



Este logotipo es nuestro homenaje al Diario Crítica. Usted recibe este ejemplar en su carácter de crítico, artista, periodista, profesor, promotor, entusiasta de las artes, *marchand*, comunicólogo, semiólogo, escritor, profesor de humanidades: letras, filosofía, coleccionista, museólogo, galerista, profesor de Bellas Artes y otros.

Revista electrónica del Área de Crítica de Arte del
Instituto Universitario Nacional del Arte
IUNA

El IUNA es una de las 35 Universidades Nacionales que tiene la Argentina. Lleva la denominación de instituto para señalar su carácter monotemático: el arte

CRITICA AÑO II - Número de Primavera 2 - Revista electrónica del área de Crítica de Arte del
IUNA - Bs. As. – OCTUBRE DE 2007

Dirección: Yatay N° 843 (Capital Federal, Buenos Aires)

Teléfono: (011) 4 861- 0324 // Código Postal: 1184 ADO // e-mail: critica.revista@iuna.edu.ar

EDITOR: Raúl Barreiros

CORRECTORA: María Andrea Santana Hernández

CORREO ELECTRÓNICO: critica.revista@iuna.edu.ar

Solicite su baja o envíe su colaboración de no más de 600 palabras (prometemos leerla) por **Correo electrónico**

ÍNDICE:

- **Fotos, pantallas y críticas. Una cuestión moral,** *Raúl Barreiros* hace una crítica de una crítica
Página 3
- **Ahora que pasaron: sobre los homenajes a Fontanarrosa,** *Oscar Steimberg* indaga acerca de cómo se está construyendo al historietista y escritor Fontanarrosa en sólo una de sus dimensiones.
Página 4
- **Apuntes sobre lo metadiscursivo de la crítica,** *Gastón Cingolani* se aclara ciertas meta-dudas
Página 5
- **No es sólo rock and roll, es televisión,** para *Rolando Martínez Mendoza* los festivales de la era hippie fueron plenamente de rock: se mostraban desde y para el rock. Los de la segunda era y los de este principio de siglo no tanto.
Página 7
- **La crítica (de arte) es política,** afirma *José Luis Petris*, ni teoría ni historia ni semiótica solo política.
Página 8
- **Meta/post/crítica,** *Sergio Moyinedo* escribe un capítulo sobre la post crítica: la capitulación de la crítica.
Página 9
- **La Fuente, los textos, las lecturas,** *Víctor Miguel*, hace historia narrando el hacer de un grupo inclasificable de fines de los 70.
Página 10
- **Sobre Waldo(rf),** *Matías Gutiérrez Reto*, soluciona el problema de la doble identidad de Waldo y su imitador elitista berreta: Waldorf y le canta la(s) cuarenta de Mozart.
Página 11
- **El BAFICI habla de sí mismo. ¿De qué se ríen?** *María Fernanda Cappa* se preocupa por los que se ríen de la publicidad del BAFICI. Y se sonríe con las tautologías.
Página 12
- **¡Es un gato con una pipa!-y si no es para vos, no es para vos-** *Noelia Bellucci* se preocupa por la publicidad del BAFICI y finge tautologías para M. F. Cappa
Página 13
- **Sobre la TV,** *Agustín Berlango* escribe:
 - **La supremacía de un medio:** los críticos de la TV se encargan del control social
 - **Insoportables:** las cosas que creemos que nos dan importancia
 - **Ser público:** es un placer que se va perdiendo
 - **Un programa familiar:** como la familia no fina de uno.*Página 14*
- **Lugares metacríticos,** *Silvio del Bosque* describe relaciones de la metacrítica con la crítica.
Página 15
- **Cartas de los lectores**
Página 16

Fotos, pantallas y críticas

Raúl Barreiros

En su crítica “No se vayan que ahora viene lo peor”, Diario La Nación, 4 de julio de 2007, el crítico Marcelo Stiletano dice: “A una semana del escándalo desatado por la truculenta y gratuita exhibición de fotografías del cadáver de Nora Dalmasso, en el segmento vespertino de América Noticias, horas antes del comienzo del horario de protección al menor”. La defensa del lugar de los niños y de crítica a la gratuidad de imágenes “truculentas” son las ocasiones desde donde, quién escribió esas reflexiones, toma distancia y mide los comportamientos de la televisión, no las propiedades de los textos, en este caso programas. Agregamos, en el mismo sentido, que ya en el programa “CQC” el señor Di Natale señaló que la Señora Dalmasso en esas fotos: “...parecía un pollo a la parrilla con las patitas así” con un gesto que no sería inocuo describir. El Señor Pergolini agregó -con buen criterio- durante el mismo programa: “esa descripción es peor que las fotografías”. Tiene razón, las descripciones tienen la misma fuerza descriptiva que las imágenes, no por ello son iguales.

