

fOUL-tÁCTICO desde 2003

El ensayo de la espontaneidad

Número 15, Buenos Aires, 15 de julio de 2006.

Editores responsables: Matías Gutiérrez Reto, Rolando Martínez Mendoza y José Luis Petris.

Coordinación de redacción: María Fernanda Cappa.

Sugerimos la impresión de esta revista para su lectura. Son en total siete páginas.

Nuestras direcciones: e-mail: foultactico@yahoo.com.ar ; página web: www.foultactico.com.ar

Puede escribirnos a ellas solicitando recibir sin cargo ni compromiso alguno los próximos y/o anteriores números de la revista.

También puede enviar a ellas sus comentarios, molestias, elogios, respuestas y/o colaboraciones espontáneas.

Esta revista posee una única regla: sólo se publicarán artículos que no superen las 500 palabras.

El número atómico del fósforo es 15.

Sumario:

Semiótica popular /1: El nombre por José Luis Petris

Semiótica popular /2: Juan Román Riquelme, el texto por J.L.P.

Sueños estéticos de Buenos Aires por Matías Gutiérrez Reto

Libro de quejas por Rolando Martínez Mendoza

El retroceso de algunos géneros televisivos por M.G.R.

El Mundial, por televisión, sin hinchadas por Gastón Cingolani

No vemos televisión, vemos "Lost" por María Fernanda Cappa

Correo de lectores: José Carrasco, Alejandro Ferrer, Deliverio Gillette, Alejandra Zamosc

Semiótica popular /1:

El nombre

José Luis Petris

El diccionario es utilizado muchas veces para comenzar. ¿Qué es la semiótica? Entonces él se nos presenta y nos dice: "Estudio de los signos en la vida social". El diccionario es querendón, nos retiene. Porque su definición nos remite a otras definiciones: ¿qué es un signo?: "Objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro". Listo. Semiótica es la disciplina que estudia a los objetos y acciones que sustituyen a otros. Pensemos posibilidades: objetos de estudio de la semiótica podrían ser entonces los jugadores suplentes de un equipo de fútbol cuando reemplazan en un partido a jugadores titulares, los diputados de la Nación en tanto representantes del pueblo, los implantes dentales, y hasta, tal vez, los billetes falsos.

Sugiero desconfiar del diccionario, por muchos motivos. Pero sugiero desconfiar también de algunas definiciones dadas por la propia semiótica, y no por interesada, sino porque la semiótica es por definición objeto de estudio de sí misma. Semiótica no es tanto lo que quiere ser como lo que para la sociedad termina siendo. Prometo que la lectura aclarará esto.

La semiótica es la disciplina que estudia cómo se generan los sentidos en nuestras sociedades. ¿Y qué son los sentidos? Son esas ideas, conceptos, gozos, sospechas, adhesiones, interrogantes que generan objetos y acciones sobre los que podemos coincidir si los describiéramos materialmente pero que rara vez nos generan a todos lo mismo. Por ejemplo: un paño rectangular, apaisado, compuesto por tres franjas, apaisadas, azul la superior, amarillo-oro la segunda, azul la tercera, es ese objeto material descripto, pero es

algo más, es también ideas y pasiones, que en general suelen ser más importantes que el paño en sí, y que no son iguales para todos.

Aclaración: el perfume de mi vecina me genera asco, porque lo asocio a su suciedad y a su intento por ocultarla. Este asco es evidentemente un sentido, que me genera ese perfume, asco que lo reemplaza y que termina siendo más importante para mí que las características aromáticas del mismo. Pero la semiótica no estudia mis problemas personales. Estudia los sentidos sociales, no los individuales (para los cuales podemos recurrir a la psicología). Bien, pero entonces debemos definir qué es sentido social.

Los sentidos sociales no son sentidos promedio. Porque un mismo objeto puede generar en la sociedad más de un sentido. Y todos ellos pueden ser sociales siempre que sean comunes para la mayoría de los integrantes de por lo menos algún sector significativo de la sociedad, es decir de algún sector no ignorado por la sociedad, que tiene presencia en ella, que la afecta y la constituye, y que no podemos omitir si queremos describirla. Esto no quiere decir que en estos sectores ese sentido común sea idéntico para los integrantes que lo comparten. Pero tiene curiosa y peligrosamente la fortaleza de tender a homogeneizar a ese sector social.

