

Qué es un maestro Un contrapunto posible al imperativo de: ¡A gozar!

Carolina Fernández*

Ezequiel Pereyra Zorraquin**

Universidad de Buenos Aires

El capítulo *Round Springfield (Por la ciudad de Springfield)* de la sexta temporada de Los Simpson, escrito por Al Jean y Mike Reiss y dirigido por Steven Dean Moore, es uno de los más emotivos que se hayan proyectado (y uno de “los viejos”). Tiene, además, una característica muy singular, que rompe el universo mismo que estructura las formas y fórmulas narrativas no solo de *Los Simpson*, sino de los dibujos animados en general. Se trata de lo que Alejandro Ariel llamaría *estilo*, como un contrapunto de la *estética*. Al introducir la muerte como un real que irrumpe en los pactos y supuestos no explícitos de los espectadores, establece una ineludible interpelación que va más allá del orden social preexistente. La consistencia, flexibilidad y/o modalidades que ese orden social presente ofrezca a los sujetos tendrá determinaciones y consecuencias sobre esos mismos sujetos, que son a la vez agentes y transmisores del orden social y simbólico. En el presente apartado, intentaremos algunas articulaciones en torno a ese acto de transmisión desde funciones y espacios diversos, reflexionando en torno al aprendizaje, los conocimientos y el saber, centrándonos en Lisa Simpson como sujeto interpelado ante el encuentro, *el último encuentro*, con Encías Sangrantes Murphy.

En este episodio, Bart se traga accidentalmente una rueda de metal que venía dentro de los cereales Krusty, justo antes de su examen de Historia. Todos, familia y escuela, creen que Bart está inventando excusas para eludir la prueba y solo Lisa cree en su padecimiento. Bart termina siendo operado y en el hospital, Lisa se encuentra con Encías Sangrantes Murphy, quien muere luego de regalarle su saxofón. Para rendirle un homenaje, Lisa quiere que Encías Sangrantes suene en la radio, pero no puede conseguir su disco. Bart invierte los 500 dólares que ganó por la demanda a Krusty en el disco para su hermana, recordando que ella fue la única que se compadeció de él. Gracias a un rayo que cae del cielo, todos en Springfield pueden escuchar a

* carofernandez99@gmail.com

** ezequielpz@hotmail.com

Encías Sangrantes, que se aparece ante Lisa en forma de nube para decirle que lo ha hecho feliz.

Ni bien comienza el capítulo, Homero le hace notar a Lisa que, por no tener experiencia, no puede leer la simulación (que el espectador sabe que no es tal) en su hermano: “Lisa, cuando tengas mi edad, sabrás algunas cosas”. Homero se refiere a una experiencia ligada a la idea de sucesión, y, por lo tanto, a la idea de causalidad, en la que el tiempo pasado determina el subsiguiente. En *Los Simpson*, sin embargo, por ser una serie animada, la estructura narrativa queda substraída al concepto de tiempo y genera la ilusión de un continuo presente o de un presente inmóvil. Umberto Eco (2008) señala que los relatos iterativos, en los que el espectador reconoce un esquema, ofrecen evasión, distensión: permiten olvidar los problemas que se basan en la temporalidad, como la libertad, la responsabilidad y el dolor. Ahora bien, si el dibujo animado permite la creación de personajes que se parezcan a nosotros en casi todo menos en el transcurrir en una sucesión temporal que implica nacimiento y muerte, la muerte de Encías Sangrantes interrumpe el olvido de la temporalidad y abre la posibilidad tanto a la experiencia del dolor como de un aprendizaje.

Nombres del padre o Krusty, Homero, Krabappel, Hibert, Alegría, etc.

La frase que Bart escribe en el pizarrón en la apertura de este episodio (“El gas neurotóxico no es un juguete”) probablemente haga referencia a un hecho sucedido en Tokio el 20 de marzo de 1995, año de la emisión de este capítulo: **Shoko Asahara liberó Gas Sarín en el subte y causó la muerte de 12 personas y 6 mil heridos¹. Cabe aclarar que el gas neurotóxico Tabún fue desarrollado en 1936 en la Alemania Nazi. Aquí es un niño que dice explícitamente a los adultos: “¡El gas neurotóxico no es un juguete!”, en lo que parece en principio una parodia a aquella forma arcaica de castigo institucional hacia a los niños que se portan mal.**

Por su parte, cabe reparar en el modo en que los Simpson se disponen sobre el sillón en este capítulo, precisamente como observadores de la narración que se proyectará, ya que esto propone una identificación entre ellos y nosotros (*todos* veremos lo que sucederá). En esta oportunidad, los tamaños están invertidos: Maggie es la más grande, y Homero el más pequeño. Los adultos aparecen reducidos en su espacio; sutil y velozmente, Bart mira a sus padres con un gesto incierto y luego desvía la mirada hacia sus hermanas y les sonrío con ternura, como refugiándose en aquellos que sí saben distinguir entre lo que es un juguete y aquello que no lo es.