En forma directa reclamó MS: “Por el contrario, lejos de cualquier mínimo acto de contrición, desde la pantalla, no surgió de la propia TV, desde entonces y hasta ahora, un solo indicio de autocritica o señal de arrepentimiento en relación con estas conductas”. Sin embargo, señala: “Uno de sus conductores, Guillermo Andino, recibió en esa misma pantalla, pero en el living de Mirtha Legrand, durísimos cuestionamientos a la conducta del informativo”. Resulta interesante la postura que considera a la señora Legrand no representativa de pantalla a pesar de que pertenece al mismo canal, sino persona que emite opiniones, en cambio sí pantallea al Señor Andino e ignora a CQC. Tal vez la reflexión del crítico consideró que un informativo es algo oficial del canal y un programa como “Almorzando...” no tiene el mismo registro. Debió haberlo aclarado si es que fue así. Hasta ahora es una tesis nuestra y dudosa. Luego atribuye, tal vez injustamente, a la Señora Legrand las mismas pocas luces que Giovanni Sartori, a quien cita: “Lo peor de todo es que el principio establecido de que la televisión siempre tiene que mostrar convierte en un imperativo el hecho de tener siempre imágenes de todo lo que se habla, lo cual se traduce en una inflación de imágenes vulgares. Unas imágenes de alguna historia lacrimógena (la madre que ha perdido a su hija entre la multitud) o truculenta (sobre algún asesinato), cuyo valor informativo o formativo de la opinión es virtualmente cero”. Las imágenes por alguna sinrazón mágica siempre han tenido problemas, han sido prohibidas por Dios y permitidas por el Papa Constantino.

Luego dice: “Legrand dejó al desnudo la inutilidad de toda la TV auto referencial (...) con escasas excepciones (como TVR)”. Ese mismo programa fue, y es, auto referencial: se habló de televisión y, por lo tanto, siguiendo sus marcaciones, fue inútil. A criterio de muchos analistas la televisión es, casi siempre, auto referencial. Tomamos como ejemplo al propio programa de la Señora Legrand quien, entre muchas auto referencias, constantemente repite la frase: “En este programa” para hablar de sus méritos pasados y futuros. Además, hablar de un noticiero propio es, en este caso, doblemente auto referencial. Otro de sus calificados testigos fue Sandro -el popular, atractivo y naif cantor- a quien cita el crítico: “Sandro se quejó por teléfono del pésimo lenguaje que hoy recorre a toda hora la pantalla”. Recordemos cuando en 1960 las autoridades del Canal 13, presionados por algunas Ligas de Madres y otro tipo de entidades, suspendieron a Sandro por varios programas por sus “movimientos obscenos y pornográficos”. Otros tiempos, otras costumbres.

Luego, el crítico de La Nación, lamenta que sean “cada vez más los ejemplos de una TV impermeable a cualquier esbozo de rectificación. Para comprobarlo basta con seguir cualquiera de los programas ‘deportivos’ en los que batallones de enviados a la Copa América vuelven a hacerse los graciosos y repiten sin complejos los despropósitos perpetrados durante el último Mundial”. La palabra del crítico aquí no basta ni la confianza que podamos tenerle, debe mostrar a que se refiere; tendría que haber introducido algún ejemplo o símil de los sucesos. Sólo quien describe puede juzgar al mundo.

Sin embargo, con valentía, descubre cuestiones comerciales: “la sucesión de equívocos y afirmaciones engañosas con las que los canales líderes (Telefé y el 13) trasladaron a la publicidad su pelea diaria por el *rating*, atribuyéndose el liderazgo a partir de los mismos datos, convenientemente sesgados en

función del lugar que cada uno ocupa en las mediciones de audiencia”. Luego agrega: “La llegada, anoche, del "strip dance" a "Bailando por un sueño" promete más ramplonería y menos espíritu benéfico”. Rescatamos, para criticar un certamen de baile, este término ‘ramplonería’ que, en sus fundamentos, remite al calzado y se usa para significar lo vulgar y chabacano, “...y menos espíritu benéfico” nos deja con cierta intriga. Es evidente que ve allí algo que no comparte con los tres o cuatro millones de espectadores de ese programa, a los que considera equivocados o maléficos por su elección. Insiste: “Es el virtual regreso de aquel caño que parecía hace muy poco un límite, y a esta altura ha sido superado con asombrosa facilidad”. De cualquier modo, escribir lo doloroso de los cuerpos exhibidos del crimen o los movimientos de los danzarines, siempre es una queja moral. No es una queja ética pues pone en serie las fotos de la mujer asesinada (de las cuales marca la truculencia y no la necesidad de lo privado) y el caño de “Bailando por un sueño”. El otro horror que muestran las páginas de esta crítica apocalíptica es el del miedo acerca a cierta documentalidad; las fotos ‘verdad’ del noticiero son las criticadas, como las del programa en vivo: “Bailando por un Sueño”, modalidad ‘Strip Dancer’, definido también como “*Reality*”, en reemplazo de “en vivo”, y con la pérdida de lo documental como género, y aplicado al espectáculo. En las ficciones de televisión vemos las fotos policiales forenses de “CSI”, entramos en los cuerpos a través de tajos, incisiones, tubos, pero no se suscita clamor a pesar de la delectación de la televisión a las discursividades corporales. No hay menos de veinte series dedicadas a hospitales, médicos, prácticas forenses policiales, sin quejas. En la ficción las personas no son ellas, no representan a sus conductas reales. Es decir, no son las imágenes, como dice Stiletano que dicen Sartori y Legrand, sino una cierta conceptualización producto de discursos escritos o hablados, que son los que nos dan las instrucciones de lectura de las imágenes, reducidas por los anclajes a los que los textos las someten.