Semiótica es entonces el estudio de nuestros consensos y discusiones sociales. Es el estudio de eso que vivimos como verdad, como realidad.

Semiótica popular /2 (sin cargo, oferta de lanzamiento):

Juan Román Riquelme, el texto

J.L.P.

La semiótica es más aburrida que la crítica. No es una lectura ingeniosa, ni una evaluación estética, ni una ponderación moral y/o política, aunque puede ser útil para cualquiera de ellas. Es tan sólo, pero no menos, que el análisis de qué hay en ese "objeto" que genera ese o esos distintos sentidos en la sociedad. Juan Román Riquelme es un espléndido ejemplo para comenzar esta serie de lecturas semióticas.

Comencemos por deshumanizar a Riquelme. No es Riquelme-persona, ni Riquelme-jugador concreto de fútbol a quien analizaremos. Es el Riquelme que compartimos socialmente, ese que hoy es un texto televisivo. Porque hoy no discutimos al Riquelme que vemos jugar en una cancha de fútbol sin mediaciones, discutimos al del texto televisivo constituido por la trasmisión de los partidos de fútbol en los que participa.

Analizar al Riquelme-texto televisivo no es raro; obsérvese que solemos tener opiniones muy definidas sobre nuestros políticos, y no por frecuentarlos personalmente sino a partir de sus participaciones televisivas o radiales, por lo que leemos sobre ellos en los diarios, etcétera.

Riquelme es un jugador que se fastidia. La televisión alterna planos generales y primeros planos de Riquelme, y si estos últimos aparecen inmediatamente después de que perdió una pelota, remató desviado o fue motivo de una infracción, su cara es de fastidio. Fastidio consigo mismo, con el adversario o con el árbitro. Pero siempre fastidio. En contraste el gesto alegre sólo aparece cuando algún compañero hace algún gol, en el resto de los casos su cara es adusta, aún cuando él mismo es el goleador. Riquelme no parece festejar sus goles, sólo parece hacerse cargo de la autoría.

Este fastidio construido por los primeros planos televisivos abre la posibilidad de distintos sentidos: un niño caprichoso e insatisfecho, un profesional crítico con su propia tarea, un empleado cansado y aburrido que desea terminar su jornada laboral, un trabajador esforzado y responsable. Pero el fútbol en nuestro país no es un trabajo. Está más cerca del arte y del espectáculo. Y no siempre se acepta que los artistas sean niños caprichosos, pero mucho menos que se muestren como obreros.

Dijimos: no hablamos del Riquelme-jugador. Para ello habría que analizar su juego. Pero independientemente de la evaluación que hagamos de sus pausas y lateralizaciones, su pose muy erguida y trote por momentos cansino, sus toques cortos para sólo volver a buscar la pelota, o en cortada y sorprendidos que suelen dejar a sus compañeros en situación de gol, su aceleración que rara vez gana en la fricción cuerpo a cuerpo con el adversario, su pegada precisa en los tiros libres, etcétera, los primeros planos televisivos de Riquelme en una cancha intervienen decisivamente en el sentido final que nos genera su juego. Y ellos multiplican sentidos en lugar de cerrar consensos.

Pero además Riquelme habla con los periodistas, y su lenguaje es estrictamente literal, nunca una metáfora, menos una ironía. ¡Literal!, pero contra su gestualidad: declara felicidad "sufriendo". Incómodo oxímoron que completa en forma lógica su fútbol-trabajo, al texto Riquelme-obrero.

Sueños estéticos de Buenos Aires

Matías Gutiérrez Reto

Una operación que había comenzado años antes pero que en el período en torno del Centenario de la Revolución de Mayo se muestra bastante avanzada es la del borramiento de muchos de los rasgos urbanos del pasado hispánico de Buenos Aires. Con el trazado de las Diagonales y las demoliciones de buena parte del Cabildo la Plaza de Mayo acabó por perder su carácter de plaza mayor a la española. El cambio implicó el pasaje de un espacio acotado de acceso peatonal a un espacio de circulación alrededor de la misma.

