarán los tipos de matrimonios permitidos o prohibidos. La matemática de este tipo de matrices nos indica cómo llevar a cabo la suma, la multiplicación y otras operaciones aritméticas a partir de los datos que contienen, operaciones cuyos resultados nos permitirán identificar la conformación de la próxima generación.

Desde luego, son muy pocas las sociedades que tienen reglas maritales tan estrictas y complejas, e incluso aquellas que las tienen las obedecen “más o menos”, lo que limita la utilidad de este tipo de esquema para el estudio de una sociedad real. Pero en términos de modelo, resulta de enorme utilidad, ya que nos permite conocer los tipos de sistemas posibles y nos ofrece una forma de identificar de qué manera y cuándo se vulneran dichas reglas, así como muchos otros temas de interés para quienes estudian los sistemas de parentesco.

Harrison White estudió los complejos sistemas de parentesco de los pueblos originarios de Australia y también los sistemas de un grupo que habitó la frontera de Indochina con Burma para demostrar las posibilidades de los modelos matemáticos (White, 1963: 94-105 en particular; su análisis dialoga con el de Kemeny, Snell y Thompson). Concluye que

las prescripciones matrimoniales desprovistas de ambigüedad [del tipo descrito por las reglas antes mencionadas] constituyen un caso límite, un tipo ideal. Por ello, no conviene preguntarse si una determinada tribu tiene un sistema de matrimonio prescriptivo y no preferencial, sino, antes bien, hasta qué punto la tribu obra en conformidad con determinada mezcla de tipos ideales de sistemas maritales prescriptivos, ya sea como unidad aislada o como parte de una red de tribus interrelacionadas. Queda por delante la difícil tarea de desarrollar un marco de análisis más general dentro del cual sea posible definir significativamente y con precisión el grado de respeto a la norma... Por mi parte, sólo he logrado establecer

los tipos ideales (White, 1963: 148-149).

Por ejemplo, podría construirse un modelo matemático que produzca un análisis de este tipo sobre el repertorio sinfónico. He aquí un ejemplo de mi propia invención, a partir del análisis realizado por William McPhee de la clase general de fenómenos sociales que identifica como “supervivencia de elementos culturales”:

Recoletemos las obras que todas las orquestas sinfónicas de los Estados Unidos hayan tocado en el transcurso de un año y clasifiquémoslas, por ejemplo, según la nacionalidad de su compositor (no es preciso, desde luego, adoptar este criterio; también podría clasificárselas según el año de composición, la fecha de nacimiento del compositor, la extensión de las obras o incluso su tonalidad). Así descubrimos que el $x\%$ de las obras fue escrito por compositores alemanes, el $y\%$ por compositores franceses, y así sucesivamente. (Desde luego, habrá ambigüedades y casos problemáticos, como compositores de doble nacionalidad, tal como sucedería con cualquier otro criterio, y cada uno de estos debería resolverse según una serie de definiciones arbitrarias, que no por ello afectarán la utilidad del modelo.)

Entonces, supongamos que el repertorio, definido como aquello que todas las orquestas tocan en el transcurso de un año, cambia en un 2% anual. Cada año, un 2% de las obras ejecutadas el año anterior se dejan de lado y se añade otro 2%. Imaginemos también que las obras añadidas difieren en su composición étnica de alguna manera específica respecto de la presente composición del repertorio. Mientras que el repertorio actual está integrado por un 30% de obras de compositores alemanes y un 10% de obras de compositores franceses, las obras añadidas este año corresponden en un 25% a compositores alemanes y en un 15% a compositores franceses. Supongamos que, además de cambiar todos los años el repertorio, esta nueva proporción se mantiene en cada oportunidad. ¿Cuál será entonces la composición étnica del repertorio al cabo de dicho período?

Si resulta un ejemplo demasiado frívolo, tengamos en cuenta que el problema, tal como fue planteado, es formalmente idéntico al problema de cuánto tiempo será necesario para que una determinada proporción de mujeres alcance el rango de coronel en la fuerza aérea estadounidense, dada una proporción de mujeres actual del $x\%$ y una tasa de remplazo del $z\%$ anual. Los resultados que se encuentren respecto del cambio en la proporción de compositores de distintas nacionalidades de año a año será, en términos generales, válido respecto de cualquier situación en la que un número fijo de elementos de distintas clases sea remplazado a tasas conocidas a intervalos regulares (H. S. Becker, 1963: 26-73).

Al igual que ocurre con los tipos ideales de autoridad de Weber, sería irrelevante plantear que este no es el proceso en virtud del cual se modifica el repertorio sinfónico, ya que no es eso lo que el análisis afirma. Tan sólo establece cuál sería la verdad si ese proceso adoptara dicho modo.

Y podría ser interesante saberlo por los mismos motivos por los que nos interesa conocer los tipos ideales de autoridad o la forma ideal de un sistema de parentesco

determinado: para entender una dinámica de funcionamiento, aun cuando el fenómeno no funcione tal como lo especifica el modelo. Por tanto, podría ser útil saber cómo estaría conformada una organización si fuera una burocracia del tipo descrito por Weber, tal vez para determinar, por ejemplo, qué es el gobierno municipal de Chicago, en la medida en que no sea ese tipo de burocracia.

Debido a que estos tipos ideales son instancias de formas matemáticas ya conocidas y acerca de las cuales se probaron muchos teoremas y para cuya manipulación se crearon muchas operaciones —las cadenas de Marcov, las ecuaciones diferenciales o los gráficos dirigidos, por ejemplo—, cualquier cosa que ya haya sido probada respecto de estas entidades resulta automáticamente válida para cualquier uso particular de estas aplicado a propósitos de análisis social. Si se exhibe el funcionamiento de un sistema de parentesco hipotético como un proceso de Markov (“un proceso aleatorio cuyas probabilidades futuras quedan determinadas por su valores más recientes” [Weisstein, s.f.]), una vez establecidas las conexiones adecuadas —es decir, una vez identificadas las variedades de posiciones en el clan, por ejemplo, y especificadas las reglas que gobiernan los enlaces entre clanes y la tasa en que se producen—, todo aquello que se sabe acerca de las cadenas de Markov (que es mucho) resultaría de manera lógica (y por eso también automática) válido para el sistema descrito. Si describo las conexiones entre los miembros de una organización en términos de red, todo aquello que ya se probó acerca de los gráficos dirigidos está a mi disposición como un resultado válido acerca de la organización que estudié, sin necesidad de que realice ningún trabajo empírico adicional. La lógica de la matemática garantiza la precisión de estos resultados. No en el ámbito empírico, desde luego. Para ser claros, no importa que un sistema de parentesco semejante no exista en ningún lugar del mundo o que el sistema de parentesco que se está describiendo no funcione realmente así. El modelo establece qué ocurriría si funcionara así. Y es útil saberlo.

Thomas Schelling (1978) emplea esta propiedad para explicar otro regalo que el pensamiento matemático ofrece a las ciencias sociales. Muchas de las cosas que interesan al público son verdaderas por definición. Se trata de aquello que los matemáticos llaman “identidades”: los términos ubicados a un lado de la ecuación equivalen a la misma cantidad que los términos del otro lado. Schelling da algunos ejemplos sencillos: el número de ventas en un mercado *debe* ser igual al número de compras, ya que no es posible vender algo si no hay quien lo compre, o comprar algo si no hay quien lo venda. Esto es obvio, pero hay muchos ejemplos que no los son tanto. Cito uno de ellos en detalle:

A menudo nos interesa saber qué relación existe entre dos poblaciones de distintos lugares. Un ejemplo es el caso de doce residencias universitarias, donde tres cuartas partes de la población están compuestas por varones. Las combinaciones posibles son muchas, pero todas estarán sujetas a la limitación numérica. Por ejemplo, hay una única relación que puede ser común a todos los dormitorios: 3 a 1. Hay una única

forma de dividir a los hombres y mujeres de manera tal que todas las mujeres que existen vivan en instalaciones donde la mitad de las habitaciones disponibles estén ocupadas por hombres: seis de ellas podrían ser mixtas de mitad y mitad, y las otras seis quedarían destinadas sólo a hombres. Si hubiera dos instalaciones exclusivas para mujeres, la relación entre los hombres y las mujeres en las otras diez debería ser, en promedio, de 9 a 1. Si hubiera dos instalaciones exclusivas para mujeres, sólo otras dos podrían ser mixtas en mitades exactas, y así sucesivamente. Este principio también es válido para la distribución de ingresantes, estudiantes negros, estudiantes casados o cualquier otro grupo. Si los estudiantes negros representan una doceava parte de la población, es posible ubicarlos a todos en una única instalación, en dos instalaciones en relaciones de 50-50 o en cuatro instalaciones en relaciones de 1 a 3. No hay forma de lograr que haya estudiantes blancos que convivan, en promedio, con más de un estudiante negro cada doce.

En una escala menor, la indivisibilidad de las personas se vuelve un fenómeno importante. Distribuidos en cuartos de cuatro personas, ninguna de ellas puede representar menos del 25% de la población de ese cuarto. Si los negros son una doceava parte del total, sólo tres onceavas partes de los blancos podrán tener un compañero de habitación negro. Si todos los negros prefieren tener compañeros de habitación negros, y otro tanto ocurre con los blancos, la única relación aceptable será de dos y dos, y así diez doceavas partes de los cuartos de la universidad quedarán ocupadas sólo por blancos. Esto también se aplica para los servicios hospitalarios, las barracas militares y, en un caso extremo, las parejas de policías en equipos donde todas las patrullas integradas estén compuestas por un 50-50 y nadie la comparta con alguien de su mismo color (Schelling, 1978: 58-59).

No hay nada que discutir al respecto; no es necesario recolectar los datos, que se siguen de la aritmética más básica. Pero eso no los hace obvios:

Es sorprendente advertir cuántas horas de reunión se perdieron para analizar propuestas tendientes a mezclar hombres y mujeres en habitaciones, o blancos y negros, o ingresantes y estudiantes avanzados, de maneras que violan el sencillo principio aritmético según el cual, sin importar de qué manera se los distribuya, los números existentes en todos los dormitorios sumados serán equivalentes al número de personas que existe (Schelling, 1978: 59).

NO ES VERDAD, ¿Y QUÉ?

Aunque puede parecer raro (sólo hasta que lo pensamos con el grado de abstracción suficiente), los relatos de Antin y otros tipos de análisis similares, planteados como paráolas, tienen mucho en común con los modelos matemáticos, así como estos guardan cierta relación con los tipos ideales weberianos.

¿En qué sentido? Cada relato de Antin es una ficción. El país que describe no existe. La historia que cuenta nunca ocurrió. Pero tampoco existe la burocracia que el tipo ideal concebido por Weber describe, y ningún grupo de orquestas sinfónicas que esté planificando su programación sigue una estrategia anual tan exacta como la que describe el modelo matemático imaginario planteado. El modelo y el tipo son entidades tan ficcionales como el relato. Otra similitud entre los tres es que son analíticos, diseccionan situaciones reales para encontrar sus componentes fundamentales y luego construyen un modelo que explique sus interacciones y dependencias mutuas.

Pero los relatos, los tipos y los modelos también difieren en aspectos sustanciales, y esas diferencias también son instructivas. Los modelos matemáticos plantean las relaciones que analizan en términos que son a la vez precisos y abstractos (estas dos cosas no se dan necesariamente juntas). Operan de manera metafórica, asemejando los fenómenos sociales concretos que representan a un objeto matemático abstracto (tal como las personas calculan distancias asemejando el avistaje de lugares y estrellas a la forma geométrica abstracta de un triángulo) y razonando desde las propiedades del objeto abstracto hasta las propiedades del tema específico en cuestión. De esta forma, Kemeny, Snell y Thompson describen las reglas maritales de una sociedad como el funcionamiento, modelado a partir de matrices de permutación, de siete axiomas que encarnan la actividad de un sistema de parentesco que asigna a los niños su pertenencia a un determinado grupo y prescribe el matrimonio entre algunos grupos, al tiempo que lo prohíbe entre otros. Su análisis demuestra —y esto es muy interesante— que el número de sistemas posibles, siempre y cuando las personas se comporten tal como lo indica el sistema, es muy limitado.

Las relaciones analizadas en un modelo de este tipo son necesariamente “verdaderas”. De darse las especificaciones del sistema, los resultados se producirán de manera automática, así como la suma del cuadrado de los dos lados de un triángulo rectángulo equivale necesariamente al cuadrado de la hipotenusa. No es más que la sencilla e inevitable lógica de la geometría. Pero el modelo no afirma que exista en el mundo nada parecido: sólo advierte que si algo fuera así, ocurriría determinada cosa.

Dado que casi ninguna actividad humana se parece mucho a estos objetos matemáticos, los proveedores de modelos están condenados a trabajar con un artículo difícil de vender. Esto se debe a que, si bien nadie les exige que sean verdaderos, con frecuencia exigimos que sean “similares a” los fenómenos sociales verdaderos que nos interesan. Y si bien resulta muy sencillo mostrar cómo se puede construir un objeto abstracto, cuanto más matemáticamente preciso, limpio y elegante resulte,

menos tendrá para decir acerca de la cosa que queremos que represente. Pero esto se debe en parte a que los usuarios todavía somos muy ingenuos a la hora de encontrar similitudes. En lo personal, no abandono toda esperanza acerca del uso de estos instrumentos en las ciencias sociales, en parte debido al éxito que tuvieron las otras dos variantes aquí analizadas de representaciones “no realistas”.

Los tipos ideales, menos sujetos a este tipo de crítica, se parecen bastante a lo real. Si visitamos una oficina de gobierno, sin duda encontraremos archivos allí, tal como lo especifica Weber. Quizás estén en el disco rígido de una computadora, pero aun así son archivos y cumplen las funciones que Weber les asignó. Además, el personal de la oficina con frecuencia describirá un sistema laboral que incluirá muchas de las características que Weber asignó a las carreras y a las contingencias laborales que presentan los sistemas laborales burocráticos.

Las relaciones entre los elementos de un tipo ideal no son necesariamente verdaderas, pero guardan cierta conexión con la lógica humana. Vemos y entendemos que dichos atributos podrían darse juntos de la manera descrita, cómo la existencia de archivos daría cierta predictibilidad a la acción. Aun así, dichas relaciones no son verdaderas por necesidad lógica y afirman tratar de algo que ocurre en el mundo social real, si bien tal vez no exactamente como ocurre. No como una burocracia real, sino como todo aquello que pensamos como burocracia. Por tanto, podría resultar que el modelo no funciona para la clase de cosas que dice explicar. Al evaluar un modelo de este tipo, recurrimos a nuestra experiencia con situaciones y organizaciones “como esa” y vemos si lo que se dice de ellas tiene sentido o no.

El relato de Antin es todavía mucho más específico, aunque buena parte haya sido inventada. Le interesa mostrar cómo se reconoce en el mundo real el valor de las cosas, en términos monetarios, y de qué manera este reconocimiento encuentra su lugar en el lenguaje. Quiere que el público entienda cómo una situación contextual puede ramificarse y atravesar todos los aspectos de la vida cotidiana: de qué manera la mala calidad del aire puede llevar a una pérdida de privacidad, que a su vez haga que las personas comiencen a utilizar las instalaciones públicas para hacer el amor, y cómo un sistema de distribución de aire según la cantidad de trabajo realizado por la persona, sin duda un sistema justo y razonable, puede conducir a que los escultores sean considerados “trabajadores” mientras que los escritores y pintores no, y de qué manera esto puede llevar, a su vez, a un conflicto político del tipo en el que un amigo puede perder la vida. Los detalles del relato de Antin resultan convincentes, aun reconociendo su carácter ficcional. Los objetos lingüísticos que analiza, echando mano a toda la parafernalia del análisis técnico de la lingüística, suenan creíbles, aunque para ver cómo sería eso, hay que buscar similitudes en el lenguaje que uno conoce.

El relato de Antin no necesita parecerse a nada real, como sí le ocurre al tipo ideal de Weber, y las regularidades sobre las que llama la atención no se afirman en forma abstracta; antes bien, las plantea como las especificidades de un contexto, una

situación política y un lenguaje específicos. Nadie tiene por qué pensar que existe algo real que se le parezca. Pero seguramente lo hagamos.

Cada uno de estos análisis no verdaderos, aunque valiosos, satisfacen a un determinado conjunto de usuarios. Los modelos matemáticos son producidos y usados por un número bastante pequeño de sociólogos y antropólogos que tienen el conocimiento técnico y el interés que podrían permitirles realizar por su cuenta este tipo de modelos, si bien también encuentran un público receptivo entre aficionados ocasionales como yo. Los tipos ideales se convirtieron en una pieza habitual del aparato sociológico, empleados por muchos investigadores dentro y fuera de la sociología, si bien me parece que son relativamente pocas las personas que inventaron tipos nuevos para sus propios objetivos, a la manera de Weber. Las parábolas aún deben conquistar a muchos adherentes entre las ciencias sociales. No creo ser el único, aunque es probable que seamos pocos (tal vez sólo aquellos que tuvieron la oportunidad de ver a Antin en plena presentación de una de sus “piezas habladas”). A mi juicio, es una forma de razonamiento cuyo uso deberían contemplar con seriedad las ciencias sociales, en tanto les permitiría producir ciertas clases de pensamiento de gran utilidad. Y una que nos recuerda que la verdad es algo muy importante, pero no lo único que importa.

10. Los gráficos

Pensar con dibujos

LAS IMÁGENES DE DATOS

El historiador de la tecnología Eugene S. Ferguson pone de manifiesto el componente visual del pensamiento en el esclarecedor artículo que lleva por nombre “The Mind’s Eye: Nonverbal Thought in Technology” (Ferguson, 1977), donde demuestra de qué manera tecnólogos y científicos emplean imágenes y diagramas, antes que palabras y números, para transmitir ideas y posibilidades. Los inventores e ingenieros piensan el funcionamiento de una máquina a través de dibujos y comunican los resultados de su trabajo bajo la forma de diagramas. La ilustración detallada de una máquina basta para mostrar a los lectores avanzados todo lo que necesitan saber sobre la relación que guardan entre sí las partes, de qué manera encajan los distintos elementos para producir los resultados deseados y cómo construir una.

Buena parte del pensamiento creativo de los diseñadores del mundo tecnológico en que vivimos es no verbal, poco presto a ser reducido a palabras; su lenguaje es un objeto, un dibujo, una imagen mental. Este tipo de pensamiento es el que produjo el reloj, la imprenta y las motos de nieve. Al convertir su conocimiento no verbal en objetos (como cuando el artesano producía un hacha americana) o en dibujos que permiten que otros construyan lo que ellos pensaron, los productores de tecnología deciden la forma y muchas de las cualidades del entorno actual, construido por el hombre. Este componente intelectual de la tecnología, que es no literario y no científico, en general fue ignorado porque tiene sus orígenes en el arte y no en la ciencia.

De la mano del marcado crecimiento que el componente científico del conocimiento tecnológico experimentó durante los siglos XIX y XX, hubo una tendencia a perder de vista el papel decisivo que desempeña el conocimiento no verbal en la toma de las “grandes” decisiones de forma, organización y textura que determinan los parámetros dentro de los cuales operará un sistema (Ferguson, 1977: 835).

La sociología no trabaja con máquinas, por lo que no es posible dar cuenta de ninguno de los objetos que estudia con la misma sencillez que permite un conjunto de engranajes o el giro de un eje. Casi siempre recurrió a imágenes para dar cuenta de grandes entidades conceptuales, a las que Michael Lynch llama, de manera cruel pero

precisa, “imágenes de nada”: “diagramas, esbozos y arreglos tabulares exhibidos en el marco de argumentos teóricos” (Lynch, 1991). A modo de ejemplo, trae a colación la “representación esquemática” que Ralph Turner construyó para describir el modelo de responsabilidad implícito en la teoría de Harold Garfinkel, en que frases como “capacidad lingüística” y “capacidades deliberativas” se conectan (por lo general, mediante flechas de dos puntas) a otras frases del estilo de “capacidad para la indicialidad” y “conocimientos adquiridos”. En algunos casos, las flechas llevan rótulos con frases como “la interpretación contextual de ciertos gestos activa”. Lynch describe estas y otras representaciones gráficas de la teoría como “ensambles ordenados de factores nominales vinculados por vectores causales o quasi causales” (Lynch, 1991: 3).

Estas imágenes de formas geométricas llenas de palabras, relacionadas entre sí por flechas de dos puntas que indican que la causalidad corre en ambas direcciones, son habituales en la bibliografía sociológica. Las palabras que aparecen dentro de dichas formas casi siempre expresan conceptos abstractos, como “sociedad”, “cultura” y “personalidad”. Estas imágenes producen lo que Lynch llama una “ impresión de racionalidad” y una “matemática retórica”, lo que no es más que una manera elegante de decir que no tratan de nada. En pro de su argumento, compara este tipo de imágenes con otras que guardan una clara relación con un tipo de realidad compartida.

Reproduzco aquí el análisis de Lynch para distinguir ese tipo de “imágenes teóricas” vacías de otro tipo que guarda una relación más clara con la realidad empírica estudiada por el investigador y tiene como propósito llevar adelante la importante tarea, ya mencionada, de sintetizar los detalles. Ahogarse en detalles no conduce a ningún descubrimiento sociológico. El detalle sin procesar no lleva a ninguna parte, salvo al aburrimiento de los lectores; pero ignorar los detalles de la vida cotidiana conduce a concepciones abstractas, cuya relación con la realidad social que se proponen explicar no convence a nadie. Por tanto, necesitamos métodos que permitan mostrar la mayor cantidad posible de datos que los usuarios puedan manejar de manera sencilla e inteligible, como ocurre con las imágenes utilizadas por los inventores de tecnología que Ferguson menciona en su artículo. Lograr que el funcionamiento de las máquinas sociológicas estudiadas resulte comprensible así de rápido para el lector, como la ilustración que un especialista en tecnología puede esbozar de un motor, no deja de ser una buena meta para la sociología.

Este capítulo tiene un propósito modesto: señalar al lector la existencia de ciertas posibilidades útiles. Estas modestas alternativas no requieren de destrezas esotéricas. Exigen que sus usuarios hagan un poco más de trabajo, pero lo recompensan con creces, en términos de conocimiento y comprensión.

Algunas obras clásicas de la sociología han sabido hacer un uso imaginativo de dibujos y gráficos para dar cuenta de materiales complejos cuya exposición en prosa hubiera exigido una extensión mucho mayor, oscureciendo su comprensión. Estas

“imágenes de datos” (en contraste con las “imágenes teóricas” de Lynch) no entregan su significado a primera vista, como John Tukey sostiene que debe hacer un buen gráfico estadístico. Si bien a primera vista se establecen algunos puntos fundamentales, estas imágenes requieren un poco más de trabajo antes de entregar la totalidad de su significado.

Esto plantea una vez más otro problema general de las representaciones: muchos usuarios no están interesados en realizar ningún tipo de trabajo extra. Encontrar un equilibrio entre la innovación y la estandarización es un problema que aqueja a las imágenes que me parecen útiles. Si usamos un formato estándar para presentar los datos, perdemos una gran cantidad de información específica que podría contribuir a explicar el tipo de conocimiento para el que estos formatos no tienen lugar. Y los usuarios que conocen bastante bien el formato tal vez ni siquiera se tomen la molestia de prestar atención a la evidencia que se les ofrece, así como los estudiantes entrevistados por McGill nunca miraban las tablas de los artículos que leían.

Pero si cada vez que queremos decir algo inventamos un nuevo formato, corremos el riesgo de alienar a los usuarios, que ya no se molestarán en analizar las conexiones. Algunos no quieren descubrir por su cuenta las relaciones soterradas bajo la lista de nombres y puestos jerárquicos que conforma el *Guggenheim Project* de Haacke. Respecto de esta obra, un sociólogo me dijo: “¡No llega a ninguna conclusión! Si tiene algo que decir, que lo diga, ¡pero que no me haga perder el tiempo!”. Aunque demande una cantidad de trabajo mínima, muchos creen que es como intentar descifrar la prosa de Talcott Parsons, y no están dispuestos a hacerlo. Calculan la relación de costo/beneficio de la que habló Harvey Molotch, consideran que no vale la pena y les resulta irritante el esfuerzo “extra” que la obra exige.

En otras palabras, si la imagen fue producida sólo para este trabajo, tal vez sea inusual y los usuarios se resistan a realizar el trabajo que demanda su comprensión. Pero si se emplea un formato estándar, casi por definición no habrá lugar para la inclusión de los detalles idiosincráticos del caso particular. No se trata de que cada caso sea totalmente único —de hecho, la sociología sostiene la existencia de ciertas regularidades—, sino de que las características de cada uno de ellos se expresen, podría decirse, en un lenguaje propio. La traducción de esa idiosincrasia al lenguaje habitual dejará de lado matices y tal vez parte del meollo de la cuestión real.

A continuación, analizaré algunas imágenes de datos incluidas en trabajos clásicos para ver qué hicieron sus creadores y con qué resultados, y prestaré particular atención a los materiales utilizados para demostrar los hechos planteados y los procesos asociados a organizaciones sociales jerárquicas. Debo confesar que parto de un prejuicio: la idea de que este tipo de imágenes supone un enorme recurso que todavía espera ser utilizado, por lo que en este capítulo, más que en ningún otro, el lector tal vez advierta cierto ánimo proselitista.

LA CLASE, LA CASTA Y LAS REDES

El clásico de la sociología *Deep South* (Davis, Gardner y Gardner, 1941) da cuenta de la desigualdad social dentro y entre los distintos grupos raciales en el marco de la pequeña localidad de Natchez, en el estado de Misisipi, a comienzos de la década de 1930. Allison y Elizabeth Davis, que eran negros, y Burleigh y Mary Gardner, que eran blancos, vivieron allí durante dos años, participando de la vida social de sus respectivas clases y castas y estudiando en profundidad el sistema de clase/casta, en todos sus aspectos sociales y económicos. Se trata de un trabajo admirable que ha vuelto a resultar “interesante” porque los expertos en análisis de redes lo consideran un antecedente del tipo de problemáticas que abordan (Freeman, 2003).

Algunos de los interesantes diagramas y gráficos que proponen los autores analizan el sistema de clase en el seno de la casta blanca, tal como este se manifiesta en la familia y en la vida social (Freeman, 2003: 59-207). El estudio, al igual que otros asociados al antropólogo W. Lloyd Warner, fue criticado por no prestar debida atención a la propiedad de los medios de producción y a las desigualdades económicas que sustentan la totalidad del sistema social. Sin embargo, la crítica no es válida para *Deep South*, cuya segunda parte (Davis, Gardner y Gardner, 1941: 259-538) examina con minucioso cuidado la base económica de esa sociedad, el sistema productivo del algodón, así como sus consecuencias políticas y económicas.

El libro elige por tema la clase, en el sentido técnico que sus autores dan a este término:

Tal como se utiliza la noción aquí, debe pensarse en una “clase social” como el grupo de personas cuyos miembros gozan de acceso íntimo entre sí. Una clase está compuesta de familias y camarillas sociales. Las relaciones mutuas entre estas familias y camarillas, en actividades informales como las visitas, los bailes, las recepciones, el té y distintos encuentros informales, constituyen la estructura de una clase social. Una persona es miembro de aquella clase social en la que la mayor parte de sus participaciones, de este tipo íntimo, se producen (Davis, Gardner y Gardner, 1941: 59).

Los autores explican de qué manera llegaron a sus descubrimientos acerca de las clases sociales:

Los investigadores, blancos y negros, fueron iniciados en las complejidades propias del comportamiento de clase al mismo tiempo que se les enseñaba a actuar ante personas de la casta opuesta. Tanto si se trataba de aceptar la invitación a una fiesta, planificar una visita a la familia o concurrir a la iglesia, los observadores participantes, que habían sido “adoptados” por personas de estatus social bastante alto dentro de sus respectivas castas, recibían consejos sobre la cuestión decisiva de “quién” y “dónde”. Debían tratar a ciertas personas como subordinados, no como iguales. Había lugares donde uno “no podía darse el lujo de ser visto” pasándola bien o incluso como participante de un culto religioso, sin que esto supusiera cierta

pérdida de estatus, a menos que fuera por propósitos de investigación (Davis, Gardner y Gardner, 1941: 59).

Los autores explican cómo personas de su propio grupo se describían unas a otras con términos estereotipados —“familias importantes”, ‘familias tradicionales’, ‘los cuatrocientos’, ‘la crema y la nata’, ‘gente sencilla’, ‘gente buena y respetable’, ‘buena gente, pero no son nadie’, ‘blancos pobretones’, ‘campesinos ignorantes’, etc.” (Davis, Gardner y Gardner, 1941: 60)—, cuyo carácter sistemático analizan como la organización jerárquica de tres clases sociales, cada una de ellas dividida en un segmento “superior” y otro “inferior”.

Los blancos no sólo hacían frecuente referencia a estas subdivisiones dentro de su propio grupo de casta, sino que además lo hacían de manera tal que les permitiese indicar que pensaban en términos de una jerarquía social con algunas personas “arriba” y otras “abajo”, en la que algunos eran “iguales” mientras que otras estaban “por encima” o “por debajo”. Son recurrentes las expresiones del tipo “no es como nosotros”, “no es de los nuestros”, “no son nadie”, “son gente muy superior” y “no son más que unos pobres diablos” [...] Las personas tienden a actuar en conformidad con estas concepciones de su “lugar” y las posición social de los demás en la sociedad (Davis, Gardner y Gardner, 1941: 60-61).

El libro contiene veintiséis gráficos de distinto tipo que exhiben conclusiones y evidencia acerca de este sistema desigual de participación social. A continuación, mencionaré algunos de ellos, pero recomiendo al lector que se acerque al libro por su cuenta y vea la gran variedad de dispositivos que ofrece.

En primer lugar, los autores advierten de inmediato que, si bien todos los miembros de aquella sociedad reconocen más o menos la existencia de este tipo de divisiones sociales, el sistema de clases y los segmentos específicos que pueden reconocer dependen de su propia posición. A continuación, presentan su análisis de esta diferencia de perspectivas de clase en una figura que lleva por título “Las perspectivas sociales de las clases sociales”] (véase la figura 10.1).

Un vistazo rápido arroja una conclusión inmediata: cada grupo tiene una visión bastante distinta del sistema, si bien sus concepciones no entran en conflicto entre sí. Una lectura más minuciosa confirma dos hipótesis más complejas e interesantes:

Si bien los miembros de todos los grupos de clase reconocen la existencia de clases por encima o por debajo de la suya, o ambas, cuanto mayor sea su distancia social respecto de las otras clases, menor claridad tendrán a la hora de establecer distinciones sutiles (Davis, Gardner y Gardner, 1941: 71).

Y:

Si bien todo individuo reconoce con claridad la existencia de grupos que se ubican inmediatamente por encima o por debajo del suyo, en general no está al tanto de la distancia social efectiva entre su grupo y esos grupos adyacentes. Por consiguiente, en todos los casos, salvo en el de la clase alta-baja, el individuo tiende a advertir tan

sólo una mínima distancia social entre su clase y las adyacentes. Esto se ilustra mediante el uso de líneas cortadas.

En general, además, los individuos tienden a representarse con menor claridad los grupos de clase por encima del suyo que aquellos situados por debajo, y tienden a minimizar las diferencias sociales entre ellos y quienes están por encima (Davis, Gardner y Gardner, 1941: 71-72).

Al observarla con detenimiento, la figura da cuenta de todo esto y mucho más; supone una forma económica de presentar conclusiones complejas, con todo el detalle que las sustenta. Pero para ello es preciso observarla con detenimiento. Los autores dejan mucho trabajo en manos de los usuarios que deseen verificar las observaciones y llegar a las conclusiones por cuenta propia.

10.1. Las perspectivas sociales de las clases sociales. **Fuente:** Davis, Gardner y Gardner (1941: 65).

CLASE ALTA-ALTA		CLASE ALTA-BAJA	
	"Antigua aristocracia"	AA	"Antigua aristocracia"
	"Aristocracia", pero no "antigua"	AB	"Aristocracia", pero no "antigua"
	"Gente buena y respetable"	MA	"Gente buena y respetable"
	"Buena gente, pero no son 'nadie'"	MB	"Buena gente, pero no son 'nadie'"
	"Blancos pobretones"	BA	"Blancos pobretones"
		BB	

CLASE MEDIA-ALTA		CLASE MEDIA-BAJA	
"Alta sociedad" {	"Familias tradicionales" "De sociedad", pero no "familias tradicionales"	AA	"Aristócratas"
		AB	"Antigua aristocracia" venidos a menos" (los mayores) (los jóvenes)
	"Personas que deberían ser de clase alta"	MA	"Personas que se creen que son alguien"
	"Personas que no tienen demasiado dinero"	MB	"Nosotros, los pobres"
		BA	"Gente más pobre que nosotros"
	"El grupo de los que no cuentan"	BB	"El grupo de los que no cuentan"

CLASE MEDIA-ALTA		CLASE MEDIA-BAJA	
		AA	
		AB	
"Alta sociedad" o "personas de plata"		MA	"Alta sociedad" o "personas de plata"
"Personas que se creen mucho porque tienen un poco de dinero"		MB	"Pudientes", pero no de "alta sociedad"
		BA	"Pretenciosos que se creen más de lo que son"
"Gente pobre pero honrada"		BB	"Gente tan buena como cualquier otra"
"Personas indolentes"			

Otra serie de diagramas despliega el análisis de “Las camarillas sociales dentro de la sociedad blanca” (Davis, Gardner y Gardner, 1941: 137-170). Los diagramas preliminares (figuras 3 y 4, 148 y 149, esta última reproducida aquí como la figura 10.2) muestran, sobre el eje horizontal, una serie de eventos sociales y, sobre el vertical, el nombre de distintas mujeres; la X en una celda indica la participación de esa mujer en el evento. Con poco trabajo, es posible advertir quién participó en cada evento social, junto a quiénes y con qué frecuencia. La señorita Thelma Johnson y la señora Sophie Harris asistieron a los nueve eventos, la señorita Kathleen Mills fue a todos menos tres y las otras tres damas, a un número menor, de lo que se deduce que Johnson y Harris constituyen el núcleo del grupo. Los autores ahondan aún más y ofrecen a los usuarios la figura 5 (reproducida aquí como la figura 10.3), que usa el material de las figuras precedentes para establecer los grados de inclusión dentro de cada camarilla y en qué situaciones y de qué maneras se superponen los dos grupos. Esta da a entender la existencia de distinciones entre miembros primarios y secundarios de cada camarilla, y permite a los usuarios advertir, por sí mismos, las minucias de participación de las que estas ideas procuran dar cuenta.

10.2. Frecuencia de interacción de un grupo de mujeres en la ciudad vieja, 1936—Grupo I

Nombre de los miembros del grupo II	Número de código y fecha de eventos sociales publicados en el <i>Old City Herald</i>								
	(1) 27/6	(2) 2/3	(3) 12/4	(4) 26/9	(5) 25/2	(6) 19/5	(7) 15/3	(8) 16/9	(9) 8/4
1º Sra. Thelma Johnson	X	X	X	X	X	X	X	X	X
2º Sra. Sophie Harris	X	X	X	X	X	X	X	X	X
3º Sra. Kathleen Mills	X	X	X	X	X	X
4º Sra. Ruth Turner	X	X	X	X	X
5º Sra. Alice Jones	X	X	X
6º Sra. Julia Smith	X	X

Fuente: Davis, Gardner y Gardner (1941: 149).

Los autores emplean otro tipo de gráfico para mostrar “Las camarillas sociales de la sociedad de color” (Davis, Gardner y Gardner, 1941: 208-227). Su figura 12 (reproducida aquí como la figura 10.4) muestra la “estratificación social de las camarillas de color”, que explican así (confío en que no es necesario advertir aquí que

cualquier crítica al uso que Davis, Gardner y Gardner hacen del término “*de color*” supondría un anacronismo, en la medida en que esta era la forma respetuosa de referirse a ese grupo social en la década de 1930 y principios de la siguiente):

Se muestra [el ordenamiento] de unas pocas de las camarillas más activas. La segunda etapa, que consiste en relacionar este sistema de camarillas organizadas con el sistema mayor de las clases sociales, se sugiere por medio de la indicación de líneas de clase. El espacio social se representa como si tuviera dos dimensiones: 1) altura, que representa el rango de estatus social y 2) ancho, que representa el rango de edad. La tercera dimensión, la profundidad, que daría cuenta del tamaño relativo de las clases y del estatus y la edad no se representa [...]

10.3. Grados de inclusión de los miembros de dos camarillas superpuestas y relaciones entre ellos

Grado de inclusión	Miembros	Acontecimientos y participaciones													
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Camarilla I: Núcleo	1	N	N	N	N	N	N	-	N	N					
	2	N	N	N	-	N	N	N	N	-					
	3	-	N	N	N	N	N	N	N	N					
	4	N	-	N	N	N	N	N	N	-					
Primaria	5		P	P	P	-	P	-	-	-					
	6		P	-	P	P	-	P	-						
	7			P	P	P	P	-							
	8				-	S	-	S	S						
Camarilla II: Secundaria	9					S	-	S	S	S					
	10						S	S	S	-	-	S			
Primaria	11						-	P	P	P	-	P			
	12						-	P	P	P	-	P	P	P	P
	13							N	N	N	N	-	N	N	N
	14							N	N	N	N	N	N	N	N
Núcleo	15							N	N	-	N	N	N	N	N
	16							S	S	S	-	S			
	17							S	-	S					
	18							S	-	S					

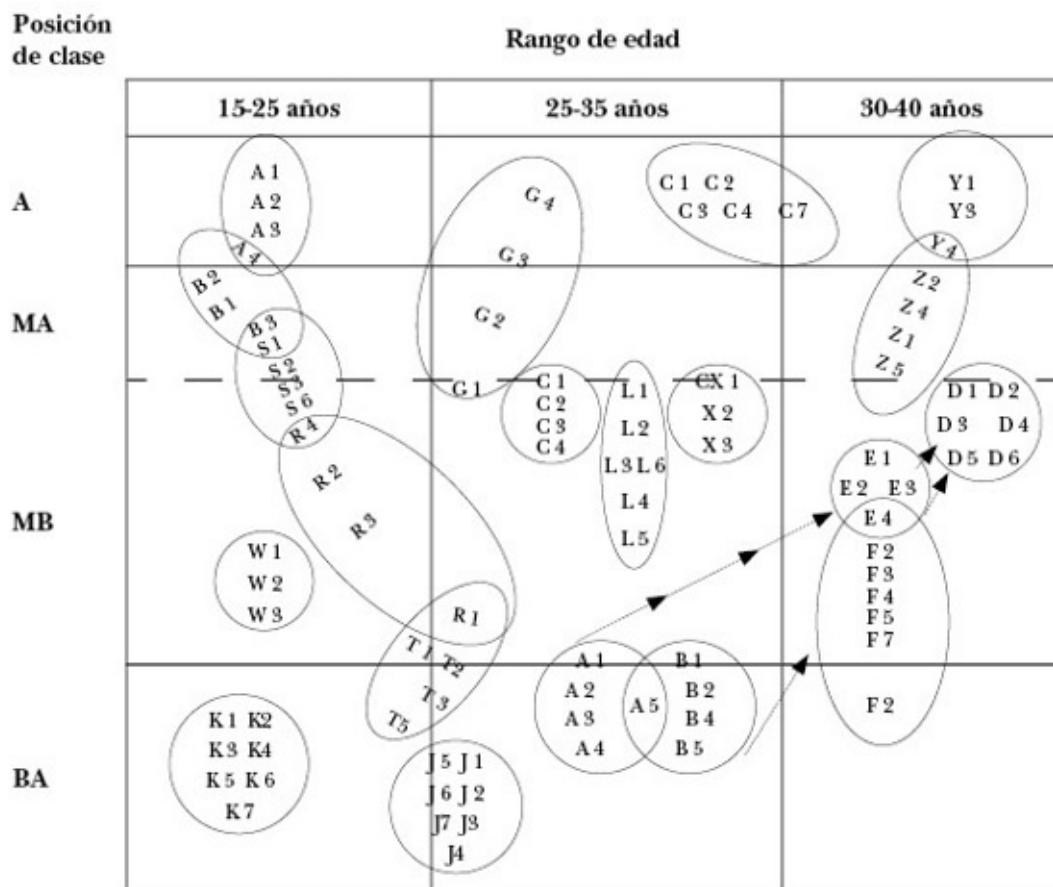
Fuente: Davis, Gardner y Gardner (1941: 150).

El hecho de que se represente a la mayoría de las camarillas por medio de círculos o elipses pequeñas y estrechas da cuenta de dos características generales de las camarillas: a saber, que tanto el rango etario como el de estatus de estos grupos informales son estrechos (Davis, Gardner y Gardner, 1941: 211-212).

Los dos tipos de diagramas brindan el material en crudo, lo que permite otros análisis respecto de cuestiones interesantes como la movilidad social. ¿De qué manera la pertenencia a una camarilla facilita el ascenso en el sistema de clases (Davis, Gardner y Gardner, 1941: 137-207)? El lector interesado en sacar provecho de ellos tendrá que estudiarlos con detenimiento, siguiendo las líneas e indicaciones que plantean para

advertir a qué tipo de participación social hacen referencia y elaborar ideas generales acerca de la clase social y sus manifestaciones en la vida social a la luz de la evidencia recolectada.

10.4. Estratificación social de un grupo de camarillas de color



Fuente: Davis, Gardner y Gardner (1941: 212)

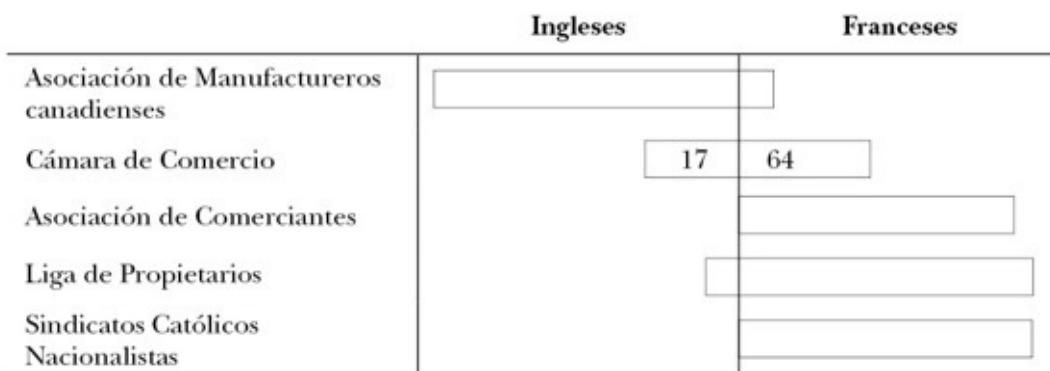
Los estudiantes del seminario “Representar la sociedad” sostuvieron que estos gráficos, y los demás que siguen en el presente capítulo, eran “difíciles de leer”. Con ello, daban cuenta de algo que en efecto ocurría: que los obligaban a aprender un lenguaje visual con el que no estaban familiarizados (con el que no está familiarizado ningún lector, dado que fue inventado para este estudio específico), así como a desarrollar destrezas interpretativas, aunque no muy complejas, que les permitieran entender el sentido de los nuevos términos y sus contrapartes visuales atravesando un laberinto de pequeñas imágenes. No entendían por qué “tenían que hacerlo” y consideraban que una demanda semejante constituía una flagrante violación al contrato implícito que sostenían con los productores de representaciones (lo que ilustra, una vez más, el tono moral de este tipo de crítica). Por mi parte, invoqué otra consideración de índole moral y sostuve que sus quejas eran ridículas, que lo único que se les pedía era que prestaran un poco de atención. Al hablar, fuimos advirtiendo

que ese era el problema. Estos libros les exigían un trabajo que, para ellos, corría por cuenta del autor, trabajo que no esperaban enfrentar a la hora de leer ciencias sociales. Al igual que los estudiantes entrevistados por McGill, querían las respuestas sin tener que realizar más trabajo del necesario, en un sentido que entiende por “innecesario” el hecho de que si las conclusiones están garantizadas por un proceso externo, como el sistema de referato de una revista académica, no hay motivo alguno para tomarse otra vez el trabajo de verificar todo el material.