En este episodio, todas las instituciones fallan gravemente, y en especial aquellas cuya función es transmitir algo a los niños, es decir, las que tienen incumbencias en la formación. Esta temática ha resultado bien cara al psicoanálisis, que la ha abordado con un concepto no exento de luchas intestinas: la Declinación del Nombre del Padre, que tendría como consecuencias nuevas formas de padecer aquel Malestar en la Cultura que Freud enunciara en 1930. Para problematizar la cuestión basta plantear que el concepto mismo de Nombre del Padre, en Lacan, ha atravesado por diferentes momentos.

La Modernidad y la Posmodernidad se han caracterizado por poner en jaque a las autoridades. La Revolución Francesa y la muerte de Dios han sido grandes hitos que habilitaron que, en diferentes espacios (académicos, políticos, religiosos, morales y de *personas de a pie*), se hable de la “falta de valores” y se la presuponga como un síntoma de la

crisis de esas figuras de autoridad. Esto puede ponerse en términos de un Discurso del Amo que ha ido cediendo espacio al Discurso Capitalista. El imperativo propio del horizonte de nuestra época tendría que ver con el *plusdegozar* (referencia de Lacan al término plusvalía de Marx), donde el imperativo sería: “¡Goza!”. Es aquí donde se produce el evidente conflicto entre la obediencia o consentimientoⁱⁱ a ese imperativo y los adultos en función de transmisores.

Krusty, el gran referente de Bart (su ídolo, diríamos hoy), se des-responsabiliza con un movimiento que el mismo Bart puede anticipar –y sugerir - desde el otro lado de la pantalla: su adicción al Percodan, un analgésico opioide.

Con sus normas y reglamentos, la escuela también encontró la forma de des-responsabilizarse por la eventual muerte de Bart o incluso en el caso de que a su amigo Milkhouse se lo coma la boa del colegio. Hay un modo de individuación, aunque no de subjetivación, se condena a los niños antes incluso de que comentan algún delito, sea de simulación o por estupidez. Además, la escena en que la cocinera devenida enfermera asiste a Bart enfermo resulta una genial parodia acerca de la medicalización de los niños: ella solo puede ofrecer antidepresivos para todo padecimiento.

Desde los doctores que en el hospital celebran que esté inflamado el apéndice porque así podrán encontrarlo más fácilmente, pasando por el doctor Nick, que se adormece a sí mismo con la anestesia, el abogado que estafa a Bart en su demanda (exitosísima) contra Krusty, el vendedor de discos e historietas que duplica el precio del disco de Encías Sangrantes cuando se entera de que está muerto, hasta el cura que se confunde el nombre del muerto, los adultos y las instituciones una a una van fallando.

En definitiva, no se trata de que los niños desconocen la autoridad de los adultos, como se pregona desde las líneas que proponen reforzamientos en las armas de las autoridades, sino que el padecimiento de la época tendría relación con dos grandes factores que podemos denominar Declinación del Nombre del Padre e Imposición del Discurso Capitalista; donde los adultos sistemática y estructuralmente evaden su responsabilidad subjetiva y la lógica mercantilista rige en ámbitos tales como el entretenimiento de niños, la educación, la salud y lo jurídico.

Sangrantes y Sangre

En una escena en el hospital, mientras el Dr. Hibert controla a Encías Sangrantes, este le cuenta a Lisa que tiene un hermano doctor que siempre “se reía en los momentos más inoportunos”, a lo que el Dr. Hibert lanza una significativa carcajada justo antes de mencionar que él también tenía un hermano que “era músico de Jazz o algo así”. De esta manera, ese saber no sabido para los personajes, pero sí para el observador se hace patente, y queda flotando en el aire el carácter inoportuno denunciado por la risa del doctor: ¿se trata de algo fatal revelado por el análisis clínico que acaba de realizar o por esa fraternidad de la que se han anoticiado y pujan por ocultarse?