La transformación urbana de Buenos Aires no fue sólo una réplica de las reformas de París u otras ciudades. El pasaje progresivo de plaza mayor a la actual Plaza de Mayo fue también un indicador de los cambios que habilitó la red de transporte público: el desplazamiento de las viviendas del centro hacia la periferia. El Centro y la plaza mayor ya no eran el núcleo de toda la vida urbana. En cambio, la disposición de arterias radiales y la alineación con el Congreso tendieron a destacar su lugar de centro de las instituciones de la República.

A propósito de este asunto, en el último número de la revista *UBA: encrucijadas* el historiador Rodolfo Giunta sugiere en un interesante artículo:

"Toda esa escenografía de modernidad, con un bulevar haussmanniano como la Avenida de Mayo y dos Diagonales no pudo ser asimilada por la mayor parte de la sociedad civil.

"Jorge Luis Borges en su poema "Las calles" (Fervor de Buenos Aires) lo expresa claramente:

"Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las ávidas calles,
incómodas de turba y de ajetreo,
sino las calles desganadas del barrio,
casi invisibles de habituales,
enternecidas de penumbra y de ocaso"¹

A partir de un único ejemplo resulta difícil deducir la proposición de que la mayoría de la sociedad civil no pudo asimilar los cambios.² En todo caso, el poema de Borges expresa un tópico que las reformas urbanas habilitaron: la oposición centro-barrio. Este tópico apareció en muchísimos tangos pero también en otras áreas de la cultura, como el ensayo.

A la luz de la experiencia histórica posterior podrá decirse que la monumentalidad de la Buenos Aires que iba emergiendo para el Centenario fue exagerada. De allí que se pudiera decir, no sin exageración, que aquella era "la capital de un imperio que nunca existió". Pero no cabe duda de que fue el resultado de un sueño estéticamente hermoso.³

En el período del Centenario hubo una fuerte preocupación por la dimensión estética del espacio público, y posiblemente uno de los temas más interesantes para estudiar sea el modo en que dicha preocupación trascendió a las élites. Porque, y acaso de manera más espontánea, en los barrios también existió una preocupación por la estetización del espacio público.

Buenos Aires cerca del Bicentenario es aún ese sueño, aunque desde luego ninguna gran ciudad es únicamente resultado de bellos sueños. ¿Cómo podemos soñar una Buenos Aires para después del Bicentenario?

¹ Giunta, Rodolfo: "Planes estratégicos. La dimensión simbólica", revista *UBA: encrucijadas* N° 37 de mayo 2006, Buenos Aires.

² A propósito de este y otros poemas cabe interrogarse una serie de cuestiones: ¿El "Yo" del poema se corresponde con el "Yo-Borges"? ¿Los poetas siempre dicen la verdad? ¿La palabra autorizada de un poeta consagrado puede considerarse una condensación de la opinión general?

³ Tomo al azar y arbitrariamente, porque cada uno tendrá los suyos, dos lugares en donde el sueño de la Buenos Aires del Centenario se revela como resto diurno: la visión del edificio del Banco de Boston cuando uno camina por Florida desde Avenida de Mayo en dirección Sur-Norte en horas del amanecer; la estación Coghlan del Ferrocarril Mitre al caer la tarde (aunque no creo que sea frecuentada por turistas no vacilaría en decir que es una de las estaciones de trenes más bellas del mundo).

Libro de quejas

Rolando Martínez Mendoza

John Bonham hace su monumental solo de batería, golpea con las manos tambores y platillos: es el clímax en la pantalla. Pero no es una proyección en el Cine Lara, sino que *La canción sigue siendo la misma*

(1976), el brillante documental sobre el recital que dio *Led Zeppelin* en el Madison Square Garden, se emite por ¡*Retro!*

El *rock and roll* ya está en la programación de ese canal destinado a lo viejito. Ese mítico recital de *Led Zeppelin* -mítico filme en Buenos Aires- es material para el recuerdo y no más permanente actualización en las trasnoches del desaparecido cine de la Avenida de Mayo. No creo que los "habitués" del Lara de hace casi dos décadas estén en el living de sus casas emocionándose. Seguramente sus mujeres les piden ver "Vientos de agua" por *Canal 13*.