LA CLASE, LA ETNICIDAD Y LA OCUPACIÓN

En su estudio pionero acerca del proceso de industrialización, *French Canada in Transition*, Everett C. Hughes ofrece excelentes representaciones gráficas de fenómenos sociales. El diagrama VII (reproducido aquí como figura 10.5), cuyo título es “Composición étnica de los grupos de interés” (Hughes, 1943: 134), hace recordar a las propuestas de Tukey. Expresa la proporción de franceses e ingleses que conforman cinco grupos de interés de la pequeña ciudad quebequense de Cantonville que estaba investigando, bajo la forma de un sencillo gráfico de barras bipartitas.

10.5. Composición étnica de los grupos de interés



El gráfico no compara la cantidad de miembros de las distintas organizaciones, sino sólo la relación entre los miembros de extracción inglesa y francesa dentro de cada una. La Liga de Propietarios y los sindicatos cuentan con cientos de miembros. Nos asiste la razonable certeza de que ni la asociación de comerciantes ni los sindicatos cuentan con miembros ingleses. Tal vez unas cuatro o cinco personas de las familias inglesas no industriales pertenezcan a la Liga de Propietarios. Entre los

miembros franceses de la Asociación de Manufactureros Canadienses se encuentran los gerentes de las pequeñas industrias y unos pocos líderes de intereses comerciales que participaron de manera directa de la industrialización de la ciudad.

Fuente: Hughes (1943: 134).

En el contexto del análisis que el libro propone respecto de la división étnica del trabajo en Canadá, en Quebec y en la propia ciudad, el gráfico ofrece su información de manera eficiente: la “fuerza con mayor poder económico en la comunidad” es casi toda inglesa, y las demás asociaciones, menos poderosas, en general son francesas. Esto ratifica la hipótesis del libro que plantea un dominio de los ingleses en las cuestiones económicas. La posición de las barras, de costado, es poco convencional, pero fuera de eso no plantean ningún problema que pueda poner a los usuarios en apuros.

No ocurre lo mismo con el diagrama X (Hughes, 1943: 164, reproducido aquí como figura 10.6), que expone la evidencia necesaria para ciertas reflexiones acerca de la función del parentesco en la organización de las cuestiones sociales y comerciales de la comunidad francesa.

Luego de distinguir tres grupos de franceses bien avenidos (“dos familias tradicionales”, un grupo de seis “familias de comerciantes y profesionales, quienes [...] llevan una ‘vida tranquila’” y “la activa camarilla de buena posición social reconocida”), presta atención a

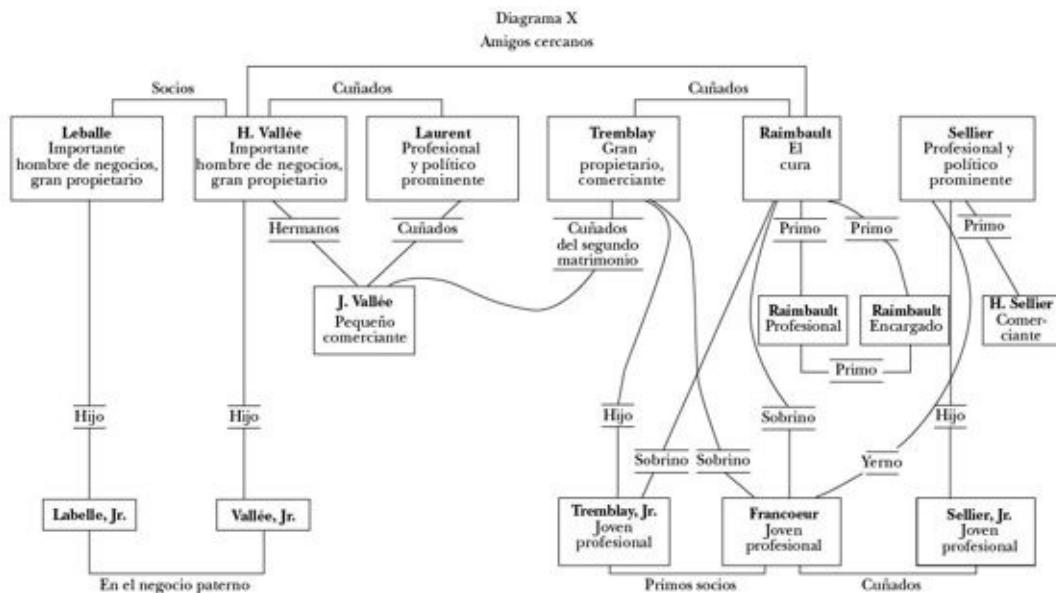
los *arribistas*, [quienes] presentan un laberinto de parentesco y lazos matrimoniales que llegan a los rangos más bajos y los condados rurales de los alrededores [...] Esta red de parentesco, lazos matrimoniales, sociedad comercial y relaciones cercanas incluye a cuatro de los siete abogados, dos médicos, varios de los hombres de negocios más relevantes y también algunos de menor importancia. Todo el grupo está vinculado por varios lazos al cura de la parroquia. Seis de estos hombres ocupan cargos públicos ahora, y otros lo hicieron. Todos son conservadores en lo que hace a la política, si bien van de un nacionalismo extremo o moderado a distintos compromisos respecto de su actitud hacia los ingleses. Mientras que varios de estos hombres pertenecen al club de golf y sostienen importantes relaciones diplomáticas con ingleses por cuestiones relacionadas a la industria, los negocios y la política, ninguna familia de este grupo tiene contacto social alguno con las familias inglesas (Hughes, 1943: 163).

Hughes da cuenta aquí de los resultados más importantes de su indagación acerca de la mezcla étnica durante el proceso de industrialización de Quebec, sin hacer mayores comentarios, y así deja que el lector explore el diagrama por su propia cuenta. ¿Qué encontrará en él un lector industrioso?

En principio, advertimos que muchas flechas vinculan a varios miembros de este pequeño grupo de hombres, y así muestran que estos conforman un grupo estrecho, con múltiples lazos sociales, a partir de los cuales podemos deducir las obligaciones y

responsabilidades que producen. También podemos hacer una lectura más detallada, advirtiendo cada una de estas conexiones y evaluando su potencial para la actividad colectiva dentro de esta pequeña élite étnica. Por ejemplo:

10.6. Parentesco y otras conexiones de un grupo de líderes



Fuente: Hughes (1943: 164).

Labelle y H. Vallée son socios en un importante emprendimiento, y los dos emplean a sus hijos en la sociedad. H. Vallée y Rimbault, el cura, son cuñados, y H. Vallée es también hermano de J. Vallée, lo que los convierte a ambos en cuñados de Laurent, un profesional y político. J. Vallée contrajo matrimonio en dos oportunidades, por lo que también es cuñado de Tremblay, comerciante y propietario. Tremblay, en virtud de este matrimonio, es también cuñado de Rimbault, el cura. Rimbault es primo de otros dos Rimbault, que son primos entre sí, y tío del hijo de Tremblay, que es primo de Fancœur, con el que está asociado en un emprendimiento comercial. Fancœur, a su vez, es cuñado de Sellier (hijo), otro destacado profesional y político de la localidad. Sin duda, decir todo esto con palabras resulta mucho más complejo y no brinda un panorama tan claro y comprensible como un gráfico de interconexiones, en el que estas se traducen en líneas de sociedad y parentesco entrecruzadas sobre el blanco de la página. No necesitamos demasiada imaginación para entender que la vinculación y las lealtades recíprocas desempeñan un papel muy influyente en las actividades económicas, sociales y políticas de estas personas.

También advertimos que los ingleses no tienen ninguna oportunidad de mezclarse con este mundo, dadas sus bajas probabilidades de establecer con él algún tipo de vinculación de parentesco y las relaciones asociadas a estas, y que los franceses no tienen posibilidad de mezclarse interétnicamente con los ingleses, y que, aun si se

diera la oportunidad, se verían refrenados de hacerlo en virtud de esta lealtad étnico-familiar. También podemos observar que esta red de conexiones incrementará las posibilidades de acción colectiva en el seno del grupo étnico y a la vez reducirá las probabilidades de que dicha acción atraviese la frontera étnica (al tiempo que es preciso reconocer que esta red también podría crear situaciones de conflicto capaces de entorpecer la acción en su interior).

Cuando los estudiantes del seminario se quejaban de estos diagramas, hacían mucho hincapié en algo que considero una virtud: que estos fueron diseñados para el uso particular que se les da. Cada diagrama toma su forma a partir de la tarea específica requerida por el libro. Si Hughes quiere demostrar el estrecho vínculo entre un grupo de personas, su diagrama resuelve este problema de manera clara y eficiente. Podría no tener igual eficacia con otro grupo, dentro del cual los lazos adopten otra distribución o sean de distinto tipo, aun cuando podría tener a su favor que algunas personas ya habrían aprendido a leerlo.

REPRESENTAR LOS PROCESOS SOCIALES

El clásico libro de William Foote Whyte acerca de un barrio pobre de inmigrantes italianos en la Boston de los años treinta, *Street Corner Society* (1981 [1943]), se basa sobre un trabajo de observación participante sostenido a lo largo de cuatro años, durante los cuales el investigador vivió en el barrio y se involucró de manera activa en su funcionamiento. Sintetizar todos estos datos fue un trabajo monumental, y Whyte no dice demasiado acerca de cómo logró hacer su análisis, si bien ofrece un detallado relato del modo en que llevó a cabo el trabajo de campo. Según se desprende de sus notas, repletas de detalles, prestó atención a las interacciones que se producían entre las personas, y también las registró según sus inscripciones institucionales, ya sea como políticos, mafiosos o miembros y directivos de los clubes locales. Supo sintetizar algunos de estos tópicos en diagramas que condensan la información de forma legible de inmediato. Algunos resultados pueden leerse directamente en los gráficos (con la ayuda de una breve explicación del autor).

Los diagramas resultan de especial utilidad para Whyte en la descripción de procesos; es decir, situaciones que ocurren en etapas. Un ejemplo claro de esto lo ofrece su análisis (véase figura 10.7) de la distancia social existente entre los jóvenes universitarios (más ambiciosos, con mayor movilidad social, menos atados al barrio) y los jóvenes de la esquina (más tradicionales, que no van a la universidad, en su

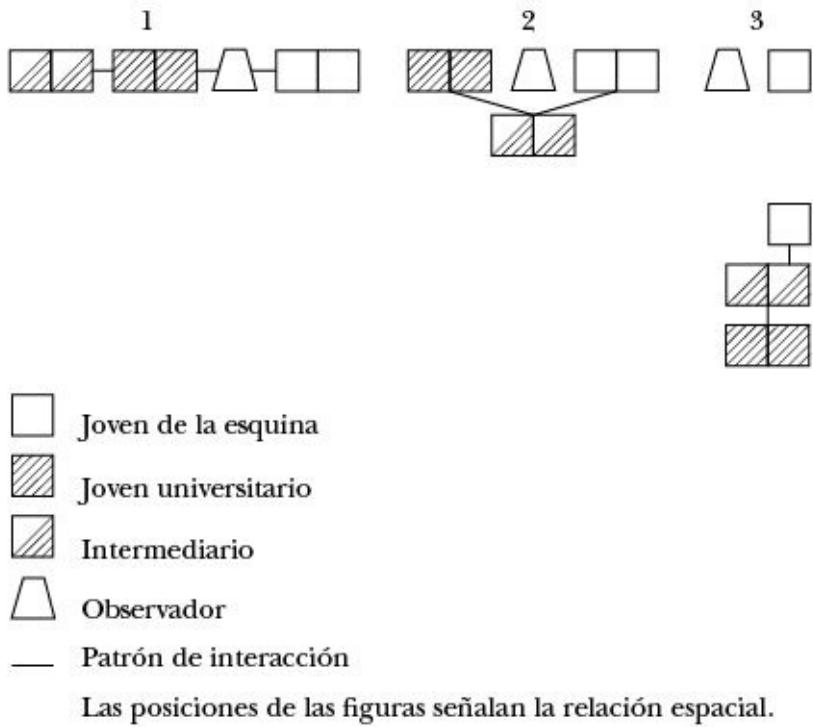
mayoría desempleados, más leales entre sí). Whyte sostiene que, en su experiencia, los miembros de estos grupos jamás interactúan si no es a través de intermediarios, cuyo propio estatus resulta en cierta medida ambiguo (de hecho, el propio Whyte es el ejemplo más claro de alguien ubicado en esta posición, capaz de tratar contacto con ambos grupos sin pertenecer en realidad a ninguno de ellos). A continuación, brinda al lector un ejemplo del registro elaborado en sus notas, que sirve de soporte a esta hipótesis. Secciona el barrio en tres niveles sociales —jóvenes universitarios, jóvenes de la esquina e intermediarios que no forman parte de ninguno de los dos grupos— y describe verbalmente una conversación en la calle que da cuenta de sus modos de interacción:

Una noche de otoño, en 1937, estaba en la calle Norton conversando con Chick Morelli, Phil Principio [jóvenes universitarios], Fred Mackey y Lou Danaro [intermediarios], cuando aparecieron Frank Bonelli y Nutsy [jóvenes de la esquina] y tomaron una posición cercana. Me encontraba de pie entre los dos grupos. Hablaba con Chick, Phil, Fred y Lou, y luego me daba vuelta para hablar con Frank y Nutsy. No había una conversación general. Luego Lou y Fred dieron un paso al frente y se dieron vuelta, de manera que quedaron frente a los otros, de pie justo delante de mí. En ese momento, el curso de la conversación cambió, de manera tal que, por ejemplo, Nutsy le dijo algo a Fred y Fred continuó luego su conversación con Chick y Phil; Chick le dijo algo a Lou, y Lou continuó la conversación con Frank y Nutsy. En ningún momento, ni Chick ni Phil se comunicaron de manera directa con Frank o Nutsy. Poco después, Lou lanzó una invitación general a subir a su auto. Chick, Phil y Fred la aceptaron. Nutsy se acercó al auto y habló un segundo con Lou a través de la ventanilla. Luego regresó a donde estábamos Frank y yo, y los tres nos fuimos (Whyte, 1981 [1943]: 94-95).

Su texto ofrece una representación gráfica de esta interacción en tres pasos, lo que supone una síntesis concisa de la situación descrita en el texto (Whyte, 1981 [1943]: 95, reproducida aquí como la figura 10.7). Vemos todo en simultáneo y podemos comparar las tres etapas del evento con gran facilidad. Pero sólo es posible entenderlo si antes se leyó la descripción verbal. Debemos saber qué estaban haciendo para poder *ver* qué estaban haciendo. En este estudio, los símbolos tienen un significado especial.

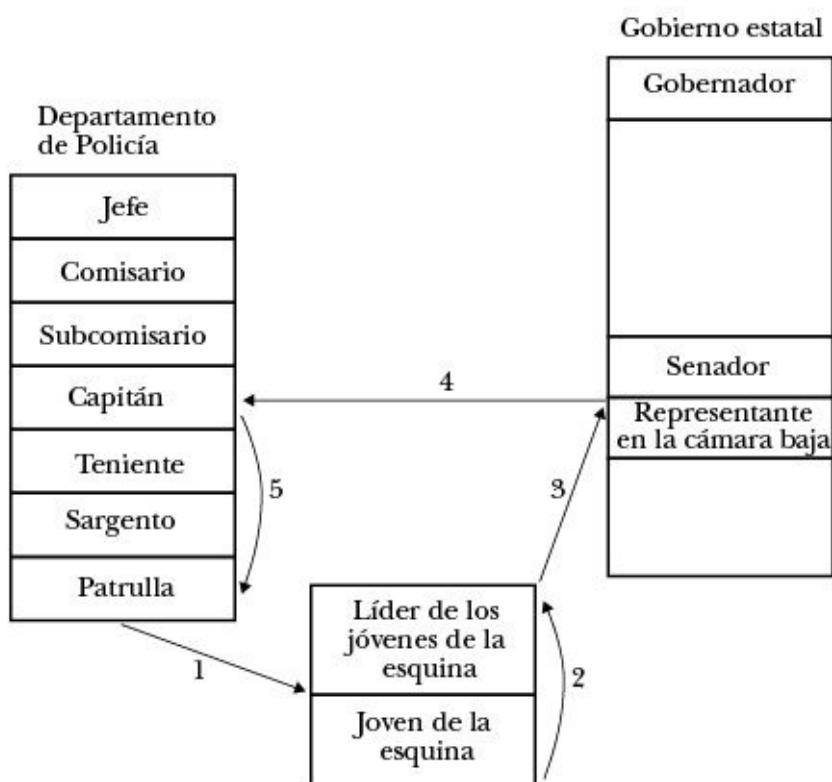
Esto es menos válido para otros dos diagramas, “Cómo hacer y arreglar un cajoneo” y “Cómo se consiguió la cerca del parque” (Whyte, 1981 [1943]: 250-251, reproducidos aquí como las figuras 10.8 y 10.9, respectivamente), comprensibles para la mayoría de los lectores sin necesidad de ningún tipo de explicación adicional.

10.7. Conversación en una esquina



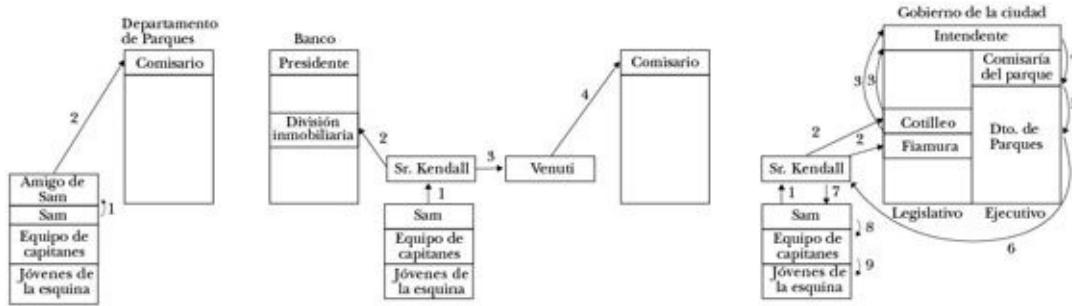
Fuente: Whyte (1981 [1943]: 95).

10.8. Cómo hacer y arreglar un cajoneo



Fuente: Whyte (1981 [1943]: 250).

10.9. Cómo se consiguió la cerca del parque



Las flechas indican la dirección y la secuencia de las interacciones.
La posición de los recuadros indica el estatus relativo.

Fuente: Whyte (1981 [1943]: 251).

Whyte explica que los políticos deben elegir en qué situaciones hacer uso de su limitada influencia sobre otras partes del aparato político de la ciudad. En el caso de “Cómo hacer y arreglar un cajoneo”:

Un hombre está a punto de ser acusado por uno de los asistentes del fiscal de distrito. Este hombre habla con un político. Si tiene contactos en ese nivel jerárquico, el político habla en forma directa con el fiscal, y este le dice a su asistente que abandone el caso. Caso contrario, suele ocurrir que se aseguren resultados sin necesidad de elevar el caso al propio fiscal. Sus subordinados son susceptibles a cierta clase de presiones políticas (Whyte, 1981 [1943]: 247).

Como puede verse en el gráfico, esto es bastante sencillo. Una vez arrestado, el joven de la esquina (1) habla con el líder de su grupo (2), quien a su vez habla con un político (3), que habla con el capitán (4), que habla con el oficial que hizo el arresto (5), y el caso queda en la nada.

Cuando Sam Franco armó un equipo de *softball* con los jóvenes de la esquina, no estaba permitido organizar competencias en el parque porque en partidos anteriores las pelotas habían roto algunas ventanas de un edificio cercano. Para poder incorporarse a la liga, el equipo necesitaba una cerca de alambre que contuviera la bola e impidiera accidentes. ¿Cómo podían conseguirla? El libro dedica tres páginas a describir los distintos caminos posibles y a explicar el que terminó funcionando. Sam se dirigió al señor Kendall, un trabajador social del centro asistencial del barrio que había conocido a través de Doc, un líder de los jóvenes de la esquina y buen amigo de Whyte. Kendall intentó primero con Venuti, un político local que no tenía conexiones suficientemente fuertes para conseguir la cerca, y luego con el concejal Angelo Fiamura:

A Angelo Fiamura no le interesó actuar en favor del señor Kendall hasta que

advirtió que el trabajador social era parte de una organización muy estrecha, que en este caso incluía a Sam Franco, a dieciséis líderes de jóvenes de la esquina y a sus seguidores. En virtud de ello, Andy Cotillo y él plantearon la cuestión al jefe communal. Cotillo trabajaba en la oficina del alcalde y fue el contacto que permitió a Fiamura llegar hasta allí. Los dos estaban en situación de ejercer presión sobre el punto superior de la jerarquía legislativa y, cuando lo hicieron, el curso de acción iniciado por Sam Franco alcanzó una conclusión exitosa (Whyte, 1981 [1943]: 250). De todo esto, así como de los intentos fallidos, da cuenta el gráfico que puede verse en la figura 10.9.

Alguien me dijo, en cierta ocasión, que las “personas verbales” y las “personas visuales” pertenecen a especies diferentes, pero no lo creo. Las personas cuyo trabajo analiza este capítulo lograron valerse tanto de palabras como de imágenes. Estoy convencido de que la combinación de recursos produce una comprensión mayor de aquello que explican. Pero esta práctica no es habitual. Al igual que las innovaciones estadísticas de Tukey —los diagramas de caja y bigotes, por ejemplo—, requiere usuarios dispuestos a realizar un trabajo más arduo. Los datos no aparecen en patrones dispuestos según una fórmula sencilla, que les permita una inspección rápida. Los usuarios deben hacer un esfuerzo para decodificar su significado.

Advertí al comienzo que este capítulo tendría un sesgo proselitista. Me gustaría que muchas más personas utilizaran este tipo de dispositivos y crearan formatos capaces de decir exactamente aquello que desean explicar en vez de verse obligadas a forzar sus ideas y adaptarlas a embalajes estandarizados. Nadie podrá decir que se trate de una expectativa desmesurada.

11. La sociología visual, la fotografía documental y el fotoperiodismo

Las representaciones de la sociedad tienen lugar y se usan dentro de organizaciones sociales, y ubicarlas en dicho marco permite alcanzar una mejor comprensión de sus modos de funcionamiento. El presente capítulo procura extender esta idea al caso específico de la fotografía, mostrando de qué manera un objeto, en este caso la propia fotografía, puede adquirir distintos sentidos en contextos organizacionales diferentes, y a partir de allí elabora un análisis detallado de las características que presentan dichos contextos.

TRES TIPOS DE FOTOGRAFÍA

Las personas interesadas en utilizar materiales fotográficos en el ámbito de las ciencias sociales —es decir, hacer aquello que algunos denominan “sociología visual”— a menudo terminan sumidas en la confusión. Las imágenes que producen se parecen tanto a las de otros profesionales (los fotógrafos documentales y fotoperiodistas) que terminan preguntándose si hay algo distintivo en lo que hacen. En un intento por aclarar la confusión, se lanzan a buscar diferencias esenciales, las características definitorias de cada género, como si se tratara de un problema de definiciones.

Los nombres de estos géneros no hacen referencia a esencias platónicas cuyo significado podamos dilucidar por medio del análisis y la introspección, sino, antes bien, a aquello que las personas consideraron útil entender. Podemos saber qué lograron ellas hacer latente mediante la fotografía documental o el fotoperiodismo, pero no establecer qué significan estos términos *en realidad*. Su significado surge de las organizaciones en que se los utiliza, como resultado de la acción conjunta de todas las personas involucradas, por lo que varía en función del tiempo y el espacio. Así como los cuadros adquieren su significado dentro de un mundo de pintores, coleccionistas, críticos y curadores, las fotografías adquieren el suyo según el modo en que las personas relacionadas las entiendan, utilicen e interpreten (véase Becker, 1982).

Entonces, la sociología visual, la fotografía documental y el fotoperiodismo son aquello que llegaron a significar, o se decidió que significan, conforme su uso

cotidiano en los mundos del trabajo fotográfico; son, sencillamente, construcciones sociales. En esto se asemejan a todas las demás formas de dar cuenta de algo que se sabe, o se cree haber descubierto, acerca de las sociedades analizadas (es decir, todas las que aparecen en este libro). Esta actividad de nombrar y atribuir sentido plantea al menos dos grandes grupos de preguntas.

organizacionales: Las personas que dan nombre a las clases de actividades, por ejemplo estas distintas formas de tomar fotografías, no lo hacen sólo para facilitarse y facilitar a otros las cosas al crear una suerte de rótulos sucintos. Esta decisión casi siempre acompaña la búsqueda de otros objetivos: trazar los límites entre distintas actividades, señalar su lugar dentro de la organización, determinar quién tiene el control, quién es responsable de determinadas cosas y quién tiene derecho a determinadas otras.

Por ello, respecto de estas distintas formas de hablar acerca de la fotografía, queremos saber: ¿quién emplea estos términos? ¿Qué características procuran atribuir así al trabajo que describen? ¿De qué manera quieren ubicar ese trabajo en el marco de una organización? Y, por consiguiente, ¿qué tipo de trabajo y qué tipo de personas tienen la intención de excluir? En síntesis, ¿qué tratan de lograr al hablar de esta forma?

históricas: ¿De dónde provienen estos términos? ¿Para qué se los usaba en el pasado? ¿De qué manera dichos usos crean un contexto presente, y ese contexto histórico, a su vez, limita lo que hoy se puede hacer y decir? La “fotografía documental” fue un tipo de actividad definido a comienzos del siglo xx, momento en que los Estados Unidos se vio sacudido por grandes olas de reformismo social y los fotógrafos encontraron un público dispuesto a consumir imágenes que expusieran los males de la sociedad, así como patrocinadores dispuestos a pagar para que produjeran esas imágenes. La “sociología visual”, si es lícito hablar de algo semejante en aquella época, consistía en buena medida del mismo tipo de imágenes, pero publicadas en el *American Journal of Sociology*. Ninguno de estos términos significa hoy lo que significaba en aquel entonces. Las grandes organizaciones de reforma social cambiaron en esencia, y el uso que hacen hoy de la fotografía es subsidiario de una gran multiplicidad de técnicas, mientras que la sociología, por su parte, se volvió más “científica” y menos abierta a informes elaborados en cualquier otro medio que no sean palabras o números. A su vez, el significado del fotoperiodismo trascendió la mera ilustración de la noticia hacia una concepción de la imagen como otra forma coordinada y semi autónoma de transmitir información (Hagaman, 1996: 3-12).

Entonces, los tres términos presentan variantes históricas y usos actuales. Cada uno está ligado a un contexto social específico, del que obtiene su significado.

El “fotoperiodismo” es lo que hacen los periodistas en su afán de producir imágenes como parte del trabajo de elaborar diarios y revistas semanales (probablemente, en la actualidad, sobre todo diarios, tras la extinción a comienzos de la década de 1970 de las grandes revistas de noticias ilustradas como *Look*). ¿Qué se

supone que es el fotoperiodismo? Una imagen imparcial. Verídica. Completa. Debe llamar la atención, debe contar una historia, debe animarse a mostrar lo que otros no. La noción actual de fotoperiodismo, en la medida en que procede de figuras históricas, se funda en parte en Weegee, que dormía en su auto, escribía las noticias en la máquina de escribir que llevaba en el baúl, fumaba cigarrillos, buscaba choques de autos e incendios, y fotografiaba criminales para un tabloide de Nueva York; acerca de su obra, dijo de su propio trabajo: “Asesinatos e incendios, mis dos *best sellers*, mi pan y mi manteca” (Weegee, 1945: 11). A él se sumaría la leyenda de Robert Capa, quien se internaba en la batalla hasta obtener una toma cercana de la muerte y la destrucción para las revistas de noticias (su lema era: “Si tus fotos no son buenas, es porque no estás suficientemente cerca”; citado en Capa, 1968). La última parte del estereotipo está dada por Margaret Bourke-White en traje de aviador, la cámara en una mano, el gorro en la otra, de pie frente al ala de un aeroplano con el motor y la hélice a su lado, volando alrededor del mundo para producir sus clásicos fotoensayos en el estilo de la revista *Life* (Callahan, 1972: 24). Las versiones contemporáneas de este estereotipo pueden verse en algunas películas de Hollywood, como una escena en que Nick Nolte, de pie sobre la carrocería de un tanque, se interna en la batalla a través de fuego enemigo, poniendo en riesgo su vida para conseguir imágenes de guerra.

La realidad es menos heroica. El fotoperiodismo es aquello que la naturaleza de la industria periodística le permite ser. De la mano de la transformación del modelo de negocios, el fin de la era de publicaciones como *Life* y *Look* y el cambio que los diarios atravesaron para hacer frente a la competencia de la radio, la televisión y con el tiempo internet, también cambiaron las fotografías producidas por los periodistas. El fotoperiodismo ya no es lo que era en las épocas de Weegee ni de las primeras revistas ilustradas producidas en Alemania (K. Becker, 1985). Los fotoperiodistas de hoy son graduados universitarios; saben escribir, por lo que ya no son meros ilustradores de las noticias elaboradas por los periodistas. Desarrollaron una ideología coherente, basada en la noción de que una imagen cuenta una historia (Hagaman, 1996). Sin embargo, el fotoperiodismo de hoy, al igual que sus versiones precedentes, está limitado por el espacio del que dispone y por los prejuicios, los puntos ciegos y los lineamientos editoriales preconcebidos de los jefes editoriales del fotógrafo (Ericson, Baranek y Chan, 1987). Más importante aún, los lectores no esperan tener que hacer ningún trabajo ni descifrar ambigüedades y complejidades en las fotografías que aparecen en los diarios o revistas que consumen. Por tanto, tales fotografías deben poder leerse e interpretarse de inmediato (Hagaman, 1993: 8-12).

El fotoperiodismo también se ve limitado por el modo en que los editores distribuyen la asignación de temas. Salvo en el caso de algunos fotógrafos deportivos, que suelen especializarse en el área, el fotoperiodista —a diferencia de los periodistas— nunca se especializa en la cobertura de determinada área de la vida local con cierta continuidad, lo que le permitiría desarrollar un análisis serio y llegar a una minuciosa

comprensión del tema. Dado que las fotografías que produce inevitablemente reflejarán sus ideas acerca de los eventos y fenómenos sociales fotografiados, esta ignorancia reforzada por la práctica profesional determina que las imágenes resultantes estén fundadas de manera casi inevitable en una comprensión superficial de estos. Las leyendas heroicas dan cuenta de los pocos fotógrafos —W. Eugene Smith, Henri Cartier-Bresson— que tuvieron la valentía o la independencia necesaria para superar todos estos obstáculos. Pero las leyendas sólo sirven para alentar a aquellos cuyo trabajo todavía se ve afectado por estas limitaciones. (Varios trabajos en ciencias sociales estudiaron la organización de la producción de noticias. Véanse, por ejemplo, Epstein, 1973, Hall, 1973, Molotch y Lester, 1974, Schudson, 1978, Tuchman, 1978, Ericson, Baranek y Chan, 1987, así como la producción de un fotoperiodista reflexivo: Hagaman, 1996.)

Por su parte, la fotografía documental ha estado históricamente ligada a la investigación y en igual medida a la reforma social. Algunos de los primeros documentalistas se ocuparon, literalmente, de “documentar” ciertas características del paisaje natural, como Timothy O’Sullivan, que acompañó la exploración geológica estadounidense del paralelo cuarenta en 1867-1869 y las investigaciones del sudeste del país dirigidas por el teniente George M. Wheeler, durante la cual realizó sus hoy célebres imágenes del Cañón de Chelle (Horan, 1966: 151-214, 237-312). Otros se dedicaron a documentar formas inusuales de vida, como puede verse en las fotografías que John Thompson tomó de la vida callejera en Londres (Newhall, 1964: 139), la enorme indagación del pueblo y las escenas parisinas que emprendió Eugène Atget (véase la colección en cuatro tomos curada por Szarkowski y Hambourg, 1983) o el monumental estudio que August Sander realizó de los tipos sociales de Alemania (Sander, Sander y Keller, 1986). La escala de estos últimos dos proyectos fue tan desmesurada que resultaron, en un sentido profundo, imprácticos; es decir, no sirvieron a ningún propósito práctico inmediato.

Otros, como Lewis Hine (Gutman, 1967), trabajaron en el marco de las grandes investigaciones sociales de la primera parte del siglo o, como Jacob Riis (1971 [1901]), para periódicos amarillistas. Su trabajo tenía la intención de exponer los males de la sociedad y promover el cambio, y para ello fue utilizado. Sus imágenes tal vez se parecían un poco a las que producían los periodistas, pero estaban menos atadas a la necesidad de ilustrar una noticia, y por eso gozaban de mayor libertad. Un ejemplo clásico de esto es la imagen de Hine *Leo, 48 inches high, 8 years old, picks up bobbins at fifteen cents a day*, en que retrata a un niño de pie junto a las máquinas que, casi todos concluiremos con seguridad, entorpecieron su crecimiento.

¿Qué “se supone que hace” la fotografía documental? En su versión reformista, tiene el propósito de indagar en profundidad, conseguir lo que Robert E. Park (sociólogo que había trabajado como periodista para diarios de Minneapolis, Denver, Chicago y Nueva York) llamaba las “Grandes Noticias”, “preocuparse” por la sociedad, desempeñar un papel activo en el cambio social, tener gran responsabilidad

social, preocuparse por sus propios efectos sobre la sociedad en que circula. Los fotógrafos como Hine consideraban que su trabajo tenía un efecto inmediato sobre los ciudadanos y legisladores (y eso suele pensarse desde entonces). Una visión fotográficamente chauvinista de la historia suele atribuir en forma directa la aprobación de las leyes que prohibieron el trabajo infantil a la obra de Hine.

En una versión alternativa, no se espera que la fotografía documental sea tal o cual cosa, en la medida en que como no ha sido producida para ningún grupo en particular, no se ve obligada a satisfacer expectativas. Sander, que tenía la intención de vender su trabajo por subscripción, lo describió en varias oportunidades como un material que retrataba el “orden social existente” y como “una exposición del tiempo fisionómico del hombre alemán” (Sander, Sander y Keller, 1986: 23-24). Atget, un poco más en la vena de la arquetípica ingenuidad del artista, no brindaba ninguna descripción de su trabajo, sino que sólo lo hacía y vendía las copias a cualquiera que desease adquirirlas. Hoy es posible advertir en su obra cierto carácter exploratorio y de investigación cercano al espíritu de las ciencias sociales. Los fotógrafos documentales de hoy, cuyo trabajo converge de manera más consciente con las ciencias sociales, se saben —al igual que los antropólogos— obligados a prestar atención a su relación con las personas fotografiadas.

La sociología visual es casi por completo una criatura de la sociología profesional, una disciplina académica que guarda cierta relación con la antropología visual, que a su vez guarda una conexión más íntima con su disciplina madre; en la tradición antropológica, en que se suponía que los investigadores iban a lugares lejanos para recolectar calaveras, textos lingüísticos y materiales arqueológicos, tomar fotografías era tan sólo una más de las obligaciones del trabajo de campo (Collier y Collier, 1986). Dado que la imaginería visual no formó parte de la sociología convencional desde sus inicios, sino que siempre se la vio más ligada a la reforma social, la mayoría de los sociólogos no la consideran una obligación: no advierten demasiados usos legítimos para los materiales visuales, salvo como “auxiliares didácticos”. Es como si creyeran que utilizar fotografías e imágenes en movimiento dentro de un informe de investigación implicara consentir los bajos gustos del público o hacer el intento de convencer a los lectores de aceptar conclusiones poco sólidas empleando medios “retóricos” ilegítimos (en otra versión de la acusación de que algo resulta “insidioso”). El empleo de materiales visuales parece “poco científico”, tal vez porque la noción de “ciencia” en sociología se define como algo objetivo y neutral, justo lo opuesto al espíritu heroico que animaba el trabajo de los periódicos sensacionalistas, íntegramente ligados a la fotografía (Stasz, 1979).

Es extraño definir los materiales visuales como un elemento poco científico, en la medida en que las propias ciencias naturales hacen uso rutinario de materiales visuales en sus procesos de justificación y ratificación de hipótesis. La biología, la física y la astronomía contemporáneas son impensables sin la evidencia fotográfica.

En las ciencias sociales, sólo la historia y la antropología, las disciplinas menos “científicas”, usan fotografías. La economía y las ciencias políticas, las más “científicas”, no. La sociología, imitando el carácter supuestamente científico de estos dos campos, tampoco. Como resultado, los pocos sociólogos visuales en actividad son personas que aprendieron fotografía en otra parte y la introducen en el trabajo académico.

¿Qué “se supone que hacen” quienes se dedican a la sociología visual? A mi juicio, todo lo necesario para conseguir atención y respeto para su disciplina. ¿Qué deberían hacer para convencer a otros sociólogos de que su trabajo forma parte integral de la empresa sociológica? Y no es sólo cuestión de convencer a los colegas profesionales. También deben convencerse a sí mismos de que lo que hacen es “verdadera sociología”, no sólo fotografías “bonitas” o “interesantes”. Para hacerlo, deberían demostrar que su trabajo visual contribuye al avance de la sociología, cualquiera sea la definición de la misión de esta disciplina. Dado que existen distintas opiniones entre los sociólogos acerca de aquello que la disciplina debería hacer, la sociología visual debería contribuir a responder algunas preguntas planteadas por la disciplina de una manera que resulte aceptable a una o más de sus facciones.

También podría sumar algo que de momento falta. ¿Hay tópicos para los cuales la fotografía podría resultar un método de investigación particularmente útil? Las publicaciones de la Asociación Internacional de Sociología Visual y sus miembros dan ejemplos de lo que puede aportar (véase su página web, IvsA, 2006).

Planteadas las distinciones, cabe advertir que los límites entre estas tres actividades resultan cada vez más borrosos, en la medida en que las situaciones en que las personas trabajan y los propósitos para los cuales realizan fotografías tienden a mezclar dos o más géneros con una asiduidad cada vez mayor.

EL CONTEXTO

Al igual que cualquier otro objeto cultural, las fotografías adquieren su significado a partir del contexto. Incluso un cuadro o una escultura, que parecerían existir de manera aislada, en la pared de un museo, obtienen su significado a partir de un contexto constituido por todo lo que se escribió acerca de ellas (ya sea el pequeño cartel colgado a su lado o en otros ámbitos), otros objetos visuales, presentes en el lugar o sólo en la conciencia del espectador, y las distintas discusiones acerca de ellos y el tema que tratan. Cuando parece que no hay contexto, esto sólo significa que el

productor de la obra supo aprovechar con inteligencia la pronta disposición de los espectadores a dar uno por su propia cuenta.

A diferencia de la mayor parte de la fotografía contemporánea producida en nombre del arte, los tres géneros fotográficos tratados en este capítulo insisten en atribuir a las imágenes que exhiben una gran cantidad de contexto social explícito. Este no es el lugar para considerar la inestabilidad de las definiciones del arte fotográfico. Pero esta última apreciación debe reconocer que en más de una oportunidad el mundo de la fotografía de arte incorporó a su canon obras producidas por motivos bastante distintos de los que suelen motivar el arte autoconsciente, entre las que se cuentan trabajos periodísticos y documentales. El caso más claro es el de Weegee, fotoperiodista cuya obra forma hoy parte de las colecciones de numerosos museos del mundo. Los fotógrafos de arte de hoy a menudo muestran al público algo que bien podría haber sido tema de una fotografía documental (niños pobres en la calle de un asentamiento, por ejemplo). Pero rara vez brindan más contexto que el lugar y la fecha; retienen la información social que solemos usar para orientarnos hacia los demás y dejan que los espectadores interpreten las imágenes en la medida de sus posibilidades, a partir de las pistas que brindan la ropa, la pose, los comportamientos y el mobiliario que pueden verse. En ocasiones, lo que podría parecer un misterio artístico no es más que un grado de ignorancia creado por la decisión del fotógrafo de no brindar a los usuarios datos básicos.

La fotografía documental, el fotoperiodismo y la sociología visual suelen ir acompañadas cuanto menos de los antecedentes necesarios para que las imágenes resulten inteligibles. Algunas obras de la tradición documental, a veces influenciadas por la exposición del fotógrafo a las ciencias sociales, incluyen una gran cantidad de texto, en ocasiones incluso la transcripción del discurso de las personas retratadas (véanse, por ejemplo, *Bikeriders* de Danny Lyon [1968] y *Carnival Strippers* de Susan Meiselas [1976], dos proyectos independientes). El texto puede ser apenas un epígrafe, al estilo de Lewis Hine o Dorothea Lange, o brindar un poco más de información, como ocurre con el retrato que Jack Delano hizo de un trabajador ferroviario de Chicago para la Administración de Seguridad Agraria:

Frank Williams, trabajando en el taller de reparación de máquinas del Ferrocarril Central de Illinois. El señor Williams tiene ocho hijos, dos de los cuales están en el ejército estadounidense. Chicago, noviembre de 1942 (Reid y Viskochil, 1989: 192). Los libros fotográficos a menudo contienen extensas introducciones y ensayos dedicados a establecer el ámbito social e histórico de las imágenes.

Pero las cosas no son tan sencillas: velar el contexto, mantenerlo implícito, no convierte a una fotografía en arte, así como detallarlo no la convierte en fotografía documental, fotoperiodismo o parte de las ciencias sociales. No todas las buenas obras documentales brindan este tipo de contexto. *The Americans*, de Robert Frank (obra que en breve analizaré con detenimiento), no ofrece mayor soporte textual para las imágenes del que puede encontrarse en la mayoría de las fotografías de arte, pero

no podemos decir que no dé cuenta del contexto. ¿Por qué? Porque las propias imágenes, secuenciadas, repetitivas, entendidas como variaciones de un conjunto de temas, constituyen su propio contexto y les enseñan a los espectadores todo lo que necesitan saber para llegar, por la vía de su propio razonamiento, a algunas conclusiones acerca de lo que están mirando. (Como ya vimos, Walker Evans emplea dispositivos similares para que cada espectador cree su propio contexto.)