Al explicarle a Lisa qué ha hecho con el dinero que ganó, Encías Sangrantes muestra su barradura en el sentido más sintomático: se dedicó a romper los huevos en soledad. Un *flashback* nos lo muestra en una joyería, enfurecido como un adicto en abstinencia frente a un *dealer* moralista, exigiéndole al joyero que le venda otro huevo Fabergé, manifestando de esa manera el derecho que le otorga el liberalismo capitalista a padecer del éxito. Así, podemos verlo derrotado, en un oscuro callejón, destruyendo una a una pero compulsivamente aquellas

obras artísticas de origen ruso, surgidas para recordar la pascua, *La Pasión* de Cristo, el momento en que sería asesinado por aquellos a quienes venía a salvar, de esta única manera: con su muerte.

De Encías Corazón

El núcleo de nuestro análisis se sitúa en dos momentos que deben ser puestos en serie. Uno de los diálogos más bellos y descarnados se da cuando Lisa se despide de Encías Sangrantes en su primera visita:

Lisa: La moraleja parece ser que el Jazz solo deja tristeza y soledad.

Encías Sangrantes (tomándole la mano): Bueno, antes de que tú vinieras yo habría estado de acuerdo con eso.

Lisa lo mira, le sonrío y por el momento no hacen falta más palabras.

Luego de este primer diálogo, donde Encías Sangrantes ha establecido que se ha regido por su deseo y amor a la música, más allá del reconocimiento circunstancial u ostracismo al que lo ha condenado el mercado, se nos propone un intermedio, donde Krusty da una conferencia de prensa para explicar y defenderse de las consecuencias y perjuicios que ha causado por la avidez y ambición que ha demostrado al prestar su nombre para vender todo tipo de productos, algunos incluso mortalmente peligrosos para sus seguidores. De esta manera, queda establecido el contrapunto entre dos posiciones bien diferenciadas.

El segundo momento se da durante la segunda visita de Lisa al hospital. Ella, ya prevenida, ha llevado su saxo. Aquí sucede lo que consideramos un intercambio digno de ser rescatado, disfrutado y analizado:

Encías Sangrantes: ¿Lista para tu recital?

Lisa: Claro que sí, mira: dejé de lavarme los dientes para poder tocar como tú.

Encías Sangrantes: ¡Ah, Lisa! La música viene del corazón, no de tus dientes. ¡Vamos a palomear!

Entonces, comienzan a tocar y cantar *Jazzman*ⁱⁱⁱ y el hospital se ve colmado de música. Los enfermos bailan junto a los médicos y los demás trabajadores, los monitores no yerran cuando captan claves musicales en los corazones de los pacientes, el Dr. Hibert, cambia su risa sintomática por una declaración de amor al Jazz e incluso Moe, el personaje más avaro de los Simpson, prácticamente le regala una cerveza a Barney: “*Cuando el Jazzman testifica, un hombre sin fe cree*”.

Ídolos y Maestros

Pero si hemos dicho que intentaríamos articular esta narración de *Los Simpson* con la educación, cabe la pregunta: ¿qué es lo que enseña Encías Sangrantes a Lisa?, ¿no se presentan acaso como viejos amigos?, ¿no se encuentran ambos igualados por el amor a la música, específicamente por el Jazz, y por la incompreensión de ese amor que manifiestan los demás habitantes de esa ciudad en la que viven?, ¿le enseña el amor por la música? ¿El amor puede enseñarse? ¿Las vías para que el deseo tenga posibilidad de despliegue se transmiten o se habilitan?

En ese espacio, entre la habilitación y la trasmisión, es desde donde opera Encías Sangrantes, diferenciándose del resto y diferenciándola a Lisa en el mismo acto.

En la primera parte del diálogo tenemos un registro contundente de esa posición. Encías Sangrantes sabe, sabe alojar y ponerse en función. Cuando Lisa le pregunta si la moraleja del amor a la música no son la tristeza y la soledad, él no cae en la trampa de regodearse en un goce narcisista. Podría, quizás, decir: “es verdad, qué vida miserable he tenido, qué pueblo ignorante el que no reconoce la altura de sus artistas, qué poco he recibido a cambio de todo lo que he dado...”; pero Encías Sangrantes sabe. Sabe que Lisa pregunta por Lisa, que esa pregunta la compromete subjetivamente y entonces la ubica a ella misma en la respuesta. Y esto solo es posible desde una dimensión asimétrica, donde hay sujeto que padece y que al ser alojado en su padecer, pregunta. ¿Quién padece aquí, el músico que agoniza en una cama de hospital o la niña a la que los Otros le fallan sistemáticamente?