Sin embargo, aunque se emita por *Retro*, el filme sigue siendo fiel a la legendaria frase de Pete Townsend: "si grita pidiendo verdad en lugar de auxilio, si se compromete con un coraje que no está seguro de poseer, si se pone de pie para señalar algo que está mal pero no pide sangre para redimirlo, entonces es *rock and roll*".

El rock muere, no envejece; ¡larga vida al rock!

El oro solamente es para la ficción. O al menos eso parece. "Mujeres asesinas" fue el último Martín Fierro de Oro. Los anteriores fueron para "Los simuladores", "Culpables", "Resistiré" y "Padre Coraje".

Los periodistas especializados en televisión consideran que lo bueno pasa por las actuaciones, los guiones y la puesta en escena (nunca se nombra a un director "de" televisión). Desde 2001 solamente son premiadas y prestigiosas las representaciones de la acción, de la vida, de la felicidad y de las desdichas (Aristóteles). No lo específicamente televisivo. Tal vez la causa sea la violenta ruptura de este sistema discursivo producida ese año con la consiguiente incómoda presencia de géneros no fácilmente clasificables como ficción o realidad.

La no ficción televisiva es bastarda hasta en los premios a la televisión.

Trabajo profesional y digno de elogio es sinónimo de cara de enojado ("de culo" sería una mejor descripción). Santo Biasatti y María Laura Santillán dan las noticias en "Telenoche" siempre con el ceño fruncido y la mirada grave y seria. Se indignan cada vez que opinan y su indignación nacida de sus buenas (y ocultas) intenciones los hace creer que son impunes para sostener, sin argumentar, posiciones del más estereotipado, previsible, recurrente y reaccionario sentido común. Periodismo sin concesiones se suele decir que hacen.

Otro caso de "caracúlicos" lo constituye el elenco de "El tiempo no para" por *Canal 9*. Todos sin excepción actúan como si estuvieran estropeados o con algún dolor insoportable de muelas. La crítica aplaude a un elenco de ¿jóvenes? actores (todos sabemos que Nacha Guevara es nuestra Dorian Grey y le gusta ser mujer) que viven situaciones conflictivas con personalidades conflictuadas. Rostros sufrientes y gestos adustos y dolientes son considerados buenas actuaciones.

El retroceso de algunos géneros televisivos

M.G.R.

A lo largo de esta última Copa del Mundo la cantidad de tiempo de transmisiones realizadas en directo desde Alemania debió superar por varias veces a la de mundiales previos. Toda la grilla de programación se adaptó a la Copa y esto es habitual, sólo que esta vez prácticamente todos los programas tenían un enviado que emitía en directo desde Alemania. Y lo que se transmitió no fueron solamente los acontecimientos deportivos.

Tecnológicamente ya no se depende solo del satélite sino que también la vasta red mundial de fibras ópticas ha permitido multiplicar las vías de comunicación televisiva en directo. Por consiguiente, esto ha de haber abaratado el costo de la comunicación por unidad de tiempo.

De cualquier manera, más allá de las nuevas posibilidades técnicas y de su correlato económico resulta interesante observar el aspecto "temático" y, podría decirse, "cultural" de los cambios en aquello que la televisión ha mostrado de este mundial. Una emisión como "Fuga a la medianoche" montó un dúplex continuo, construyendo la conversación que normalmente tiene lugar en el plató a pantalla partida: una mitad con el conductor (Fantino) en Alemania y la otra desde el estudio.