En síntesis, el contexto da sentido a las imágenes. Si la obra no da contexto en ninguna de las formas analizadas, los espectadores se encargarán de hacerlo y le darán un contexto a partir de sus propios recursos.

UNA DEMOSTRACIÓN PRÁCTICA

Me interesa detenerme en esta última idea, analizar imágenes que ejemplifican cada uno de estos tres géneros y ver de qué manera se las puede interpretar como si pertenecieran a uno de los otros. Esto demostrará que el contexto organizacional y el trabajo que los usuarios estén dispuestos a hacer contribuyen de manera decisiva al significado de la representación fotográfica. Consideremos fotografías de cada uno de estos tipos como aquello que no son (por ejemplo, una fotografía documental como si fuese fotoperiodismo o sociología visual). ¿Qué ocurre cuando se leen imágenes según parámetros que no son los convencionales para aquellas organizaciones dentro de las cuales fueron realizadas, modos no previstos por sus productores o, cuanto menos, distintos del modo en que suele leérselas?

INTERPRETAR UNA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL COMO SOCIOLOGÍA VISUAL O COMO FOTOPERIODISMO

En la fotografía de Robert Frank *En route from New York to Washington, Club Car*, de su libro *The Americans* (Frank, 1969 [1959]: 25), pueden verse tres hombres sentados en un vagón comedor. Dos hombres corpulentos, de espaldas a cámara,

están suficientemente cerca de la cámara para aparecer un poco fuera de foco. Llevan sacos de *tweed*, pelo engominado, van muy juntos y ocupan la mitad de la imagen. Entre ellos, en foco, se advierte a un tercer hombre, de saco negro, calvo, y detrás de él, el bar, sobre el cual brillan muchas pequeñas luces con forma de estrella. El hombre tiene una papada prominente, frente arrugada y no mira a ninguno de los otros dos. Se lo ve serio; incluso sombrío.

Frank produjo esta imagen, al igual que todas las demás de *The Americans*, con una intención documental, en el marco de un proyecto mayor destinado a describir la sociedad estadounidense de su momento. Dio cuenta de este objetivo en su propuesta para la beca Guggenheim que le permitió realizar el proyecto:

Lo que tengo en mente, entonces, es la observación y el registro de lo que cualquier estadounidense naturalizado puede ver en los Estados Unidos, el tipo de civilización nacida aquí que se extiende a distintos lugares del mundo. Dicho sea de paso, resulta justo suponer que cuando un estadounidense observador viaja al exterior sus ojos serán capaces de ver el mundo con frescura; y lo contrario tal vez sea cierto cuando alguien mira los Estados Unidos con ojos europeos. Me refiero a las cosas que están allí, en cualquier parte y en todas partes; fáciles de encontrar, pero no de seleccionar e interpretar. Recuerdo un pequeño catálogo: una ciudad de noche, un estacionamiento, un supermercado, una autopista, el hombre que es dueño de tres automóviles y aquel que no posee ninguno, el granjero y sus hijos, una casa nueva y un refugio improvisado, los dictados del gusto, los sueños de grandeza, la publicidad, las luces de neón, los rostros de los líderes y los rostros de sus seguidores, tanques de gasolina, correos y patios (Tucker y Brookman, 1986: 20).

En otro texto, explica su proyecto de la siguiente manera:

Con estas fotografías, intenté mostrar un corte transversal de la población estadounidense. Me interesó expresarla de manera sencilla y sin lugar a confusión. Mi mirada es personal y, por tanto, ignoré distintas facetas de la vida y la sociedad estadounidense [...]

Una y otra vez se me acusó de distorsionar en forma deliberada el tema desde mi punto de vista. Al respecto, diré que soy totalmente consciente de que a un fotógrafo la vida no puede resultarle indiferente. La opinión, a menudo, es una forma de crítica. Pero la crítica puede provenir del amor. Es importante ver lo que para otros resulta invisible. Ya sea una mirada de esperanza o una mirada triste. Por otra parte, son siempre las reacciones instantáneas ante uno mismo las que producen una fotografía (cit. en Tucker y Brookman, 1986: 31).

Visto en este contexto, podemos entender *En Route to Washington, Club Car* como una afirmación acerca de la política estadounidense. Estos hombres grandes, de cuerpos imponentes, pertenecen al tipo que, tal como Frank enseña en otras partes del libro, ostentan posiciones de poder político y ocupan lugares como los vagones comedor de los trenes que van de Nueva York, el centro financiero del país, a Washington, su centro político. Lo que hace documental a esta imagen, y le da todo

su significado, es el lugar que encuentra dentro de una secuencia de imágenes. No dice nada explícito acerca de la política estadounidense. Pero su idea acerca de la política se advierte al descubrir, merced al uso que hace en otras partes del libro, el significado de los detalles que componen la imagen. Aprendemos que un hombre grande es un hombre poderoso (como ocurre en *Bar Gallup, New Mexico*, donde se ve a un hombre corpulento, de jeans y sombrero vaquero, que domina un bar atestado) y que un hombre grande bien vestido es, además, un hombre rico y poderoso (*Hotel lobby—Miami Beach*, donde un hombre de unos 40 años, robusto, va acompañado por una mujer enfundada en lo que parece ser un costoso abrigo de piel). Sabemos que los políticos son hombres corpulentos, por ende poderosos (*City fathers—Hoboken, New Jersey*, donde un grupo de este tipo de hombres ocupan una plataforma política). Entonces, el espectador ve a estos dos hombres corpulentos y bien vestidos a bordo del tren que comunica estos dos centros políticos. Las estrellas de las luces sobre la barra recuerdan las estrellas de la bandera estadounidense y su uso y mal uso en entornos políticos y cotidianos, también documentado en otras fotografías del libro, lo que da a entender que lo que se ve son los poderosos trabajando en una forma no especificada, probablemente una que no suponga ningún bien para la comunidad. La imagen funciona como parte del análisis de Frank —implícito, pero claro— de cómo funciona el sistema político estadounidense.

Si el análisis fuera explícito, dado su grado de complejidad, bien valdría considerarlo sociología visual. En tal caso, es probable que queramos saber más acerca de la situación. ¿Quiénes son esos hombres? ¿Qué están haciendo? Y más importante aún, nos gustaría saber con mayor claridad qué está intentando decir Frank acerca de la naturaleza del sistema político. Querríamos remplazar los matices de su tratamiento fotográfico de la sociedad estadounidense por una afirmación explícita acerca de la naturaleza de esa sociedad, su estructura política y de clases, sus gradaciones etarias, su estratificación sexual y su uso de símbolos fundamentales como la bandera, la cruz y el automóvil, como hicieron, de hecho, muchos comentaristas de su obra (véase Brumfield, 1980, Cook, 1982, 1986). Este tipo de afirmaciones explícitas acerca de los patrones culturales y las estructuras sociales permitiría que la imagen diera cuenta del tipo de cuestiones abstractas concernientes a la organización de la sociedad que interesan a los sociólogos.

Pero aun si fuera así, muchos sociólogos no aceptarían el libro de Frank como una obra de sociología científica. Plantearían, con razón, que las fotografías son fáciles de manipular; los más cultivados incluso sabrían que no es necesario alterar la imagen, que basta con encuadrar los elementos de determinada manera y esperar el momento oportuno. Les preocuparía, con todo derecho, el uso de una imagen como sustituto de un vasto universo de situaciones similares. Mostrarían una justificada inseguridad a la hora de afirmar que las imágenes tienen el significado que se les imputa. Sin embargo, no darían el paso siguiente, que consistiría en advertir que todas las formas existentes de datos de las ciencias sociales muestran exactamente estos problemas, a

los que ninguna metodología brinda una solución demasiado satisfactoria.

Si una imagen fuera reproducida en la primera plana de un diario, se la leería como fotoperiodismo. Pero no consigna el nombre de las personas retratadas, y rara vez los periódicos dan publicidad a fotografías de personajes anónimos. Por el contrario, los fotoperiodistas fueron entrenados —a tal punto que lo hacen de manera instintiva— para obtener los nombres y demás información relevante acerca de la persona que fotografián (cualquier estudiante de fotoperiodismo recibirá la advertencia de que un nombre mal deletreado en el epígrafe automáticamente supondrá que repruebe el curso). Para funcionar como una fotografía de prensa, la imagen demanda un epígrafe distinto del que Frank le dio. Por ejemplo: “El senador John Jones, de Rhode Island, discute su estrategia de campaña con dos asistentes”. Pero aun así sería improbable que la fotografía aparezca en el diario, porque tiene demasiado grano y el foco es un poco blando, y los dos miembros del equipo aparecen de espaldas. El editor enviaría al fotógrafo a conseguir una imagen más nítida, una con menos grano y donde puedan verse los rostros de los tres hombres.

De hecho, muchos fotógrafos y críticos más convencionales calificaron el trabajo de Frank tal como este editor imaginario. Por ejemplo, a los editores de *Popular Photography* no les gustó el libro. Los siguientes comentarios aparecen en el volumen 46, número 5 (mayo de 1960):

Frank consiguió expresar, haciendo uso del recalcitrante medio de la fotografía, una visión intensamente personal, y no advierto en ello motivo de queja alguno. Pero en cuanto a la naturaleza de dicha visión, encuentro que su pureza suele verse arruinada por el resentimiento, la amargura y la estrechez de sus prejuicios, en igual medida que muchas de las copias resultan defectuosas debido al ligero desenfoque, el grano, la exposición incorrecta, horizontes quebrados y cierta torpeza general. Como fotógrafo, Frank muestra un abierto desprecio por todos los estándares de calidad y disciplina de la técnica (Arthur Goldsmith, cit. en Tucker y Brookman, 1986: 36-37). Otro crítico dijo:

Parece que se limita a apuntar la cámara en dirección a lo que desea retratar sin preocuparse por la exposición, composición ni ningún otro tipo de consideraciones menores. Si al lector le gustan las fotografías fuera de foco, con grano intenso e innecesario, verticales convergentes, la ausencia total de formas normales de composición y un cierto aire relajado, de fotografía amateur, entonces encontrará en Robert Frank un fotógrafo a la medida de su gusto. Caso contrario, *The Americans* le resultará uno de los libros de fotografía más irritantes que jamás se haya publicado (James M. Zanutto, cit. en Tucker y Brookman, 1986: 37).

Sin embargo, si un fotoperiodista lograra tomar una fotografía en el contexto de una situación capaz de exponer la corrupción política, ciertos editores podrían llegar a perdonarle algunas de estas fallas “técnicas”, debido a la importancia de lo que revela. En tal caso, el epígrafe podría decir, por ejemplo,

James McGillicudy, jefe político de Boston, en conversaciones con el senador

John Jones de Rhode Island, presidente del Comité de las Fuerzas Armadas del Senado, y Harry Thompson, director ejecutivo de una importante empresa de defensa. El editor podría utilizar esta imagen como base de un fuerte editorial, y el senador, al igual que muchos políticos acusados de mal desempeño de sus funciones, podría negar que alguna vez estuvo allí y sostener que se trata de otros dos hombres.

De hecho, al menos una de las fotografías de Frank (tomada en la convención del Partido Demócrata realizada en 1956 en Chicago) bien podría, en el contexto adecuado, haber aparecido en un diario o periódico como “noticia”. Como suele ocurrir en Frank, el epígrafe (*Convention hall–Chicago*) no identifica a nadie. Lo que se ve es la clásica imagen de un lugar atestado. Otra vez, se ven dos hombres de espaldas a cámara. A cada lado de ellos, otros dos hombres, frente a cámara. Uno de ellos usa lentes oscuros; se lo ve calmo y tranquilo. El otro, con papada, mira al suelo preocupado. En la época, se trataba de dos rostros políticos reconocibles, y sus nombres podrían haber dado a la fotografía cierto “valor periodístico”. El caballero de aspecto preocupado es un sociólogo (con quien alguna vez tuve la oportunidad de estudiar en la Universidad de Chicago, por eso lo reconozco) que dejó la academia para dedicarse a la política: Joseph Lohman, un reconocido criminalista que llegó a ser comisario del condado de Cook, en Illinois, y secretario de estado de Illinois, luego hizo un intento fallido por obtener la nominación demócrata como gobernador del estado y finalmente abandonó la política para convertirse en decano de la Facultad de Criminología de la Universidad de California, en Berkeley. Cuando se tomó la fotografía, todavía se desempeñaba de manera activa en la política de Illinois y era considerado un “buen gobernante” en la tradición de Adlai Stevenson. En la imagen se lo ve hablando, creo, con Carmine DeSapio, importante figura política de Nueva York, en la vieja tradición de los jefes del partido. En el contexto de dicha convención, esta imagen, por dar cuenta de una alianza política bastante improbable y por ende muy interesante, bien podría haber sido “noticia”.

INTERPRETAR UNA FOTOGRAFÍA SOCIOLOGICA COMO PERIODISMO Y COMO FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL

Douglas Harper llevó adelante su estudio de los vagabundos como una obra sociológica; en su tesis, decidió relegar las fotografías realizadas a un “volumen 2”, donde no llevaban ningún tipo de epígrafe. Pero en el libro que elaboró a partir de su tesis, *Good Company* (1981), puede verse una gran cantidad de fotografías, no como

ilustraciones, del modo en que suelen aparecer las fotografías en los libros de sociología, sino como parte integral de la investigación sociológica y, en consecuencia, de la comprensión del lector. Estas contienen, y expresan, ideas de origen y uso sociológico, que por tanto podrían no ser tan transparentes a la interpretación inmediata como otras fotografías. Tomemos como ejemplo su fotografía de Carl (*Jungle; Wenatchee*), un vagabundo que conoció en el transcurso del trabajo de campo, en que se lo ve afeitándose. Harper señala que esta imagen, en contexto, sobresale como evidencia que refuta la noción común (una que parece respaldar otra imagen de la serie: *Boston Skid Row*, donde puede verse a un vago que necesita afeitarse) de que por lo general estos hombres no cuidan su aspecto personal ni comparten los estándares convencionales de decoro. Según afirma, al ver a uno de estos hombres con una sombra de barba de dos días deberíamos entender que esto significa que se afeitó dos días antes.

Lo que hace que las imágenes de Harper sean sociología visual no es sólo el contenido sino el contexto. Aparecen rodeadas de un texto sociológico, si bien poco convencional, que explica su significado. Una primera parte del texto da cuenta del modo en que Carl inició a Harper en la cultura de los vagabundos. Una segunda parte describe esa cultura en el lenguaje de la sociología analítica, las formas características de la organización social de la que participan los vagos y las condiciones bajo las cuales surgieron y persisten estas adaptaciones. El texto, tanto el relato de formación de Harper para vivir en la calle como el posterior análisis sociológico, da a las imágenes mayor sustancia, significado sociológico y valor de evidencia.

Intentemos interpretar estas mismas imágenes como fotoperiodismo. Imaginemos que son ilustraciones de una serie periodística sobre el tema de “los sin techo”. Leídas en ese contexto, obtendrían su significado, al igual que las imágenes del fotoperiodismo, del inventario de estereotipos que los lectores de los periódicos traen consigo. Probablemente, en ese contexto jamás se vería al hombre afeitándose, en parte porque es poco probable que un fotoperiodista quiera, o pueda, pasar con él los meses que le permitieron a Harper acceder a esa situación y, más importante aún, desarrollar el conocimiento que le permitió entender el significado de la imagen. Un fotoperiodista tan famoso como W. Eugene Smith todavía se veía obligado, en la cúspide de su carrera, a librarse encarnizadas batallas con la revista *Life* para que le permitieran pasar al menos tres semanas en un lugar con el propósito de realizar un fotoensayo.

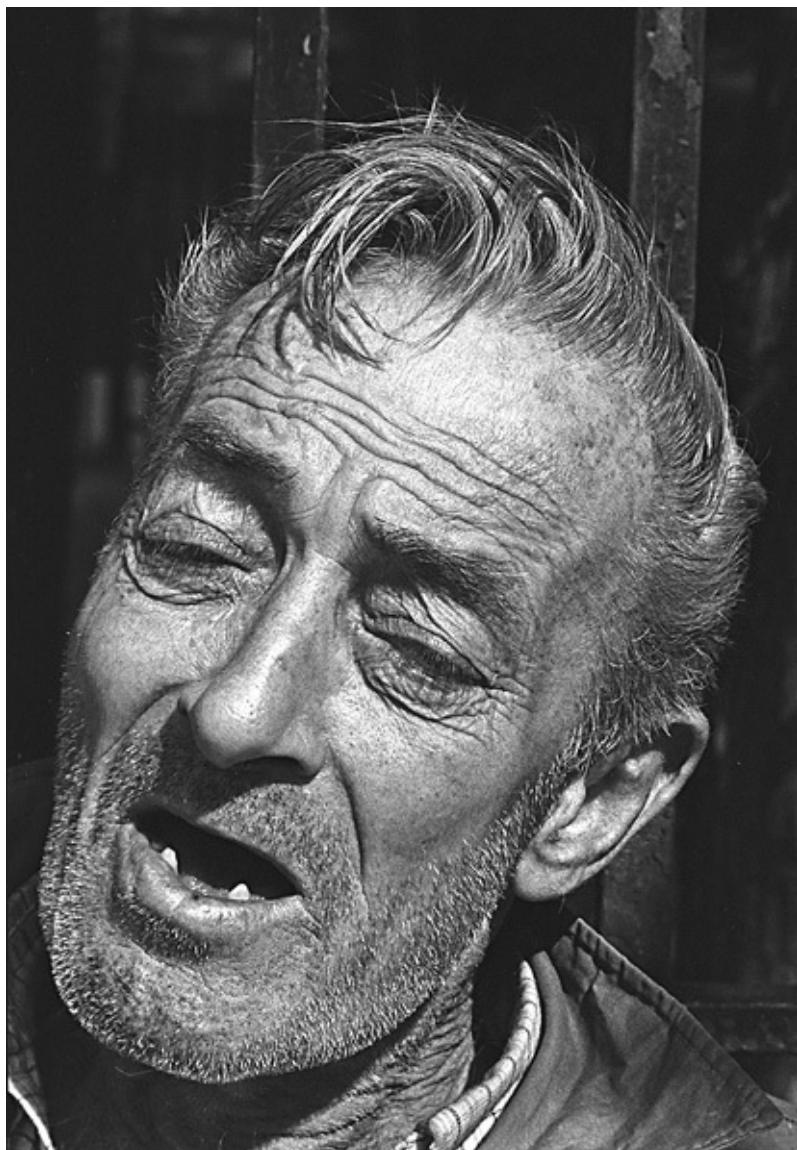


11.1. Douglas Harper (1981), *Jungle; Wenatchee*. Cortesía de Douglas Harper.

Además, si un fotógrafo le presentase estas fotografías a un editor, su jefe le diría: “No dan ‘sin techo’”. ¿Por qué? Porque los editores saben, o creen saber, antes de cualquier investigación, cómo será la noticia. Cualquier cosa que la noticia diga acerca del “problema” de los sin techo debe ser congruente con aquello que los lectores ya saben y creen al respecto. La legibilidad instantánea de la fotografía “correcta” depende de que los lectores cuenten con ese conocimiento. Para el editor, y por consiguiente también para el fotógrafo, ya está decidido de antemano *qué* es un “sin techo”; no intentan descubrir cosas que no sepan. Su problema es técnico: cómo obtener la imagen que cuente de la mejor manera posible una historia ya establecida (véase Hagaman, 1993, 1996).

¿Podemos leer las imágenes de Harper como si fueran fotografía documental? Sí, podríamos verlas, según la clásica definición de Hine, como imágenes que muestran lo que es necesario cambiar o, tal vez, la otra mitad de la célebre observación de Hine, lo que es necesario apreciar. De contar con el entorno necesario de texto y otras fotografías, podríamos considerarlas parte del esfuerzo de un grupo de profesionales interesados en enmendar la vida de estos hombres que vagan por el país. O bien, más cercano a la intención de Harper, como una celebración de la independencia y el modo de vida de estos hombres, ese modo valorativo que David Matza advirtió respecto de las prácticas de la Escuela de Sociología de Chicago: como formas que aprecian desviaciones convencionales que los ciudadanos suelen condenar (Matza, 1969). Este modo de interpretación celebratorio tiene mucho en común con el

mandato antropológico de respetar a las personas a las que se estudia.



11.2. Douglas Harper (1981), *Boston, Skid Row*. Cortesía de Douglas Harper.

INTERPRETACIÓN DE UNA IMAGEN PERIODÍSTICA COMO SOCIOLOGÍA VISUAL O COMO FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL

Visualicemos esta imagen. (Nunca logré encontrar la imagen que describo a

continuación, pero sí otras suficientemente parecidas para no desechar el argumento. En lo que sigue, me tomo la libertad de describir esta imagen “perfecta” tal como la recuerdo.) Se ve un helicóptero sobre el césped de los jardines de lo que parece ser la Casa Blanca, en Washington. Una alfombra se extiende del edificio hasta el helicóptero. Un hombre con la cabeza gacha, entre los hombros, camina por la alfombra hacia el helicóptero y, del otro lado, las personas comienzan a llorar. Quienes no leían diarios en 1974 tal vez no sepan lo que esta imagen muestra, pero era instantáneamente reconocible para cualquiera que por aquel entonces estuviera informado, en cualquier lugar del mundo. Se trata de Richard Nixon abandonando la Casa Blanca, tras haber renunciado a la presidencia de los Estados Unidos, luego de que su jactancia de que no era un maleante se viera desmentida por la continua exposición de “lo que sabía y cuándo lo supo”. En su época, fue un clásico de la fotografía periodística.

Poco después de su publicación, sufrió el destino de todas las fotografías de prensa: dejó de ser noticia y pasó a tener un valor “puramente histórico”. El valor periodístico depende del contexto, de que los eventos sean contemporáneos, “ahora”. De hecho, el *pathos* y el impacto emocional de esta imagen de Nixon requerían que cada lector tomara el periódico para darle ese contexto, que supieran, a primera vista, qué era con exactitud lo que estaban viendo. La imagen resumía una historia que los lectores venían siguiendo durante meses en los diarios y en la televisión: la caída gradual y en apariencia inevitable de un poderoso líder político, sepultado en sus propias mentiras y su paranoia, hasta sufrir su derrota definitiva en manos de una combinación de ataques políticos y periodísticos.

Años más tarde, la imagen ya no tiene estas connotaciones. Registra un evento del que tal vez las personas que no leían diarios y revistas en aquella época hayan leído o escuchado algo. Pero no son noticias, no es el final de una historia cuyo desenlace, hasta ese momento, era desconocido y dudoso. Se convierte en otra cosa, no en noticia. ¿Qué otra cosa podría ser?

En el contexto adecuado, las fotografías periodísticas que todavía interesan se convierten en documentales, como ocurrió con las que Erich Salomon tomó entre las dos guerras, de fenómenos tales como la Conferencia de Paz de Versalles (Salomon, 1967). Los políticos fotografiados por Salomon —luminarias de la época, como Gustav Stresemann y Aristide Briand— ya no son noticia. Pero es posible combinar la imagen de Nixon —que ya no es noticia— con las fotografías de Salomon para crear un documento generalizado de ciertos aspectos del proceso político. Otros lectores, con mayor conciencia histórica, podrían relacionar la imagen de Nixon con consideraciones mayores respecto de los eventos del Watergate.

¿Esta imagen de Nixon podría formar parte de un análisis sociológico? Algún académico podría estar interesado, como de hecho ocurrió varias veces, en el modo en que los medios gráficos abordaron el problema genérico del escándalo político, cómo utilizaron los dispositivos de representación fotográfica para indicar la

degradación política de un líder caído en desgracia (Molotch y Lester, 1974). Un buen análisis sociológico de este problema exigiría comparar fotografías de Nixon en distintas etapas de su carrera. Nixon sería un excelente sujeto para este tipo de análisis, ya que su carrera y su reputación mostraron enormes fluctuaciones en un período de tiempo bastante breve, y es posible que estas variaciones se adviertan también en las representaciones fotográficas.

Otros estudiosos del comportamiento político podrían interesarse en los rituales públicos de la sociedad, como el uso de una parafernalia quasi monárquica para crear una suerte de régimen real en el marco de una democracia política. Las fotografías de Nixon, en una investigación semejante, estarían rodeadas de otras fotografías de rituales similares y textos que revelaran otros dispositivos que apuntan a obtener el mismo resultado.

EN RESUMEN

Las representaciones no tienen sentidos fijos cuyas ramificaciones puedan interpretar los analistas. Viven en contextos sociales y son verídicas o ficcionales, documentales o construcciones de la imaginación, según aquello que los usuarios decidan finalmente hacer con ellas. El experimento desplegado en este capítulo muestra que una imagen puede tener significados bastante diversos, conforme los usos que distintas personas le den en contextos diferentes.

12. El teatro y la pluralidad de voces

Shaw, Churchill y Shawn

¿Queremos incluir las voces y los puntos de vista de todos o algunos de sus participantes en las representaciones construidas a partir de las situaciones sociales que estudiamos? Muchos sociólogos consideran que, para ofrecer una versión coherente y verosímil de la vida social, debemos lidiar con los significados que los actores dan a los objetos, a otras personas, a sus propias actividades y también a las de los demás. Hablar de significados supone hablar de voces, porque los significados surgen de la interacción, y la interacción consiste en buena medida en un diálogo en que se entrecruzan las voces de personas reales.

Pero no hay consenso. Un escéptico podría decir que no hay necesidad alguna de oír todas las voces. Lo importante no es lo que la gente diga, sino lo que haga. Marionetas de fuerzas sociales que exceden su control, las personas desconocen los motivos últimos de sus propias acciones. Hay poderes ocultos que las manipulan. Aparece así el conocido dilema entre la capacidad de acción y la estructura. ¿Las personas pueden actuar por voluntad propia o no? Si no pueden, los significados carecerían de importancia, ya que independientemente de lo que pensaran y del significado que atribuyeran a otras personas y cosas, los sujetos no tendrían otra alternativa que hacer aquello que ordenan las fuerzas mayores.

Sin embargo, los analistas que sostienen esta perspectiva una y otra vez contrabandean las voces de las personas acerca de las cuales están hablando, atribuyendo todo tipo de significados e interpretaciones a aquellos cuyas acciones se proponen explicar. Usan su voz, analítica y omnisciente, para representar a todos los demás cuya actividad pretenden analizar. Bruno Latour describe esto como un efecto “vocero”: un tercero transmite al lector qué piensan esas personas cuyas acciones desea entender (Latour, 1987: 70-74). Este explicador omnisciente —la voz en *off* del cine documental, la voz del científico que “interpreta” los resultados de la encuesta— nos explica qué significa todo eso, en qué estaban pensando las personas al responder de determinada manera las preguntas de la encuesta. Esta voz autorizada es la que se deja oír en los artículos estándares de las publicaciones académicas, en la sección en que el analista “analiza” sus hallazgos.

La voz autorizada obtiene su autoridad, su poder persuasivo, de una suposición aceptada por quienes la emiten y quienes la escuchan: que detrás de ella hay un conocimiento científicamente comprobado (o, cuanto menos, verificado de alguna otra forma). James Clifford explica de qué manera la antropología, concebida en sus inicios como una recolección académica de lo que hubieran registrado los “hombres en el lugar” (misioneros, comerciantes, exploradores), se convirtió en una ciencia realizada por científicos formados que recolectaban el material (que, en sus manos se convertía en “evidencia”) de manera científica y lo empleaban para verificar hipótesis

planteadas con cuidado (Clifford, 1988). Al proceder así —según el propio relato—, los antropólogos preservaban una neutralidad científica. Pero la combinaban con la afirmación de gozar de un conocimiento íntimo de primera mano. Por tanto, la justificación final de la confiabilidad de los resultados anunciados por la voz imparcial del investigador reside en la combinación de una neutralidad científica generalizante y sistemática con un conocimiento detallado que sólo pudo surgir de haber estado allí, de haber visto las cosas de primera mano, de haberlas registrado en notas de campo. (Desde luego, este “estar allí” en varios casos se diluye o se vuelve altamente metafórico, como en el caso de la encuesta o la investigación demográfica, cuyo “allí” no es otro que la oficina en que alguien procesa resultados numéricos con ayuda de una computadora.)

Clifford rastrea estas dos cuestiones tal como se plantean en su especificidad antropológica en la prosa de Bronislaw Malinowski y otros; la alternancia entre pasajes de prosa generalizante y “objetiva” y excitantes relatos de experiencia personal (“Nuestro grupo, zarpando desde el norte”), correspondiendo el primero al registro de la ciencia y el segundo al de la participación personal. Los informes de la antropología clásica dan cuenta en simultáneo de la historia de los pueblos estudiados y de la participación del antropólogo en su vida, intervención en virtud de la cual no sólo fue posible el estudio, sino que también lo vuelve creíble.

Mijail Bajtín supo insistir en la necesidad de incluir mucho más que la voz autorizada del autor (a la que identificaba con la forma épica y con una sociedad jerárquica estable). Para eso, propuso las ideas de pluralidad de voces y prosa dialógica (y, hasta donde sé, acuñó también estos términos). Desarrolló estas nociones para señalar algo que le parecía importante advertir en la novela —su intención era elogiar a Dickens por el modo en que permite que tantas voces de tantos tipos de personas se hagan oír dentro de sus libros—, pero es posible trasladarlas a nuevos terrenos sin perjuicio alguno.

Así es cómo Michael Holquist, editor de Bajtín en inglés, explica esta idea en *The Dialogic Imagination* (1981):

Una palabra, enunciado, lenguaje o cultura atraviesa un proceso de “dialogización” cuando se la relativiza, se le quita cualquier privilegio, con plena conciencia de que existen definiciones enfrentadas de la misma cosa. El lenguaje no dialógico es autoritario o absoluto (Bajtín, 1981: 427).

En un mundo donde los significados cambian según quién hable y según la situación y posición social del hablante, una obra de literatura que pretenda contribuir a la comprensión de ese mundo no puede hablar con una única voz, autorizada, porque no hay forma de elegir una sola voz que sea capaz de transmitir toda la verdad. Una obra literaria que quiera ser precisa tendrá que incluir todas esas voces, que usan las palabras con distintos significados. Contendrá conversaciones entre personas que ven las cosas de distinta manera. Adoptará la forma de un diálogo, será “dialógica”.

Es una idea sencilla. ¿Cómo podemos aplicarla al problema que plantea la

producción de representaciones sociales? El conjunto de la sociedad está conformado por diversos grupos, cada uno de los cuales da a las cosas, personas y eventos sus propios significados. (En casos límite, este grupo está compuesto por una única persona, con quien nadie logra ponerse de acuerdo acerca del significado de las cosas. Por lo general, a este tipo de personas se las trata como dementes.) A los miembros de un determinado grupo, definir las cosas de manera similar les permite actuar en forma coordinada para hacer cosas fundándose sobre esta definición común. Sus intentos de acción colectiva naufragarían si no comparten significados similares. No se trata de una noción para nada mística. Un grupo de personas interesadas en construir una casa lo hará mucho mejor si comparte un vocabulario de términos que todos entiendan por igual. Si un dentista pide a su asistente un “Hollenbeck”, las perspectivas para la dentadura del paciente serán mucho más promisorias si el dentista y su asistente tienen el mismo objeto en mente al nombrar este instrumento.

No podemos representar de manera adecuada las actividades de un pequeño segmento de la sociedad concentrándonos sólo en las personas involucradas en forma directa. Toda actividad, por pequeña que sea, supone un grupo de personas que actúa de manera mancomunada, y en principio importará dar cuenta de la variedad de personas que participa de dicha actividad. Para ello, tendremos que prestar atención a los vínculos que sostienen con otros grupos y organizaciones. Para entender un hospital, no bastará con observar y oír a los enfermeros y los doctores. Para entender qué hacen y por qué, debemos observar y oír a los administradores, a los pacientes, a los técnicos, a los auxiliares de enfermería, al personal de limpieza, a los cocineros, a los proveedores, a las compañías de seguros, a las personas que trabajan en la lavandería y a todos los demás individuos y organizaciones involucrados, en particular los pacientes, cuya actividad contribuye a que el hospital abra sus puertas cada mañana. Tras observar y oír todo esto, querremos asegurarnos de que cada grupo consiga “hablar” en representación de nosotros, que sus significados, transmitidos de manera directa o indirecta, aporten su grano de arena a la solución del rompecabezas. De otra forma, brindaremos una reconstrucción inadecuada de aquello que queremos explicar. Para ser claros, aunque el trabajo de la sociología sea entender y luego comunicar lo entendido, de no proceder así los datos resultarán incomprensibles, los informes darán cuenta de los hallazgos de manera errónea, las predicciones fallarán en forma aberrante y todo cuanto ocurra en la realidad contradirá el informe.

Si existiera unidad o consenso entre las personas estudiadas, si supiéramos que en efecto hay un vocero capaz de hablar por todas ellas, el investigador podría decir o suponer que todas piensan y creen lo mismo y actúan igual, lo que simplificaría el trabajo. No sería necesario oír todas las voces. Bastaría con una sola. Pero es precisamente eso lo que critica Bajtín. Una buena escucha de cualquier fenómeno social nos trae una Babel de distintas voces. Si queremos hacer el trabajo representacional de manera precisa, hay que oír y dar cuenta de todas esas voces.

No estoy haciendo aquí el tradicional llamamiento sentimental de “dar voz” a quienes de otra manera no serían escuchados en virtud de una noción moral de lo correcto. Tampoco sugiero que esas voces que no suelen escucharse tengan acceso a una “verdad” (tal vez “La Verdad”) que quienes suelen ser escuchados, con o sin ayuda de la ciencia, desconocen o no están dispuestos a contar si la supiesen. Se trata de un argumento un poco más obstinado. No podemos realizar un trabajo correcto de descripción a menos que escuchemos a todos los involucrados. Todas las personas o los grupos conocen algo mejor que los demás: aquello en lo que creen, lo que hicieron y harán. Tal vez no digan la verdad al respecto, pero ese es un problema general. Si alguien sabe qué ocurre dentro de la cabeza de una persona o grupo, son justamente ellos. (Y sí, creo que la idea de “falsa conciencia” supone una representación grosera y muy equivocada de la realidad.) Si no incorporamos a la descripción de una organización lo que los distintos tipos de personas saben, no podremos evitar dejar fuera del análisis muchas cosas importantes y muchas otras se entenderán mal.

Aceptar esta línea argumental plantea ciertas dificultades a cualquiera que esté interesado en describir la vida social. ¿Es realmente necesario representar todas y cada una de las voces? Son muchas, aun en la situación más sencilla. No cuesta demasiado comprobar —como hago en el libro *Art Worlds* (H. S. Becker, 1982)— que el número de personas involucradas en la más simple de las actividades es enorme. Tal vez no estén en un lugar al mismo tiempo, jamás se encuentren cara a cara, tal vez ni siquiera sepan de la existencia de las demás, pero no hace falta un análisis complejo para advertir que las cosas no podrían suceder como suceden de no mediar la participación de todas estas personas. Por ejemplo, en *Art Worlds* planteo que si no hubiera personas encargadas del estacionamiento, la ópera sería distinta, ya que esto afectaría la facilidad con que el público concurre a ella, y así quiénes y cuántas personas asisten, las fuentes y la cantidad de recursos recaudados, cuánto se puede gastar en una producción y, por consiguiente, a quién se puede contratar y qué se puede comprar.

Sin embargo, cuando se escribe sobre ópera no creemos necesario tener en cuenta la voz de quienes atienden el estacionamiento. Philippe Urfalino decide representar una transformación significativa en la historia de la Ópera de París al citar apenas cuatro voces, las de los cuatro hombres que más influyeron sobre el diseño del nuevo edificio que la albergaría y las políticas relacionadas (Urfalino, 1990). Sería fácil demostrar que esas personas no son suficientes, que para entender el proceso harían falta más voces. Urfalino reconoce el problema y aclara que estas cuatro no son particularmente reconocidas como figuras importantes en la historia, pero insiste en señalar que fueron actores cruciales para las decisiones y operaciones técnicas y políticas fundamentales que permitieron que el proyecto llegara a buen puerto (Urfalino, 1990: 7-17). Se advierte con facilidad que la inclusión de estas cuatro voces supone un paso en el sentido correcto. Insistir en la necesidad de incluir todas

las voces es insistir en que siempre es posible incluir más voces, no quejarse por cualquier intento que no alcance la perfección. (Podemos comparar esto con el relato que hace Latour [1996] de un proyecto fallido para la construcción de un nuevo e innovador sistema de transporte subterráneo en París, en el que, para explicarlo, se ve obligado a dar cuenta de muchas personas y organizaciones, ya que el nuevo subte no logró entusiasmar lo suficiente a ninguno de los muchos actores involucrados.)

Tal vez no necesitamos dar cuenta de todas las voces para narrar una historia integral y convincente, pero sí prestar atención a unas cuantas y, sin lugar a dudas, a muchas más que la sola voz del autor o investigador omnisciente. Sin embargo, no existe ningún tipo de algoritmo que nos permita decidir cuántas voces incluir en el informe o cómo seleccionarlas. A lo largo del tiempo, se plantearon algunas soluciones convencionales a este problema. Así, por ejemplo, en muchos casos se permite que las personas que dirigen determinadas organizaciones hablen por todos sus participantes. Según el principio organizador que aporta la idea de jerarquía, es posible suponer que dentro de cualquier organización jerárquica, las personas que ocupan los niveles superiores sabrán más acerca de la organización, la entenderán mejor y tendrán mayor autoridad a la hora de hablar que aquellos que están por debajo (véase H. S. Becker [1967] para un análisis más profundo de esta “jerarquía de la credibilidad”). No necesitamos creer en esto, pero las personas que analizan la sociedad a menudo sucumben a este peligro y perpetúan y aceptan las jerarquías que estudian. Al hacerlo, sólo porque se convierten en participantes bien socializados de la organización, aceptan esta teoría acerca de la distribución del conocimiento. En tal caso, sólo deben prestar atención a la voz de las autoridades que ocupan los cargos más altos y con ello habrán hecho su trabajo.

Algunos sociólogos dedicados al estudio de la medicina piensan que, después de todo, los doctores saben más acerca de la salud y la enfermedad que los sociólogos, por lo que no deberían cuestionar su conocimiento. Tampoco es preciso escuchar las voces de las personas que son diagnosticadas por esos doctores o de los observadores desinteresados. Por ejemplo, Thomas Scheff (1974, 1975) y Walter Gove (1970, 1975) discuten si las personas diagnosticadas como “enfermos mentales” por los psiquiatras difieren en un sentido significativo de las demás personas que no recibieron ese diagnóstico. Gove considera que sí, que los doctores saben más acerca de las enfermedades mentales que las demás personas, por lo que si ellos dicen que alguien está loco, lo está en verdad. Por el contrario, Scheff sostiene que estar verdaderamente loco no es condición necesaria para adquirir ese rótulo. Otros investigadores, dedicados al estudio de la profesión legal, consideran que los abogados, en especial aquellos que hablan en nombre de la profesión, son quienes más saben al respecto. Esto se convirtió en un asunto espinoso para los científicos sociales que estudian el funcionamiento de la ciencia, ya que los científicos suelen ponerse de muy mal humor cuando los sociólogos y otros “relativistas” tratan al conocimiento que tanto les costó conseguir como algo socialmente contingente

(véase el análisis de esto en Hacking, 1999).

Esta sería una respuesta sencilla al dilema de cuántas voces es necesario incluir en un informe de investigación: preguntemos a las autoridades —los profesionales a cargo, los directores ejecutivos de las corporaciones, los oficiales de la estructura jurídico-policial— y ellos sabrán decir todo lo que queremos saber.

Desde luego, ya nadie cree en la posibilidad de estudiar a los obreros industriales preguntándoles a sus patrones cómo piensan y actúan. Para ello, se entrevista a los trabajadores o se les hacen llegar cuestionarios. Sin embargo, muchas veces los investigadores aceptan una forma más solapada de la jerarquía de credibilidad: preguntan a los obreros lo que los patrones creen necesario preguntar, investigan los problemas que los patrones creen necesario investigar, incorporan las variables que los patrones creen necesario incorporar y dejan de lado todo lo que los patrones consideran innecesario. Así, los sociólogos de la educación, por ejemplo, buscan una y otra vez las causas del “fracaso” educativo en los alumnos y no en los docentes, por no hablar de quienes ocupan los cargos de gestión al frente de las organizaciones educativas.

Hace tiempo ya que algunos sociólogos decidieron salir en busca de cuanto hacen y piensan los distintos participantes de este tipo de procesos, y permitir que sus intereses y preguntas también den forma a los planes y a las actividades de investigación. El estudio de las denominadas “desviaciones” prosperó cuando los investigadores comenzamos a oír y a incorporar los significados, ideas y teorías de las personas identificadas como “desviadas”, y no sólo las de aquellas que las etiquetaban como tales. En cierta medida, esto se institucionalizó bajo el nombre de “registrar el punto de vista” de los subordinados de una organización o de cualquier otro participante.

Ahora bien, supongamos que decidimos incorporar todas estas voces. ¿Cómo debemos hacerlo? Los científicos sociales sostuvieron varios debates al respecto (Clifford y Marcus, 1986, Clifford, 1988), pero quienes se desempeñan en otras formas de dar cuenta de la sociedad lo hicieron antes y prestaron mayor atención a este problema. Bajtín (1981) se centra en la novela, en el modo en que esta incorpora todo tipo de voces para ser interesante, cómo crea personajes de los distintos estratos de la sociedad y les permite hablar y hablar. Dickens da vida a toda la sociedad: burócratas, carteristas, abogados, maestros de escuela y cualquier otro tipo de personaje que podamos imaginar. Las nociones clave de Bajtín —“diálogo”, “dialógico”, “heteroglosia”— hacen referencia a este rasgo distintivo de la práctica novelística que casi de manera automática da lugar a las voces de muchas personas.

GEORGE BERNARD SHAW: LOS DOS LADOS DE UNA DISCUSIÓN

Como ya vimos, todo análisis de la sociedad, realizado en cualquier medio, suele identificar a los buenos y a los malos. Las tramas a menudo se estructuran a partir del castigo del vicio y el reconocimiento de la virtud; en las versiones irónicas, el vicio queda sin castigo y la virtud sin recompensa, pero los espectadores cultivados (y los no cultivados también) suelen deplorar este resultado. Sin embargo, buena parte de los análisis organizacionales más eficaces —como el estudio que Erving Goffman realizó acerca de hospitales psiquiátricos y otras instituciones totales, analizado en el capítulo siguiente— no apresuran este tipo de juicios. Explican las circunstancias y los modos de pensar de los malos, así como de los buenos, con el detalle necesario para que sea claro por qué unos y otros hacen las cosas que hacen, lo que a su vez dificulta la decisión de condenarlos sobre la base de consideraciones morales simplistas.