La clave de este capítulo y la comprensión del lugar desde el que opera Encías Sangrantes residen en cómo leemos este *dejar de lavarse los dientes* de Lisa. En una primera lectura, podríamos ver en su actitud un homenaje a su maestro. Parece decirle: “no importa que tengas las encías sucias y probablemente muy mal aliento, además de una poco atractiva apariencia, yo valoro tu interior y cómo este se expresa con el saxo en el jazz”. Lisa lo erige en un ídolo al cual imitar, y en esa misma línea podríamos evaluar una identificación al rasgo: la niña, con ternura pero no sin cierto asco disimulado, le muestra las excrescencias de sus encías.

Pero Encías Sangrantes no quiere ser ni un maestro al que se le obedece ciegamente ni un ídolo al cual se venera. Está anoticiado del lugar que ocupa en aquella niña que lo visita en su lecho de muerte, y como los guerreros de Homero (el de la Antigua Grecia), antes de morir se despoja de mezquindades y adquiere una lucidez casi profética. Con pocas y sencillas palabras, Encías Sangrantes realiza su acto de trasmisión más importante: aloja a Lisa en su lugar de sujeto diferente a los otros. Aquí, la dimensión de lo universal se encarna: el acto de la trasmisión ha ocurrido y más allá de lo imposible y lo indecible, se verifica un encuentro. Lo humano ha encontrado su espacio de circulación en el amor al jazz; podríamos afirmar con Schopenhauer: “La música traduce el sentimiento en su última esencia y ser absoluto”.

Ethos, Logos y Pathos, de Grecia a Encías Sangrantes

En la *Retórica*, Aristóteles utiliza los conceptos de ethos, pathos y logos para señalar la división de las tres partes del arte de la retórica. El ethos corresponde al poder del hablante de mostrar un carácter personal que haga creíble su discurso; el pathos se relaciona con su poder para movilizar las emociones de su interlocutor; y el logos sería su capacidad para probar una verdad, o una verdad aparente, utilizando argumentos convincentes. Las tres categorías pueden ser pensadas desde la idea de “dimensión”, extrapolando el término de la Física, como “cada una de las magnitudes de un conjunto que sirven para definir un fenómeno”, en un anudamiento necesario y solidario. Desde esa perspectiva, consideramos que en el proceso de enseñanza-aprendizaje deben articularse esas tres dimensiones: el ethos, el pathos, el logos.

El ethos se vincula, entonces, con el acto de la trasmisión. Ese acto requiere, para suceder, cierta condición transferencial, sin importar si el agente de trasmisión, configurado como docente, está o no consustanciado con el sistema educativo.

En el caso de Encías Sangrantes, el amor de Lisa por él es manifiesto para el observador, y en ese amor se exhibe una asimetría que permite la transferencia: Lisa le reconoce y adjudica

un saber que va en sintonía con su propio deseo de saber. Si el ethos se relaciona con lo universal, con aquello que hace a la condición humana misma, a la que podríamos considerar una sucesión de saberes transmitidos, el despliegue del deseo de Lisa la arroja y nos arroja a la segunda dimensión, el pathos.

Lisa y Encías Sangrantes *saborean* el jazz. Comparten el saber/sabor no como alienados de una *grupalidad* ilusoria, ni tampoco como individuos o sujetos autónomos dueños de controlar sus acciones, sino esencialmente desde su singularidad. Resulta productivo pensar en las dos acepciones que resultan del concepto de pathos. Por un lado, es significativa de la Pasión en ese despliegue del deseo de saber, que se busca en el prójimo etimológico, el sabor. En la singularidad, el saber no sabido encuentra en el mundo la forma de desplegar algo del dolor por la incompletud, algo –no todo– que en ser saboreado singularmente, abre la vía del duelo, que desde el discurso capitalista y la angustia de Homero o Maggie se pretendió obturar, sustituyendo el objeto con otro músico-mascota o con la compulsión de repetición del chupete^{iv}.

La segunda acepción del Pathos tiene que ver con la obturación de ese deseo bajo alguna de las figuras de la culpa: la enfermedad, el síntoma que coagula toda posibilidad de que aquel deseo se despliegue, canalice y posibilite el acto de transferencia.