Este tipo de emisiones, de modo premeditado o no, destacaron todos los rasgos del directo en tanto nunca pretendieron ocultar la espontaneidad. Por el contrario, mostraron al detalle el rostro de conductores

con pocas horas de sueño y no ocultaron las imperfecciones de camarógrafos. Esta retórica tiende a destacar que lo más importante es mantener el contacto "en directo" con el lugar de los acontecimientos, sin importar que para lograrlo se produzcan imperfecciones. El contacto primó por sobre lo que se mostraba. Por ejemplo, en plena conversación en dúplex Fantino señala a un hombre fuera de campo. Inmediatamente la cámara lo muestra, es un gaitero que toca mientras cruza un puente. Está a unos 80 metros del conductor. Fantino le grita: "Hey man, come with me" para intentar una entrevista. Una vez establecido el contacto se muestra lo que surge sobre la marcha.

Emisiones como "Fuga a la medianoche" junto con otras que desplegaron el mismo dispositivo no se refirieron solamente a los acontecimientos deportivos y sus entretelones, en cambio montaron acontecimientos que aludían a los duelos deportivos, por ejemplo con anterioridad al partido Argentina-México se montó un "picado" en plena calle alemana entre dos combinados de aficionados de ambas nacionalidades. No "cubrían" el mundial, estaban en Alemania como gestores del contacto con esa instancia deportiva y mediática que es un mundial.

Esta lógica del contacto continuo parece mostrar el retroceso relativo de algunos géneros televisivos cuyo objeto es la "actualidad", como la crónica. Ciertos géneros de existencia no mediática, como la "cinta de viaje turístico", parecen estar pasando a la televisión de gran público. En esta perspectiva, la televisión que mostró este mundial no fue una pasiva "ventana al mundo". En ocasiones, el mundial que mostraron estas emisiones se parecía al registro de un viaje de estudiantes.

El mundial, por televisión, sin hinchadas

Gastón Cingolani

Editor de *Discursividad televisiva*, La Plata, Edulp, 2006

Planteo en posición de receptor: Me gusta mucho mirar los partidos de fútbol por televisión. Soy hincha, y miro los partidos de mi equipo (Estudiantes). Pero miro muchos otros partidos en los que no soy hincha de nadie.

El mundial es singular. En lo futbolístico y en lo televisivo. Ver el mundial me hizo reflexionar sobre qué veo cuando veo partidos por televisión; quiero decir, desde dónde me engancho, qué posición ocupo como receptor cuando no soy, precisamente, hincha.

Del fútbol por televisión me atrapa tanto el partido como lo que pasa en las tribunas. Más aún en esos casos en que no soy hincha. Disfruto de alegrías o calenturas ajenas, de disputas entre hinchadas rivales, de agasajos o desprecios a jugadores, técnicos, árbitros, etcétera: veo el fútbol más allá del partido-propriadamente-dicho. En el mundial no.

Planteo en posición de analista: Si se compara el modo de televisación "a la argentina" con el del fútbol italiano o el español, se observa que en las transmisiones locales hay una gradación más rica de tipos de planos visuales sobre los espectadores en cancha. Detallando: además de planos generales (podríamos llamarlos: "plano estadio" a los *paneos*, panorámicas o aéreas que muestran una visión general del recinto; "plano juego" a todos esos en los que las tribunas sólo aparecen como "fondo" del campo y del partido, y "plano tribuna" al que hace foco sobre un sector específico del estadio: una cabecera, un lateral, una platea, etcétera), se puede distinguir un "plano hinchada" (que toma un sector amplio de una parcialidad, pero sin que se puedan identificar los individuos que lo componen), un "plano grupo" (focaliza sobre un grupo menor, cuyos integrantes son individualizables visualmente) y un "plano individuo" (visión de una o dos personas). Estos tipos de planos no producen simples diferencias visuales: componen "actantes". En el mundo del fútbol local, cada hinchada tiene características propias, hay plateas con humores singulares, y sectores de los estadios que son metonimias de la personalidad de sus recurrentes ocupantes. Estos planos (que, además, se articulan con otros semejantes en el sonido ambiente y en el parlamento de los relatores) los ponen en escena y le dan estatus de "figuras" del evento.