Los dramaturgos resuelven este problema poniendo a varios personajes en escena, cada uno de los cuales representa una voz distinta. (Incluso los personajes solitarios de monólogos como *Krapp's Last Tape* [*La última cinta de Krapp*] y *Happy Days* [*Los días felices*] [Beckett, 1960, 1961] hablan a otros, y llegamos a conocerlos gracias a su papel silencioso en la conversación.) Al usar una forma dramática, el autor debe permitir que todos ellos se hagan entender; caso contrario, no habría conflicto dramático y el público se aburriría. Citando a David Mamet, en un texto que nunca pude ubicar (y por eso el lector no encontrará la referencia aquí), todo personaje entra a escena queriendo algo y lo que hace en escena refleja su intento de obtenerlo. Se sigue de eso que si el público no entiende qué quieren los personajes, la escena no tiene sentido. George Bernard Shaw empleó la forma dramática para formular animadas discusiones intelectuales de graves problemas sociológicos y sociales. En *La comandante Bárbara*, el señor Undershaft, fabricante de armas, y su hija Barbara, oficial del Ejército de Salvación, hablan sobre la moralidad de la guerra. Los dos personajes principales encarnan puntos de vista contradictorios y opuestos.

Shaw emplea este dispositivo de manera maestra en *La profesión de la señora Warren*, un análisis de la prostitución y los argumentos morales que la rodean. La obra trata de Vivie Warren, una joven que acaba de graduarse en matemáticas en Cambridge, y su madre, que reside en el extranjero y cuya fuente de ingresos, que pagó la formación de Vivie, nunca se explica. En ella, Shaw intenta plantear una cuestión:

La profesión de la señora Warren se escribió en 1894 para desenmascarar la verdad de que la prostitución no es causada por la depravación femenina ni el desenfreno masculino, sino porque a las mujeres se les paga menos, se las valora menos y se las sobrecarga de trabajo de manera tan vergonzosa que las más pobres se ven obligadas a recurrir a la prostitución para salvaguardar su cuerpo y su alma. De hecho, todas las

mujeres atractivas que carecen de propiedades pierden en cierto sentido dinero, ya sea si deciden mantenerse infaliblemente virtuosas o contraer matrimonios más o menos venales. Si en la gran escala social aparece aquello que llamamos “virtud”, es sólo porque está bien pagada. Ninguna mujer normal sería una prostituta profesional si pudiese mantenerse respetable, ni se casaría por dinero si pudiese darse el lujo de casarse por amor.

También sentí el deseo de exponer el hecho de que la prostitución no es una labor que se desempeñe de manera independiente y por vocación privada en las residencias de mujeres solitarias —cada una es su propia ama así como la de cada uno de sus clientes—, sino una actividad organizada y explotada como un gran comercio internacional para provecho de los capitalistas, como cualquier otro comercio, y uno muy lucrativo en las grandes ciudades, aun en los estados eclesiásticos, por medio de la renta que pagan las casas en que se practica (Shaw, 1946 [1925]: 181).

Para desarrollar este argumento, Shaw hace que madre e hija discutan y que cada una tenga su propio punto de vista. Sus argumentos obtienen su fuerza en parte debido a la situación dramática de la relación interpersonal entre ambas mujeres, en el marco de la cual al final sale a la luz el secreto del negocio de la señora Warren. Hacer que dos personajes protagónicos planteen lo mejor posible argumentos opuestos garantiza que el análisis, y por ende el público, no haga suyo de manera apresurada ninguno de los dos lados de la discusión.

La profesión de la señora Warren, como descubrimos enseguida, consiste en poseer y administrar una cadena de burdeles en las principales ciudades europeas. Vivie, que casi nunca vio a su madre, lo ignora todo, pero tiene, naturalmente, mucha curiosidad al respecto. Cuando, en virtud de su graduación, recibe la visita de su madre, la presiona para obtener más información y, si bien nunca se dice en forma explícita, en poco tiempo advierte que el negocio de su madre consiste en poseer y administrar casas de prostitución y que le ha ido bastante bien, lo que le permitió pagar muchos lujos, entre otros la educación de Vivie. La señora Warren, por su parte, desarrolla un argumento en favor de la prostitución al contar cómo su hermana Liz, que la había precedido en el oficio, la persuadió de sumarse al negocio. Esa hermana, ya retirada, es entonces una dama de sociedad radicada en Winchester. La señora Warren conoce además el destino, mucho peor, de sus otras hermanas, que no siguieron su línea de trabajo:

Ellas eran las respetables. Bueno, ¿qué obtuvieron de su respetabilidad? Te lo diré. Una de ellas trabajó en una fábrica de plomo doce horas al día por 9 chelines a la semana hasta que murió envenenada. Creyó que sólo se le iban a paralizar un poco las manos, pero murió. A la otra nos la ponían siempre como modelo porque se casó con un funcionario de gobierno que trabajaba en el depósito de suministros de Deptford y mantenía limpia su piecita y sus tres hijos con 18 chelines a la semana [...] hasta que su marido se dio a la bebida. Para eso valía la pena ser respetable, ¿no? (Shaw, 1946 [1925]: 247).

De joven, consigue trabajo en un bar, donde su hermana, que desapareció cuando todavía era una niña, se la encuentra por accidente:

Viendo que yo era ya una mujercita bien parecida me dijo desde el otro lado del mostrador: “¿Qué haces aquí, tonta, perdiendo la salud y afeándote para que ganen otros?”. Liz estaba ahorrando entonces para comprarse una casa propia en Bruselas y pensó que dos podíamos ahorrar más que una [...] La casa de Bruselas era de primera categoría: un lugar mucho mejor para una mujer que la fábrica donde Jane murió envenenada. A ninguna de nuestras chicas las tratamos nunca como me trataban a mí en el fregadero del restaurante, en el bar de la estación o en casa. ¿Crees que hubiera sido mejor que me quedara en cualquiera de aquellos sitios para ser una vieja ruina antes de cumplir cuarenta? (Shaw, 1946 [1925]: 248).

Impresionada por sus argumentos, Vivie plantea las consideraciones morales de rigor según las cuales este tipo de trabajo es degradante; estos argumentos, bastante conocidos, no se presentan en detalle, pero su presencia se advierte en las pocas cosas que Vivie dice. La joven sostiene que debe haber una mejor manera de ganarse la vida, una en la cual la evidente perspicacia de su madre para los negocios y su capacidad de trabajo hubieran podido dar resultados igual de satisfactorios, pero la señora Warren no está de acuerdo. Era el único negocio que les permitía a ella y a Liz hacer uso de su atractivo físico como capital. Está de acuerdo con Vivie en que hay momentos difíciles en que aparecen clientes complicados, pero dice que, desde luego, “hay que saber sobrellevar lo bueno y lo malo, igual que una enfermera de hospital o en cualquier otro trabajo”.

Cuando Vivie pregunta a su madre, en una esperable estrategia retórica, si no le avergüenza lo que hace, la señora Warren responde: “Bueno, desde luego, querida, es de buen tono avergonzarse de ello; es lo que se espera de una mujer”. Y agrega:

Si la gente dispuso que las cosas fueran así para las mujeres, no sirve de nada fingir que están dispuestas de otro modo. No, en realidad nunca he sentido la menor vergüenza. Considero que tendría derecho a enorgullecerme de haber hecho todo de manera muy respetable, de que nadie dijera nunca una palabra en nuestra contra y de que las chicas estén muy bien cuidadas. A algunas les fue muy bien: una de ellas se casó con un embajador (Shaw, 1946 [1925]: 251).

A Vivie pronto le llega su propia tentación, bajo aquella otra versión de la compra y venta de mujeres que Shaw mencionó. Sir George Crofts, un hombre mayor, socio de su madre en el negocio de los burdeles (aunque Vivie no sabe que es él quien puso el capital con que comenzó), le propone casamiento y le explica que eso le dará mucho dinero. Ella lo rechaza, y él, despechado, le revela su participación en el negocio. Luego le dice que el anuncio de su madre de que abandonó el negocio no es más que una mentira conveniente. Vivie entiende al fin que los burdeles financiaron su cómodo estilo de vida. Crofts deja en claro el sistema de interrelaciones que involucra a casi todos los miembros de la sociedad, los convencionalmente buenos y los convencionalmente malos, incluida ella:

No le negaría el saludo al arzobispo de Canterbury porque los comisionados eclesiásticos tengan unos cuantos taberneros y pecadores entre sus inquilinos. ¿Recuerda usted su beca Crofts para estudiar en Newnham? Pues bien, la creó mi hermano, el miembro del Parlamento. Su 22% de renta la saca de una fábrica donde trabajan 600 chicas, ninguna de las cuales gana suficiente para vivir. ¿Cómo cree usted que se las arregla la mayoría? Pregúnteselo a su madre. ¿Y esperaba usted que yo rechazara el 35% cuando los demás se embolsan lo que pueden, como hombres sensatos? No soy tan tonto. Si quiere buscar y elegir a sus amistades basándose sobre principios morales, más le vale irse de este país, a menos que no quiera usted tener ningún trato con la gente de buena sociedad (Shaw, 1946 [1925]: 265).

Las dos mujeres tienen buenos motivos para sostener sus posiciones, y el tono emotivo de las discusiones gana mucho debido a la relación entre ellas, lo que a su vez está más que justificado por la situación. Vivie, por supuesto, aprende una lección; de eso trata la obra. A final, reconoce a su madre:

No me opongo a Crofts más que a cualquier otro hombre grosero de su clase. A decir verdad, hasta lo admiro un poco por tener la resolución suficiente para gozar a su manera y hacer mucho dinero en vez de dedicarse a cazar, a prodigarse comilonas y a vestir bien como hacen los de su clase sólo porque lo hacen los demás. Y me doy perfecta cuenta de que si me hubiera visto en las circunstancias que se vio a mi tía Liz, yo habría hecho lo mismo que ella. No creo tener más prejuicios ni ser más rígida que tú. Es probable que tenga menos. Estoy segura de que soy menos sentimental. Sé muy bien que la moralidad elegante no es más que una ficción; y que si aceptara tu dinero y me dedicara el resto de mi vida a gastarlo con elegancia,ería todo lo indigna y todo lo viciosa que puede ser una mujer estúpida, sin que nadie me dijera una palabra. Pero no quiero ser indigna (Shaw, 1946 [1925]: 283).

No me gustaría que se leyera lo que sigue con tono sentencioso, pero no puedo dejar de advertir que las ciencias sociales evitaron de manera sistemática el drama en sus distintas formas de presentación, lo que tuvo su precio: la dificultad para representar diversos puntos de vista.

CARYL CHURCHILL: UNA HISTORIA CONTADA POR MUCHAS VOCES

La obra de teatro *Mad Forest* (1996), de Caryl Churchill, retrata una serie de eventos ocurridos en Rumania en diciembre de 1989, cuando una revuelta popular espontánea

derrocó a Nicolae Ceausescu, jefe de gobierno, y con el tiempo condujo a su ejecución y a la de su esposa Elena. A principios de marzo de 1990, Churchill y el director Mark Wing-Davey viajaron a Bucarest, donde estuvieron cuatro días. A fines de ese mes, regresaron con un equipo de profesionales del teatro y diez estudiantes de actuación. Entrevistaron personas, trabajaron con estudiantes en el Instituto Caragiale de Cine y Teatro y “conocieron a mucha gente más”. Es decir, realizaron un tipo de investigación sociológica. Luego escribieron la obra, la ensayaron y el 13 de junio de 1990 la presentaron por primera vez.

El primer y el tercer acto de la obra tratan del matrimonio de Lucía, una maestra de escuela, hija de un electricista y una conductora de tranvía, y Radu, un estudiante de arte, hijo de un arquitecto y una profesora (es decir, un matrimonio entre un joven de clase media y una joven de la clase obrera). Aunque esta historia y su resolución no carecen de interés e importancia, en este contexto sólo me interesa comentar el segundo acto (Churchill, 1996: 29-43; todas las citas que siguen provienen de estas páginas).

En dicho acto, los once actores aparecen (al menos en la representación que presencie en el teatro Berkeley Repertory) sentados en sillas, en el escenario, lado a lado, mirando al frente. La indicación escénica dice:

Ninguno de los personajes de esta parte son los mismos de la obra que comienza en la parte I. Son todos rumanos que le hablan al público en inglés con acento rumano. Cada uno de ellos se comporta como si los demás no estuvieran allí y fuera el único que narra lo sucedido.

Hablan con frases breves y afirmativas en parlamentos que van de una sola línea a unas 150 palabras, describiendo lo que vieron y oyeron, y sabían e hicieron, el 21 de diciembre, día de la revuelta, cuando las multitudes se congregaron en la plaza pública. Ninguno tiene una mirada general del evento: sólo saben lo que hicieron, lo que ocurrió en su entorno inmediato. Pero a medida que cuentan lo que saben, el público logra hacerse una idea más general de la totalidad del evento. (El procedimiento recuerda un método atribuido a S. L. A. Marshall, historiador militar, que recolectaba información acerca del comportamiento en el campo de batalla a partir de entrevistas grupales, en las que cada participante de una unidad le contaba lo que había visto y hecho [Chambers, 2003].) Ninguna de las voces tiene más relevancia que otra. Ninguna sostiene un punto de vista político concreto, si bien todas representan distintas posiciones y posibilidades sociales (variaciones según la edad, el género, las relaciones familiares, la ocupación, la clase y demás). En conjunto, todas estas voces ofrecen una visión general de los sucesos.

Los once participantes de la revuelta describen un fenómeno que por años interesó a los sociólogos, bajo el término de “comportamiento colectivo” (Blumer, 1951); es decir, el estudio de las multitudes, las bandas y otras formas similares de acción colectiva no organizada. Por medio de la acumulación de detalles cotidianos, los actores ofrecen la mejor descripción que jamás haya leído de las formas de

comportamiento en el contexto de una situación semejante. Los hablantes se identifican y describen qué hicieron ese día. El acto comienza con los primeros destellos de conciencia que estas personas tuvieron de que algo inusual estaba a punto de ocurrir:

ESTUDIANTE MUJER: Mi nombre es Natalie Moraru; soy estudiante. El 21 de diciembre tuve una discusión con mi madre durante el desayuno por una situación trivial y me fui de casa enojada. No había nada fuera de lo común: algunos viejos hablando, unos pocos policías de civil; se creen muy listos pero todo el mundo se da cuenta de que son policías con sólo verles la cara.

TRADUCTOR: Soy Dimitru Constantinescu; trabajo como traductor en una agencia. El 21 de diciembre estábamos escuchando la radio en la oficina, esperando el discurso de Ceausescu. Fue terriblemente predecible. Habían traído gente de las fábricas y los institutos en ómnibus y él quería su aprobación para reprimir a los que llamaba “los vándalos de Timisoara”. De pronto, se oyeron abucheos y se cortó la transmisión. Ahí supimos que algo había pasado. Nos quedamos muy sorprendidos. Todos estábamos en *shock*.

Otros, al principio, no advierten nada.

DOCTORA: Mi nombre es Ileana Chirita. Soy médica estudiante. Me enviaron a este hospital de la facultad; debo completar una práctica de seis meses. El 21 fue un día normal de trabajo. No tenía idea de nada.

Pero en poco tiempo comienza a formarse una multitud:

CONDUCTOR DE TRACTOR: Salí del trabajo para llevar a mi hijo a la escuela y no volví: me fui a la Plaza del Palacio.

ESTUDIANTE 1: Había dos bandos, el ejército y la gente, pero nadie disparaba. Algunos trabajadores del Palacio Popular llegaron con materiales de construcción y organizaron barricadas. Cada vez éramos más personas; nos íbamos amontonando. Hay quienes vuelven a su casa e intentan ignorar lo que sin duda está ocurriendo, pero otros desean estar allí.

ESTUDIANTE 1: Algunas camionetas traen bebidas y yo le digo a la gente que no beba porque la Policía quiere que nos emborrachemos para criticarnos. De noche, intentamos levantar una barricada en Plaza Rosetti. Prendemos fuego un camión.

POLICÍA: Hay barricadas y autos incendiándose en mi distrito; lo informo. Más tarde, el ejército le dispara a la gente y entra con tanques. Yo me retiro del servicio.

Y la historia continúa, siempre en el estilo llano del informe, narrando distintos acontecimientos: la conciencia cada vez mayor de que hay “problemas”, el crecimiento del número de personas, la propagación de rumores (“Oímos en la radio que el general a cargo del ejército se había suicidado y había sido declarado un traidor”). Los soldados se suman a las multitudes (“Entonces vi que había flores en las armas”), la seguridad del Estado se quiebra (“Y cuando volví a mirar, la policía había desaparecido”) y “No encontraba palabras en rumano ni en inglés para expresar

lo feliz que estaba”.

Pero se produce una contraofensiva: los *terroristas* comienzan a disparar, las personas sacan sus armas, los jóvenes se preparan a morir para que el movimiento no se detenga. Encuentran armas en una fábrica de armamento liberada. Mueren varias personas. Entonces:

ESTUDIANTE 1: El 25 nos enteramos del juicio y de sus muertes [las de los Ceausescus]. Anunciaron que las personas debían devolver sus armas así que fuimos a la fábrica y las entregamos. De los 28 que teníamos armas, sólo quedamos 4 con vida.

Las personas se adaptan a estas nuevas circunstancias de vida.

POLICÍA: Cuando me enteré de la ejecución del 25, fui con mi padre a las autoridades para certificar lo que había estado haciendo durante los sucesos. Estuve detenido tres días por el ejército; luego me dijeron que permaneciera en casa. Voy a decir algo. Hasta la medianoche del 22 había ley y orden. Nos llevaron para eso. Nunca voy a estar de acuerdo con la anarquía. Todos me miran como si hubiera hecho algo malo. Pero así era la ley entonces y todos lo aceptaban.

En el primer encuentro del seminario, repartí entre los alumnos copias del libreto. En 11 de las 25 copias había resaltado los parlamentos de cada uno de estos personajes. Si la copia que el estudiante había recibido era la que correspondía a un personaje, llegado su turno debía leer las líneas en voz alta. Los estudiantes se quejaron, diciendo que no eran actores, y yo les dije que no importaba e invoqué un mantra de David Mamet: “No actúen; sólo lean sus parlamentos”. Luego de quejarse un poco más, accedieron a hacerlo. Es cierto, no eran actores, pero eso no importó en lo más mínimo. Leyeron las partes y el resultado dramático fue extraordinario; al terminar el acto, todos se quedaron callados, claramente conmovidos. Propongo al lector que intente este experimento por su cuenta y descubra con cuánta intensidad la experiencia teatral básica consigue transmitir un episodio que a las ciencias sociales tanto les cuesta describir, incluso a medias.

WALLACE SHAWN: LA VOZ QUE FALTA

Shaw nos ofrece dos voces que discuten. Churchill, muchas, ninguna más importante que otras, que se juntan para dar cuenta de un fenómeno complejo. Wallace Shawn nos da en forma deliberada una sola voz y, para peor, la voz equivocada.

Estamos tan acostumbrados a que los relatos ficcionales adopten un punto de

vista moral que, cuando un autor no lo hace, desconcierta al público y a los críticos. El dramaturgo Wallace Shawn lo hizo en más de una oportunidad, y creó bastante incomodidad en cada ocasión. En su obra *La tía Dan y Lemon* (Shawn, 1985), una jovencita enfermiza e ingenua (que usa el apodo “Lemon”) cuenta la historia de su sofisticada y mundana tía Danielle, una expatriada estadounidense radicada en Inglaterra. A medida que avanza la obra, la querida tía se revela (con sus propias palabras y acciones) como una persona reprobable: una simpatizante de los peores rasgos y acciones del *establishment* político y social de los Estados Unidos y Europa, una defensora de personajes como Henry Kissinger y Neville Chamberlain (para empezar, ya que después se pone peor). Estas revelaciones se producen poco a poco, por lo que recién hacia el final de la pieza el espectador advierte que la tía Dan simpatiza abiertamente con el nazismo y que Lemon hizo suyas las peores opiniones de su tía, y se siente orgullosa de ella y de sí misma por tener el coraje de sostener estas convicciones. La tía Dan no sólo reverencia a Kissinger: admira a todos aquellos políticos que tuvieron el coraje de hacer lo que consideraban necesario, aun cuando a las personas débiles esto les pareciera falto de compasión o incluso inmoral. El público advierte que este personaje es inmoral en diversas formas que toda persona ordinaria, de izquierda o derecha, encontraría despreciable. Lemon no la sigue en todo, pero la admira.

En su extenso parlamento final, que no voy a reproducir íntegro (es mucho más largo que el fragmento que cito aquí abajo), Lemon da al espectador su expresión más honesta de la admiración que siente por lo que cualquier espectador de la pieza sin duda encontrará reprochable. Explica que los nazis, para alcanzar su anhelada sociedad de hermanos, debían eliminar a los no alemanes e impedir el entrecruzamiento racial, así como, para alcanzar el tipo de sociedad europea que querían construir en América, los primeros colonos debieron matar a los indios, que les disputaban cada porción de tierra. Luego prosigue:

Tenemos que aceptar que ya no nos importa. Y yo creo que esto es lo que realmente enoja tanto a la gente de los nazis, porque en nuestra sociedad tenemos ese culto construido en torno a lo que las personas llaman “compasión”. Recuerdo a mi madre gritando todo el día “¡Compasión! ¡Compasión! ¡Debes sentir compasión por las demás personas! ¡Debes sentir compasión por los demás seres humanos!”. Y debo admitir que, si algo me resulta refrescante de los nazis, y en parte por eso disfruto leerlos todas las noches, es que tengan algo así como el coraje de decir “Bueno, ¿qué es esa compasión? Porque yo no sé qué es. Así que si yo no la conozco, en serio, ¿qué es?”. Y en algún momento deben haberse respondido: “Bien dicho, Heinz, ¿alguna vez sentiste algo parecido?”. “Bueno, no, Rolf. ¿Y tú?”. Y todos tuvieron que admitir que realmente no tenían la más mínima idea de lo que era. Y me parece tranquilizador leer acerca de estas personas, porque debo admitir que yo tampoco sé. Quiero decir, creo que alguna vez lo sentí leyendo una novela o mirando una película —“Oh, qué triste, el niñito está enfermo. La madre llora”—, pero no puedo recordar

haberlo sentido en mi vida [...] Porque si hay algo que aprendí de la tía Dan, es lo que supongo podríamos considerar un tipo de honestidad. Es fácil decir que todos debemos ser dulces y cariñosos mientras disfrutamos de un estilo de vida —y de hecho estamos con vida— gracias a que existen otras personas dispuestas a tomarse la molestia de matar por nosotros, y no está mal de vez en cuando aceptar que ese es nuestro estilo de vida, e incluso dar a esas personas cada tanto una minúscula, una pequeña migaja de gracias. Pueden estar seguros de que es mucho más de lo que esperan, pero igual lo recibirán con gratitud (Shawn, 1985: 83-85).

Lo particular de la obra de Shawn no es que represente a estos tipos viles o ignorantes de manera directa y detallada, sino que no haya nada dentro la obra, ni una palabra, ni un gesto, que señale algo equivocado en lo que dicen o hacen. Articulan sus propios pensamientos y acciones como si estuvieran hablando con un público que simpatiza con ellos, como si un dramaturgo que simpatizara con ellos los hubiera oído hablar y transcribiera todas esas adorables conversaciones y soliloquios. Ningún personaje dentro de la obra representa otro punto de vista. Nadie los cuestiona en nombre de la razón ni de la humanidad. Esa voz no está, falta. Shawn no retrata un debate entre personajes que tienen perspectivas distintas, pero razonables, de un problema. No hay debate, pero del otro lado no hay nadie que hable. Es como si en la obra de Shawn sólo pudiera oírse la voz de George Crofts, el único personaje del que cuesta encontrar algo bueno para decir.

Los públicos de teatro (y los públicos de todo tipo de representación ficcional) esperan que el autor identifique con claridad a los malos. Es la división convencional del trabajo entre los usuarios y los productores de teatro. Frank Rich, en su reseña de la obra de Shawn en el *New York Times*, señala:

El decidido señor Shawn nunca ofrece un personaje que desafíe los articulados argumentos de Lemon. En cambio, deja que el público elabore su propia refutación, y lo obliga a preguntarse si podrían y estarían dispuestos a contradecir las polémicas espurias de una hábil fascista como Lemon en la vida real. No puedo recordar la última vez que vi una obra que incomodara tanto al público, y lo digo como un claro elogio (Rich, 1985).

Ningún miembro del público tuvo problemas para descubrir por su cuenta quiénes eran los malos en *La tía Dan y Lemon*. Alguien podría excusar a Lemon en virtud de su juventud e ignorancia, pero no es persuasivo; no parece tan tonta, o en todo caso no debería serlo. No fue la incapacidad de distinguir a buenos de malos lo que incomodó a las personas que vieron y leyeron la obra. Fue que Shawn no lo dijera, por boca de un personaje que lo representara de manera transparente, y que tampoco llevara la historia a un final satisfactorio en el que Dan recibiera el merecido castigo. (Al final Dan muere de una prolongada enfermedad, pero no podemos leer en esto un castigo a la altura de sus malos pensamientos y formas; la gente buena también se muere así.) Lo que incomodó al público fue la renuencia de Shawn a decir lo que ellos querían que dijera. Estamos preparados para que las ficciones sean complejas,

para que nos pongan frente a alternativas dolorosas y difíciles, pero no para ignorar la obligación de plantear un juicio moral más o menos explícito. Las personas quieren oír esa voz.

Esta es la misma expectativa que Erving Goffman decidió vulnerar en su análisis de los hospitales psiquiátricos al utilizar un lenguaje científico cuidadosamente neutral para describir situaciones que la mayoría de los lectores encontraron perturbadoras, como veremos en el capítulo siguiente.

13. Goffman, el lenguaje y la estrategia comparativa

Los cuatro capítulos que siguen, los últimos de este libro, adoptan una perspectiva distinta. Ofrecen lecturas minuciosas de algunos clásicos de la descripción y el análisis social, elaboradas a la luz de las ideas ya esbozadas. En los últimos tres, se aborda la obra de autores de ficción, pero este capítulo en particular está dedicado a un verdadero clásico de la sociología.

EL PROBLEMA DEL LENGUAJE CONVENCIONAL

El ensayo de Erving Goffman “Sobre las características de las instituciones totales” (Goffman, 1961: 1-124), merecidamente célebre, da cuenta de la relación problemática que se plantea, nunca simple y directa, entre la metodología de presentación de la investigación y el trabajo académico y el contenido político de la obra. De hecho, se erige como ejemplo de la solución que Goffman encontró a un problema que contamina desde siempre la escritura y la investigación en ciencias sociales: cómo evitar los errores y vacíos analíticos derivados de la aceptación irreflexiva de las limitaciones que son características del pensamiento convencional. Es un problema que se manifiesta con mayor claridad en la parcialidad casi universal de la producción en ciencias sociales, el modo en que la investigación “se pone de un lado u otro”, identifica de manera sencilla y apresurada (según se ha visto) quiénes son los buenos y quiénes son los malos, distribuye responsabilidades y beneplácitos cuando su verdadero trabajo consiste en descubrir cómo funcionan las cosas y transmitir este conocimiento por medio de una descripción precisa. Los novelistas y dramaturgos resuelven este problema al permitir que varios personajes representen distintos puntos de vista, indicando a los usuarios, en la mayoría de las oportunidades —aunque no siempre—, cuál de todas las voces es la “correcta”. El modo en que Goffman aborda estas cuestiones en las ciencias sociales amerita una mayor atención.

Cuando los científicos sociales deciden estudiar algo —una comunidad, una organización, un grupo étnico—, nunca son los primeros en llegar a la escena, como si se tratase de hombres adánicos que despiertan en un paisaje despoblado cuyos rasgos pueden nominar a su antojo. Todos los temas sobre los que escriben transmiten a sus lectores la experiencia de muchos otros tipos de personas, que a su vez tienen sus propios modos de hablar al respecto, sus propias palabras para hacer referencia a

los objetos, eventos y personas involucradas en dicha área de la vida social. Esas palabras nunca son significantes neutrales y objetivos. Por el contrario, expresan la perspectiva y situación de quienes las emplean. Los pobladores originarios ya están allí, estuvieron allí todo el tiempo, y todo en ese lugar tiene un nombre, probablemente muchos nombres.

Si elegimos nombrar aquello que estudiamos con las palabras que emplean las personas involucradas, adoptamos, junto con esas palabras, las actitudes y perspectivas que implican. Dado que toda actividad social supone la participación de muchas clases de personas, elegir las palabras de cualquiera de estos repertorios léxicos hace que el investigador se comprometa con una u otra de las perspectivas utilizadas por uno u otro de los grupos que forman parte de la situación. Es inevitable que dichas perspectivas den ciertas cosas por sentado, determinen presuposiciones acerca de cuáles son las cuestiones que los científicos podrían tratar como problemáticas.

Cuando abordé el estudio del consumo y los consumidores de marihuana (H. S. Becker, 1973), decidí evitar de manera deliberada el uso de la palabra “adicción” para describir la actividad, a pesar de que muchos o la mayoría de los otros científicos que habían tratado la cuestión insistieran en utilizar la expresión “adictos a la marihuana”. Me pareció que la palabra contenía una falsa presuposición, y por eso preferí hablar del “consumo de marihuana”. Muchos lectores entendieron que esta variante lingüística menor suponía que las personas que fumaban marihuana participaban de una práctica inofensiva y por tanto no debían padecer el acoso de la justicia. No estaban errados, desde luego. En efecto, eso pensaba, y pienso hasta la fecha, a pesar de no haberlo dicho de manera explícita en mis primeros trabajos sobre el tema.

El modo en que nombramos las cosas que estudiamos tiene consecuencias. Las partes interesadas pretenderán definir aquello que sea materia de discusión de manera tal que favorezca sus intereses, y eso les permitirá alcanzar lo que desean. Desde ya, también intentarán influenciar a los investigadores para que definan el objeto de estudio según la tradición que consideren “correcta”. Las organizaciones interesadas en la materia, así como sus miembros y empleados, solían discutir sin cesar cuántos adictos a la heroína había en los Estados Unidos, en la ciudad de Nueva York o en la jurisdicción que fuera objeto de debate, y probablemente continúen haciéndolo (si bien es un tema acerca del cual hace tiempo que no leo). Se trata de un problema técnico, un censo preciso de los usuarios, que no debería suscitar debates acalorados. Sin embargo, los suscita. ¿Por qué? Porque la respuesta afecta el presupuesto con que contaron muchas personas y organizaciones. Si administro un centro de tratamiento para adictos y necesito recaudar fondos para garantizar su funcionamiento, me gustaría que las personas con dinero creyeran que la ciudad está llena de adictos en situación desesperada. ¿Por qué? Porque esto significaría que son muchas las personas que necesitan del tipo de ayuda que mi institución ofrece y por eso es más

probable que los benefactores inviertan su dinero en ella, o al menos más probable de lo que resultaría si los hipotéticos adictos necesitados de sus servicios no fueran tantos. Quiero que el problema parezca “serio”, y eso no será así a menos que haya un gran número de potenciales clientes.

Por el contrario, cualquier alto funcionario de la fuerza policial de una ciudad o de la agencia federal de control de sustancias, tal vez tenga interés en que esa cifra sea menor. ¿Por qué? Por un sencillo motivo: si el número es elevado, si hay un montón de adictos sueltos, sus enemigos políticos y burocráticos (y todo funcionario tiene este tipo de enemigos) pueden emplear esa cifra para demostrar que los esfuerzos por acabar con el consumo de drogas no están funcionando, que no se está invirtiendo bien el dinero de los contribuyentes y que el organismo y el funcionario, en tanto director responsable, no merecen el apoyo de la comunidad.

“Merecer” es la palabra clave aquí, en la medida en que es un término de juicio moral, no una conclusión que pueda verificarse por medio de una operación o de resultados científicos. Es una conclusión acerca del deber ser y, como tal, implica un conjunto de juicios acerca de lo valioso, lo bueno, lo deseable, lo censurable y demás. La mayor parte de los sociólogos fueron entrenados para distinguir entre los juicios fácticos y los denominados “juicios de valor” —es decir, los juicios acerca de lo bueno y malo—, y se les advirtió que tengan especial cuidado y que no permitan que sus propias ideas acerca de la situación distorsionen sus conclusiones acerca de lo existente. Sin importar si nos gusta o no, debemos estar dispuestos a advertir el fenómeno y reconocer su existencia en nuestro análisis.

Si hubiera hecho este análisis de las consecuencias del número de adictos que arroja un censo, no hubiese tenido que decir que si no hubiera tantos adictos a la heroína bastaría una fuerza policial menor para controlarlos. Mis lectores sacarían esa conclusión por mí sin necesidad de hacerla explícita. Por eso, cuando decidí denominar a la práctica en cuestión “consumo de marihuana”, y no “adicción a la marihuana”, y presentar un análisis que no se ajustaba al estereotipo habitual de las adicciones, los lectores de aquel entonces también se tomaron la molestia de deducir los correspondientes juicios acerca del bien y el mal que se seguían de eso. Reconocieron como conclusión “lógica” (y de hecho lo era, si se aceptaban las premisas que mis lectores y yo compartíamos) que los consumidores de marihuana no debían ser perseguidos por fumar dicha sustancia.

Ahora bien, el lenguaje de las drogas va más allá de llamar a esta actividad “consumo” o “adicción”. Las personas que consumen marihuana tienen un lenguaje que forma parte de lo que se denomina la “cultura de la droga”. Hablan de “relajarse”, no de “intoxicarse”. Tienen muchos sinónimos para la marihuana, por ejemplo, “hierba”. Pueden referirse a la persona a la que le compran marihuana como un “contacto”. Las demás personas en cuyos mundos también hay marihuana —los médicos, los abogados y los policías— emplearán otras palabras para estos mismos objetos y actividades: es probable que hablen de “cannabis” y de “traficantes”. Por lo

general, el lenguaje de los consumidores sugiere que su uso es voluntario, placentero e inocente. El lenguaje médico y jurídico tienden a insinuar que este es involuntario, nocivo y perjudicial.

El modo en que se nombran los distintos objetos y actividades casi siempre refleja relaciones de poder. Las personas que tienen el poder llaman a las cosas como les place y, dado que controlan muchas de las situaciones en que los demás participan, todos deben ajustarse a sus designios; en privado, las personas sin poder tal vez empleen sus propias palabras, pero en público se ven obligadas a aceptar lo inevitable. Sin importar lo que mis amigos y yo pensemos acerca de la “hierba”, la marihuana fue definida como un narcótico por las personas que pueden fijar esa denominación, y así quedó bajo el alcance de las actividades y prohibiciones que esto implica.

Cada vez que investigan, los científicos sociales se ven obligados a elegir cómo llamar a las cosas que estudian. Si eligen los términos establecidos por los actores poderosos e interesados en las situaciones que están analizando, aceptan todas las presuposiciones que dicho lenguaje trae consigo. Si elijo los términos de las personas que “dominan” el territorio, y así también las perspectivas asociadas a dichos términos, permito que el análisis reciba la influencia de las convenciones sociales, así como la distribución de poder y privilegio que establecen. Como ya señalé, el estudio de las instituciones educativas se vio afectado por la pronta disposición de los investigadores a aceptar las ideas solidarias —incuestionables para todos aquellos que forman parte de la institucionalidad educativa— de que la enseñanza y el aprendizaje son algo que ocurre en los lugares denominados “escuelas” y que si algo no ocurre dentro de una escuela, sin importar lo que la gente aprenda de ello, no es educación (véase el análisis de esta cuestión en H. S. Becker, 1998: 143-145).

Aceptar las definiciones convencionales de aquello que estudiamos trae aparejadas consecuencias técnicas y morales.

La consecuencia técnica es que la clase de fenómenos acerca de la cual se quiere generalizar contiene una serie de cosas que sólo tienen en común las actitudes morales que hacia ellas guardan ciertos grupos sociales poderosos y, por consiguiente, las acciones que se emprendieron al respecto. Como resultado, cualquier investigador que emplee una definición convencional encontrará enormes dificultades para poder hallar algo general que decir acerca del fenómeno estudiado, más allá de las cosas asociadas a dichas actitudes morales. Se pueden analizar los resultados que tiene el hecho de que la cuestión sea pensada de esa manera —esto es lo que hizo la teoría de la desviación (H. S. Becker, 1963)—, pero no será posible decir nada acerca del modo en que las personas se relacionan con la cosa, las causas subyacentes o cualquier otra cuestión por el estilo, debido a que no habrá nada relacionado con dichas cuestiones que se repita en todos los casos incluidos en la clase. No es posible hacer ciencia si no se dispone de entidades similares acerca de las cuales generalizar (Cressey, 1951).

La consecuencia moral de adoptar el lenguaje y las perspectivas existentes respecto de aquello que estudiamos es que aceptamos, de manera voluntaria o no, todas las presuposiciones acerca del bien y del mal que dichas palabras e ideas traen consigo. En el caso de las drogas, aceptamos la idea de que los adictos son personas que perdieron el control de sí mismos y por tanto no pueden evitar hacer cosas inherentemente malas. En el caso de las escuelas, aceptamos que estas tienen el monopolio de la enseñanza y del aprendizaje que su lenguaje da por hecho.

Este es el problema con que tropezó Goffman cuando empezó a escribir un libro acerca de un hospital psiquiátrico que había estudiado. El lenguaje existente para hacer referencia a las personas confinadas a este tipo de instituciones encarnaba una sola voz y una única perspectiva: la de las personas con el poder suficiente para confinar a otras; a saber, el equipo médico a cargo de las instituciones, los profesionales legales que destinaban personas a ellas, las familias que habían resuelto sus problemas poniendo a un pariente revoltoso en ese lugar, la policía para la cual las personas alojadas allí son las que en ocasiones causan lo que se denomina “alteración del orden público”. ¿De qué manera podía Goffman evitar categorías tales como “enfermedad mental” y las perspectivas asociadas a ellas? Debía hacerlo, ya que aceptar dichas categorías y las presuposiciones que traían consigo impediría el minucioso estudio que tenía en mente.

LA SOLUCIÓN LINGÜÍSTICA

Para explicar la solución que Goffman encontró al problema de las categorías convencionales y los juicios morales asociados a ellas, comenzaré con una sencilla observación estilística. Nadie que lea el ensayo de Goffman acerca de las instituciones totales podrá ignorar la considerable disparidad existente entre la realidad social de la que habla y el modo en que habla de ella. Describe y analiza prácticas sociales bastante comunes, cuya existencia y sentido es conocida por la mayoría de los adultos, si no a través de su experiencia personal, a través de la de otras personas que conocen, o bien por los relatos de segunda mano que encuentran en la prensa, el cine, el teatro y la ficción. Narra y analiza prácticas sociales organizadas de reclusión y degradación que repugnan y disgustan a muchos lectores y provocan en ellos sensaciones de vergüenza por vivir en una sociedad donde ocurrieron y continúan ocurriendo estas cosas. Sus descripciones minuciosas y detalladas hacen que sea imposible ignorar la existencia de estas actividades

vergonzosamente organizadas y aceptadas por la sociedad, y en más de una ocasión iniciaron intentos de reforma (si bien Goffman fue sólo uno entre los muchos científicos cuyo trabajo alimentó el movimiento de reforma de los hospitales psiquiátricos).

La disparidad que mencioné se advierte, en primer lugar, en el lenguaje que emplea para describir las acciones que el personal de la institución realiza respecto de los internos. A pesar de la naturaleza repugnante de muchas de las actividades que describe, el lenguaje que usa jamás abre juicio. No denuncia de manera explícita las prácticas que sus descripciones hacen que querramos denunciar; no hay adjetivos ni adverbios que delaten una evaluación negativa de ellas. Bien podría tratarse de la descripción de una colonia de hormigas o una colmena de abejas, como una forma de institución social que trata a algunas personas (a no olvidarlo, con la complicidad del resto de la sociedad, lo que implica también a los lectores) de tal manera que sus vidas recuerdan las de los miembros de aquellas sociedades de insectos, reglamentada según un inflexible y humillante sistema de castas sin importar sus emociones y deseos. Este relato detallado de lo que se puede encontrar en este tipo de lugares nos lleva a plantear este tipo de conclusiones, sin necesidad de que el propio Goffman diga algo similar. He aquí algunos de los modos en que utiliza el lenguaje para evitar juicios implícitos.

Usa la palabra “jerarquía” (en vez de, por ejemplo, “dominación”) para denotar el sistema de autoridad característico de una institución total: “*cualquier* miembro del equipo de personal tiene ciertos derechos para disciplinar a *cualquier* miembro del grupo de los internos, lo que aumenta pronunciadamente las probabilidades de sanción” (Goffman, 1961: 42). La palabra es neutral. Dado que no suele usársela con esa intención, no tiene connotaciones negativas inmediatas, como ocurriría con un término como “dominación”. Simplemente da cuenta de un tipo de organización de las relaciones de autoridad posible entre otras, tal como la distinción que hace Weber entre las formas de autoridad carismática, burocrática y tradicional describe otras tres maneras.

Es mucho más fácil encontrar ejemplos de “control jerárquico” que de “dominación”. El primero sólo requiere la comprobación de un hecho observable — quién da órdenes a quién —, mientras que el segundo incluye, de manera apenas implícita, un juicio respecto de la pertinencia moral del sistema que permite dar las órdenes, algo que siempre es materia mucho más discutible.

Entre otros ejemplos de este tipo de lenguaje neutral empleado por Goffman para hacer referencia a cuestiones acerca de las cuales los lectores podrían tener fuertes reacciones negativas se cuentan:

- “despojo del rol”, para explicar de qué manera se impide que los nuevos reclutas continúen siendo quienes eran en el mundo en que habitaban antes;
- “preparación” y “programación”, para describir de qué manera “el recién llegado

permite que le den forma y lo clasifiquen como un objeto que puede introducirse en la maquinaria administrativa del establecimiento, para transformarlo de a poco, mediante operaciones de rutina”;

- “equipo de identificación”, para mostrar la parafernalia de la que las personas suelen hacer uso para indicar quiénes son, pero que se les niega por rutina a los internos de las instituciones totales;
- “exposición contaminadora”, para indicar el modo en que los internos son humillados y mortificados en público;
- “looping”, para indicar de qué modo los intentos de un interno por oponerse a la mortificación conducen a más mortificación;
- “sistema de privilegios”, para indicar el modo en que la negación de derechos ordinarios los transforma en privilegios que pueden ser utilizados para estimular de manera coercitiva la conformidad del interno;
- “ajustes secundarios”, para hacer referencia a “prácticas que, sin desafiar directamente al personal, permiten a los internos obtener satisfacciones prohibidas, o bien alcanzar satisfacciones lícitas con medios prohibidos”;
- una variedad de “adaptaciones personales”, tales como la “regresión situacional” que (según advierte Goffman) los psiquiatras suelen llamar “regresión”.