El saber, por lo tanto, daría cuenta de la dimensión singular, ya que no hay dos saborear iguales. Pero las dimensiones de lo singular y lo universal, pathos y ethos, no podrían funcionar sin una tercera en la cual se apoyan: lo particular, entendido como las coordenadas espacio-temporales donde el sujeto habita. Cada lugar y cada época tiene sus conocimientos a los que considera válidos, necesarios y hasta obligatorios. Como señala Foucault (1999), retomando a Nietzsche, el conocimiento es siempre una relación estratégica en la que el hombre está situado; es el efecto de una lucha, y lo contradictorio en él es que justamente es siempre singular, y siempre *generalizante*.

En definitiva, lo que podríamos pensar es cuándo y bajo qué condiciones, el Pathos, una de las tres patas imprescindibles para los procesos de enseñanza y aprendizaje, toma su dimensión de síntoma, de figura de la culpa, de obturación o, por el contrario, cuándo propicia la circulación del deseo; de un deseo de saber; y cómo la educación puede propiciar aprendizajes significativos. Es precisamente este último concepto (aprendizaje significativo) que consideramos que puede suplementarse desde estas nociones. La didáctica en boga, con raíces constructivistas y cognitivistas (Ausubel), considera los aprendizajes significativos como aquellos producidos por asimilación, donde se incorpora un conocimiento nuevo a partir de otro preexistente. Sin oponernos ni intentar complementar esas nociones, proponemos otras suplementarias, donde se considere la articulación de las dimensiones del Ethos, el Pathos y el Logos en situación, con el horizonte de generar las condiciones de posibilidad para que el deseo se monte en un saber subjetivo y subjetivante.

Resumen:

¿Qué lugar ocupan las instituciones tradicionales (padres, escuela, iglesia, etc.) en la educación de un niño? ¿Qué sucede con dicha educación cuando las mismas dejan un lugar vacante? La función no desaparece, ni mucho menos su necesidad e importancia social. La dimensión del sujeto se presenta como material de análisis, a partir de la

identificación de Lisa hacia su ídolo, Encías Sangrantes, identificación cuyas vicisitudes le permiten transitar un camino diferente al de la alienación a una imagen no deseada de sí misma.

Palabras clave: música capitalismo educación

Abstract:

How important are traditional institutions (parents, school, church, etc.) in the education of a child? What happens to a child's education when these institutions leave empty spaces? The function they serve do not disappear, nor do their necessity or social importance. The dimension of the subject is presented as matter for analysis, starting from

Lisa's identification with her idol, Bleeding Gums, the vicissitudes of which allow her to travel a path distinct from the one of alienation and an unwanted image of herself.

Key words: Music - Capitalism - Education

Bibliografía

ARIEL, A. (2000). *El estilo y el acto*. Buenos Aires: Ediciones Manantial S.R.L.

ARISTÓTELES (2002). *Retórica*. Madrid: Alianza.

AUSUBEL, D., Novak, J., & Hanesian, H. (1978). *Educational Psychology: A Cognitive View (2nd Ed.)*. New York: Holt, Rinehart & Winston.

ECO, U. (2008) "El mito de Superman". En *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: Tusquets.

FOUCAULT, M. (1999). "La verdad y las formas jurídicas". En: Estrategias de poder. Barcelona: Paidós.

FREUD, S. (1979). Obras Completas Vol. XXI. *El Porvenir de una ilusión, El Malestar en la cultura y otras*. Buenos Aires/Madrid: Editorial Amorrortu.

LACAN, J.: El Seminario XVI, "De un Otro al otro", inédito

ⁱ <http://www.pagina12.com.ar/diario/elmundo/4-73075-2006-09-16.html>

ⁱⁱ Tomando en cuenta la distinción que establece Hannah Arendt, quien señala que solo los niños obedecen y que los adultos consienten, para devolvernos el tema de la responsabilidad.

ⁱⁱⁱ La canción dice: "Levántame, no me levantarías por encima de la vieja rutina / Que sea agradable, juega limpio, músico de jazz / Cuando el músico de jazz testifica, un hombre sin fe cree / Él puede llevarte al paraíso o traerte de rodillas / Es una especie de evangelio / Un toque de Georgia/ Una canción de renacimiento puro / Y un estilo que es santificado / Músico de jazz, aleja mi tristeza / Haz que tu dolor sea mi dolor"

^{iv} Homero intenta dar consuelo a Lisa. La visita en su cuarto, con Maggie y esta le ofrece su chupete. Para ayudarla a comprender la muerte, Homero traza un paralelo con la muerte de su gato, Bola de Nieve: "Lo único que tienes que hacer es ir al lugar de mascotas y escoger otro jazzista".