En los casos europeos, los "actantes" intermedios no existen: se salta directamente de los planos generales al del individuo.¹ Lo mismo ocurre en el mundial: el partido-en-sí monopoliza la escena; los hinchas son espectadores, parte del paisaje pintoresco del evento. Y la televisación se mece de lo general a lo individual.

Regreso a la posición de receptor: Para mí, ver el mundial es como ver el fútbol europeo: salvo cuando juega Argentina, sólo miro el juego como telespectador y gracias. En esto, supongo, el modo de televisación "a la argentina" ha tenido mucha injerencia en mi placer y mi carencia: aquí ver el partido incluye las

acciones de las hinchadas, las relaciones entre lo que pasa en las tribunas y el campo de juego. En el mundial televisado eso no existe.

¹ Cabe agregar que estos planos individuales se llenan con las figuras de los dueños o presidentes de los equipos, ubicados en los palcos o plateas.

Nota de Los editores: Uno de nosotros dice que la hinchada no tiene tanto protagonismo en nuestras transmisiones de fútbol como plantea el autor del artículo. Nosotros dos, que lo resguardamos en el anonimato, creemos que nuestro compañero le cela a Cingolani los tablonés.

No vemos televisión, vemos "Lost"

María Fernanda Cappa

Un grupo de fanáticas de "Lost" (programa transmitido en Argentina por la señal de cable AXN) decidió subvertir el modo de consumo televisivo y adelantarse a su emisión en un maratón de capítulos estreno. De este modo una serie televisiva semanal se convirtió en un largometraje (episódico).

Los capítulos tenían diferentes opciones de subtítulo. En un caso los diálogos en inglés coexistían con dos subtítulos en colores, tipografías y tamaños de fuente diferentes, uno en español y otro en francés. En otro, por un pequeño defasaje en la sincronización, los subtítulos en español se adelantaban unos segundos a los diálogos en inglés (con los efectos que genera esto para un relato que trabaja formas diversas de suspenso, intriga y sorpresa y un juego permanente de indicios y falsos indicios).

No conformes con esta intervención, las espectadoras utilizaron la pausa como herramienta para identificar personajes o para realizar todo tipo de especulaciones sobre la trama. Pero el colmo del consumo no-televisivo se dio con la incorporación de un nuevo dispositivo, habilitado por el soporte digital del DVD, el *zoom*. En uno de los capítulos aparece de pronto, durante breves segundos, una imagen de un diagrama, o un mapa, sobre una pared. Se instala de inmediato como una clave de lectura, un indicio marcado en una serie plagada de juegos indiciales para descifrar, ya que un fuerte núcleo argumental relata cómo los sobrevivientes de un accidente aéreo se enfrentan en una isla aparentemente desierta en medio del Pacífico con inexplicables construcciones subterráneas (eso, allí, en ese mapa que aparece de improviso) que apenas están comenzando a conocer. Las espectadoras intervinieron en la emisión deteniendo, retrocediendo y utilizando el *zoom* para acercarse al diagrama y recorrerlo, minuciosamente, de un modo absolutamente inaccesible para el espectador televisivo (casi como esos cuadros insertados en *El Club de la Pelea*, prácticamente indetectables para el ojo humano en la proyección cinematográfica, pero que sirvieron de regodeo para fanáticos en el video cuadro por cuadro).

En ese último movimiento las espectadoras asumieron plenamente las reglas del juego, incorporando un modo de apropiación habilitado (y fomentado) desde la propuesta del texto. Porque en "Lost" hay un narrador que juega permanentemente a sorprender, pero también a confundir. No solo relata lo que sabe sobre la historia de cada uno de los personajes (que va hilvanando a través de *flashbacks*) sino que parece dar a entender que hay una suerte de nexo, un hilo conductor entre sus distintas historias. Y lo hace introduciendo, por ejemplo, en juegos de figura-fondo en cada historia narrada en *flashback* a personajes secundarios y motivos pertenecientes a las historias del pasado de otros sobrevivientes, sólo reconocibles en una mirada atenta, o asistida por algún dispositivo de grabación y reproducción.