Además, utiliza otras palabras que tienen matices negativos, pero lo hace de manera neutral, de modo que pierdan su carga negativa. Por ejemplo, habla del modo en que se “mortifica” a los nuevos reclutas, pero entre los ejemplos de este tipo de tratamiento se cuenta también el que reciben los candidatos a oficiales dentro de las organizaciones militares.

Al analizar al equipo profesional, Goffman trata lo que hacen como un tipo específico de trabajo (y así muestra hasta qué punto es el estudiante de Everett C. Hughes que a menudo sostuvo ser), a ser considerado como parte de una serie que incluye muchos otros tipos de trabajo. Hace hincapié en el hecho de que en su trabajo el equipo profesional de una institución total trata con personas, y no con cosas inanimadas, y advierte los problemas específicos que esto produce.

El gran número de internos y la multiplicidad de aspectos en que hay que considerarlos como fines en sí mismos, enfrentan al personal con algunas de las disyuntivas clásicas que deben encarar cuantos gobiernan a los hombres. Puesto que una institución total funciona hasta cierto punto como un estado, su personal sufre, también hasta cierto punto, las tribulaciones propias del estadista (Goffman, 1961: 77).

También aquí emplea los dispositivos lingüísticos analizados y habla “objetivamente” del trabajo del equipo profesional como una tarea que se ocupa de “objetos humanos” o “materiales humanos”.

LA SOLUCIÓN COMPARATIVA

La disparidad que mencioné —entre la realidad social que Goffman describe y el modo en que habla de ella— se advierte también en el procedimiento comparativo que emplea al elaborar el tipo ideal de institución total. Los lectores del libro recordarán que el sociólogo crea este tipo de institución a partir de la comparación de diversas organizaciones existentes dentro las sociedades modernas que presentan importantes características distintivas y la abstracción de las características que tienen en común. En primer lugar, define la clase general de los “establecimientos sociales”, y por ello entiende “sitios tales como habitaciones, conjuntos de habitaciones, edificios o plantas industriales, donde se desarrolla con regularidad determinada actividad” y señala las dificultades de clasificar a los distintos miembros que componen esta clase. Nada podría parecer más “neutral” o “científico”. Luego clasifica a grandes rasgos establecimientos en virtud de la relación que establecen con la vida de los individuos que participan de ellos. Algunas instituciones no aceptan personas de determinado tipo. Muchas tienen una población cambiante de clientes o trabajadores. Otras, como las familias, cambian de composición interna con menor frecuencia. Algunas instituciones albergan actividades cuyos participantes se toman con gran seriedad; en otros casos, se trata de actividades mucho más triviales.

Esta desapasionada enumeración de las organizaciones sociales que puede encontrarse en el primer párrafo del ensayo —que trata a las familias, a las actividades recreativas y a los lugares de trabajo como organizaciones iguales, simplemente tipos de establecimiento que varían en una o más dimensiones— advierte al lector que Goffman no está a punto de hacer ciencias sociales de la manera tradicional. Por el contrario, a la hora de establecer las categorías clasificadoras, y los juicios de valor social y moral relacionados, las ciencias sociales suelen hacer uso de las palabras habituales de las organizaciones que analizan (como ocurre en el caso de la investigación educativa). Por ejemplo, la distinción entre las actividades “normales” y las “desviaciones” se funda precisamente sobre este tipo de juicios, comunes en las organizaciones legales y terapéuticas que tratan con las cuestiones clasificadas así por convención. Esto también ocurre con la clasificación de las organizaciones y las actividades como “funcionales” o, más claramente, “disfuncionales”. Son categorías acuñadas con una intención por completo científica y desapasionada. El juicio implícito en las categorías de las ciencias sociales resulta más claro aún en formas de investigación con mayor compromiso ético y político, que suelen usar términos como “reprochable” y “corrupto” para describir los fenómenos que analizan.

Goffman se muestra menos neutral, más irónico, a la hora de discutir las ideas en que el equipo profesional de la institución sustenta sus acciones hacia los internos. No trata a las teorías de las ciencias sociales y otras áreas relacionadas como “ciencia”, sino como una mera materia prima, cuyo análisis revelará la esencia de las

instituciones que las usan, como se advierte en este imprevisto análisis de la teorización psiquiátrica:

Los hospitales psiquiátricos se destacan en este aspecto porque los integrantes de su plana mayor se presentan enfáticamente como especialistas en el conocimiento de la naturaleza humana, conocimiento en cuya virtud diagnostican y recetan. De ahí que en los textos psiquiátricos comunes haya capítulos sobre “psicodinámica” y “psicopatología”, que proveen formulaciones deliciosamente explícitas sobre la “naturaleza” de la naturaleza humana (Goffman, 1961: 89).

Desde luego, a continuación explica que el propósito de estas teorías es validar los métodos utilizados para controlar a un gran número de personas bajo las condiciones de una institución total.

Tras definir los establecimientos sociales, Goffman enseguida propone otro principio de clasificación, uno que distingue un grupo cuyos “miembros tienen tanto en común [...] que, en realidad, para saber acerca de una de ellas se recomienda echar una mirada a las demás”. Luego aísla el rasgo definitorio de esta clase de la siguiente manera:

Toda institución absorbe parte del tiempo y del interés de sus miembros y les proporciona en cierto modo un mundo propio; tiene, en síntesis, tendencias absorbentes. Cuando repasamos las que componen nuestra sociedad occidental, encontramos algunas que presentan esta característica en un grado mucho mayor que las que se hallan próximas a ellas en la serie, de tal modo que se hace evidente la discontinuidad. La tendencia absorbente o totalizadora está simbolizada por los obstáculos que se oponen a la interacción social con el exterior y al éxodo de los miembros, y que suelen adquirir forma material: puertas cerradas, altos muros, alambre de púa, acantilados, ríos, bosques o pantanos. Me interesa explorar aquí las características generales de estos establecimientos, a los que llamaré “instituciones totales” (Goffman, 1961: 4).

Es decir: las instituciones absorben distintas cantidades de tiempo e interés de sus participantes, de muy poco a mucho. En este espectro, algunas absorben tanto tiempo y vida que se separan de las otras, y así se vuelven discontinuas. Son las “instituciones totales”. Dentro del conjunto de instituciones que este criterio agrupa, Goffman distingue entre aquellas donde las personas son confinadas porque no pueden cuidar de sí mismas, porque son un peligro para terceros o ambas, o bien para favorecer el cumplimiento de una importante tarea o retirarse del mundo por motivos religiosos o similares. Su análisis procura determinar las demás características que suelen ir de la mano de este tipo de control total sobre la vida de las personas que están dentro de la organización, a las que pronto comienza a llamar “internos”, adoptando así para toda la clase (que incluye a monjas, sacerdotes, soldados y otros a los que en general no se considera encarcelados) el término degradante habitualmente utilizado en los hospitales psiquiátricos (y las prisiones).

Este procedimiento analítico refuerza aún más la disparidad entre el tipo de lugar

del que habla Goffman y el modo en que habla de él. Si bien en la mayor parte del ensayo analiza lugares acerca de los cuales la sociedad normalmente plantea fuertes juicios negativos (hospitales psiquiátricos, campos de concentración, prisiones), los trata como a miembros de la misma clase que otras organizaciones respecto de las cuales no suelen ser tan habituales o rápidos los juicios negativos (establecimientos militares, barcos en altamar y retiros religiosos). Esto produce lo que podría parecer una confusión moral en el centro de su método, en la medida en que confronta al lector con una clasificación que combina y trata como equivalentes cosas que, como cualquier otro miembro moralmente competente de nuestra sociedad, clase y profesión, “sabemos” dispares en lo moral. Varias personas tal vez sean antimilitaristas, pero es probable que sean muy pocas las que piensen en los destacamentos militares como campos de concentración. Podemos tener escasas simpatías por la religión organizada, pero aun así no vamos a aceptar que los monasterios y los conventos sean prisiones.

Como ya vimos, el método comparativo establece una dimensión común que permite clasificar una determinada variedad de casos en función de ella. En este ejemplo, dicha dimensión es la cantidad del tiempo de una persona que el establecimiento controla, y las organizaciones varían mucho en tal sentido. Algunas —un club de tenis, por ejemplo— controlan muy poco, mientras que otras —la familia— controlan más. Se plantea un problema general: de qué manera el tiempo de las personas se divide entre los distintos grupos en los que participan, y la institución total es una de las muchas resoluciones posibles a este dilema. De esta manera, la institución total deja de constituir una aberración, por más que el mundo social todavía se divida entre las instituciones y prácticas “habituales” o “normales”, aquellas que no demandan un compromiso anormal por parte de una persona, y luego este caso extraño, por completo distinto, que exige un control total. Pero en vez de ser algo distinto e inusual, pasa a ser otra posición en un mismo dial, una más entre las soluciones posibles de esta escala. Y este no es un resultado trivial.

Veamos un ejemplo de ello. Goffman analiza la manera en que tres clases de instituciones totales justifican la “profanación del yo”: las instituciones religiosas sostienen que dichas profanaciones son beneficiosas para las personas, en tanto las ayudan a alcanzar una meta a la que aspiran (por ejemplo, trascender el yo); las prisiones y los campos de concentración lo hacen en nombre de la mortificación misma, y otras se excusan sobre la base de que es necesaria en virtud de un importante propósito (por ejemplo, la preparación o la seguridad militar). Luego señala que en las tres clases se trata de razones “que tienen su origen en los esfuerzos para manejar la actividad diaria de un gran número de personas, en un espacio reducido, con poco gasto de recursos” (Goffman, 1961: 46-77).

Goffman evita dejarnos con la incomodidad que Wallace Shawn nos genera en *La tía Dan y Lemon*, porque incluye las voces de otros participantes de la organización aparte de la mortificada y humillada jerarquía menor. Sabemos qué piensan los

psiquiatras, si bien Goffman suele indicar, como en este caso, que aquello que dicen tiene una pretensión de científicidad que no se satisface. Observemos que su crítica adopta la forma de una observación científica, que señala el modo en que las ideas y prácticas de las instituciones totales y sus trabajadores carecen de una base sólida en la investigación empírica y resultan de las mismas presiones organizacionales cotidianas, sin importar cuán alto sea el grado de racionalización provisto por el equipo profesional. Permite que sus comparaciones transmitan sus juicios de manera implícita.

Tengamos en cuenta que los analistas pueden condenar las instituciones contemporáneas que desaprueban mediante una maniobra similar. Edgar Friedenberg (1965) comparó las escuelas secundarias de los Estados Unidos con las prisiones no sólo como un dispositivo analítico para entenderlas mejor, sino —y esto es aún más importante— porque quería dar cuenta de su odio hacia las violaciones contra las libertades civiles de los estudiantes que había observado en ellas.

EL RESULTADO TÉCNICO Y MORAL

El modo en que Goffman evita formular juicios no ofrece pruebas de una confusión moral de su parte. No era un tonto moral (para adaptar la célebre caracterización que Harold Garfinkel hizo del homúnculo descrito por la mayoría de las teorías sociológicas como un “tonto cultural”). Lejos de eso. Cualquier lector atento advierte, bajo el lenguaje frío y carente de emoción de los ensayos que integran el libro, el palpitante latido de un apasionado libertario civil. La adopción de un método que emplea tanto un lenguaje “científico” aséptico como la comparación de casos desprovista de juicios permitió a Goffman encontrar una solución al problema de las presuposiciones inherentes al pensamiento convencional.

Si se aceptan las categorizaciones convencionales construidas en el lenguaje ordinario y el modo ordinario en que las instituciones y las prácticas se organizan en el pensamiento convencional, si para hacer referencia a personas que beben mucho alcohol se usa sin pensarlo el término “alcohólicos”, si se hace referencia a personas que fuman marihuana como “adictos”, esto supone adscribir a las ideas que en cierta medida dichas palabras obligan a aceptar, ideas inherentes a las palabras mismas y a las perspectivas asociadas a ellas. Si una persona que fuma marihuana es un “adicto”, fumará sin control, será “esclava” de esta práctica y participará en delitos para pagar la droga, entre otras cosas. Además, como sugerí, si se usan estas palabras para

definir la clase que es objeto de estudio, no será posible hallar regularidades empíricas que permitan formular generalizaciones científicas.

Al usar el lenguaje neutral que construye para analizar las instituciones totales, Goffman aísla una clase de objetos sociales que comparten características bien definidas, observables empíricamente y conectadas entre sí según patrones verificables. Puede hacer ciencia.

A otros productores de representaciones que usan técnicas similares de neutralidad explícita, como el artista conceptual Hans Haacke o el dramaturgo Wallace Shawn, no les preocupa en absoluto hacer ciencia. Pero sí desean que se los tome en serio, tal como Goffman deseaba que se tomara su trabajo como un informe que decía algo verdadero acerca del mundo descrito.

¿Por qué insisto con la idea de “hacer ciencia”? Por lo general, no suele apreciarse hasta qué punto Goffman fue un empirista serio, incluso lo que podríamos llamar (en cierto sentido del término) un positivista. (En esto se parecía, me atrevo a decirlo al pasar, a Margaret Mead.) Goffman creía en la existencia de una realidad empírica y se mostraba receloso de cualquier cosa que lindara con lo supernatural, no fuera verificable en forma empírica o fuese abiertamente especulativa. Confieso que comparto todos estos prejuicios.

Un recuerdo personal aporta más precisiones a esta observación general. En algún momento a principios de la década de 1960, cuando daba clases en la Universidad de California, en Berkeley, Goffman me pidió que fuera a un seminario suyo a oír a un alumno, Marvin Scott, que iba a presentar una investigación sobre las carreras de caballos. Este estupendo estudio (Scott, 1968) trataba del modo en que la organización social que su autor denominó “el juego de las carreras” volvía razonable que algunos entrenadores, propietarios y jinetes desearan que su caballo perdiera en vez de ganar. Esto tal vez suene contrario a toda intuición, pero la organización de las carreras de caballos creaba incentivos para que las personas se comportaran de maneras que a primera vista parecían irracionales. Ahora bien, en el transcurso de su presentación, casi como al pasar, Scott insinuó que los apostadores, incluso los de las carreras de caballos, a veces tenían “rachas ganadoras” y “rachas perdedoras”. Goffman, que hasta ese punto había estado escuchando con atención, interrumpió la presentación para decir que desde luego con ello Scott quería decir que ellos *pensaban* que tenían rachas de buena o mala suerte. Pero Scott dijo que no, que eran “hechos” observables. Goffman, poco dispuesto a aceptar semejante hipótesis sobrenatural, insistió en su punto de vista y apeló a las leyes de probabilidad para convencer a Scott de que estas “rachas” eran situaciones previsibles en cualquier serie prolongada de intentos en juegos tan distintos como el blackjack o los dados. (Supongo que ya había estado investigando estas cuestiones, preparándose para su investigación en Las Vegas.) Al final, estalló furioso por la insistencia “poco científica” de Scott en la suerte de los jugadores como un fenómeno natural.

Goffman usó su inventiva lingüística para dar nombre a las cosas para evadir los

juicios morales convencionales y proceder así a hacer ciencia. En vez de señalar con desdén las “prácticas inhumanas” de los hospitales psiquiátricos o de excusar a los doctores y al personal que trabajan en ellos como honestos profesionales que hacen lo que mejor que pueden en un trabajo difícil, sitúa sus actividades en un contexto de necesidad organizacional similar al de los trabajadores de otras organizaciones con grados muy distintos de reputación moral. Las generalizaciones resultantes ofrecen una comprensión más profunda de estos fenómenos de la que permitiría cualquier denuncia o defensa.

Al mismo tiempo, sus generalizaciones acerca de las instituciones totales hicieron posible una evaluación moral mucho más seria de dichas prácticas, ya que el juicio entonces se basaba sobre una comprensión más profunda de cuáles eran en realidad las elecciones morales que los actores debían hacer. Naturalmente, esta comprensión más profunda conduce a culpar más a las organizaciones que a los individuos, y ni siquiera culparlos por hacer lo que hacen bajo las circunstancias existentes. Nunca es fácil atribuir culpas por algo de lo que la sociedad en su conjunto, en todas sus partes, es responsable en última instancia. Según la explicación de Goffman:

He definido denotativamente las instituciones totales, enumerándolas, y he tratado de indicar después algunos caracteres comunes... Las similitudes se interponen y nos encandilan tan enceguecedora y persistentemente, que tenemos derecho a sospechar la existencia de buenas razones funcionales para que estos rasgos se presenten, y la posibilidad de compaginarlos y aprehenderlos, mediante una explicación funcional. Cuando lo hayamos hecho, siento que distribuiremos menos alabanzas y censuras entre determinados directores, comandantes, abades y jefes de sala, y nos inclinaremos a comprender los problemas y los temas sociales de estas instituciones, recurriendo al diseño estructural subyacente que es común a todas (Goffman, 1961: 123-124).

14. Jane Austen

La novela como análisis social

Pride and Prejudice (*Orgullo y prejuicio*), de Jane Austen, comienza con una conocida afirmación: “Es una verdad reconocida por todo el mundo que un hombre soltero con una fortuna considerable debe estar interesado en conseguir esposa”.

¿Lo es? ¿Reconocida por todo el mundo? ¿Una verdad? ¿En serio?

La causante de esta amplia generalización de Austen es una excitante novedad que circula por la pequeña comarca inglesa de Meryton. Sus habitantes acaban de enterarse —según la señora Bennet se ocupa de informar con gran entusiasmo a su no tan interesado marido— de que la vecina propiedad de Netherfield Park fue tomada por el señor Bingley, un joven caballero rico y soltero.

Antes de que aceptemos la generalización que esta novedad desencadena, sin duda debemos buscar algunas definiciones. Bueno, eso es fácil. Todo el mundo sabe qué es un “hombre soltero”: un hombre que no está casado, como el señor Darcy, el amigo de Bingley también soltero, que no estaba casado, casado conforme la norma legal que demuestra la posesión de un certificado de matrimonio dando fe de la realización de la ceremonia adecuada, en tiempo y lugar adecuados, y del hecho de que el Estado reconoce este estado de cosas y por eso garantizará sus consecuencias y permitirá que otros lo hagan. En otras palabras, “casado” en todos los sentidos y significaciones sociales y legales pertinentes. “Una esposa” puede vincularse con facilidad a esta definición, como la contraparte femenina necesaria para un estado de cosas semejantes.

Tal vez las cosas eran así de sencillas en la Inglaterra de Jane Austen, en 1813. Pero la autora no deja que el lector se engañe durante mucho tiempo y de inmediato introduce una gran variedad de matrimonios, no todos tan exentos de problemas como supone aquella definición. Por ejemplo, los padres de la joven Elizabeth Bennet están formalmente casados pero, como pareja, no presentan muchos de los atributos que suelen acompañar a una pareja casada. No se entienden demasiado ni están de acuerdo en muchas cosas, como deja en claro su discusión acerca de la llegada de Bingley. Cuando el señor Bennet pregunta si el señor Bingley es casado o soltero, la señora Bennet responde:

—Oh, soltero, querido, por supuesto. Soltero y de fortuna considerable, cuatro o cinco mil por año. ¡Qué bueno para nuestras niñas! [Los Bennet tienen cinco hijas en edad de casarse.]

—¿A qué se refiere? ¿En qué sentido puede afectarles?

—Mi querido señor Bennet —respondió su esposa—, no sea tan fastidioso. Debe saber que estoy pensando en casar a una de ellas.

—¿Es ese el propósito que trae al establecerse aquí?

—¡Propósito! Tonterías. ¿Cómo se le ocurre? Pero es muy probable que pueda

enamorarse de una de ellas, por lo que debería usted visitarlo apenas llegue.

—No veo ocasión para algo semejante. Puede ir usted con las niñas, o enviarlas por su cuenta, lo que tal vez convenga, ya que siendo usted tan guapa como cualquiera de ellas, el señor Bingley tal vez la prefiera a usted. [Como los lectores pueden tener distintas ediciones, no daré referencia de páginas, pero sí de capítulos. Este intercambio se encuentra en el capítulo 1.]

La señora Bennet tal vez no advierta el sarcasmo del señor Bennet, pero nosotros sí. Es obvio, o al menos probable, que en un tiempo y lugar donde las costumbres, la familia y las organizaciones legales eran distintas, el señor Bennet hace tiempo hubiera dejado a alguien que lo irrita tanto como la señora Bennet. El narrador describe a la pareja así:

El señor Bennet era una mezcla tan rara de ocurrencias, humor sarcástico, reserva y carácter antojadizo que la experiencia de veintitrés años no había sido suficiente para que su esposa lo entendiera. *La mente de ella* era menos difícil de penetrar. Era una mujer de poco entendimiento, escasa información y temperamento incierto. Cuando experimentaba algún descontento, se ponía nerviosa. La ocupación de su vida era casar a sus hijas; las visitas y los chismes, su solaz (cap. 1).

Esto recuerda al lector que incluso su propia definición de matrimonio está sujeta a ciertas contingencias históricas. En la época y el lugar del señor Bennet, el matrimonio era de por vida, al menos para las personas respetables. Esto ya no es así en los Estados Unidos y Europa. Al menos no es posible darlo por sentado, según indican las estadísticas de matrimonio y divorcio. Y, más complicado aún, hay muchos otros estados entre la soltería y el matrimonio de los que había entonces. En el mundo de *Orgullo y prejuicio*, salvo el estado de compromiso, las alternativas eran soltero o casado, sin puntos intermedios como “saliendo” o “viviendo juntos”, que hoy son aceptadas como posibilidades comunes.

¿Qué ocurre con la “fortuna considerable” de este hombre soltero? ¿Cuánto sería? Austen nos hace saber que la fortuna de Bingley consiste en una renta de “cuatro o cinco mil por año”, o al menos esto es lo que la señora Bennet oyó y cuenta a su marido. No sabemos a cuánto equivale eso hoy, en (como suele decirse) moneda constante, pero suena a mucho, y es evidente que le permite vivir con muchas comodidades. Mejor que al señor Bennet, quien tiene dos mil por año (dos mil libras, cabe suponer, si bien no se menciona el referente de esta expresión) y vive bastante bien, con todas sus hijas. Pero estas hijas se encuentran en un potencial dilema financiero, ya que a la muerte del padre la propiedad que produce ese ingreso será heredada por un pariente varón lejano al que corresponde el mayorazgo. De hecho, “dos mil” parece a los lectores contemporáneos mucho dinero, no una posición “cómoda”, sino lo que hoy se consideraría “rico”. Este es sólo el comienzo del minucioso y detallado análisis que propone Austen acerca de las diferencias de clase existentes en la pequeña localidad, no sólo entre ricos y pobres, sino también las que existen dentro de estos grupos mayores, de modo tal que incluso lo que podría

parecer una diferencia poco significativa entre las fortunas de Bingely y Bennet encuentra allí todo su peso analítico.

¿Y qué significa “estar interesado en conseguir esposa”? No es exactamente lo que parece. El señor Bingley no muestra un fuerte deseo de casarse ni da señal alguna de haberse mudado a la región en busca de una esposa, como el señor Bennet se encarga de señalar a su ansiosa mujer. No, al parecer esto significa que la señora Bennet cree que el señor Bingley, sin importar que esté de acuerdo o no, debería casarse, que es su deber encontrar una esposa y encontrarla en el lugar, y, además, que esta es una noción compartida por la comunidad, al menos entre las madres de hijas en edad de casarse. Como bien explica Austen en la segunda oración del libro:

Sin importar cuán poco conocidos sean los sentimientos u opiniones de este hombre al llegar al vecindario, esta verdad está tan arraigada en la mente de las familias vecinas que pronto se lo considera como legítima propiedad de una u otra de sus hijas.

En tan sólo dos oraciones, Austen presenta a sus lectores un buen análisis de las costumbres matrimoniales de un grupo particular de la aristocracia campesina inglesa del siglo XIX (Richard McKeon describe sus obras como una “urbanidad narrada”, lo que para mí es bastante cercano a lo que propongo aquí [McKeon, 1979: 522]). Dado que aparece en el comienzo del libro, podríamos pensar que este breve análisis constituye una hipótesis, “lo que se quiere probar” que aparece al comienzo de toda demostración matemática, y que a continuación el texto presentará las pruebas correspondientes. De hecho, no tardan en presentarse, de manera implícita o explícita, algunas de las complicaciones y advertencias que acompañan esta hipótesis: que sólo por que la gente se case, no debemos pensar que están necesariamente con quien corresponde o felices con el resultado; el matrimonio no trata de eso, aunque muchos de los participantes podrían desearlo así. De hecho, el matrimonio adopta una gran variedad de formas según las circunstancias de las partes involucradas, e incluso hay matrimonios que no son reales, como descubre Lydia, la voluble hermana menor de Elizabeth, tras huir con el soldado Wickham. Entonces, al final, el libro cumple con esta promesa implícita de brindar un análisis más o menos completo de las creencias y prácticas compartidas acerca del matrimonio entre los bien avenidos de esa época y ese lugar, las motivaciones y ambiciones que estas situaciones engendran en las personas y los tipos de matrimonios que resultan de ello.

¿En qué sentido, exactamente, es válida la hipótesis de Austen? Una respuesta posible a esta pregunta podría ser la afirmación de la propia autora, según la cual se trata de una hipótesis “reconocida por todo el mundo”; es decir, algo que todos consideran correcto y en efecto cierto en todas partes. Ahora bien, es forzoso reconocer que Austen no es sólo una transmisora de hechos. Es una novelista, una muy buena, y parte de esa habilidad se relaciona con la creación de un narrador, una persona que cuenta la historia, que tiene sus propias características y destrezas. Aquí se advierte que el narrador es diestro en el despliegue de un punto de vista irónico, que

hace que esta afirmación fáctica acerca de las costumbres matrimoniales de la región suene como algo en lo que no cree por completo, no al menos en la forma en que acaba de afirmarse.

Por lo tanto, debemos aclarar qué es exactamente lo que Austen, la autora, quiere que creamos, despejar el ruido que suponen los personajes específicos y las capas de ironía acerca de quién cree qué para decidir cuál es el “verdadero significado” de la hipótesis, que tan clara y carente de ambigüedad parecía al principio.

Sin profundizar en todos los detalles de lo que Austen cuenta acerca del romance y el matrimonio en esta comunidad —ya que su libro no presenta ni demuestra una única hipótesis, sino, antes bien, una compleja red de observaciones interconectadas—, podemos afirmar que ofrece un relato de las costumbres de cortejo y matrimonio de sus habitantes, en la medida en que sus personajes las actúan en un contexto de ley y costumbres muy influenciado por complejas gradaciones de clase y riqueza. (Esto tal vez pueda compararse con los relatos antropológicos acerca de las costumbres maritales de otras sociedades.) Estas costumbres, podríamos añadir, determinan que las mujeres deben casarse si desean tener una vida feliz y viable, tal como entienden en esa comunidad sus padres, sus pares y ellas mismas.

El desarrollo de la historia expone distintas “carreras matrimoniales” posibles. La que más nos interesa es la de Elizabeth, la hija más inteligente del señor Bennet y su favorita, quien contrae matrimonio con el señor Darcy, el amigo de Bingley, una vez superados muchos malentendidos y obstáculos. Pero en el camino que la conduce a descubrir su eventual destino y cómo se resuelve, aprendemos acerca de muchas clases de matrimonios infelices. En primer lugar, está el acuerdo mutuo al que llegaron mucho tiempo antes los propios padres de Elizabeth. Ninguno de los dos hace al otro demasiado feliz, pero durante años se resignaron a obtener de esa relación lo mejor posible. Austen ofrece una descripción meticulosa de esta alianza fallida (cap. 42):

Si la opinión de Elizabeth se hubiera seguido de su propia familia, no podría haberse formado una imagen muy grata de la felicidad conyugal o del bienestar doméstico. Su padre, cautivado por la juventud y la belleza, y esa apariencia de buen humor que generalmente confieren la juventud y la belleza, se había casado con una mujer cuyo escaso entendimiento y espíritu mezquino habían puesto fin a cualquier afecto que pudiera sentir por ella ya en los comienzos de su matrimonio. El respeto, la estima y la confianza se habían desvanecido para siempre, y habían derrumbado todas las perspectivas que él habría podido hacerse respecto de la felicidad del hogar. Pero el señor Bennet no era de los que buscan consuelo del desengaño por su propia imprudencia causado en los placeres que tan a menudo consuelan a los desafortunados por su desatino y el vicio. Amaba el campo y los libros, y en estos placeres encontraba sus principales goces. A su mujer tan sólo se debía en la medida en que su ignorancia y su estupidez de vez en cuando le proporcionaban motivo de entretenimiento. No es la clase de felicidad que todo hombre desearía encontrar en su

esposa; pero allí donde otras fuentes de diversión se hagan deseas, el verdadero filósofo sabrá encontrar este tipo de beneficios.

También descubrimos lo que Elizabeth, la hija de ambos, llegó a pensar acerca de la situación del matrimonio a consecuencia de ello:

Pero Elizabeth nunca había ignorado el carácter impropio del comportamiento de su padre como marido. Siempre lo había observado con tristeza, pero en respeto a su talento y en gratitud por el afecto que le prodigaba, procuraba olvidar lo que no podía dejar de ver y apartar de sus pensamientos un continuo incumplimiento de la obligación y el decoro conyugal que, al exponer a su esposa al desprecio de sus propias hijas, era sumamente reprochable. Pero nunca antes había sentido con tanta intensidad los perjuicios que pueden alcanzar a los hijos de un matrimonio tan poco feliz, ni se había dado cuenta con tal claridad de los peligros que entraña la dirección errada del talento, talento que bien empleado hubiera podido preservar la respetabilidad de las hijas, aun si no hubiera alcanzado para aumentar las miras de su mujer.

En otro momento, se ofrece un ejemplo más extenso del grado de detalle con que Austen analiza estas situaciones maritales y los cálculos que las mujeres hacen a la hora de aceptarlas. Su mejor amiga, Charlotte Lucas, acepta un compromiso similar al de los padres de Elizabeth al casarse con un antipático clérigo, el señor Collins, el primo que tiene derechos sobre la propiedad del señor Bennet:

El señor Collins no era un hombre sensato, y a las deficiencias de su naturaleza poco habían contribuido su educación y su vida social. Había pasado la mayor parte de su vida bajo la autoridad de un padre analfabeto y miserable, y aunque había ido a la universidad, sólo permaneció en ella el tiempo meramente necesario, sin llegar a forjar ninguna relación útil [...]. [Era] en suma una mezcla de orgullo y obsecuencia, presunción y humildad (cap. 15).

¿Por qué Charlotte acepta casarse con un hombre así?

En poco tiempo, toda su familia mostró el regocijo que la ocasión merecía. Las hijas menores se hicieron ilusiones de ser presentadas en sociedad un año o dos antes de lo que habría ocurrido de no ser por esta circunstancia, y los hijos se vieron aliviados del temor de que Charlotte muriera como una solterona. A la propia Charlotte se la veía bastante compuesta. Había logrado lo que quería, y tenía tiempo para considerarlo. Sus reflexiones en general eran satisfactorias. El señor Collins, sin duda, no era sensato ni simpático, su compañía resultaba irritante y el afecto que sentía por ella debía ser imaginario. Pero aun así sería su marido. Sin tener una gran opinión de los hombres ni del matrimonio, la boda siempre había sido su meta; era la única provisión honorable para una joven educada de pequeña fortuna y, aunque fuera incierta la posibilidad de encontrar felicidad en ella, era el más grato recaudo contra la necesidad. Ese recaudo era lo que acababa de obtener, y a la edad de 27 años, sin haber sido nunca atractiva, no podía dejar de considerarlo un augurio de buena suerte (cap. 22).

Por eso, acepta vivir con un hombre así, con todos los pequeños sacrificios que requiere hacerlo, como descubre Elizabeth cuando los visita:

La mayor parte del tiempo entre el almuerzo y la cena, el señor Collins lo empleaba en trabajar en el jardín, en leer y escribir o en mirar por la ventana de su despacho, que daba al camino. El cuarto donde solían quedarse las mujeres estaba atrás [en la parte trasera de la casa, sin vistas hacia el exterior]. Al principio, a Elizabeth le extrañaba que Charlotte no hubiese preferido hacer del comedor la sala de uso común, que era una pieza más amplia y de aspecto agradable, pero pronto advirtió que su amiga tenía excelentes razones para hacerlo, puesto que sin duda el señor Collins hubiera pasado menos tiempo en su aposento si ellas hubiesen disfrutado de uno igual de cómodo, y debió dar a Charlotte el crédito por esta disposición (cap. 30).

Austen deja en claro que la situación en que se encuentran las mujeres como Charlotte —dada su total dependencia económica de los hombres, sean padres o maridos, y el pequeño número de hombres que podían satisfacer los estrictos requisitos que debe reunir un marido adecuado— no le dejan a una persona racional demasiadas posibilidades o alternativas.

Hay también otros casi matrimonios, como llegamos a advertir al enterarnos del triste destino de la obstinada hermana menor de Elizabeth, Lydia, quien sin estar casada huye con un oficial del ejército, George Wickham. De hecho, la joven se atreve a decir que no le importa si están casados o no, que lo único que le importa es que algún día sabe que habrán de estarlo. Ese día llegará mucho más rápido que lo que Wickham hubiera deseado. Su intención original era dejar a Lydia y partir al continente europeo, para casarse con una mujer de mayor riqueza, capaz de pagar sus grandes deudas de juego. Pero al final la desposa, si bien Austen se encarga de decírnos que él no siente demasiado afecto por ella. Darcy los sigue y fuerza la unión al proponer a Wickham pagar todas sus deudas de inmediato con la sola condición de que se case con Lydia. Él advierte que jamás recibirá una oferta mejor, así que se casan y se mudan al norte, donde la infatuación de Lydia con el tiempo se enfriá. Hasta donde sabemos, viven allí infelices para siempre, recibidos por algunos de sus parientes y rechazados por otros.

Otras parejas ofrecen modelos de una razonable felicidad marital, como sus tíos, los Gardiner (el señor Gardiner es el hermano de la señora Bennet), y el que tenemos motivos para suponer a partir del eventual enlace entre Elizabeth y el señor Darcy.

El señor Gardiner era un hombre sensato y caballero, muy superior a su hermana, tanto por naturaleza como por educación. A las damas de Netherfield les hubiese costado creer que un hombre que vivía del comercio y con la vista siempre puesta en sus almacenes pudiera resultar tan educado y agradable. La señora Gardiner, que era varios años más joven que la señora Bennet y la señora Philips, era una mujer amigable, inteligente y elegante, y la preferida de todas sus sobrinas (cap. 25).

A lo largo del libro, los Gardiner serán un gran recurso para las hermanas Bennet: una fuente incommovible de sentido común, incluso cierta sabiduría; dos amigos, además de parientes, que sabrán escuchar sus preocupación con calma, sin apresurar juicios morales; dispuestos a ayudar en situaciones difíciles, como hace el señor Gardiner cuando asiste al señor Darcy para solucionar las cosas con Wickham, y un modelo constante de matrimonio entre iguales que se aman y respetan entre sí.

Por último, se brinda también una buena idea de los procesos por medio de los cuales las personas terminan en una u otra de estas situaciones. La narración es un sistema que permite presentar hechos sociales como una serie de etapas (tal como ocurrió con los dispositivos gráficos con que Whyte comunicó en 1943 su análisis del modo en que se obtiene un favor político en el distrito italiano de Boston). Mientras leemos esta historia, en la que finalmente varias parejas terminan juntas, advertimos cuán contingente es este proceso, cuántas cosas pueden salir mal, cuántos malentendidos pueden frustrar una unión, cuántos parientes en contra de la unión pueden intervenir. De hecho, parece casi un milagro que alguno de los personajes logre casarse, pero hacia el final esto ocurrió con todos los protagonistas: Elizabeth y Darcy, Bingley y Jane, Charlotte y Collins, Lydia y Wickham. *Orgullo y prejuicio* es, podríamos decir, una etnografía de la situación local del emparejamiento y el matrimonio, similar a la que podría producir un historiador con inclinaciones antropológicas, sociológicas o demográficas si dispusiera del tiempo y los fondos necesarios para costear una extensa investigación.

Aceptemos, al menos de manera provisional, que la verdad planteada es la verdad de la extensa descripción que acabo de hacer y que podemos aceptar que dicha descripción puede resumirse, si bien no de manera exhaustiva, en aquella primera oración del libro acerca del hombre soltero. ¿Se trata realmente de una verdad reconocida por todo el mundo? Por todo el mundo no, ya que las preguntas del señor Bennet pronto revelan que él no la reconoce como tal: cuando la señora Bennet plantea su intención de que el señor Bingley se case con una de sus hijas, el señor Bennet le pregunta si acaso ese es “su propósito”. Que, desde luego, no lo es. Pero no es eso lo que la buena señora quiere decir. El deliberado error del marido indica que no comparte esta noción reconocida por todo el mundo. Es de suponer que otros tampoco. Podríamos decir que no la comparte el propio Bingley, aunque probablemente no lo haya pensado demasiado; y casi con certeza tampoco el señor Darcy, quien, como pronto descubrimos, está en tan buena posición y “buscando una esposa” como el señor Bingley, aunque deja en claro que no tiene interés alguno en encontrar una esposa. Estas instancias encarnan las irónicas indicaciones de Austen de que no debemos tomar su hipótesis al pie de la letra.

Si no podemos aceptar la hipótesis como una verdad reconocida por todo el mundo —es decir, algo que todos creen cierto, porque quien duda de ella se pone en la posición del obstinado incrédulo del laboratorio científico de Bruno Latour, aquel personaje que no cree en lo que todos los demás consideran válido y en aquello en lo

que fundan su práctica científica—, si no podemos aceptar la hipótesis en virtud de ello, entonces, ¿qué valor debemos darle? ¿Existe alguna otra razón para creer en ella?

A decir verdad, queremos creer que hay algo verdadero o preciso en la novela, que una sociedad como esta, con sus costumbres matrimoniales tal como las representa, existió de verdad en los pequeños pueblos de Inglaterra a principios del siglo XIX. No se trata de un análisis basado en tipos ideales, ni de una parábola que exagere algunos rasgos para volver evidentes ciertas posibilidades analíticas: no se trata de esos tipos de análisis en que no nos importa la cuestión de su verdad. Aun así, hay razones para tomar el análisis de Austen como un relato razonablemente realista del sistema de matrimonio. Los científicos, y la gente inteligente en general, tienen en cuenta ciertas razones al evaluar afirmaciones fácticas acerca de la sociedad. Por ejemplo, es mucho más probable que acepten una afirmación si esta coincide con los hechos tal como podrían establecerlos de manera independiente o tal como fueron establecidos por la persona que hace la afirmación, dado que esa persona tomó todos los cuidados y recaudos que se espera al descubrir un hecho por su cuenta (el tipo de recaudos que mostré al analizar la “estética de la realidad”).

Los lectores de la novela sabrían —o al menos en principio, si bien no de hecho, podrían saber— cuáles son dichas razones si contáramos de manera independiente con una serie de hechos establecidos que nos permitieran poner a prueba la hipótesis. Pero no contamos con ningún hecho de este tipo. Esto no es historia —“Costumbres matrimoniales de los pueblos de la campiña inglesa a principios del siglo XIX, como lo revela el análisis de los registros matrimoniales del condado”, o algo por el estilo — ni es una biografía, en que se despliegan los matrimonios y las circunstancias del sujeto biográfico, fundados sobre la inspección de documentos de la época, ya sean registros oficiales o de fuentes no oficiales, tales como cartas, diarios y artículos de periódicos.

Orgullo y prejuicio es una novela, una ficción, por lo que no podemos realizar este tipo de prueba, no porque el material no esté disponible por tal o cual motivo, sino porque dicho material no existe. Austen lo inventó todo: los personajes y los incidentes, las carreras maritales y sus resultados. Lo que está en todo su derecho de hacer (recordemos las preocupaciones de John Hersey), porque la leyenda de la licencia del novelista dice que todo fue inventado. La cuestión más importante es si logró dar con la verdad general que las historias de estos personajes ilustran, una historia analítica acerca de las prácticas matrimoniales de su época y lugar.

Un lector escéptico podría afirmar con derecho que no hay ninguna razón obvia para creer en nada de lo que cuenta, en la medida en que los hechos que ilustran esta verdad analítica fueron, después de todo, inventados. Austen podría haberlo inventado todo, con igual garantía, ¿o no? No creo que los lectores del libro, ni siquiera muchos de ellos, crean algo semejante. Por el contrario, la mayoría cree haber aprendido algo acerca de estas cuestiones, acerca de un estilo de vida en que las

mujeres quedaban en la posición de tener que casarse, tener que casarse con alguien, cualquiera antes que nadie, bajo amenaza de llevar una terrible vida de segunda como institutriz, solterona o cualquier otra condición igual de degradante y desagradable. Los lectores de Austen no suelen pensar que lo que han leído sea algo inferior a un relato histórico bien construido. Distinto, sí, pero no inferior. E incluso, en ciertos sentidos, tal vez superior.

Superior en este sentido: permite saber más acerca del día a día de los detalles del proceso de casarse, acerca de lo mejor y lo peor de una relación, acerca de los momentos en que parecería imposible y luego ocurre algo que vuelve a hacerlo posible, acerca de los cambios en las volátiles emociones de las personas y el modo en que sus interpretaciones acerca de los demás desencadena cambios, como resultado de la influencia pasajera y no tan pasajera de amigos, parientes y “la comunidad” y sus estándares, tal como estos se presentan en las pequeñas y sutiles minucias de la interacción diaria. De esta forma, el lector se informa acerca de aquello que un sociólogo podría llamar las “contingencias de una carrera matrimonial”.

¿Por qué los lectores están seguros de haber aprendido todo esto? ¿Qué elemento del texto les da esta seguridad?

En primer lugar, las historias y sus detalles resultan verosímiles. Concuerdan con la experiencia de vida de los lectores, con sus ideas (convencionales, desde luego) acerca del modo en que se comportan las personas y cómo pueden llegar a hacerlo en determinadas circunstancias. La historia “tiene sentido”: las secuencias de eventos, las cadenas causales, parecen el tipo de cosas que podrían ocurrir, que ocurren, el tipo de sucesión de eventos plausible. Además, entendemos las motivaciones de los personajes, por qué podrían hacer el tipo de cosas que hacen en el libro. Todas estas apreciaciones son distintas maneras de decir lo mismo: aplicamos nuestro conocimiento general del mundo a la historia que nos cuentan y evaluamos si esta se adapta a él o si, por el contrario, requiere que aceptemos algo que hasta entonces no formaba parte de nuestro repertorio de conocimientos o creencias. Esto significa que el autor debe explicarnos de qué manera algo que no creímos probable termina ocurriendo, y dicha explicación debe satisfacer el mismo criterio general de concordancia con la experiencia. Es un tipo de evaluación muy conservadora, y buena parte de la ficción se asegura de pasarla contando historias familiares que satisfagan los estereotipos y prejuicios convencionales. Sin embargo, otras formas de ficción nos cuentan cosas que nos resultan conocidas pero manipulan nuestras expectativas para producir un resultado que no anticipamos, y es entonces cuando creemos haber aprendido algo que antes no sabíamos. Desde ya, el hecho de que una historia concuerde con aquello que ya creemos no constituye una prueba muy sólida de su veracidad. Hay algo más en juego: una gran cantidad de trabajo intelectual del que Austen no se encarga, no de manera explícita, al menos.

Para llegar al tipo de conclusiones a las que llegan, estos lectores deben hacer

mucho trabajo: advertir todos los detalles, construir su significado, relacionarlos entre sí y con los materiales contenidos en otros libros, organizar de manera informal a partir de ellos silogismos, conclusiones y juicios morales. Austen no brinda al lector conclusiones nítidas y explicitadas a las que atribuye evidencia probatoria. En cambio, cuenta una historia. La historia contiene todo tipo de detalles fácticos. Un lector atento presta atención a estos detalles y reflexiona acerca de ellos y del modo en que se conectan entre sí. ¿Cuál es la situación de Elizabeth? ¿Qué ocurrirá si no se casa? Pensemos en su amiga Charlotte, casada con el imbécil de Collins. ¿No le convendría permanecer soltera? El lector lleva adelante su propio análisis, sopesa las pruebas, piensa en alternativas y llega a una conclusión. Esto supone mucho trabajo. De capítulo en capítulo, los lectores imaginan qué ocurrirá más adelante, quién formará pareja con quién y quién será capaz de superar el último obstáculo. Nunca existe la seguridad del final “feliz”. Los lectores toman en consideración las pistas que Austen plantea y calculan las probabilidades, desarrollan expectativas que pueden verse o no satisfechas con el avance de la novela. Cuando los lectores realizan tanto trabajo, es probable que crean en los resultados de su propio análisis: su propio trabajo y razonamiento asegura la validez del resultado.

Cuando abordamos *Orgullo y prejuicio* en el marco del seminario, logramos demostrar en la clase de qué manera funciona esto en el caso de los lectores críticos. Un participante escéptico, atento a la posibilidad de los errores metodológicos que un científico entrenado podría encontrar en el análisis de Austen, cuestionó la existencia de una base fáctica suficiente para las generalizaciones del libro. ¿Se decía lo suficiente, de una manera u otra, acerca de tal o cual punto? En particular, al describir las prácticas matrimoniales inglesas, ¿no ofrecía Austen una imagen demasiado rosa y optimista de la vida matrimonial de la aristocracia de la época? Podría parecer así, ya que luego de muchas tribulaciones, Elizabeth Bennet y el señor Darcy superan distintos obstáculos, consiguen establecer una pareja y parecen dirigirse a un futuro perfectamente feliz. ¿Se puede afirmar por ello que el sistema matrimonial, después de todo, ofrecía a las mujeres un futuro decente, aunque tantos otros elementos del libro indiquen que las cosas no eran tan optimistas? ¿Las lectoras de hoy pueden encontrar fallas en un sistema que tal vez era aceptable para las mujeres de la época?

Por el contrario, otro participante señaló que Austen brinda a los lectores una gran variedad de datos comparativos que permiten establecer un análisis más minucioso y matizado. En particular, el gran número de matrimonios infortunados que retrata con cuidadoso y persuasivo detalle: los padres de Elizabeth; su hermana menor, que se involucra con un cadete y así arruina su propia vida y pone en desgracia a su familia; su amiga Charlotte, casada con el tonto clérigo, y otros. Ni hablar de la cuidadosa atención que Austen presta al exquisito cálculo de las diferencias de riqueza y posición social y cómo afectan las posibilidades y los resultados de matrimonio en distintos puntos de la escala de clases. En síntesis, Austen sí ofrece una cantidad de datos suficiente para un análisis más complejo de lo que sugiere la crítica original. No

es exagerado decir que Austen no sólo ofrece los datos sino también un análisis de ellos a cualquier lector suficientemente alerta para advertirlo.

Una novela extensa y compleja como *Orgullo y prejuicio*, al igual que las fotografías de Walker Evans, contiene y presenta tanta información acerca de una gran variedad de casos que los lectores atentos pueden usar el libro como fuente de muchas y muy variadas hipótesis, más allá de las que el propio libro propone. Por ejemplo, contiene material suficiente para el tipo de análisis comparativo que condujo a Goffman a la idea de las instituciones totales. A esto se hace referencia cuando se dice que un libro brinda grandes posibilidades para el análisis y el pensamiento sociológico.

Por lo tanto, una novela puede tener, además de su valor literario, valor como análisis social. En *Orgullo y prejuicio*, Austen describe una situación no tan distinta de la que se presenta en *Deep South*: una pequeña comunidad dividida en clases, familias y camarillas, donde tienen lugar complejos dramas de movilidad social. Hay diferencias, pero son diferencias de detalle (la raza no es un problema en Austen, ni dedica tiempo a las determinaciones económicas o políticas de las actividades que describe). El análisis de Natchez que ofrece *Deep South* se parece al que Austen propone de Meryton, si bien los sociólogos fundamentan sus conclusiones por medio de la sumatoria de instancias de eventos similares mientras que Austen, para llegar a conclusiones similares (o hacer que sus lectores lleguen a ellas), hace uso de eventos específicos, cruciales en la vida de sus protagonistas. Las novelas realistas de la vida social a menudo ofrecen este tipo de análisis sociológico alternativo, uno que brinda mayor detalle de los procesos involucrados y mayor acceso al pensamiento cotidiano de los involucrados. Por eso, muchos sociólogos recurren a distintas novelas como fuentes de conocimiento sociológico (véase Coser, 1972).

Ah, claro. Después de todo, Austen prueba su hipótesis. Al final de la novela, vemos que el señor Bingley, el soltero codiciado que fue causa de la generalización acerca de los hombres solteros, realmente andaba, después de todo, interesado en conseguir una esposa, al igual que su amigo, el señor Darcy, aunque ninguno de ellos era consciente de tener un interés semejante. Y al encontrar y desposar a sus mujeres, no hacen sino demostrar que siempre fueron, de hecho, legítima propiedad de dos de las hijas de las familias locales. *Quod erat demonstrandum*.

15. Los experimentos de Georges Perec con la descripción social

El escritor francés Georges Perec experimentó con diversas formas literarias, de la novela más o menos estándar a los crucigramas. Tal vez su obra más conocida en los países angloparlantes sea su extensa novela “experimental” *La Vie mode d’emploi* (*La vida, instrucciones de uso*) (Perec, 1987), un gigantesco panorama de historias entrelazadas que el lector puede, si bien no es obligatorio, leer en distinto orden, por lo que cabe considerarla una versión temprana y no computacional de hipertexto (véase Joyce, 1995). La excelente biografía de David Bellos permite saber más acerca de Perec (Bellos, 1993).

Perec dijo que parte de su escritura es de naturaleza “sociológica”, en el sentido de que se trata de “una mirada acerca de la vida cotidiana” (Perec, 1985: 10), y quienes escribieron acerca de él a menudo tomaron esta afirmación en serio. Varias de sus obras pueden ser leídas como un tipo particular de descripción social, informes que “hablan de la sociedad”, distintos del análisis organizacional tipificado por las novelas de Jane Austen, pero aun así claramente “literarios”. En este capítulo trataré acerca de tres de estas obras: *Les choses. Une histoire des années soixante* (*Las cosas. Una historia de los años sesenta*) (Perec, 1965), su primera novela; *Je me souviens* (*Me acuerdo*) (Perec, 1978), un libro acerca de recuerdos, podría decirse; y un experimento tardío con la descripción pura, *Tentative d’épuisement d’un lieu parisien* (*Tentativa de agotar un lugar parisino*) (Perec, 1975). Para adelantar mi conclusión, Perec muestra los usos y límites de una escritura cercana a la descripción pura, una que incluye un grado de detalle mayor del acostumbrado (véase también H. S. Becker, 1998: 6-83). Constituye otra solución a los problemas de síntesis y representación de la “experiencia vivida”, y da cuenta de otro modo de dejar parte del trabajo representacional en manos de los usuarios. Estas obras procuran describir aspectos de la vida social sin lugar a duda sociales pero no organizacionales, como los estudios de comunidades o costumbres matrimoniales, y por eso resultan menos familiares para los profesionales de las ciencias sociales.

LAS COSAS

Las cosas cuenta la historia de una joven pareja, Jérôme y Sylvie, de 24 y 22 años,

respectivamente, que trabajan como psicosociólogos (más tarde el lector entiende que se trata de investigadores de mercado), viven muy por encima de sus modestos medios en un barrio parisino de moda, anhelan algo distinto y mejor aunque no saben con seguridad qué podría ser y tienen amigos muy parecidos a ellos. Hay algo así como una historia. A medida que se desarrolla esa historia, les ocurren cosas, nada demasiado bueno. Pero el interés de la novela no está puesto en la trama ni en una exploración profunda de la personalidad individual. Su interés principal está puesto en dar cuenta del modo de vida y el carácter social de estos jóvenes, algo que era cierto no sólo de Jérôme y Sylvie sino de toda una generación de personas como ellos (y desde luego, el significado de la expresión “como ellos” resulta una cuestión importante, interesante y compleja).

Decir que *Las cosas* ofrece un relato generalizado de un determinado modo de vida tal vez induzca al error, en la medida en que el libro es particularmente detallado. Por “generalizado” me refiero al estilo de los viejos trabajos de etnología que describen el modo de vida de toda una población sin internarse en las variaciones o cambios que puedan surgir. Describe, con meticuloso detalle, la vestimenta de los protagonistas, los muebles de su hogar, su trabajo, qué miran cuando salen a mirar vidrieras con sus amigos, qué comen en casa y afuera, qué hacen en su tiempo de ocio y (muy importante) también sus aspiraciones, sueños y deseos. De hecho, el libro analiza la situación social de estos jóvenes de un modo que resulta interesante teórica e históricamente. No daré cuenta de ese análisis aquí —muchos otros han escrito extensamente al respecto (por ejemplo, Leenhardt y Józsa, 1999 [1982])—, pero sí del modo en que Perec ofrece este análisis, los dispositivos literarios que emplea, dispositivos que ofrecen una interesante comparación con lo que suele hacerse en las ciencias sociales.

Al leer el libro, advertimos que la elección de tiempos verbales de Perec —el imperfecto y el condicional— es inusual para un texto narrativo (bastante inusual en inglés, y tal vez más aún en francés). Como se sabe, el francés ofrece tres tiempos posibles para la descripción de acciones pasadas. El “pasado simple” se emplea en la ficción o el relato histórico, pero no en la lengua coloquial. Describe acciones específicas realizadas en un momento particular por personas o cosas específicas: “Marie ouvrit la porte. Jean fit la vaisselle. Le chien hurla. La pluie tomba” [María abrió la puerta. Juan lavó los platos. El perro ladró. Cayó la lluvia]. Su equivalente en todos los demás contextos, sobre todo en el francés oral de tipo más formal, es el pretérito compuesto “perfecto”, conocido en francés como *passé composé*. Se trata de un tiempo compuesto, construido a partir del uso de un verbo auxiliar (según el caso, “ser” o “haber”) y un participio pasado. En general se traduce al inglés como el pasado simple, aunque se lo podría reproducir de manera literal con un auxiliar para que se asemejase a la construcción francesa —“Mary has opened the door and John has done the dishes”—, aunque esto le daría a la narración un efecto distinto que el uso del pasado simple.^[4] La tercera posibilidad de pasado es el imperfecto, que da

cuenta de acciones que tuvieron lugar durante un período de tiempo o que son reiterativas, usuales o habituales. Con su flexibilidad natural, el inglés permite reproducir esto con las mismas palabras que las formas más definitivas, a menudo con una frase adicional que indique el carácter reiterativo o rutinario de la acción: “John washed the dishes every night. The dog always holwed when he did them”.^[5]

La ficción francesa a menudo cuenta historias o bien en el pasado definitivo (simple) o en el *passé composé*, y reserva el imperfecto sólo para cosas que, como ya dije, ocurren durante un período de tiempo o se reiteran, y para situaciones gramaticales particulares, como cuando una acción tiene lugar mientras otra continúa (“Le chien aboya à un bruit à l’extérieur tandis que Jean lisait son livre” [El perro ladró a un ruido de afuera mientras Juan leía su libro)]; el ladrido del perro está en pasado definitivo, y la lectura de John, en el imperfecto).

Perec cuenta buena parte de la historia de *Las cosas* en imperfecto. También usa el condicional, que suele reservarse para hacer referencia a cosas que ocurrirían o podrían ocurrir dadas ciertas condiciones, en ocasiones (sobre todo en ficción) para indicar una forma de suposición o distancia de la realidad específica. Un uso del condicional habitual en inglés es una forma elegante de dar cuenta de acciones habituales, reiteradas o al menos comunes: “John would go to the corner newsstand every morning to get the paper. Mary would wear her heavy black coat in colder weather. The cat would stretch out in the sun on a warm afternoon”.^[6] El lenguaje del célebre primer capítulo de *Las cosas*, por ejemplo, escrito por completo en condicional, al menos a mí me recuerda este tipo de significado. A un lector francés tal vez le sugiera que el departamento descrito no es un departamento específico, real o imaginado, sino un tipo de lugar imaginario, hipotético y por tanto generalizado. A mí me sugiere que este es el tipo de lugar en que vivían muchas personas. El resultado, en cualquiera de los dos casos, es parecido.

Esta breve clase de gramática francesa es necesaria para entender lo que Perec hace sociológicamente en *Las cosas*. En la versión inglesa, su uso del imperfecto y el condicional para dar cuenta del pasado convierte las acciones y eventos en cosas que “solían” hacerse, cosas que tuvieron lugar no una sola vez sino a menudo, que se repitieron muchas veces, hasta convertirse en un hábito, cosas que van más allá del “esto ocurrió” de la vida cotidiana (es decir, que constituyen una rutina y, en cierto sentido, son parte fundamental del modo de vida de las personas retratadas en el libro). Los personajes no salen a mirar vidrieras una determinada noche, durante la cual tiene lugar una conversación específica que a su vez trae aparejada una determinada consecuencia. No. Tienen el hábito de salir a mirar vidrieras de noche, y esa actividad reiterativa refuerza su anhelo de cosas que no pueden comprar. Y ese anhelo, que no es momentáneo sino sostenido, los lleva a gastar un dinero que no tienen ni van a ganar en el corto plazo. Y eso también tiene consecuencias predecibles. He aquí una muestra:

Les faltaba —y esto era, sin duda, lo más grave— toda facilidad. No facilidad

material, objetiva, sino una cierta desenvoltura, una cierta tranquilidad. Solían estar excitados, crispados, ávidos, casi celosos. Su amor al bienestar, su ansia por mejorar, se traducía en general por un proselitismo estúpido: ellos y sus amigos hablaban largo tiempo sobre la calidad de una pipa o de una mesa baja, haciendo de ellas *objetos artísticos*, piezas de museo. Se entusiasmaban por una maleta, una de esas maletas minúsculas, aplastadas de manera extraordinaria, de cuero negro algo granuloso, que se ven en los escaparates de las tiendas de la Madeleine, y que parecen concentrar en sí todos los placeres imaginados de los viajes relámpagos a Nueva York o a Londres. Cruzaban todo París para ir a ver un sillón del que les habían dicho que era perfecto. E incluso, conociendo sus clásicos, vacilaban a veces en ponerse un vestido nuevo: hasta tal punto les parecía importante, para la excelencia de su porte, que hubiera sido usado antes tres veces. Pero los gestos, un tanto sacralizados, que hacían al entusiasmarse ante el escaparate de un sastre, de una modista o de una zapatería, no lograban, la mayoría de las veces, sino hacerlos un poco ridículos (Perec, 1990: 31). Es decir que en cierto sentido se cuenta una historia. Pero está envuelta, soterrada bajo la nube de cosas rutinarias, reiteradas, que constituyen el modo de vida de Jérôme y Sylvie. Y el modo de vida de sus amigos. Porque todas estas descripciones insisten en que estos dos personajes (en que se centra el libro) no son los únicos que tienen estos sueños, viven en estos departamentos, compran estas bagatelas, hacen este trabajo. Pertenecen a un estrato social que lleva este modo de vida: jóvenes que tienen lo que a su juicio constituye miras a algo mejor. Según el propio Perec:

En nuestra época y en nuestra parte del mundo, son cada vez más las personas que no son ricas ni pobres. Sueñan con la riqueza y podrían hacerse ricas; he aquí donde comienzan sus tribulaciones (Perec, 1990: 57).

Debido a la ausencia de eventos específicos —nunca se dice “Juan hizo tal cosa y María hizo esta otra, y entonces ocurrió esto”—, la historia adopta una apariencia amorfa, parece antes una atmósfera que un relato, un aura que rodea al lector y no un viaje que puede emprender. En esto se parece mucho a la descripción etnográfica de una cultura, un modo de vida, nociones compartidas y actividades rutinarias que se desarrollan en virtud de todo esto. Es exactamente lo que ofrece la etnografía. Y Perec produce una etnografía completa, que da cuenta de la cultura material, el parentesco y otras relaciones sociales, el trabajo y la tecnología, los valores y creencias, las carreras típicas y formas de vida y todas las demás cosas que se supone que un etnógrafo debe incluir en una descripción “completa” de una cultura. La descripción de Sylvie y Jérôme con el tiempo parece menos la historia de dos personas acerca de las cuales se descubrió una serie de cosas y por quienes el lector llega a interesarse que la descripción que un sociólogo elabora de una carrera típica; algo similar a la “carrera” de la ruptura de una pareja que ofrece Diane Vaughan (1986) o la “carrera” de músico que presenté como parte de la descripción general de una cultura ocupacional (H. S. Becker, 1973: 101-120). Es etnografía que se presenta como ficción generalizada, o ficción generalizada que se presenta como etnografía.

Las cosas hace uso de otro dispositivo literario/etnográfico: la lista detallada de objetos y personas, en especial objetos. El famoso primer párrafo del libro es una lista:

La mirada, primero, se deslizaría sobre la moqueta gris de un largo corredor, alto y estrecho. Las paredes serían armarios empotrados, de madera clara, cuyos herrajes de cobre brillarían. Tres grabados —uno representando a Thunderbird, vencedor de Epsom; otro un vapor de ruedas, el *Ville-de-Montereau*; y el tercero una locomotora de Stephenson— llevarían a una cortina de piel, sostenida por grandes anillas de madera negra veteada, y a la que un simple movimiento bastaría para correr. La moqueta, entonces, dejaría paso a un parquet casi amarillo, cubierto en parte por tres alfombras de colores apagados (Perec, 1990: 21).

Cualquier lista sin un análisis explícito o formal de sus contenidos constituye un potente dispositivo representacional, mucho más habitual en el arte que en las ciencias sociales. La analizaré en relación con otras dos obras de Perec que también pueden ser pensadas como una suerte de representación de la vida social y en las cuales resulta más prominente (véanse Sontag, 1982, Goody, 1977: 74-111).

ME ACUERDO

Me acuerdo es bastante distinto de *Las cosas*. No es una novela ni una historia, sino sólo 480 párrafos numerados, cada uno muy breve, a veces de una sola línea. Todos dan cuenta de algo que Perec recuerda de su infancia, entre 1946 y 1961, cuando tenía entre 10 y 25 años. Dice haber usado un principio de selección muy sencillo: “intentar recuperar un recuerdo que ya esté casi olvidado, poco fundamental, banal, común, si no para todo el mundo, al menos para la gran mayoría” (Perec, 1965: 119). Más adelante agrega:

Estos “Me acuerdo” no son exactamente recuerdos, sobre todo no son recuerdos personales, sino pequeños trozos de vida cotidiana, cosas que en tal o cual año cualquier otra persona de la misma edad hubiera podido ver, experimentar, compartir y que luego desaparecieron, fueron olvidadas. No valía la pena memorizarlas, no tenían méritos suficientes para formar parte de la historia ni para figurar en las memorias de los hombres de estado, de los escaladores de montañas o de las estrellas. Veamos algunos ejemplos:

(4) Me acuerdo de Lester Young en el *Club Saint-Germain*; llevaba un traje azul de seda con un forro de seda roja.

(10) Me acuerdo de que un amigo de mi primo Henri solía quedarse en el baño todo el día cuando estaba estudiando para sus exámenes.

(131) Me acuerdo de la expedición *Kon-Tiki*.

(143) Me acuerdo de que creía que las primeras botellas de Coca-Cola —las que los soldados estadounidenses tal vez bebían durante la guerra— contenían benzedrina (estaba muy orgulloso de saber que ese era el nombre científico del Maxiton).

Eso es todo. Cuatrocientos ochenta párrafos por el estilo, terminando en un inconcluso (480) que sólo dice “Me acuerdo”, seguido de una críptica nota: “Continuará...” (y, en una página posterior, otra nota: “A pedido del autor, el editor dejó, luego de su obra, algunas páginas en blanco en que el lector puede anotar los ‘Me acuerdo’ que la lectura de estos le haya, se espera, provocado”). El libro también contiene un índice completo de nombres, lugares y títulos de películas, libros y piezas musicales que se mencionan en el texto. Una vez más, su interés parece estar puesto en la evocación de un modo de vida.

En este caso, no hay ningún relato en el sentido novelístico del término. La disposición de los 480 recuerdos en *Me acuerdo* tal vez no sea azarosa (aunque tampoco hay garantía de que no lo sea) y tal vez observemos un tipo de progresión destinada a generar algún tipo de tensión narrativa, pero al menos yo no pude encontrar evidencias de ello. El único personaje aquí es Perec el joven, cuya vida es recordada por un Perec mayor. Pero no hay nada personal en ello, nada “emocional”, salvo que se cuenta como tal cosa su orgullo por saber el nombre científico del Maxiton. Nada en el libro transmite una sensación de drama, suspense o fascinación respecto de cómo se desarrollará la historia. No “pasa” nada; las cosas sólo están allí.

No hay principio ni final de ninguna historia, no hay relato y, sin duda, tampoco análisis. El lector se ve obligado a hacer buena parte del trabajo de síntesis. A medida que avanza la lectura, siente que esta lo desafía a encontrar un patrón. Perec no dice cuál es, y no está claro que haya claves en el modo en que se presentan los elementos.

Por el contrario, la intención del libro parece sencillamente histórica y etnográfica. Esta característica se advierte aún con mayor claridad al comparar el libro con la obra a partir de la cual Perec le dio forma; en una nota preliminar, el autor señala que “El título, la forma y, hasta cierto punto, el espíritu de estos textos fueron inspirados por *Me acuerdo*, de Joe Brainard (1995 [1975])”. El carácter distintivo del libro de Perec se vuelve mucho más claro al mirar el de Brainard.

Perec dice que Brainard lo inspiró “hasta cierto punto”, y la apreciación es correcta. El título es el mismo y el formato —pequeños párrafos de recuerdos— es similar. Pero las diferencias son sustanciales. Los párrafos de Brainard se conectan entre sí. Al recuerdo de un maestro, es probable que le sigan otros. Sus “Me acuerdo” suelen ser verdaderas historias, pequeñas anécdotas con un comienzo, un medio y un fin.

Y la diferenciación se vuelve mucho más necesaria respecto del “espíritu” del libro. El de Brainard ofrece un verdadero recuerdo autobiográfico, lleno de historias

que le ocurrieron a este joven artista gay durante su niñez, sus primeras experiencias sexuales y la nueva vida que encontró en Nueva York, un mundo social, sexual y artístico que jamás podría haber imaginado desde su Tulsa natal, en el estado de Oklahoma. Brainard aparece en el libro como un personaje protagónico. Su sensibilidad domina las páginas. Sus memorias no son rastros aislados de cosas que cualquier otro podría haber visto. Al contrario, constituyen la historia de lo que él vio y vivió en persona (si bien muchos otros tal vez hayan tenido experiencias similares), lo que él descubrió que otros tal vez no vieron, sus propias experiencias sexuales con chicos y chicas, sus propias fantasías y pudos sexuales. Y no sólo lo que hizo sino también las cosas que quiso pero no hizo por no haberse animado. Los breves párrafos no se limitan a describir lo que ocurrió, lo que estaba allí, sino también su reacción a lo que ocurrió y a lo que allí había. No sólo se acuerda de haber tenido una erección en la piscina, sino también de lo avergonzado que se sentía cuando eso no pasaba. Habla de los hombres que le parecían atractivos, de sus fantasías masturbatorias. El libro es efusivo, extravagante y abrumador.

Habla mucho de arte y casi nada de política. Habla mucho de sexo pero no de lugares. Al terminar de leerlo, el lector sabe mucho acerca de Brainard y el mundo de artistas y escritores en que se movía, y algo acerca del mundo de la Tulsa, escuela dominical cristiana en que se crió. Pero no sabe mucho acerca de la política general y la cultura popular del país, o parte de él, durante el período del cual escribe (y tampoco se tiene demasiada información del período; por ejemplo, ninguno de los nombres que aparece corresponden a militares o políticos, si bien hay muchos de estrellas de cine).

A pesar de algunas similitudes (los dos recuerdan la expedición Kon-Tiki, por ejemplo), el libro de Perec es muy distinto. No cuenta ninguna historia de despertar sexual ni momentos embarazosos. Con pocas excepciones, trata sólo acerca de lugares, personas y sucesos públicos (y las excepciones, como el párrafo acerca del hombre que se encerraba en el baño a estudiar para los exámenes, si bien no son públicos, tampoco son muy personales). Nunca se da cuenta de las reacciones de Perec ante las cosas. El libro no enumera las cosas nuevas y excitantes que vio un jovencito mudado a la gran ciudad. En cambio, enumera cosas cotidianas, comunes, que podría haber visto cualquiera que viviese en París después de la segunda guerra, o al menos que cualquier varón de cierta edad y determinada clase, advertido y tal vez recordado años después como parte del contexto de su vida común y corriente.

Enumera lo que cualquier otra persona que participara de la vida pública y cotidiana de la ciudad habría visto: los ómnibus y el subte, los sitios donde se compraba comida, los cines y otros lugares de entretenimiento, las figuras deportivas que podrían haber interesado a cualquier hombre de su edad. Si esa persona fuese un poco aventurera y se interesase por las cosas novedosas y de moda, como Perec, también se acordaría de Lester Young, Duke Ellington, Sidney Bechet y otros músicos de jazz estadounidenses (incluso algunos menos conocidos; me sorprendió,

por ejemplo, encontrar en el libro el nombre de Earl Bostic, un saxo alto que, si bien era muy bueno, nunca fue una figura fundamental del género). Si estaba tan interesado en la literatura, también recordaría los nombres de reconocidos escritores como Michel Butor y Alain Robbe-Grillet y dónde nacieron. Si fuese un intelectual, también se acordaría de ciertas figuras y causas políticas: Caryl Chessman (el ya olvidado protagonista de una campaña contra la pena capital en California) y Lee Harvey Oswald, entre otros estadounidenses enumerados aquí. Pero ninguno de estos serían recuerdos peculiares de Perec. Por el contrario, serían exactamente lo que cualquier otro como él podría recordar o haber recordado.

Aun si estas cosas, lugares y personas fueron excitantes, como seguro lo fueron para un joven intelectual francés, con cierto compromiso político, de origen judío, que había logrado escapar de la amenaza de ser enviado a los campos de concentración al igual que tantos otros; aun si la agitación del jazz, el rock and roll y el arte negro estadounidense se convirtieron en la promesa de otro tipo de vida posible; aun si el Mayo del 68 y Biafra y los demás grandes eventos políticos ocasionalmente mencionados recuerdan al lector que por aquel entonces pasaban cosas muy emocionantes, aun con todo esto, el estilo es seco, sin entusiasmo, una enumeración de cosas, personas y eventos sin comentarios ni reacciones, sólo recuerdos. Y el recuerdo de cosas que de seguro son triviales en comparación con otras que no lo son: el traje de seda azul de Lester Young y su forro rojo, el sitio de nacimiento de la actriz Claudia Cardinale, que el Dr. Spock alguna vez se presentara como candidato a la presidencia de los Estados Unidos. ¿Y entonces, qué?

¿Qué ocurre entonces? Lo que ocurre es que todo se suma. El todo es más que la suma de sus partes. Lester Young más el lugar de nacimiento de Claudia Cardinale más los nombres de los siete enanos de Disney (como cualquier otra persona, Perec recuerda algunos de ellos, no todos) más la moda de 1950 (durante un tiempo estuvo bien visto usar cordones en vez de una corbata alrededor del cuello) más la transcripción de la palabra rusa para crayones... Todo esto da como resultado una sensación muy palpable de lo que la gente tenía en mente, gente como Perec, mucha gente, de lo que veían, leían, oían y hablaban.

Lo que podría llamar la atención para un libro tan pequeño es el detallado índice, que al parecer invita al lector a transitar el libro no de manera lineal sino salteada, en cualquier orden, tal como Perec alienta a hacer en *La vida, instrucciones de uso*. (Por cierto, muchas entradas carecen de sentido para mí, porque no conozco a las personas mencionadas: “Me acuerdo de Darío Moreno” tal vez signifique algo para un francés de la generación de Perec, o muchos otros franceses, tal vez para algunos lectores estadounidenses, pero no significó mucho para mí hasta que busqué en internet y descubrí que era el nombre de una estrella de cine francesa de los años cincuenta y sesenta. Aun así, se suma al grupo total del banco de recuerdos que el libro invoca.)

Hasta aquí, intenté plantear las diferencias generales entre el libro de Perec y el de Brainard. Son sustanciales, pero también hay ciertas similitudes. Brainard incluye

muchos de los elementos que Perec toma en consideración —estrellas de cine, por ejemplo—, pero no todos; la política es una ausente notable. Es como si Perec se hubiera deshecho del 80% de lo que Brainard incluye y hubiera pelado el contenido hasta revelar sólo aquello que era de dominio público y compartido, dejando de lado cualquier cosa personal o emocional.

Es una diferencia enorme. El libro de Brainard es teatral y chismoso. Refleja una cultura por medio del retrato de una vida específica, un cuerpo de experiencia personal. A partir de ello, se pueden deducir muchas cosas acerca de la cultura artística y laboral, así como de la organización social, en que esa vida y experiencia personal tuvieron lugar. El libro de Perec, sobrio y austero, describe algo más amorpho pero no menos real: el contexto de la vida cotidiana en que operan las nociones más específicas que constituyen la cultura. El hecho de que Lester Young usara un traje de seda azul con un forro de seda rojo no forma parte de la cultura del jazz, estadounidense o francesa, pero constituye un hecho de todas esas formas de vida que él y otras personas advirtieron y conocieron. No es una parte crucial de la cultura estadounidense o francesa que los siete enanos de Disney tuvieran nombres, pero los tuvieron y las personas los sabían (al menos la mayoría de ellos). Y todo eso forma parte de un cuerpo de referencia y detalles que desempeña una función en lo que se llama la “vida cultural”, aunque no creo que sepamos qué función.

He aquí lo que Perec dijo al respecto:

[Estos recuerdos] regresan, algunos años después, intactos y minúsculos, por casualidad o porque se intentó recordarlos una noche con amigos: algo que se aprendió en la escuela, un campeón deportivo, un cantante o una estrella que tuvo un gran éxito, una canción que estaba en boca de todos, un evento o una catástrofe que llegó a los diarios, un *bestseller*, un escándalo, un eslogan, una moda, una expresión, una prenda de vestir o un modo de usarla, un gesto o algo aún más insignificante, poco esencial, por completo banal, milagrosamente arrancado de su intrascendencia, recuperado por un momento, generando durante algunos segundos una pequeña nostalgia impalpable (Perec, 1978).

Para las ciencias sociales, este tipo de momentos de rememoración compartidos constituyen la fuerza que mantiene unida a una generación y tal vez posibilite algún tipo de acción colectiva que de otra forma no sería posible para sus miembros.

TENTATIVA DE AGOTAR UN LUGAR PARISINO

La tercera obra, *Tentativa de agotar un lugar parisino* (Perec, 1975), pertenece a un cuerpo mayor e inconcluso de un tipo de descripción que Perec intentó hacer de una docena de lugares de París, visitándolos una vez por año, siempre en un mes distinto, con el propósito de reunir, al cabo de doce años, una descripción completa de cada uno de ellos a lo largo de un año entero. Las descripciones de este pequeño libro son, como las entradas de *Me acuerdo*, bastante comunes: lo que puede verse desde su ubicación en la plaza Saint-Sulpice, listas de letras y números que aparecen en carteles y camiones, descripciones de las personas que ve desde su asiento en el café, de los ómnibus que pasan, de la bandada de palomas que cada tanto alzan el vuelo de su sitio en la canaleta de la *mairie*. He aquí un ejemplo:

En un magnífico conjunto las palomas giran sobre la plaza y vuelven a posarse sobre la canaleta del ayuntamiento.

Hay cinco taxis en la parada de taxis.

Pasa un 87. Pasa un 63.

La campana de Saint Sulpice se pone a tañer (el rebato, sin duda).

Tres chicos llevados a la escuela. Otro 2CV verde manzana.

Otra vez las palomas giran sobre la plaza.

Pasa un 96, se detiene delante de la parada de autobuses (sección Saint-Sulpice): de él baja Geneviève Serreau que toma la rue des Canettes; la llamo golpeando en el vidrio y viene a decirme buen día.

Pasa un 70. [Y así prosigue.]

El único relato aquí es el de Perec, el observador, sentado en una terraza de la plaza Saint-Sulpice mirando lo que hay allí y los relatos fragmentarios de lo que ve, las personas que pasan caminando, los ómnibus que se mueven, el vuelo de las palomas.

Me recuerda las descripciones similares en detalle, aunque más centradas en un tema particular, de objetos y eventos que puede verse en *Elogiamos ahora a hombres famosos* (Agee y Evans, 1988 [1941]). También me recuerda la composición para piano de John Cage 4'33", en que un pianista, en traje de concierto, sale a escena, se sienta al piano, pone un cronómetro en el atril y lo acciona, procede a esperar la extensión de tiempo señalada en el título, vuelve a ponerse de pie y se retira. Con ello, Cage quiso que el público prestara atención a los sonidos que tienen lugar mientras no se está ejecutando música "oficial".

Perec describe el lugar común, lo cotidiano... De hecho, siento que cuando intento generalizar lo que hace en el libro, cada vez se me enreda más la lengua, como si no hubiera otra forma de representarlo que limitarse a repetir lo que él escribió y listar lo que ya está descrito, cosa que no resulta de ninguna utilidad.

Al leer las descripciones de Perec, el lector sucumbe a la impresión (al menos a mí me ocurrió, y creo que también les pasa a otros lectores) de que se trata de algo importante, aunque no sepa decir en qué sentido, y si las ciencias sociales no tienen ideas y teorías al respecto, deberían. Una gran capa de estas cosas —ómnibus que pasan, personas con paraguas, palomas que vuelan, letras a los costados de camiones

— rodea a las personas todo el tiempo. Se toma conciencia de ellas cuando algo “no funciona”, cuando las palomas defecan en nuestra cabeza, cuando alguien abre un paraguas y no está lloviendo, cuando un ómnibus aparece en el sentido equivocado en una calle de mano única. El sentido común sociológico nos dice que este tipo de eventos deberían recordarnos que a menudo se dan por sentado las condiciones básicas que permiten el desarrollo de la vida cotidiana. Cuando algo no satisface estas condiciones, se sabe que “algo anda mal”, sensación que constituye, al menos hasta donde entiendo, una convicción absolutamente social y emocional.

Otra cuestión interesante del libro es el relato que Perec ofrece de las dificultades que presenta este modo de descripción, en la medida en que no existe ninguna forma de ofrecer un relato equilibrado de manera sistemática de algo. Los ómnibus figuran en muchas de estas páginas, pero vienen y van. A veces hay largas listas dando cuenta de los ómnibus que pasan y si van llenos o no. Pero luego parece aburrirse de eso y comienza a mirar la calle, o tan sólo deja de mencionar los ómnibus. Le interesan las palomas y lo que determina sus repentinos vuelos colectivos de las canaletas de la *mairie*. Pero eso tampoco logra mantener su atención mucho tiempo. De hecho, en cierta medida el libro es una lección acerca de la imposibilidad del tipo de descripción sin foco que Perec ensaya, y por tanto una lección acerca del modo y los motivos por los cuales cualquier investigador está obligado a concentrar su atención en determinada cosa.

¿PEREC ES SOCIOLOGO?

No, Perec no es sociólogo, aunque alguien podría defender esta hipótesis. Al parecer, conocía algo de la empresa sociológica, que en su versión estadounidense invadió el ámbito intelectual francés durante las décadas de 1950 y 1960. Uno de los elementos más divertidos de *Las cosas* es su descripción de los pequeños trucos de la entrevista sociológica tal como se la entendía por aquel entonces y como todavía suele practicársela (por ejemplo, la larga pausa que permite al entrevistador hacer saber al entrevistado que no está satisfecho, que desea saber un poco más respecto de aquello que motivó la pregunta).

Pero dejemos eso de lado. Perec no fue un sociólogo profesional, aunque sin duda tuvo la intención de describir la sociedad francesa o al menos una capa de ella en un momento histórico particular. (Como ya señalé, él mismo reconoce que una de las cuatro categorías en que divide su obra es la “sociológica”. Este grupo incluye los

tres textos analizados en el presente capítulo.) Y lo hizo de las dos maneras que acabamos de analizar. Para generalizar estas dos formas, podríamos decir que se trata de versiones distintas de una estrategia: caracterizar una cultura y un modo de vida, tanto las creencias relevantes como sus actividades coordinadas, por medio de la acumulación de detalle formalmente no analizado. En *Las cosas* lo hace contando una historia como si fuera una colección de cosas que ocurrían en forma rutinaria; en *Me acuerdo y Tentativa de agotar un lugar parisino*, tan sólo acumula detalles de la faceta pública de la vida colectiva, excluyendo rigurosamente todo lo privado, personal y emocional, hasta dejar sólo la superficie. ¡Pero qué superficie!

El carácter sociológico de estas obras no viene dado por la narración de una historia cuyo desarrollo transmite un determinado análisis social. Ninguno de los tres libros cuenta una historia en el sentido convencional del género novela. No hay ninguna idea de progresión necesaria, ningún desarrollo narrativo, ningún análisis profundo de personajes o sensaciones individuales, como tampoco el retrato de una estructura social o el análisis de los imperativos de su funcionamiento.

A menudo, sostendemos (y este “nosotros” hace referencia aquí ante todo a los sociólogos, pero también a los críticos y analistas culturales que incurren en este tipo de práctica) que las obras literarias constituyen representaciones válidas de la vida social, porque describen con detalle novelístico personas y eventos particulares que pueden considerarse parte de un tipo de verdad acerca no sólo de estas personas, sino también de otras como ellas, y un tipo de verdad general respecto de eventos similares. Es lícito considerar que, a través de la historia que cuenta y de sus personajes, *Guerra y paz* dice algo acerca de la guerra entendida como fenómeno social. También cabe suponer que *Casa desolada* y la historia que cuenta del pleito entre Jarndyce y Jarndyce, sobre todo si se tiene en cuenta la insistencia del propio Dickens al respecto, encarna un tipo de “verdad” acerca del sistema jurídico inglés de la época, su incompetencia, su venalidad y su injusticia. De manera más sutil, también es posible considerar que la propia estructura de la narración encarna las organizaciones y tensiones de la sociedad que describe y en la que fue producida. El crítico brasileño Antonio Cândido se destaca por su capacidad de plantear lecturas que explicitan este tipo de rasgos en distintas novelas (Cândido, 1995).

Pero aquí no me refiero a ninguno de estos valores sociológicos. En las obras de Perec, el lector no participa de la vida emocional de los personajes ni se identifica con ellos. Tampoco percibe una seria reconstrucción analítica de las principales instituciones sociales, pilar fundamental de la ficción realista. Perec no es un modelo del pensamiento y la escritura sociológica en estos sentidos más o menos convencionales de la expresión.

Por el contrario, cada una de estas obras encarna una forma distinta de usar dispositivos literarios para hablar de cuestiones de hondo interés para las ciencias sociales, planteando tres métodos que los científicos podrían utilizar a la hora de producir sus propios informes acerca de la sociedad. *Las cosas* tal vez sea la más

cercana al análisis social convencional. Al terminar el libro, se tiene una clara noción de cómo era la vida para un determinado estrato de la sociedad, para personas de determinado tipo, cierta clase, edad y condición civil. Se lo puede comparar con las formas más o menos estándares con que las ciencias sociales intentaron dar cuenta de estos aspectos de la vida social (por ejemplo, el relato que el antropólogo Robert Redfield ofrece de “la pequeña comunidad como una biografía típica”; Redfield, 1956: 50-65). Los otros dos libros hacen algo que los científicos no suelen hacer muy bien: brindan descripciones de la experiencia ordinaria, aquello que Perec refiere como “describir el resto: lo que por lo general no se anota, lo que no se nota, lo que no tiene importancia: lo que pasa cuando no pasa nada, salvo tiempo, gente, autos y nubes” (Perec, 1975: 12; véase también H. S. Becker, 1998: 95-98). Estos tres libros, cada uno a su manera, confían en una minuciosa “descripción cruda” como un dispositivo fundamental para la transmisión de determinada “realidad” al lector. Al tratar estas obras como una fotoetnografía, no quiero decir que no sean ante todo obras literarias, con todo el potencial y las demás virtudes que caracterizan a este tipo de producciones. Pero al menos de momento me gustaría poner esto entre paréntesis y pensarlas como el tipo de sociología que el propio Perec dijo que son. (Las nociones de un autor acerca de su propia obra pueden no tener “privilegio” alguno, como señalan muchos, pero eso no significa que tengamos que ignorarlas.)

Respecto de esto “que pasa cuando no pasa nada”, no resulta para nada obvio dónde encontraría su lugar dentro de la grilla de las ciencias sociales acerca de lo que estas consideran su objeto de estudio como disciplina científica. Pero la estrategia empleada por Perec coincide de manera llamativa con lo que algunos científicos buscan: la descripción de aquello que un grupo de personas que interactúan y se comunican en determinadas circunstancias históricas produjeron como conocimiento, entendimiento y práctica común; eso que suele denominarse “cultura”. Más aún, avanza en el trabajo de producir una representación de aquello a lo que suele hacerse referencia con el término “experiencia vivida”, si bien la expresión es tan vaga que resulta vacía. Pero si tiene algún significado, este debe hacer referencia al menos a este tipo de “lo que cualquiera sabe y siente” en una determinada circunstancia histórica y social. Perec llama la atención sobre aquello que podría parecer “carente de interés”, poco notorio, no merecedor (con total certeza) de que se elaboren teorías al respecto.