En "Lost" no hay un narrador empeñado en contar una historia. Hay en cambio un sembrador de pruebas ciertas o falsas o apócrifas para un espectador-detective que no mira televisión.

Correo de lectores

Sobre el documento "Manifiesto del imprecisionismo" del número 14

José Carrasco

El imprecisionista se delata a sí mismo en el párrafo cinco:

"El imprecisionismo renuncia a la búsqueda de la verdad por ser inexistente, maleable, inasible y totalitaria. El periodismo es, para nosotros, contar lo que nos gusta ir a ver, exagerar lo que se destaca, minimizar lo que molesta, callar a los que no merecen espacio, titular sin equilibrio. Los periodistas somos seres humanos."

El impreciso redactor de esta barbaridad se reconoce a sí mismo y escribe la palabra "totalitaria" justo en lo que debería ser el comienzo del "Manifiesto del Totalitarismo".

Nadie busca la verdad por existente sino porque su búsqueda nos hace hombres. El imprecisionista es un masturbador contumaz que se regodea en la mentira a través de sus formas más fascistas: "callar a los que no merecen espacio" según su opinión, su gusto, su placer y el estado de sus gónadas. Un imprecisionista ha abandonado la meta y se ha entregado a la molicie con el objeto de hacer lo que le da la gana y anticiparse a las críticas: por eso es totalitario y fascista.

Pero hay algo que los salva, no todo está perdido: Su propia estupidez. En el último párrafo dice: "descreemos de los códigos y decálogos". Justo en el momento en que acaban de escribir uno y prometen aferrarse a él.

Sobre el documento "Manifiesto del imprecisionismo" del número 14

Alejandro Ferrer

Bueno, volvieron otra vez. A ver si se deciden che, que vienen, que se van, que no vuelven... Pero bueno esperemos que esta vez dure.

Del número 14 quisiera destacar el manifiesto del imprecisionismo. Más allá de ser políticamente incorrecto, tiene una argumentación impecable. Ni relativismo insulso ni absolutismo ideológico oficial y estructurado. Subjetividad a pleno, error, exabrupto, exageración y manipulación de los datos con el fin de realzar nuestra posición. Es lo más humano. Y sobre todas las cosas es divertido.

Sobre los artículos "Encuentre las siete diferencias o la curiosa obra de Ricardo Ramírez Suárez" de Víctor Miguel del número 12 y "La persistencia del papel" de Los editores del número 14

Deliverio Gillette y Alejandra Zamosc

Sres. Editores de *Foul-Táctico*:

Visto la mención al plagio que efectúan en el número 14 de la revista y la referencia específica a la nota publicada en su número 12 -que invita a cotejar trabajos suscriptos por Ricardo Ramírez Suárez con otros de circulación pública-, los invitamos a visitar nuestro sitio en el cual abordamos la cuestión de la responsabilidad editorial de la institución que ha reconocido a Ramírez Suárez como colaborador (*Plagio académico*: <http://plagioacademico.blogspot.com/>).

Creemos que junto a más de treinta artículos anteriores, esta última entrega aporta nuevos detalles y consideraciones que -lejos de instituir certezas absolutas- verosimilizan la idea de que una veintena de revistas académicas alimentan y sostienen los numerosos plagios de (al menos) un supuesto investigador sin antecedentes ni producción original.

Un saludo cordial.

Nota de Los editores: Agradecemos la referencia y compartimos la preocupación. Visitado su sitio queremos reproducir este encabezado de sus materiales para mayor descripción de sus contenidos a nuestros lectores:

"Como anunciamos el lunes pasado, hemos recibido un correo en el cual el suscripto Ricardo Ramírez Suárez asume haber cometido todos los plagios investigados, detallados y publicados. Esta semana en Plagio académico publicamos sus palabras y formulamos nuestros comentarios e invitamos a su lectura.

"Asimismo, lamentamos que pese a las evidencias exhibidas y, ahora, a la confesión de parte de quien firma los fraudes, la inmensa mayoría de las publicaciones continúe sosteniendo esos plagios, aún a sabiendas de que se trata de transcripciones fraudulentas de otros trabajos, otros autores y otras revistas".