Los científicos insisten en que se brinden evidencias de lo que se les propone como trabajo de descripción y análisis social. Exigen, con bastante racionalidad, pruebas. Desde luego, Perec nunca alude a la cuestión o el problema de la “prueba”. Pero, sin duda, al lector se le ocurrirá preguntarse si la vida en París era de verdad así para ese tipo de personas. ¿Vería las mismas cosas si me sentara en el Café de la Mairie, en la plaza Saint-Sulpice? ¿O acaso Perec está loco e imagina cosas que nunca ocurrieron? Al respecto, el autor se lava las manos, en una nota que sigue al texto central de *Me acuerdo*: “Al evocar estas memorias del período de posguerra, estas refieren, para mí,

a una época que pertenece al reino del mito: esto explica que una memoria pueda ser ‘objetivamente’ falsa; así, en el ‘Me acuerdo’ n.º 101, recuerdo a la perfección a los famosos ‘mosqueteros’ del tenis, pero sólo dos de los cuatro nombres que menciono (Borotra y Cochet) pertenecían en realidad a este grupo, mientras que Brugnon y Lacoste fueron remplazados por Petra y Destreméau, que luego fueron campeones” (Perec, 1978: 119).

Sin embargo, ofrece al lector sobradas razones para creer que es probable que las cosas hayan sido así o bastante similares. En primer lugar, la nota que acabo de citar supone la confesión de un error fáctico que no atenta para nada contra la precisión de *Me acuerdo* como descripción de una cultura. Lo importante, como hecho cultural, es que el nombre de las estrellas del tenis eran parte de algo que una persona informada querría saber, parte de aquello que E. D. Hirsch, Joseph Kett y James Trefil llaman “alfabetización cultural” (1987). Si Perec acierta o no los nombres no importa más que si acierta o no los nombres de los siete enanos de Disney. Pero la confesión muestra a los lectores que la precisión en este tipo de cuestiones es algo que a Perec le preocupa (si bien, desde luego, no lo suficiente para cambiar los nombres por los correctos), y esto establece que es posible confiar en él.

Sin embargo, la mayor parte de las cosas que se mencionan en el libro son cuestiones de conocimiento público, que quedan garantizadas del mismo modo que las citas que Hans Haacke toma del conocimiento público en sus obras de arte conceptual, tan conocidas que la mayoría de los lectores no estará descubriendo nada que no saben. Antes bien, el libro les recuerda algo que ya sabían y cómo, en conjunto, eso que ya sabían constituye algún tipo de totalidad cultural y social. Pero esta totalidad no resulta fácil de caracterizar. No posee el tipo de cohesión, al menos no de manera obvia, que las ciencias sociales atribuyen a una cultura, una similitud, interconexión o afinidad de las partes que permita al observador caracterizar dicha cultura con una de esas frases sintéticas que los científicos adoran y que les permiten decir, por ejemplo, que una sociedad es “industrializada”, se caracteriza por una “ética puritana”, o distinguir si es “dionisíaca” o “apolínea”.

Con *Las cosas* el caso es un poco distinto. Cuando se publicó en 1965 y ganó el prestigioso Prix Renaudot, provocó una extensa discusión crítica acerca de si correspondía llamarla una novela o era, en realidad, una obra sociológica (estoy en deuda aquí con el “posfacio” de Jacques Leenhardt a la edición francesa que da cuenta de la recepción de la obra). Algunos críticos señalaban que no había verdaderos personajes, emociones, promoción de valores, ninguna de las cosas que se esperan de una novela sobre la Francia de posguerra. Por el contrario, el texto ofrecía la descripción de una sociedad dominada por el consumo material, una sociedad en la que, justamente, las cosas estaban comenzando a alterar la vida de las personas en un sentido y hasta un punto nunca antes visto. Estos detalles se sumaban de manera tal que permitían una suerte de descripción sumaria. Y parte de la acalorada discusión crítica que provocó el libro versó sobre lo acertado o no de esta descripción, lo que da

cuenta de la seriedad con que la novela fue recibida como una descripción de la Francia de su época.

Al igual que las otras dos obras, *Las cosas* está llena de detalles. Pero aquí el problema no es la precisión de estos detalles, sino su representatividad. Jérôme y Sylvie viven de una manera cuyos detalles eran familiares para los lectores franceses de la época; conocían esas alfombras y esas lámparas, y todas las demás cosas, materiales e inmateriales, de las que se rodeaban los dos personajes. ¿Pero eso era todo? ¿No era necesario incluir también otras cosas? ¿No es posible decir algo que atempere la dureza del veredicto que los lectores y críticos de la época consideraron implícito contra ese modo de vida? Es un problema de representación que se plantea en todo tipo de proyectos, desde aquellas obras fotográficas a las que se considera “parciales” (véanse las reiteradas críticas que apuntan contra la “tendenciosidad” del libro de Robert Frank *The Americans*) hasta los informes sociológicos cuyos sujetos plantean que habría también otras cosas más agradables que decir acerca de ellos, lo que daría como resultado una imagen general distinta.

Por último, todas estas consideraciones nos llevan a preguntarnos si acaso toda descripción social no presenta dos caras: un deseo de mostrar y un deseo de explicar. Tal vez sea la tensión entre estos dos aspectos la que sostiene los distintos tipos de análisis sociales existentes.

16. Italo Calvino, urbanista

Los experimentos sociológicos de Perec tienen mucho en común con la sociología convencional. Aunque se trata de obras claramente literarias, guardan un gran parecido con lo que podría haber hecho un sociólogo (dotado de algo de imaginación). Con igual claridad, las novelas de Jane Austen, si bien cuentan una historia como suelen hacerlo las novelas, procuran mostrar al lector un modo de vida con el grado de detalle y comprensión general al que aspiran las indagaciones de la antropología y la sociología. No ocurre lo mismo con Italo Calvino, cuyas últimas obras, vanguardistas en intención y ejecución, no plantean ninguna pretensión de descripción objetiva de una organización o situación social, ni siquiera del tipo de ruido de fondo que Perec supo hacer suyo. Pero sí ha trabajado algo que debería interesarnos, sobre todo en *Las ciudades invisibles* (1974a).

La prosa de Calvino es merecidamente famosa. La acumulación de detalles inesperados, la imaginería vívida e inusual y la aliterada enumeración de objetos, personas y propiedades crean una y otra vez placeres inusitados. No es con pretensión de ignorar los logros literarios de Calvino que me interesa llamar la atención sobre otro aspecto de su obra.

Calvino perteneció al grupo literario parisino OuLiPo, entre cuyos miembros también estaba Georges Perec. Perec, recordemos, consideraba que casi un cuarto de su trabajo podía clasificarse bajo el rótulo de “sociológico”, entendiendo por ello un tipo de descripción de la realidad social que contenía, al menos de manera implícita, teorías sociales o, cuanto menos, los materiales básicos para la conformación de este tipo de teorías. Con algo de imaginación, el libro de Calvino sobre las ciudades puede considerarse afín a un estilo de sociología más “teórico”. Y será de gran provecho renunciar a la discusión acerca de si cabe llamar o no a este raro artefacto “sociología” y, antes bien, preguntarse qué tiene para enseñar. *Las ciudades invisibles* comparte los rasgos del tipo de representaciones caracterizadas en un capítulo anterior de este libro como construcciones no verdaderas, pero aun así merecedoras de atención. Pertenece en particular a la subdivisión de este género que denominé “paráboles”, si bien los segmentos son mucho más breves que la historia de Antin acerca del pueblo carente de aire puro.

A primera vista, *Las ciudades invisibles* es una serie de conversaciones entre un anciano Kublai Kan y un joven Marco Polo. Kan advierte que su imperio creció tanto que no es posible gobernarlo de manera efectiva, que se convirtió en “una destrucción sin fin ni forma”, y sólo a través de los relatos que Polo hace de sus viajes consigue discernir “la filigrana de un diseño tan sutil que escapaba a la mordedura de las termitas”. “No es que Kublai Kan crea en todo lo que dice Marco Polo cuando le describe las ciudades que visitó en sus embajadas”, pero escucha con atención las cincuenta y cinco breves descripciones que hace de las ciudades. Y nosotros también.

Polo describe cada ciudad concentrándose en alguna característica dominante de

su situación geográfica, la distribución de sus edificios, sus prácticas sociales o cuestiones mucho más sutiles, a veces indicando de manera explícita sus principales consecuencias. En primer lugar describe a Diomira:

Es propio de esta que quien llega una noche de septiembre, cuando los días se acortan y las lámparas multicolores se encienden todas juntas sobre las puertas de las freiduras, y desde una terraza una voz de mujer grita: ¡uh!, se pone a envidiar a los que ahora creen haber vivido ya una noche igual a esta y haber sido aquella vez felices (Calvino, 1974a: 7).

El lenguaje es evocativo, erótico casi (“una voz de mujer grita: ¡uh!”), y en esto ya hay bastante placer. Tal vez no parezca necesario agregar ninguna observación sociológica, pero la acumulación de cincuenta y cinco descripciones produce en el lector la impresión de que debe haber algo más que una acumulación de imágenes evocativas, que si el título del libro dice que trata acerca de ciudades, esto se debe a que Calvino quiso decir algo sobre las ciudades. El propio Calvino lo reconoció en una conversación con estudiantes de la Universidad de Columbia, que no está incluida en la versión del libro en inglés y no es para nada fácil de encontrar (si bien se presenta como prefacio a las ediciones italiana y francesa, motivo por el cual traduje las citas que siguen del francés, aunque haya una versión original en inglés escrita por el mismo Calvino):

En *Las ciudades invisibles* no se encuentran ciudades reconocibles. Son todas inventadas; he dado a cada una un nombre de mujer; el libro consta de capítulos breves, cada uno de los cuales debería servir de punto de partida de una reflexión válida para cualquier ciudad o para la ciudad en general [...] (Calvino, 1974b: i).

Creo que lo que el libro evoca no es sólo una idea atemporal de la ciudad, sino que desarrolla, de manera unas veces implícita y otras explícita, una discusión sobre la ciudad moderna. A juzgar por lo que me dicen algunos amigos urbanistas, el libro toca sus problemáticas en varios puntos y esto no es casualidad porque el trasfondo es el mismo. Y la metrópoli de los *big numbers* no aparece sólo al final de mi libro; incluso lo que parece evocación de una ciudad arcaica sólo tiene sentido en la medida en que está pensado y escrito con la ciudad de hoy delante de los ojos. [...]

Lo que le importa a mi Marco Polo es descubrir las razones secretas que han llevado a los hombres a vivir en las ciudades, razones que puedan valer más allá de todas las crisis (Calvino, 1974b: v-vi).

¿De qué ciudades habla? En su mayoría, no se trata de ciudades reales, versiones apenas disfrazadas de París, Londres o Nueva York, sino de ciudades que ni siquiera podrían existir, al menos si se toman sus descripciones al pie de la letra, aunque tal vez serían posibles si se las considera en un sentido metafórico. Aún así, algunas de las ciudades descritas parecen recordar ciudades reconocibles. Esmeralda, llena de calles y canales, se asemeja con facilidad a una versión semirrealista de Venecia, aunque las observaciones que Polo hace acerca de ella tal vez no son las que se esperan. (En las últimas conversaciones entre los personajes se nombran ciudades

reales pasadas y presentes, incluso ciudades imaginarias de la literatura y el mito. De esta forma, San Francisco y Nueva Atlántida son evocadas en su conversación y en el escrutinio que Kan hace de su fabuloso atlas.)

¿Dónde están ubicadas estas ciudades? Se supone que Polo viaja por el mundo conocido, pero en aquella época se conocían muchos menos lugares de los que se descubrieron en los siglos venideros. Estas ciudades a menudo aparecen situadas en las costas o al filo del desierto, y parecen hallarse, por las descripciones de las personas y los objetos que se encuentran en ellas, sobre todo en Europa y distintas partes de Asia, no en América.

Calvino nos advierte que debemos prestar atención a los nombres, y estos tienen sabor: romántico, con aire mediterráneo, algo antiguo, casi todos terminados en vocales que son, tanto en inglés como en las lenguas romances, femeninas por sensación y por gramática.

¿En qué tiempo existen estas ciudades? Dado que Marco Polo se las describe a Kublai Kan, se supone que datan de su era, a fines del siglo XIII. Buena parte de los voluptuosos detalles que pueblan estas descripciones es congruente con esta suposición. Pero hay otros que no, sobre todo hacia el final del libro, donde encontramos, para nuestro desconcierto, camiones de basura, automóviles, aeropuertos, grúas, tractores y muchas otras piezas de maquinaria contemporánea.

Podemos encontrar una pista de lo que Calvino quiere decir acerca de las ciudades en las subdivisiones que componen el libro. Las cincuenta y cinco descripciones se distribuyen en once grupos de cinco ciudades cada uno, bajo una variedad de encabezados perturbadores: "Las ciudades y la memoria", "Las ciudades y el deseo", "Las ciudades y los signos", "Las ciudades sutiles", "Las ciudades y los intercambios", "Las ciudades y los ojos", "Las ciudades y el nombre", "Las ciudades y los muertos", "Las ciudades y el cielo", "Las ciudades continuas", "Las ciudades escondidas". Estos grupos están intercalados en un complejo orden numérico cuyo sentido no es evidente, y sospecho que obedece a las reglas de creación típicas de OuLiPo: la distribución sistemáticamente arbitraria de las partes de la obra (de todos modos, véase la discusión de este aspecto en Calvino, 1974b: ii-iii). Cada uno de estos grupos da nombre a un encabezado bajo el cual es posible decir cosas de las ciudades y llamar la atención sobre características sorprendentes. Algunas de ellas son hechos físicos mundanos, otras apuntan a cómo reaccionan las personas a las ciudades, y otros son imaginativos "supongamos que" encargados de desafiar nuestras convicciones en características habituales y no cuestionadas de la vida social.

Como reveló a los estudiantes de la Universidad de Columbia en 1983, Calvino quiere que el lector piense que estas ciudades en algunos sentidos, aunque no en otros, trascienden el tiempo. La idea aparece de manera explícita una y otra vez en las conversaciones entre Kan y Polo. A pesar de la gran cantidad de detalles específicos que brindan las descripciones del navegante, no dan cuenta ni aluden a períodos

históricos específicos ni lugares reales (del modo en que, por ejemplo, el análisis que plantea Max Weber de la ética protestante sí está relacionado con un tiempo histórico y un lugar específicos), sino que describen “la filigrana de un diseño tan sutil que escapaba a la mordedura de las termitas”.

Pero si, a pesar de todo, consideramos que Calvino nos dice algo importante acerca de las ciudades, esto se debe a que podemos extraer de sus parábolas generalizaciones sobre la vida en las ciudades. Cada una llama la atención respecto de alguna cuestión intrínseca de la organización de la vida urbana, alguna dimensión en que las ciudades, o la respuesta de las personas a ellas, varían. Estas características pueden encontrarse en todas las ciudades. No todas tendrán el mismo sistema de distribución de agua, por ejemplo, pero todas deben proveer a su pueblo de agua limpia y deshacerse del agua sucia (la descripción de Armilla [Calvino, 1974a: 49-50] trata sobre esta característica de la organización urbana). El modo en que lo hacen guarda cierta relación inteligible con otras características de la vida de la ciudad.

Establecer este tipo de generalizaciones es la tarea habitual de la sociología urbana, que compara a las ciudades en función de dimensiones tales como el tamaño y los componentes de la población, su estructura geográfica y distintos “problemas”, entre los que se cuentan incluso algunos intangibles, como la “cultura” y la “tradición” (Molotch, Freudenburg y Paulsen, 2000). Podríamos decir, sin menoscabo alguno de su obra a pesar de hablar de ella con el prosaico lenguaje de la ciencia, que Calvino plantea nuevas variables a estas operaciones estándares, nuevas dimensiones en que podría resultar interesante comparar ciudades entre sí, aunque los sociólogos no hayan reparado en ellas todavía (o no lo hayan hecho de manera sistemática). Estas nuevas dimensiones aparecen encarnadas en las historias que Polo le cuenta a Kan y en su análisis de ellas.

LOS MÉTODOS DE CALVINO

Calvino explica el método de construcción de su teoría de la vida urbana por medio de dieciocho diálogos entre el emperador y el viajero que exploran los problemas teóricos y epistemológicos que plantean las ciencias sociales, al comentar el estatuto de las descripciones de las ciudades que Polo le ofrece a Kan. Al escuchar la discusión entre ellos, advertimos las ventajas y desventajas de cada posibilidad, así como la imposibilidad de tomar una decisión definitiva entre ellas. El formato dialógico (véase el cap. 12) alienta esta indeterminación. El lector no se encuentra

ante un tratado que lleve a una conclusión sino ante una discusión en la que se consideran alternativas, se sopesan, se ponen a prueba, se las rechaza, se las trasciende y se vuelve sobre ellas. Los diálogos exploran pero no resuelven los problemas metodológicos que plantea el intento de entender una ciudad. Los acuerdos y desacuerdos entre Kan y Polo sirven a propósitos no sólo “científicos”, sino también dramáticos y caracterológicos. Pero sin duda constituyen observaciones sobre problemas de método que continúan inquietando a las ciencias sociales.

Kan y Polo reconocen la base empírica del conocimiento. Son sutiles al respecto. Por un lado, saben que las ideas inciden sobre los hechos. Las personas ven lo que las ideas las predisponen a ver. Por otra parte, no es posible controlar los hechos manipulando las ideas: los hechos son obstinados y no se adaptan a ser cualquier cosa que uno quiere que sean. Por ende, las características de las ciudades que Polo describe no son cosas que inventa para divertirse. Son lo que son, y cualquier idea general que se tenga acerca de las ciudades deberá ser congruente con ellas. Como dice Kan a Polo: “De ahora en adelante seré yo quien describa las ciudades [...]. Tú en tus viajes verificarás si existen” (Calvino, 1974a: 43). Las descripciones de Kan serán sometidas a la prueba empírica.

Comentan la conexión entre el caso específico y la regla general, entre la descripción de una ciudad específica, real o imaginaria, y una proposición general acerca del modo en que se organizan y funcionan las ciudades, acerca de su historia y su eventual destino. He aquí, nuevamente, un problema habitual e insoslayable de los métodos de las ciencias sociales.

Reconocen que, como ya señalé, las descripciones de Polo implican dimensiones de la vida urbana de las que se debe dar cuenta en la descripción de cualquier ciudad. En este punto iré más allá de lo que es explícito en el texto de su conversación. Puede resultar útil pensar en estas características como “problemas” que toda ciudad debe resolver. Por ejemplo, la ciudad de Fedora preserva sus múltiples futuros posibles en diminutas esferas de cristal depositadas en un museo. Esto nos recuerda que toda ciudad tiene múltiples futuros posibles a los que responde. Toda ciudad tiene su propia manera de relacionarse con estos futuros: preservarlos, suprimirlos, ignorarlos u olvidarlos. “Nuestros futuros” están presentes, de una manera u otra, en cualquier ciudad.

Cada descripción de una determinada ciudad implica cuanto menos una dimensión semejante, y la totalidad del conjunto de las descripciones de Polo implica una gran variedad de ellas. Dado que cada ciudad podría enfrentar estas dimensiones de muchas maneras distintas, el número de combinaciones posibles es enorme. Es un problema de la matemática de las combinaciones.

Estas posibilidades analíticas pueden pensarse en distintos sentidos. Podría decirse que conocido este conjunto general de dimensiones, se sabe todo lo necesario. Cada lugar será sólo una versión de la ley general. Kan afirma:

Y sin embargo, he construido en mi mente un modelo de ciudad, de la cual se

pueden deducir todas las ciudades posibles. [...] Aquel encierra todo lo que responde a la norma. Como las ciudades que existen se alejan en diverso grado de la norma, me basta prever las excepciones a la norma y calcular sus combinaciones más probables (Calvino, 1974a: 69).

Polo propone una alternativa: el modelo de una ciudad

hecha sólo de excepciones, impedimentos, contradicciones, incongruencias, contrasentidos. Si una ciudad así es cuanto hay de más improbable, disminuyendo el número de los elementos fuera de la norma aumentan las posibilidades de que la ciudad verdaderamente sea. Por lo tanto basta que yo sustraiga excepciones a mi modelo, y en cualquier orden que proceda llegaré a encontrarme delante de una de las ciudades que, si bien siempre a modo de excepción, existen. Pero no puedo llevar mi operación más allá de cierto límite: obtendría ciudades demasiado verosímiles para ser verdaderas (Calvino, 1974a: 69).

Esto hace que entender las ciudades sea como el ajedrez: lo único que se necesita es conocer las reglas y leyes generales. Pero a Kan le preocupa que esto sea demasiado abstracto, que deje de lado demasiadas cosas; el ajedrez lo reduce todo a una pieza de madera, un tablero. De inmediato, Polo señala que hay mucho que aprender de una pieza de madera.

Otra posibilidad consiste en afirmar que lo único que se necesita es conocer bien una ciudad, porque las generalizaciones acerca de todas las demás ciudades estarán contenidas en ella. Cuando Kan pregunta por qué Polo nunca habló de Venecia, Polo responde:

Cada vez que describo una ciudad digo algo de Venecia [...]. Para distinguir las cualidades de las otras, debo partir de una primera ciudad que permanece implícita. Para mí es Venecia (Calvino, 1974a: 86).

Es decir que las dimensiones de la vida urbana se descubren a partir de la comparación de ciudades específicas. Cuando se analizan múltiples casos, el caso familiar constituye el fondo de contraste que hace visibles las nuevas características y dimensiones. Del mismo modo, el intento de entender lo ajeno y lo extraño alerta acerca de determinados aspectos del caso familiar que hasta entonces habían pasado inadvertidos. Esto ocurre cuando se comparan ciudades distintas o, desde una perspectiva histórica, el pasado y el presente de una ciudad. Este tipo de comparaciones ofrecen una lógica que permite indagar en los casos imaginarios, lo que podría haber sido pero no llegó a ocurrir, las ramas secas del pasado.

He aquí, en resumen, algunas otras reglas del método analítico que podemos encontrar en los diálogos entre Kan y Polo:

- “Del número de ciudades imaginables hay que excluir aquellas en las cuales se suman elementos sin un hilo que los conecte, sin una regla interna, una perspectiva, un discurso” (Calvino, 1974a: 43-44).
- “Las ciudades [...] creen que son obra de la mente o del azar, pero ni la una ni el

otro bastan para mantener en pie sus muros” (Calvino, 1974a: 44). Es decir que ni la mente ni el azar son explicación suficiente de nada.

- Cada elemento del todo es importante. Ningún todo existe sin partes, pero ninguna parte significa algo si no es en referencia a un todo.
- La memoria es mudable, no es digna de confianza. Y aun así “la forma de las cosas se distingue mejor en lontananza”, tanto en tiempo como en espacio (Calvino, 1974a: 98).
- ¿Cuál es el mejor lugar para proceder a la descripción de una ciudad? Conviene estar a distancia para sacar conclusiones.
- El propósito de cualquier descripción de una ciudad es saber cómo vivir, saber qué viene y aceptarlo y formar parte de ello o, mejor aún, ver qué elementos contribuyen al mejoramiento de la vida y hacer que estos perduren. Imaginar ciudades permite una búsqueda de perfección que produce felicidad, y esta es la meta fundamental de esta labor.

LA TEORÍA DE LAS CIUDADES DE CALVINO

Estas breves descripciones de distintas ciudades plantean ideas aplicables más allá del lugar particular acerca del cual habla Polo. De ellas se aprende, por ejemplo, que Eutropia está formada por muchas ciudades, una sola habitada y las demás vacías, y que sus habitantes regularmente se cansan de sus vidas, sus cónyuges, sus trabajos y entonces se desplazan en masa a la ciudad más próxima, donde tendrán nuevas parejas, nuevos hogares, nuevos empleos, nuevas vistas desde sus ventanas, nuevos amigos, entretenimientos y temas de chismografía. Además, se sabe que, a pesar de estos desplazamientos, nada cambia, ya que si bien son distintas personas quienes los llevan a cabo, se realizan los mismos trabajos, y si bien son otras personas las que hablan, sus chismes versan acerca de lo mismo. Esto sugiere una generalización sociológica: en toda ciudad hay un cuerpo de prácticas sociales —formas de matrimonio, empleo y vivienda— que no cambian demasiado, aun si las personas que las realizan son remplazadas en forma continua por los procesos demográficos habituales del nacimiento, la muerte, la inmigración y la emigración. *Plus ça change...*

Cada una de las descripciones de Polo sugiere una generalización de este tipo. Muchos de los relatos acerca de ciudades amplifican, comentan o insinúan un cambio

en una generalización encarnada por la anterior viñeta. Luego de leer acerca de Eutropia, de su estructura inmutable y su población cambiante, por ejemplo, llegamos al caso de Melania, cuya vida puede ser descrita como una colección de diálogos perpetuos, que son a su vez específicos de este cuerpo de prácticas:

El soldado fanfarrón y el parásito al salir por una puerta se encuentran con el joven pródigo y la meretriz; o bien el padre avaro desde el umbral dirige las últimas recomendaciones a la hija enamorada y es interrumpido por el criado tonto que va a llevar un billete a la celestina (Calvino, 1974a: 80).

Las personas nacen y mueren, pero estos diálogos continúan inmutables:

La población [...] se renueva: los interlocutores mueren uno por uno y entretanto nacen los que se ubicarán a su vez en el diálogo, este en un papel, aquel en el otro. Cuando alguien cambia de papel o abandona la plaza para siempre o entra por primera vez, se producen cambios en cadena, hasta que todos los papeles se distribuyen de nuevo; [pero las mismas escenas continúan representadas por los mismos personajes] aunque ninguno de ellos conserve los ojos y la voz que tenía en la escena precedente (Calvino, 1974a: 80).

Esto agrega a la generalización planteada por Eutropia que estas prácticas invariantes se traducen en roles y guiones tradicionales (otra forma de decir que las ciudades tienen una determinada cultura).

Las observaciones que siguen acerca de los hallazgos teóricos de Calvino sobre las ciudades son incompletos y superficiales, no llegan a descartar todas las lecciones que el libro ofrece. Cada ciudad podría servir como base de un comentario más extenso. Aquí me contentaré con analizar unas pocas ideas e ilustrar con detenimiento de qué manera las presenta Calvino.

Una vez más: toda ciudad real o imaginaria representa una posición particular en una o más dimensiones variables. Entonces, existe un continuo cuyos polos son lo *justo* y lo *injusto*, en el que una ciudad justa como Berenice parecería ocupar una posición única. Pero —y he aquí otra lección sociológica— toda ciudad contiene, junto a su característica aparentemente distintiva, su opuesto:

En la semilla de la ciudad de los justos está oculta a su vez una simiente maligna; la certeza y el orgullo de estar en lo justo —y de estarlo más que tantos otros que se dicen justos más de lo justo—, fermentan en rencores rivalidades, despechos, y el natural deseo de desquite sobre los injustos se tiñe de la manía de ocupar su sitio haciendo lo mismo que ellos. Otra ciudad injusta, aunque siempre diferente de la primera, está pues excavando su espacio dentro de la doble envoltura de las Berenices injusta y justa (Calvino, 1974a: 162).

Aunque una característica parezca dominante o la única presente, el otro polo del continuo en cuestión siempre estará allí también: Berenice contiene una ciudad injusta esperando a usurpar el lugar de la justa, y esta a su vez contiene una ciudad justa que espera remplazarla:

Dicho esto, si no quiero que tus ojos perciban una imagen deformada, debo

señalar a tu atención una cualidad intrínseca de esta ciudad injusta que germina secretamente en la secreta ciudad justa: y es el posible despertar —como un concitado abrirse de ventanas— de un latente amor por lo justo, no sometido todavía a reglas, capaz de recomponer una ciudad más justa aún de lo que había sido antes de convertirse en recipiente de la injusticia. Pero si se explora aún más en el interior de ese nuevo germen de lo justo, se descubre una manchita que se extiende como la creciente inclinación a imponer lo que es justo a través de lo que es injusto, y quizá este es el germen de una inmensa metrópoli [...]; todas las Berenices futuras están ya presentes en este instante, envueltas una dentro de la otra, comprimidas, apretadas, inextricables (Calvino, 1974a: 162-163).

Esto insinúa una dialéctica: la justicia llama a la injusticia, que luego llama a la justicia. Se sigue de ello que no hay *X* que no implique la existencia necesaria de *no X*, no sólo en términos lógicos sino también en la realidad. Calvino da cuenta de esto en la historia de Moriana, que tiene un bello anverso pero también un feo reverso, que no pueden despegarse ni mirarse al mismo tiempo.

Una ciudad puede ocupar alternativamente estos polos opuestos a un ritmo regular (cambiando de uno a otro cada seis meses, como ocurre a una ciudad turística entre “la estación” y el resto del año), o bien en el transcurso de su historia (cambiando con lentitud de una forma a otra, a lo largo de siglos), pero siempre están los dos allí, por más que uno permanezca oculto, latente o invisible. Calvino suele recurrir a metáforas espaciales para explicar la relación entre uno y otro: una forma de la ciudad está en el cielo, mientras que la otra está en el suelo; una está en la tierra y la otra es subterránea. A veces, como ocurre con Valdrada, habla de una ciudad y su reflejo, y se pregunta qué es más preciado, la ciudad o su reflejo.

Las historias nos sugieren que seamos prudentes, que no nos apuremos a juzgar qué versión es más admirable. Bersabea aspira a las virtudes de una ciudad celestial, pero la ciudad subterránea, cuyas características el pueblo de Bersabea intenta evitar, es la verdaderamente perfecta: Bersabea es una “ciudad que sólo cuando defeca no es avara, calculadora, interesada” (Calvino, 1974a: 113).

Estos opuestos pueden guardar entre sí relaciones quasi causales. Cambios en uno pueden provocar cambios en el otro. Los habitantes de Tecla están constantemente construyendo. Cuando Polo pregunta qué plan guía esta actividad, sus habitantes le responden que espere hasta el atardecer: “El trabajo cesa al atardecer. Cae la noche sobre la obra en construcción. Es una noche estrellada. ‘Este es el proyecto’, dicen” (Calvino, 1974a: 127).

Los planes no necesariamente producen el resultado que se quería, lo que sugiere una desconfianza general contra la planificación. El pueblo de Perinzia también emplea los cielos para guiar la construcción, “siguiendo con exactitud los cálculos de los astrónomos”:

En las calles y plazas de Perinzia hoy encuentras lisiados, enanos, jorobados, obesos, mujeres barbudadas. Pero lo peor no se ve; gritos guturales suben desde los sótanos y

los graneros, donde las familias esconden a los hijos de tres cabezas o seis piernas. Los astrónomos de Perinzia se encuentran frente a una difícil opción: o admitir que todos sus cálculos están equivocados y sus cifras no consiguen describir el cielo, o revelar que el orden de los dioses es exactamente el que se refleja en la ciudad de los monstruos (Calvino, 1974a: 145).

La flecha causal puede correr en una dirección inesperada. Al igual que las disposiciones de Tecla y Perinzia, también la de Andria refleja la organización de los cielos. Pero no porque la ciudad imite a los cielos. No, los habitantes aseguran a Polo que cada vez que modifican la ciudad (sea por la erección de una estatua, la construcción de un puerto fluvial o de un tobogán), las estrellas cambian en consecuencia:

Los astrónomos escrutan con los telescopios después de cada mudanza que ocurre en Andria, y señalan la explosión de una nova, o el paso del anaranjado al amarillo de un remoto punto del firmamento, la expansión de una nebulosa, la curva de una vuelta de la espiral de la Vía Láctea (Calvino, 1974a: 151).

Muchas de las ciudades insinúan distintas nociones acerca de la relación entre la estructura y la función. Como ocurre en Dorotea, es posible deducir todo lo que es preciso saber acerca de una ciudad a partir de su diseño espacial: se puede “hacer círculos a base de estos datos hasta saber todo lo que se quiera de la ciudad en el pasado el presente el futuro” (Calvino, 1974a: 9). Sin embargo, un diseño no necesariamente vincula las funciones a determinados lugares: “En cada lugar de esta ciudad [Zoe] se podría sucesivamente dormir, fabricar arneses, cocinar, acumular monedas de oro, desvestirse, reinar, vender, interrogar oráculos” (Calvino, 1974a: 34). La estructura bien puede ser una suerte de cáscara vacía:

Esta ciudad [Zora] que no se borra de la mente es como una armazón o una retícula en cuyas casillas cada uno puede disponer las cosas que quiere recordar: nombres de varones ilustres, virtudes, números, clasificaciones vegetales y minerales, fechas de batallas, constelaciones, partes del discurso (Calvino, 1974a: 15).

Algunas ciudades están organizadas como redes. Algunas de estas ciudades imaginarias, de hecho, son sólo eso, redes: nada queda de Armilla salvo su sistema de distribución de agua (habitado ahora por los seres que más la aprecian: las Náyades). En Ersilia los habitantes tienden hilos entre los lugares para representar sus relaciones: “Cuando los hilos son tantos que ya no se puede pasar entre medio, los habitantes se van: se desmontan las casas; quedan sólo los hilos y los soportes de los hilos” (Calvino, 1974a: 76). De esta forma, una ciudad puede ser entendida como una red de relaciones, de las que existen muchos tipos. Zaira consiste de

relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado: la distancia al suelo de un farol y los pies colgantes de un usurpador ahorcado [...], la altura de aquella barandilla y el salto del adúltero que se descuelga de ella al alba [...]. La ciudad no dice su pasado; lo contiene como las líneas de una mano, escrito en los ángulos de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las

escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, surcado a su vez cada segmento por raspaduras, muescas, incisiones, cañonazos (Calvino, 1974a: 10-11).

Calvino describe otras estructuras de ciudad por medio de imágenes de contención. La ciudad actual de Olinda contiene a la Olinda por venir, el futuro histórico de la ciudad, como un embrión, como una suerte de grano o semilla en su centro, que crece a partir de allí (en lo que se advierte un eco de Berenice). O, como ocurre en Fedora, cuyo museo contiene en esferas de cristal las representaciones en miniatura de la ciudad que hubiera podido ser pero no fue, en estricta correspondencia con los sueños individuales de sus distintos habitantes. El mundo (expresión que también es lícito entender como “nuestras teorías acerca del mundo”) debe tener lugar tanto para

la gran Fedora de piedra como las pequeñas Fedoras de las esferas de vidrio. No porque todas sean igualmente reales, sino porque todas son sólo supuestas. Una encierra aquello que se acepta como necesario mientras todavía no lo es; las otras, aquello que se imagina como posible y un minuto después deja de serlo (Calvino, 1974a: 32).

Calvino ofrece también teorías históricas, que esbozan los patrones regulares que puede seguir el desarrollo de una ciudad. En un tema recurrente, las ciudades se hacen cada vez más y más grandes hasta que se funden en una vasta y continua ciudad única, sin fronteras. En un sentido, la ciudad es continua, pero aquí y allá se encuentran aeropuertos con distintos nombres.

Si al tocar tierra en Trude no hubiese leído el nombre de la ciudad escrito en grandes letras, hubiera creído llegar al mismo aeropuerto del que partiera [...] “Puedes remontar el vuelo cuando quieras”, me dijeron, “pero llegarás a otra Trude, igual punto por punto; el mundo está cubierto por una única Trude que no empieza ni termina, sólo cambia el nombre del aeropuerto” (Calvino, 1974a: 128).

En Cecilia, el campo y la ciudad se fusionaron, y todos buscan en el resultado las huellas de uno u otra, lo que recuerdan y aprecian. En Leonia, un caso aún menos feliz, la ciudad y todas las ciudades que la rodean generan tanta basura que se funden en los márgenes de su basura y con el tiempo serán compactados con maquinarias y comenzarán de nuevo (en este caso, como en otros, Calvino explota el anacronismo).

Por último, Polo y Calvino alertan que los nombres pueden llamar a confusión. Esta idea contiene la noción mayor, de considerable significación teórica, de que las cosas que las personas llaman por el mismo nombre no son necesariamente las mismas. (No todas las “escuelas” son iguales.) Un nombre puede persistir, sugerir continuidad, y de hecho ser en sí la única similitud entre la ciudad nueva y la ciudad vieja. Los nombres transmiten una gran cantidad de significado, pero el significado que transmiten puede tener poco o nada que ver con la realidad de un lugar. En una reflexión a partir de su experiencia de Pirra, Polo afirma:

Mi mente sigue conteniendo un gran número de ciudades que no he visto ni veré, nombres que llevan consigo una figura o fragmento o deslumbramiento de figura

imaginada [...]. [La ciudad imaginada continúa allí], pero no puedo ya llamarla con un nombre, ni recordar cómo podía darle un nombre que significa otra cosa (Calvino, 1974a: 92).

Los nombres (y por extensión, las categorías definidas en términos conceptuales) tienen sentido sólo desde la perspectiva de un observador, desde un determinado lugar. Así, “Irene es un nombre de ciudad de lejos, y si uno se acerca, cambia” (Calvino, 1974a: 125). Este no deja de ser un buen recordatorio para aquellos científicos tan fascinados con las palabras que llegan a confundirlas con la realidad que designan.

LA LITERATURA COMO TEORÍA SOCIAL

Si Calvino fuese realmente un autor de teoría social, y no se tratara sólo de un lúdico replanteo de su escritura y su obra, no hablaría de las ciudades como lo hace en este libro. En él, no se menciona nunca, ni una sola vez, a Max Weber, Emile Durkheim o Karl Marx, por no hablar de otros teóricos de la sociedad contemporáneos. No se menciona a personas que escribieron de manera específica acerca de las ciudades, como Georg Simmel, Ernest W. Burgess o Louis Wirth. No se incluyen estadísticas que den cuenta de la población y sus componentes, de la situación económica o de los logros educativos de sus habitantes. En cambio, a través de su portavoz Marco Polo, Calvino ofrece descripciones imaginativas y poéticas de ciudades. Estas no pretenden caracterizar lugares reales. Confían mucho en los detalles, en imágenes capaces de evocar pensamientos y sensaciones complejas, imágenes que presentan ideas generales de manera metafórica. Los diálogos plantean el argumento preliminar de que resulta mucho más sencillo entender hechos específicos —descripciones meticolosas de ciudades— que conversaciones abstractas al respecto.

Los científicos presentamos nuestras ideas sobre la vida urbana de otra manera. Sabemos lo que creemos ganar con nuestro modo habitual de descripción: precisión, sistematicidad y, sobre todo, el poder de abstracción que permite crear clases lógicas a partir de las cuales formular generalizaciones. En contraste, ¿qué ganó Calvino —y perdimos nosotros— al rechazar nuestros sistemas de descripción más abstractos? ¿Podremos aprender de él una manera de decir algo acerca de las ciudades que tal vez sepamos pero no tengamos forma de incorporar a nuestros resultados explícitos?

En cierta oportunidad, Calvino plantea que las ciudades están hechas de “deseos y temores” y afirma que lo ininteligible se vuelve claro si uno intenta entender las

ciudades a partir de estos fenómenos. Advierte, también, que las descripciones “contrabandean” emociones y estados de ánimo, y que debemos librarnos de estos para ver, a la distancia, las “formas reales”. Lo que no deja de ser exactamente el tipo de problema para el que se diseñaron los métodos de las ciencias sociales. Desde luego, en la medida en que Calvino se destaca en la transmisión de estados de ánimo y emociones, se trata de una de las tantas reglas cuyo contrario también vale la pena honrar.

Calvino logra comunicar los matices del estado de ánimo y la emoción en buena medida por medio de la descripción de detalles mínimos, como cuando en la descripción de Diomira “desde una terraza una voz de mujer grita: ¡uh!” o en el relato de Despina se advierte la presencia de “un velero a punto de partir, con el viento que ya hincha las velas todavía sin desatar” (Calvino, 1974a: 17). Estos detalles no sólo establecen un estado de ánimo o provocan una emoción; también brindan información que el lector atento sabrá usar para construir una idea acerca de cómo es la ciudad de la que se está hablando.

Como resultado, cada una de estas breves descripciones está plagada de posibilidades analíticas, muchas más de las que suele permitir el típico análisis de las ciencias sociales. La posibilidad de hacer uso de los estados de ánimo y las emociones, aunque no se lo analice aquí en detalle, es una de estas potenciales mejoras. Cada detalle puede ser, para el lector indicado, el punto de partida del análisis de un área de la vida urbana. La mujer que grita “¡uh!” hará que algunos lectores presten atención a los aspectos eróticos de la vida urbana (al igual que ocurre en muchas otras partes del libro). El velero a punto de partir tal vez dispare la indagación de las formas de viajar, de cómo los medios de transporte de los que dispone una ciudad condicionan sus posibilidades y la imagen que de ella tenemos. Despina “se presenta diferente al que viene de tierra y al que viene del mar” (Calvino, 1974a: 17). Es por estos detalles susceptibles de encontrar un mayor desarrollo que la descripción literaria permite (al igual que las fotografías de Walker Evans, analizadas en un capítulo anterior) establecer comparaciones que brindan la distancia analítica en ocasiones anhelada por Kan y Polo. Paradójicamente, el primer plano, la mirada cercana, posibilitan aquí la distancia.

Esto plantea un claro contraste con el deseo de los urbanistas de contar con conceptos definidos con claridad que les permitan atribuir una ciudad a tal o cual categoría, afirmar que tal o cual rasgo es dominante o característico en ella, para producir un análisis definitivo. Los conceptos científicos, carentes de ambigüedad, producen resultados carentes de ambigüedad. La descripción literaria renuncia en parte a la claridad y a la unidimensionalidad para obtener, en cambio, la posibilidad de plantear múltiples análisis de las múltiples posibilidades contenidas en una misma historia.

Los análisis que más se parecen a esta forma de llevar adelante la tarea analítica son los que corresponden al tipo de las minuciosas etnografías que Geertz celebró

bajo el nombre de “descripción densa” (Geertz, 1974). Las personas que usan este método por lo general saben que están haciendo algo correcto, pero les cuesta explicar con claridad qué es eso que están haciendo bien. La comparación con el método de Calvino brinda una idea más concreta de qué podría ser. Calvino (a diferencia de Perec) nunca habló de lo que hacía en términos de sociología (si bien su conversación con los estudiantes de la Universidad de Columbia indica que tal vez no se mostró renuente a una apreciación semejante), pero en su obra podemos encontrar pistas que nos permiten a los científicos librarnos de la tiranía de las formas convencionales. Hay mucho más que decir de lo que permiten nuestras formas, y también mucho más que pensar. En Calvino, las ciencias sociales pueden encontrar una fuente de inspiración.

Y por último...

He hecho mi mejor esfuerzo por no adoptar un tono de prédica o moralizante y, salvo algún que otro descuido, creo haberlo logrado. Esto no significa que no tenga fuertes convicciones. A modo de conclusión, me gustaría desarrollarlas aquí.

Estoy convencido de que no existe una forma que sea la mejor a la hora de hablar de la sociedad. Existen muchos géneros, métodos y formatos; todos, útiles para acometer el trabajo. El mundo no ofrece una forma ideal de hacerlo, sino un sinnúmero de posibilidades entre las cuales elegir. Cada forma de representarla hace una parte de la tarea de manera estupenda y no resuelve otras partes con igual eficacia. No podemos hacer todo a la perfección. Cualquier adulto lo sabe, pero muchas veces lo olvidamos y nos volvemos muy quisquillosos cuando nos referimos a los métodos acertados para contar una historia.

Esto no significa que no haya diferencias entre los distintos modos de representar la sociedad. Llegados a este punto, los partidarios de la ciencia se sentirán tentados de preguntar con qué mapa preferiríamos contar, si el de un cartógrafo formado o uno confeccionado por un amigo que vive en otro país. A lo que contestaré: depende. Depende de para qué se necesite el mapa. Si es para llegar a la casa de mi amigo, preferiré el suyo, donde aparecen todos los puntos de referencia locales. Para calcular estadísticas urbanas, el del cartógrafo. Las representaciones científicas especializadas buscan satisfacer propósitos científicos especializados, y la mayoría de las personas, la mayor parte del tiempo, no tienen estos propósitos en mente. Cuando hagan ciencia, necesitarán toda la parafernalia de la ciencia, pero para los usos más domésticos y cotidianos, es probable que no. Aun así, me gustaría hacer hincapié en que existen otros propósitos para los cuales las representaciones científicas podrían no ser las más adecuadas. Recordemos la anécdota del joven inglés cuyo mapa científicamente trazado no le advirtió de la presencia de las colinas que debía sortear para llegar a su hotel. Hay muchos otros casos similares.

Además, estoy convencido de que cualquier persona involucrada en la producción y el uso de representaciones sociales desempeña una determinada función en el producto final, y estoy particularmente seguro de que los usuarios de representaciones desempeñan un papel crucial. Sin importar el accionar de los productores de representaciones, si los usuarios no hacen la parte que les corresponde, el mensaje no logrará transmitirse, o al menos no logrará transmitirse tal como hubieran querido sus productores.

Las representaciones contienen distintos grados de detalle e información. Algunos productores confeccionan sus informes de manera tal que estos contengan sólo lo necesario para que los usuarios acepten el argumento que se les plantea. Otros incluyen mucha más información, ya sea que el usuario pueda considerarla necesaria, haga un uso mínimo o apenas consciente de ella o incluso la ignore. No todos los usuarios tienen que usar todo lo que se les ofrece; depende de ellos. Imaginemos una

escala que va desde el argumento cuidadosamente contruido de la publicación científica, que da a los usuarios lo necesario para analizar y aceptar lo que el productor propone, hasta el contenido más inclusivo de una fotografía documental bien construida (al estilo de las fotografías tomadas por Walker Evans para explorar los diferentes modos de ser mujer en los Estados Unidos en las décadas de 1920 y 1930).

Ahora imaginemos una segunda escala. En uno de sus polos se encuentran las representaciones que permiten, y a menudo demandan de manera absoluta, que los usuarios hagan buena parte del trabajo de interpretación y les proveen del material necesario para investigar y considerar una gran cantidad de ideas, incluso algunas que el productor jamás tuvo en mente. En el polo opuesto, otras representaciones, mucho más mezquinas, hacen todo lo posible para limitar las posibilidades interpretativas de los usuarios a lo que el productor quiere.

El universo de las representaciones sociales contiene innumerables formas posibles de realizar la tarea y de dividir el trabajo entre los productores y los usuarios. Estoy convencido de que las ciencias sociales de nuestros días se automutilaron al imponer límites estrictos a las formas en que los investigadores tienen permitido contar lo que descubrieron acerca de lo que estudian. La forma predecible y rutinaria de los artículos académicos no permite la inclusión de ningún tipo de detalle “superfluo” ni habilita las múltiples posibilidades interpretativas que otros modos de presentar lo que se sabe permiten, alientan e incluso exigen. Los libros académicos otorgan un poco más de libertad a aquellos autores y editores que deseen correr el riesgo (si bien con esto no se corren riesgos demasiado significativos).

Por su parte, los productores que trabajan en otros mundos representacionales, en especial el arte, deben lidiar con sus propios entornos profesionales y organizacionales, que también pueden resultar bastante restrictivos. Cada uno de estos mundos tiene su “manera correcta” de hacer las cosas, y las personas que no proceden conforme a ellas arriesgan su carrera y su reputación. Un artista puede ser criticado por parecerse demasiado a un científico; algunos críticos sostuvieron que Georges Perec escribía como sociólogo y otros, que la obra de Han Haacke pertenecía a la sociología y no a la escultura. A su vez, los científicos que emplean métodos o sistemas representacionales inusuales son criticados por su escasa “cientificidad”. El modo arcaico en que los referatos y los editores juzgan los trabajos presentados para su publicación en las revistas académicas vuelve muy costosa para cualquiera que trabaje dentro de las ciencias sociales la desición de utilizar dispositivos “inusuales” como los diagramas de caja y bigotes de Tukey, por no hablar de ciertos materiales o formatos visuales demasiado parecidos —dios no lo permita— al “arte”. El conservadurismo resultante debilita por igual la producción del arte y de las ciencias sociales. Nuestros días padecen un severo caso de “esto era suficientemente bueno para el abuelo y es suficientemente bueno para mí”.

Este libro da cuenta de posibilidades que todos, como participantes de distintas

empresas colectivas dedicadas a la exploración y la representación de la sociedad, estuvimos ignorando. Estoy convencido de que deberíamos dejar de hacerlo y comenzar a utilizar estos recursos existentes, y me refiero a todos, en cualquier campo en que nos estemos desempeñando.

A pesar de la pesada mano de las limitaciones organizacionales, evidentes en las prácticas editoriales de las publicaciones académicas, los estándares de juicio empleados por los comités universitarios que deciden la permanencia de un profesor en su cargo, los curadores, los críticos, los directores de teatro y los estudios cinematográficos que se sientan y dicen no, ¿será posible hacerlo? Claro que sí. Las obras que analicé a modo de ejemplo muestran que es posible. Son lo que los matemáticos denominan una “prueba de existencia”. Para decirlo de manera más sencilla, cualquier cosa que se haya hecho, puede hacerse. (Véase, además, este análisis en distintos momentos de Becker, Faulkner y Kirshenblatt-Gimblett, 2006.)

Así termina mi sermón. Al igual que cualquier otro predicador, espero que mi congregación haya oído, pero no tengo demasiadas esperanzas. Me encantaría que me demostrararan que estoy equivocado.

Índice de imágenes y gráficos

- 3.1.** Dorothea Lange, *Tractored Out: Abandoned Farmhouse on a Large Mechanized Cotton Farm*, Loc, LC-USF342-8140A
- 3.2.** Walker Evans, *A Girl on Fulton Street, New York*, 1929. © The Metropolitan Museum of Art
- 3.3.** Walker Evans, *42nd Street*. © The Metropolitan Museum of Art
- 3.4.** Walker Evans, *Alabama Cotton Tenant Farmer's Wife*, 1936. © The Metropolitan Museum of Art
- 3.5.** Walker Evans, *Citizen in Downtown Havana*, 1932. © The Metropolitan Museum of Art
- 3.6.** Walker Evans, *Main Street, Saratoga Springs, New York*, 1931. © The Metropolitan Museum of Art
- 3.7.** Walker Evans, *Street and Graveyard in Bethlehem, Pennsylvania*. © The Metropolitan Museum of Art
- 3.8.** Walker Evans, *Frame Houses in Virginia*, 1936. © The Metropolitan Museum of Art
- 10.1.** Las perspectivas de las clases sociales. Davis, Gardner y Gardner (1941)
- 10.2.** Frecuencia de interacción de un grupo de mujeres en la ciudad vieja, 1936–Grupo I. Davis, Gardner y Gardner (1941: 149)
- 10.3.** Grados de inclusión de los miembros de dos camarillas superpuestas y relaciones entre ellos. Davis, Gardner y Gardner (1941: 150)
- 10.4.** Estratificación social de un grupo de camarillas de color. Davis, Gardner y Gardner (1941: 212)
- 10.5.** Composición étnica de los grupos de interés. Hughes (1943: 134)
- 10.6.** Parentesco y otras conexiones de un grupo de líderes. Hughes (1943: 164)
- 10.7.** Conversación en una esquina. Whyte (1981 [1943]: 95)
- 10.8.** Cómo hacer y arreglar un cajoneo. Whyte (1981 [1943]: 250)
- 10.9.** Cómo se consiguió la cerca del parque. Whyte (1981 [1943]: 251)
- 11.1.** Douglas Harper, *Jungle, Wenatchee*, 1981. Cortesía de Douglas Harper
- 11.2.** Douglas Harper, *Boston, Skid Row*, 1981. Cortesía de Douglas Harper

Bibliografía

Agee, J. y W. Evans (1988 [1941]), *Let Us Now Praise Famous Men*, Boston, Houghton Mifflin [ed. cast.: *Elogiemos ahora a hombres famosos*, Barcelona, Seix Barral, 1993].

Antin, D. (1976), *Talking at the Boundaries*, Nueva York, New Directions.

— (1984), *tuning*, Nueva York, New Directions.

Bajtín, M. M. (1981), *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin, University of Texas Press.

Bartow, A. (1988), *The Director's Voice. Twenty-One Interviews*, Nueva York, Theatre Communications Group.

Bateson, G. y M. Mead (1942), *Balinese Character. A Photographic Analysis*, Nueva York, New York Academy of Sciences.

Bazerman, C. (1988), *Shaping Written Knowledge. The Genre and the Activity of the Experimental Article in Science*, Madison, University of Wisconsin Press.

Becker, H. S. (1967), “Whose Side Are We On?”, *Social Problems*, 14: 239-247.

— (1973), *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*, Nueva York, Free Press. [ed. cast.: *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*, Buenos Aires, Siglo Xxi, 2009].

— (1982), *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press [ed. cast.: *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, col. “Intersecciones”, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008].

— (1995), “Hypertext Fiction”, en M. L. Lima dos Santos (ed.), *Cultura e Economia*, Lisboa, Edicões do Instituto de Ciências Sociais.

— (1998), *Tricks of the Trade. How to Think about Your Research While You're Doing It*, Chicago, University of Chicago Press [ed. cast.: *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*, Buenos Aires, Siglo Xxi, 2009].

— (2002), “Visual Evidence: A Seventh Man, the Specified Generalization, and the Work of the Reader”, *Visual Studies*, 17: 3-11 [ed. cast.: “Evidencia visual: un séptimo hombre, la generalización especificada y el trabajo del lector”, *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, 16(1-2): 38-50, 2011].

Becker, H. S. y R. R. Faulkner (2006a), “‘Do You Know...?’ The Jazz Repertoire: An Overview”, manuscrito.

— (2006b), “The Jazz Repertoire”, manuscrito [ed. cast.: *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*, Buenos Aires, Siglo Xxi, 2011].

Becker, H. S., R. R. Faulkner y B. Kirshenblatt-Gimblett (eds.) (2006), *Art from Start to Finish. Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations*, Chicago, University of Chicago Press.

Becker, H. S. y M. McCall (1990), “Performance Science”, *Social Problems*, 37: 117-132.

Becker, H. S., M. McCall y L. Morris (1989), “Theatres and Communities: Three Scenes”, *Social Problems*, 36: 93-112.

Becker, H. S. y J. Walton (1975), “Social Science and the Work of Hans Haacke”, en H. Haacke (ed.), *Framing and Being Framed. Seven Works, 1970-1975*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

Becker, Karin E. (1985), “Forming a Profession: Ethical Implications of Photojournalistic Practice on German Picture Magazines, 1926-1933”, *Studies in Visual Communication*, 11: 44-60.

Beckett, S. (1960), *Krapp's Last Tape, and Other Dramatic Pieces*, Nueva York, Grove.

— (1961), *Happy Days. A Play in Two Acts*, Nueva York, Grove [ed. cast.: *Teatro reunido*, col. “Marginales”, Barcelona, Tusquets, 2006].

Bellos, D. (1993), *Georges Perec. A Life in Words*, Boston, David R. Godine.

Beniger, J. R. y D. L. Robyn (1978), “Quantitative Graphics in Statistics: A Brief History”, *American Statistician*, 32: 1-11.

Berger, J. y J. Mohr (1982 [1975]), *A Seventh Man*, Londres, Writers and Readers Publishing Cooperative [ed. cast.: *Un séptimo hombre. Un libro de imágenes y palabras sobre la experiencia de los trabajadores emigrantes en Europa*, Madrid, Huerga y Fierro, 2002].

Bertin, J. (1981), *Graphics and Graphic Information Processing*, Nueva York, Walter de Gruyter [ed. cast.: *La gráfica y el tratamiento gráfico de la información*, Madrid, Taurus, 1987].

Best, J. (2001), *Damned Lies and Statistics. Untangling Numbers from the Media, Politicians, and Activists*, Berkeley, University of California Press.

Blauner, B. (1987), “Problems of Editing ‘First-Person’ Sociology”, *Qualitative Sociology*, 10: 46-64.

Blumer, H. (1951), “Collective Behavior”, en A. M. Lee (ed.), *New Outline of the Principles of Sociology*, Nueva York, Barnes and Noble.

Borges, J. L. (1964), *Labyrinths. Selected Stories and Other Writings*, Nueva York, New Directions [ed. cast.: “Funes el memorioso”, en *Ficciones*, Barcelona, Seix Barral, 1986].

Bourdieu, P. (1990), *Photography. A Middle-Brow Art*, Stanford, Stanford University Press [ed. cast.: *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003].

Brainard, J. (1995 [1975]), *I Remember*, Nueva York, Penguin [ed. cast.: *Me acuerdo*, Madrid, Sexto Piso, 2009].

Brassaï (1976), *The Secret Paris of the 30's*, Nueva York, Pantheon.

Brumfield, J. (1980), “‘The Americans’ and the Americans”, *Afterimage*, 8: 8-15.

Callahan, S. (ed.) (1972), *The Photographs of Margaret Bourke-White*, Nueva York, New York Graphic Society.

Calvino, I. (1974a), *Invisible Cities*, Nueva York, Harcourt Brace [ed. cast.: *Las*

ciudades invisibles, Buenos Aires, Minotauro, 1983].

— (1974b), *Les villes invisibles*, París, Seuil [ed. cast.: *Las ciudades invisibles*, Buenos Aires, Minotauro, 1983].

Campbell, D. T. y J. C. Stanley (1963), *Experimental and Quasi-Experimental Designs for Research*, Chicago, Rand McNally.

Cândido, A. (1995), *Essays on Literature and Society*, Princeton, Princeton University Press [ed. cast.: *Literatura y sociedad. Estudios de teoría e historia literaria*, México, UNAM, 2007].

Capa, C. (ed.) (1968), *The Concerned Photographer*, Nueva York, Grossman.

Carpenter, E. S. (1960), “The New Languages”, en E. S. Carpenter y M. McLuhan (eds.), *Explorations in Communication*, Boston, Beacon, pp. 162-179.

Chalvon-Demersay, S. (1994), *Mille scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise*, París, Métailié.

Chambers, J. W. II. (2003), “S. L. A. Marshall’s Men against Fire: New Evidence regarding Fire Ratios”, *Parameters*, 33: 113-121.

Churchill, C. (1996), *Mad Forest. A Play from Romania*, Nueva York, Theatre Communications Group.

Citron, M. (dir.) (1979), *Daughter Rite*, Nueva York, Women Make Movies.

Clifford, J. (1988), “On Ethnographic Authority”, en J. Clifford (ed.), *The Predicament of Culture*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 21-54 [ed. cast.: “Sobre la autoridad etnográfica”, en C. Reynoso (ed.), *El surgimiento de la antropología posmoderna*, México, Gedisa, 1988].

Clifford, J. y G. E. Marcus (eds.) (1986), *Writing Culture*, Berkeley, University of California Press.

Cohen, P. C. (1982), *A Calculating People. The Spread of Numeracy in Early America*, Chicago, University of Chicago Press.

Collier, J. y M. Collier (1986), *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

Conquergood, D. (1992), “Ethnography, Rhetoric, and Performance”, *Quarterly Journal of Speech*, 78: 1-23.

Cook, J. N. (1982), “Robert Frank’s America”, *Afterimage*, 10: 9-14.

— (1986), “Robert Frank”, *Aperture*, 24: 31-41.

Cook, T. D. y D. T. Campbell (1979), *Quasi-Experimentation. Design and Analysis Issues for Field Settings*, Chicago, Rand McNally College.

Coser, L. (1972), *Sociology through Literature*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.

Cressey, D. R. (1951), “Criminological Research and the Definition of Crimes”, *American Journal of Sociology*, 56: 546-551.

Danto, A. (1964), “The Artworld”, *Journal of Philosophy*, 61: 571-584.

Davis, A., B. B. Gardner y M. R. Gardner (1941), *Deep South. A Social Anthropological Study of Caste and Class*, Chicago, University of Chicago Press.

Desrosières, A. (1993), *La politique des grands nombres. Histoire de la raison*

statistique, París, La Découverte [ed. cast.: *La política de los grandes números. Historia de la razón estadística*, Barcelona, Melusina, 2004].

DuBois, W. E. B. (1996 [1899]), *The Philadelphia Negro. A Social Study*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.

Duneier, M. (2000), *Sidewalk*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux.

Ehrenberg, A. S. C. (1981), “The Problem of Numeracy”, *American Statistician*, 35: 67-71.

Epstein, E. J. (1973), *News from Nowhere*, Nueva York, Random House.

Ericson, R., P. M. Baranek y J. B. L. Chan (1987), *Visualizing Deviance. A Study of News Organization*, Toronto, University of Toronto Press.

Evans, W. (1975 [1938]), *American Photographs*, Nueva York, East River.

Ferguson, E. S. (1977), “The Mind’s Eye: Nonverbal Thought in Technology”, *Science*, 197: 827-836.

Fienberg, S. E. (1979), “Graphical Methods in Statistics”, *American Statistician*, 33: 165-178.

Frank, R. (1969 [1959]), *The Americans*, Nueva York, Aperture [ed. cast.: *Los americanos*, Madrid, La Fábrica, 2008].

Freeman, L. C. (2003), “Finding Social Groups: A Meta-Analysis of the Southern Women Data”, en B. Ronald, K. Carley y P. Pattison (ed.), *Dynamic Social Network Modeling and Analysis*, Washington, National Academies Press, pp. 39-97.

Friedenberg, E. Z. (1965), *Coming of Age in America. Growth and Acquiescence*, Nueva York, Random House.

Geertz, C. (1974), *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic Books [ed. cast.: *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1992].

— (1983), *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, Nueva York, Basic Books [ed. cast.: *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós, 1994].

Gerth, H. H. y C. Wright Mills (1946), *From Max Weber. Essays in Sociology*, Nueva York, Oxford University Press.

Gitlin, T. (1980), *The Whole World Is Watching*, Berkeley, University of California Press.

Goffman, E. (1961), *Asylums*, Garden City, Doubleday [ed. cast.: *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*, Buenos Aires, Amorrortu, 1970].

Goody, J. (1977), *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press [ed. cast.: *La domesticación del pensamiento salvaje*, Madrid, Akal, 1985].

Gopnik, A. (2000), “Street Furniture: The Mapmakers Who Know Where You Live”, *New Yorker*, 6 de noviembre, 2005, pp. 54-57.

— (2005), “Homer’s Wars: The Simple Epics of an American Artist”, *New Yorker*, 31 de octubre: 66-73.

Gottschalk, L., C. Kluckhohn y R. C. Angell (eds.) (1945), *The Use of Personal Documents in History, Anthropology, and Sociology*, Nueva York, Social Science Research Council.

Gove, W. R. (1970), "Societal Reaction as an Explanation of Mental Illness: An Evaluation", *American Sociological Review*, 35: 873-884.

— (1975), "The Labelling Theory of Mental Illness: A Reply to Scheff", *American Sociological Review*, 40: 242-248.

Gusfield, J. R. (1976), "The Literary Rhetoric of Science: Comedy and Pathos in Drinking Driver Research", *American Sociological Review*, 41: 16-34.

— (1981), *The Culture of Public Problems. Drinking-Driving and the Symbolic Order*, Chicago, University of Chicago Press [ed. cast.: *La cultura de los problemas públicos. El mito del conductor alcoholizado versus la sociedad inocente*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014].

Gutman, J. M. (1967), *Lewis W. Hine and the American Social Conscience*, Nueva York, Walker.

Haacke, H. (1975), *Framing and Being Framed. Seven Works, 1970-1975*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

Hacking, I. (1999), *The Social Construction of What?*, Cambridge, Harvard University Press [ed. cast.: *¿La construcción social de qué?*, Barcelona, Paidós, 2001].

Hagaman, D. (1993), "The Joy of Victory, the Agony of Defeat: Stereotypes in Newspaper Sports Feature Photographs", *Visual Sociology*, 8: 48-66.

— (1996), *How I Learned Not to Be a Photojournalist*, Lexington, University Press of Kentucky.

Hall, S. (1973), "The Determination of News Photographs", en S. Cohen y J. Young (eds.), *The Manufacture of News. A Reader*, Beverly Hills, Sage.

Harper, D. (1981), *Good Company*, Chicago, University of Chicago Press.

Hartman, C. O. (1991), *Jazz Text. Voice and Improvisation in Poetry, Jazz, and Song*, Princeton, Princeton University Press.

Herndon, J. (1968), *The Way It Spozed to Be*, Nueva York, Bantam.

Hersey, J. (1980), "The Legend on the License", *Yale Review*, 70: 1-25.

Hirsch, E. D., J. F. Kett y J. S. Trefil (1987), *Cultural Literacy. What Every American Needs to Know*, Boston, Houghton Mifflin.

Hochschild, A. (1997), "Mr. Kurtz, I Presume", *New Yorker*, 63: 40-47.

Holt, J. (1967), *How Children Learn*, Nueva York, Pitman [ed. cast.: *Cómo aprenden los niños pequeños y los escolares*, Buenos Aires, Paidós, 1974].

Horan, J. (1966), *Timothy O'Sullivan. America's Forgotten Photographer*, Nueva York, Bonanza.

Hughes, E. C. (s.f.), "Action Catholique and Nationalism: A Memorandum on Church and Society in French Canada", memorando.

— (1943), *French Canada in Transition*, Chicago, University of Chicago Press.

- (1984), *The Sociological Eye*, New Brunswick, Transaction.
- IvSA (International Visual Sociology Association) (2006), disponible en <sjmc.cla.umn.edu/faculty/schwartz/ivsa> (recuperado el 16 de marzo de 2006).
- Jencks, C. (1980), “Heredity, Environment, and Public Policy Reconsidered”, *American Sociological Review*, 45: 723-736.
- Jones, L. (1996), “Hollywood Realities: *Hoop Dreams*”, *Jump Cut*, 40: 8-14.
- Joyce, M. (1995), *Of Two Minds. Hypertext Pedagogy and Poetics*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Kaiser, D. (2005), *Drawing Theories Apart. The Dispersion of Feynman Diagrams in Postwar Physics*, Chicago, University of Chicago Press.
- Karaganis, J. (2007), *Structures of Participation in Digital Culture*, Nueva York, Social Science Research Council.
- Kawin, B. F. (1992), *How Movies Work*, Berkeley, University of California Press.
- Kemeny, J. G., J. L. Snell y G. L. Thompson (1974), *Introduction to Finite Mathematics*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall [ed. cast.: *Introducción a las matemáticas finitas*, México, Continental, 1967].
- Kluckhohn, C. (1945), “The Personal Document in Anthropological Science”, en L. Gottschalk, C. Kluckhohn y R. C. Angell (eds.), *The Use of Personal Documents in History, Anthropology, and Sociology*, Nueva York, Social Science Research Council, pp. 78-173.
- Kraft, E. (1994), *What a Piece of Work I Am (A Confabulation)*, Nueva York, Crown [ed. cast.: *¡Qué estupendo soy! Una confabulación*, Barcelona, Destino, 1994].
- Kuhn, T. (1970 [1962]), *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press [ed. cast.: *La estructura de las revoluciones científicas*, México, FCE, 1971].
- Latour, B. (1983), “Give Me a Laboratory and I Will Raise the World”, en K. D. Knorr-Cetina y M. Mulkay (eds.), *Science Observed*, Beverly Hills, Sage.
- (1986), “Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands”, *Knowledge and Society*, 6: 1-40.
- (1987), *Science in Action*, Cambridge, Harvard University Press [ed. cast.: *Ciencia en acción. Cómo conseguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*, Barcelona, Labor, 1992].
- (1995), “The ‘Pédofil’ of Boa Vista: A Photo-Philosophical Montage”, *Common Knowledge*, 4: 144-187.
- (1996), *Aramis. Or, The Love of Technology*, Cambridge, Harvard University Press.
- Latour, B. y F. Bastide (1986), “Writing Science-Fact and Fiction: The Analysis of the Process of Reality Construction through the Application of Socio-semiotic Methods to Scientific Texts”, en M. Callon, J. Law y A. Rip (eds.), *Mapping the Dynamics of Science and Technology. Sociology of Science in the Real World*,

Londres, Macmillan, pp. 51-66.

Latour, B. y S. Woolgar (1979), *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Fact*, Beverly Hills, Sage [ed. cast.: *La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos*, Madrid, Alianza, 1995].

Leenhardt, J. y P. Józsa (1999 [1982]), *Lire la lectura. Essai de sociologie de la lecture*, París, L'Harmattan.

Lieberson, S. (1980), *A Piece of the Pie. Blacks and White Immigrants since 1880*, Berkeley, University of California Press.

— (1985), *Making It Count*, Berkeley, University of California Press.

Lutz, C. A. y J. L. Collins (1993), *Reading "National Geographic"*, Chicago, University of Chicago Press.

Lynch, M. (1991), “Pictures of Nothing? Visual Construals in Social Theory”, *Sociological Theory*, 9: 1-21.

Lyon, D. (1968), *The Bikeriders*, Nueva York, Macmillan.

Mamet, D. (1991), *On Directing Film*, Nueva York, Penguin [ed. cast.: *Dirigir cine*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1997].

Matza, D. (1969), *Becoming Deviant*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall [ed. cast.: *El proceso de desviación*, Madrid, Taurus, 1981].

McCloskey, D. (1985), *The Rhetoric of Economics*, Madison, University of Wisconsin Press [ed. cast.: *La retórica de la economía*, Madrid, Alianza, 1990].

— (1990), *If You're So Smart. The Narrative of Economic Expertise*, Chicago, University of Chicago Press [ed. cast.: *Si eres tan listo. La narrativa de los expertos en economía*, Madrid, Alianza, 1993].

McGill, L. T. (1990), “Doing Science by the Numbers: The Role of Tables and Other Representational Conventions in Scientific Articles”, A. Hunter (ed.), *The Rhetoric of Social Research: Understood and Believed*, New Brunswick, Rutgers University Press, pp. 129-141.

McGilligan, P. (ed.) (1991), *Backstory, 2. Interviews with Screenwriters of the 1940s and 1950s*, Berkeley, University of California Press [ed. cast.: *Backstory 2. Entrevistas con guionistas de los años cuarenta y cincuenta*, Madrid, plot, 2000].

McKeon, R. (1979), “*Pride and Prejudice*: Thought, Character, Argument, and Plot”, *Critical Inquiry*, 5: 511-527.

McPhee, W. (1963), *Formal Theories of Mass Behavior*, Glencoe, Free Press.

— (1967), “When Culture Becomes a Business”, en J. Berger Jr., M. Zelditch y B. Anderson (eds.), *Sociological Theories in Progress*, Nueva York, Houghton Mifflin, pp. 227-243.

Mead, Margaret (1930), *Growing Up in New Guinea*, Nueva York, Morrow [ed. cast.: *Educación y cultura*, Buenos Aires, Paidós, 1972].

Meisalas, S. (1976), *Carnival Strippers*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux.

Meyer, L. B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press [ed. cast.: *La emoción y el significado en la música*, Madrid, Alianza,

2001].

Molotch, H. (1994), "Going Out", *Sociological Forum*, 9: 229-239.

Molotch, H., W. Freudenburg y K. E. Paulsen (2000), "History Repeats Itself, but How? City Character, Urban Tradition, and the Accomplishment of Place", *American Sociological Review*, 65: 791-823.

Molotch, H. y M. Lester (1974), "News as Purposive Behavior: On the Strategic Use of Routine Events, Accidents, and Scandals", *American Sociological Review*, 39: 101-112.

Monmonier, M. (1991), *How to Lie with Maps*, Chicago, University of Chicago Press.

— (1993), *Mapping It Out. Expository Cartography for the Humanities and Social Sciences*, Chicago, University of Chicago Press.

Motte, W. F. (1998), *Oulipo. A Primer of Potential Literature*, Normal, Dalkey Archive Press.

Newhall, B. (1964), *The History of Photography*, Nueva York, Museum of Modern Art [ed. cast.: *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002].

Nova (1983), "Papua New Guinea: Anthropology on Trial", Ambrose Video Publishing (Estados Unidos), emitido por primera vez el 1.º de noviembre.

Ogburn, W. F. (1947), "On Scientific Writing", *American Journal of Sociology*, 52: 383-388.

Oudshoorn, N. y T. J. Pinch (2003), *How Users Matter. The Co-Construction of Users and Technologies*, Cambridge, The MIT Press.

Paumgarten, N. (2006), "Getting Where?", *The New Yorker*, 9 de enero: 86-101.

Penley, C. (1997), *NASA/TREK. Popular Science and Sex in America*, Nueva York, Verso.

Perec, G. (1965), *Les choses. Une histoire des années soixante*, París, Julliard [ed. cast.: *Las cosas. Una historia de los años sesenta*, La Habana, Instituto del Libro, 1969].

— (1975), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, París, Christian Bourgois [ed. cast.: *Tentativa de agotar un lugar parisino*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992].

— (1978), *Je me souviens*, París, Hachette [ed. cast.: *Me acuerdo*, Córdoba, Berenice, 2007].

— (1985), "Notes sur ce que je cherche", en *Penser/Classer*, París, Hachette, pp. 9-16 [ed. cast.: *Pensar/Clasificar*, Barcelona, Gedisa, 2001].

— (1987) *Life: A User's Manual*, Boston, D. Godine [ed. cast.: *La vida, instrucciones de uso*, Barcelona, Anagrama, 1992].

— (1990), *Things. A Story of the Sixties*, Boston, D. Godine.

Polya, G. (1954), *Mathematics and Plausible Reasoning*, Princeton, Princeton University Press [ed. cast.: *Matemáticas y razonamiento plausible*, Madrid, Tecnos, 1966].

Price, R. (1990), *Alabi's World*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Price, R. y S. Price (1995), *Enigma Variations*, Cambridge, Harvard University Press.

Ragin, C. C. (1987), *The Comparative Method. Moving beyond Qualitative and Quantitative Strategies*, Berkeley, University of California Press.

— (2000), *Fuzzy-Set Social Science*, Chicago, University of Chicago Press.

Ragin, C. C., S. Meyer y K. Drass (1984), “Assessing Discrimination: A Boolean Approach”, *American Sociological Review*, 49: 221-234.

Reid, R. L. y L. A. Viskochil (eds.) (1989), *Chicago and Downstate. Illinois as Seen by the Farm Security Administration Photographers, 1936-1943*, Chicago, Chicago Historical Society, Urbana, University of Illinois Press.

Rich, F. (1985), “Wallace Shawn’s Aunt Dan and Lemon”, *New York Times*, 29 de octubre.

Riis, J. (1971 [1901]), *How the Other Half Lives*, Nueva York, Dover [ed. cast.: *Cómo vive la otra mitad. Estudios entre las casas de vecindad de Nueva York*, Barcelona, Alba, 2004].

Robinson, A. H. y B. Bartz Petchenik (1976), *The Nature of Maps*, Chicago, University of Chicago Press.

Rosenthal, A. (1971), *The New Documentary in Action. A Casebook in Film Making*, Berkeley, University of California Press.

— (ed.) (1988), *New Challenges for Documentary*, Berkeley, University of California Press.

Salomon, E. (1967), *Portrait of an Age*, Nueva York, Collier.

Sander, A., G. Sander y U. Keller (1986), *Citizens of the Twentieth Century. Portrait Photographs, 1892-1952*, Cambridge, MIT Press.

Schafer, D. y L. Salvato (1984), *Masters of Light. Conversations with Contemporary Cinemaphotographers*, Berkeley, University of California Press.

Scheff, T. J. (1974), “The Labelling Theory of Mental Illness”, *American Sociological Review*, 39: 444-452.

— (1975), “Reply to Chauncey and Gove”, *American Sociological Review*, 40: 252-256.

Schelling, T. C. (1978), *Micromotives and Macrobbehavior*, Nueva York, W. W. Norton [ed. cast.: *Micromotivos y macroconducta*, México, FCE, 1989].

Schudson, M. (1978), *Discovering the News*, Nueva York, Basic Books.

Scott, M. B. (1968), *The Racing Game*, Chicago, Aldine.

Sebald, W. G. (2001), *Austerlitz*, Nueva York, Random House [ed. cast.: *Austerlitz*, Barcelona, Anagrama, 2004].

Shapin, S. (1994), *A Social History of Truth. Civility and Science in Seventeenth-Century England*, Chicago, University of Chicago Press.

Shaw, G. B. (1957 [1905]), *Major Barbara*, Londres, Penguin [ed. cast.: *La comandante Bárbara*, Buenos Aires, Sudamericana, 1950].

— (1946 [1925]), “Mrs. Warren’s Profession”, en D. B. Laurence (ed.), *Plays*

Unpleasant, Nueva York, Penguin, pp. 181-286 [ed. cast.: *La profesión de la señora Warren*, Barcelona, A. Bello, 2000].

Shawn, W. (1985), *Aunt Dan and Lemon*, Nueva York, Grove Weidenfeld.

Siegel, T. (1990), *The Heart Broken in Half*, San Francisco, AV/ITV Center, San Francisco State University.

Small, M. (2004), *Villa Victoria. The Transformation of Social Capital in a Boston Barrio*, Chicago, University of Chicago Press.

Smith, A. D. (2001), *Twilight*, Los Ángeles, PBS.

— (1994), *Twilight Los Angeles, 1992 on the Road*, Nueva York, Anchor.

Smith, B. H. (1968), *Poetic Closure. A Study of How Poems End*, Chicago, University of Chicago Press.

Snow, C. P. (1959), *The Search*, Nueva York, Scribner.

Snyder, J. P. (1993), *Flattening the Earth. Two Thousand Years of Map Projections*, Chicago, University of Chicago Press.

Sontag, S. (1982), “Writing Itself”, *The New Yorker*, 26 de abril: 122-141.

Sperber, M. (1996), “Hollywood Dreams: *Hoop Dreams* (Steve James, 1994)”, *Jump Cut*, 40: 3-7.

Stasz, C. (1979), “The Early History of Visual Sociology”, en J. Wagner (ed.), *Images of Information. Still Photography in the Social Sciences*, Beverly Hills, Sage, pp. 119-136.

Stryker, R. E. y N. Wood (1973), *In This Proud Land. America 1935-1943 as Seen in the FSA Photographs*, Greenwich, New York Graphic Society.

Szarkowski, J. y M. Morris Hambourg (1983), *The Work of Atget*, Nueva York, Museum of Modern Art.

Trachtenberg, A. (1989), *Reading American Photographs. Images as History, Mathew Brady to Walker Evans*, Nueva York, Hill and Wang.

Tuchman, G. (1978), *Making News*, Nueva York, Free Press [ed. cast.: *La producción de la noticia. Estudio sobre la construcción de la realidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983].

Tucker, A. W. y P. Brookman (eds.) (1986), *Robert Frank. Nueva York to Nova Scotia*, Boston, Little, Brown.

Tufte, E. R. (1983), *The Visual Display of Quantitative Information*, Cheshire, Graphics.

— (1990), *Envisioning Information*, Cheshire, Graphics.

Tukey, J. W. (1972), “Some Graphic and Semigraphic Displays”, en T. A. Bancroft (ed.), *Statistical Papers in Honor of George W. Snedecor*, Ames, Iowa State University Press, pp. 293-316.

— (1977), *Exploratory Data Analysis*, Reading, Addison-Wesley.

Turner, V. y E. Turner (1982), “Performing Ethnography”, *Drama Review*, 26: 33-50.

Urfalino, P. (1990), *Quatre voix pour un opéra. Une histoire de l'Opéra Bastille*

racontée par M. Audon, F. Bloch-Laine, G. Charlet, M. Dittman, París, Editions Metailie.

Van Maanen, J. (1988), *Tales of the Field. On Writing Ethnography*, Chicago, University of Chicago Press [ed. cast.: “Secretos del oficio: sobre escribir etnografía”, *Revista Colombiana de Sociología*, 2(1): 47-68, Bogotá, enero-junio de 1993].

Vaughan, D. (1986), *Uncoupling. Turning Points in Intimate Relationships*, Nueva York, Oxford University Press.

Wainer, H. (1981), “Comment”, *Journal of the American Statistical Association*, 76: 272-275.

Watkins, S. C. (1985), “The History of Graphics in Demography”, *Studies in Visual Communication*, 11: 2-21.

Weber, M. (1949), *The Methodology of the Social Sciences*, Nueva York, Free Press [ed. cast.: *Ensayos sobre metodología sociológica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973].

Weegee (1945), *Naked City*, Nueva York, Essential Books.

Weisstein, E. (s.f.), “Markov Process”, en *MathWorld—A Wolfram Web Resource*, disponible en <mathworld.wolfram.com/MarkovProcess.html>.

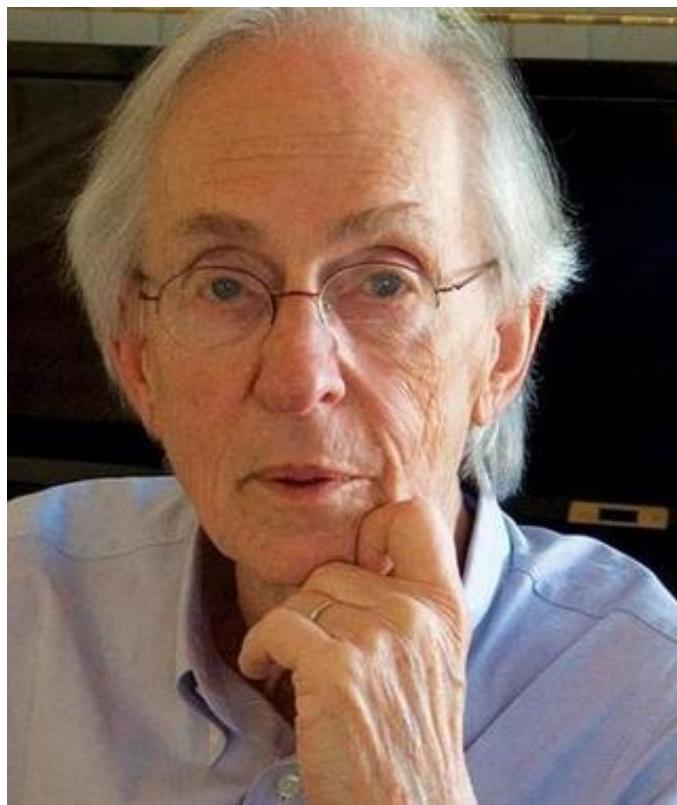
White, H. C. (1963), *An Anatomy of Kinship. Mathematical Models for Structures of Cumulated Roles*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.

Whyte, W. F. (1981 [1943]), *Street Corner Society. The Social Structure of an Italian Slum*, Chicago, University of Chicago Press [ed. cast.: *La sociedad de las esquinas*, México, Centro Regional de Ayuda Técnica, Agencia para el Desarrollo Internacional, 1971].

Wilson, C. (1974 [1965]), *Crazy February. Death and Life in the Mayan Highlands of Mexico*, Berkeley, University of California Press.

Wiseman, F. (dir.) (1967), *Titicut Follies*, Cambridge, Zipporah Films.

Zwerin, C. (1971), “Salesman”, en A. Rosenthal (ed.), *The New Documentary in Action. A Casebook in Film Making*, Berkeley, University of California Press: 86-91.



Sociólogo nacido en Chicago en 1928. Trabajó como pianista profesional y orientó sus primeras investigaciones a explorar el mundo de los músicos de jazz y del consumo de drogas, con el propósito de intervenir críticamente en el campo de la denominada “sociología de la desviación”. En esta línea, sentó las bases de la teoría del etiquetado. Inicialmente su obra analiza las interacciones simbólicas a la luz de las diferencias de raza, estatus y poder, pero abarca también otras áreas de indagación, como la sociología del arte, la práctica de la investigación cualitativa y la escritura en las ciencias sociales.

Es autor de *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales* (2009), *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación* (2009), *Manual de escritura para científicos sociales. Cómo empezar y terminar una tesis, un libro o un artículo* (2011), *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario* (2011, en colaboración con Robert Faulkner), todos publicados por Siglo Veintiuno Editores. También escribió *What About Mozart? What About Murder?*, y, junto con B. Geer, E. Hughes y A. Strauss, *The Boys in White. Student Culture in a Medical School*. Actualmente vive en San Francisco.

[¹] Robert S. y Helen M. Lynd, *Middletown. A Study in Modern American Culture* (1929) y *Middletown in Transition. A Study in Cultural Conflicts* (1937). [N. del E.]

<<

[2] El término es un acrónimo de “Ouvroir de Littérature Potentielle”, Taller de Literatura Potencial. [N. del E.] <<

[3] Una traducción posible de estos títulos en español sería “la invención del hecho”, “sintonía”, “apostar”, “bienes raíces”, “el límite”, “qué significa ser de vanguardia” y “el precio”. [N. del E.] <<

[4] Algo similar ocurriría en castellano. Podríamos usar el pretérito perfecto compuesto (“María ha abierto la puerta y Juan ha lavado los platos”), pero eso provocaría un efecto distinto del que tendría el pretérito perfecto simple que usamos en general para las acciones específicas realizadas en determinado momento (“María abrió la puerta y Juan lavó los platos”). Por otra parte, en francés el “pasado simple” se usa para acciones muy lejanas en el tiempo. [N. del E.] <<

[5] En castellano, usamos el pretérito imperfecto para estas acciones: “Juan lavaba los platos todas las noches. El perro aullaba siempre que Juan lo hacía”, y los circunstanciales nos ayudan a enfatizar el aspecto reiterativo. [N. del E.] <<

[6] En castellano, se usa el pretérito imperfecto para esas acciones habituales: “Juan iba todas las mañanas al puesto de la esquina a comprar el diario. María usaba su grueso abrigo negro cuando hacía frío. El gato se echaba al sol cuando hacía calor a la tarde”. [N. del E.] <<