Ahora que pasaron: sobre los homenajes a Fontanarrosa

Oscar Steimberg

¿Qué era Fontanarrosa? Al respecto propongo un tema de conversación, de una conversación sobre las formas del recuerdo, cuando se habla de narradores que nos llegan a través del papel impreso. Opino que cuando se recuerda a un escritor (digo: sobre todo si se trataba de un cuentista o novelista), se habla de sus temas y de sus ideas (o de las que se le atribuyeron), y de la emoción con que seguimos el desarrollo y los finales de sus relatos; cuando, en cambio, el recordado es un historietista, se habla de sus personajes, de sus mundos visuales o de sus gags, según su obra sea seria o cómica; de momentos de sus aventuras, de sus frases, de sus modos de decir... Se trata de acentuaciones, nada más; pero creo que de los escritores se recuerda lo narrado, y de los historietistas la conformación de sus momentos, de sus tonos, de sus detalles...

Murió Fontanarrosa, y me parece que las notas de despedida saludaron mucho al escritor pero poco al historietista. Estaban sus temas, sus gustos, sus opiniones... Sobre todo sus opiniones. Creo que faltó bastante lo demás, y fue una pena, porque no hay tantos historietistas y humoristas gráficos como escritores y Fontanarrosa, como historietista, hizo cosas que vale seguir viendo y leyendo.

No me parece que en alguna nota se haya hablado con la extensión merecida sobre Inodoro Pereyra, una historieta que nos pasa por delante, bailando y dados vuelta, los estereotipos del gauchesco escolarizado. Uno lo lee y recuerda de qué está hecho literariamente (uno mismo) y se atreve a tomar distancia de la repetición sin creación, porque se siente habilitado por la gracia de una contrapayada nueva todo el tiempo. Y para qué están las tradiciones, si no para jugar con ellas como sólo puede hacer el que las tiene. Y eso no pasa solamente en la letra: el paisaje y el elenco humano y animal de Inodoro también hacen vivir de nuevo a unos sujetos dramáticos que son parte de nuestra materia metafórica, y mejor que no lo sean únicamente en serio, porque eso no sería serio.

Y en Boogie el Aceitoso pasaba algo parecido, pero en otro país de ficción, que no forma parte de los materiales escolares pero que puede haberse esquematizado en la memoria tanto como ellos. Y ahí,

como si para saltar del estereotipo se jugara al "Cuál es el colmo de...". Se aprende a jugar con los bordes de un género.

Yo no digo que Fontanarrosa no haya sido escritor, pero creo que en los homenajes primó demasiado una cierta jerarquía de los lenguajes. Aunque hubo homenajes raros. Por ejemplo, uno que apareció en el suplemento "Enfoques" de La Nación del 22 de julio. Sólo un dibujo, una caricatura amistosa. Pero sin texto, salvo un epígrafe en cuerpo mínimo que decía "Homenaje a Roberto Fontanarrosa". Alrededor había artículos sobre temas diversos, nacionales e internacionales. No es común un homenaje así. Habrá sido el resultado de una duda, tal vez compartida: "¿qué le ponemos?" "No. Eso no". "Eso tampoco". Y la cara de Fontanarrosa quedó sola, con la boca cerrada, como negándose a terminar la conversación.

Apuntes sobre lo metadiscursivo de la crítica.

Gastón Cingolani

-Muchas veces se ha caracterizado a la crítica (a la de artes, sobre todo, pero también a la crítica de medios, por ejemplo) como un *metadiscurso*. Dejaremos para otra oportunidad las distinciones nada despreciables entre *metadiscurso*, *metalenguaje* y *metatextualidad* (también usadas en el momento de caracterizar a la crítica), para centrarnos en una definición, o al menos una *afinación* conceptual, acerca de la presunta condición *metadiscursiva* de la crítica.

-(Digresión: es preciso distinguir entre la crítica como un *género* y la crítica como *institución*. Mientras que aquélla representa a un conjunto de textos (o de operaciones "textuales") considerados como *crítica*, esta última señala a las regulaciones "extra-textuales" de funcionamiento de la crítica como género).

-Es verosímil que se suela considerar a la crítica como un metadiscurso porque "habla de otro discurso, o texto, o género, o lenguaje". Es decir, cumpliría con dos premisas: es referencial y su referente es otro "discurso". La posición *metadiscursiva*, es cierto, se produce forzosamente por su relación con otro discurso, que hará las veces de *discurso-objeto*. Ahora bien, no debe confundirse esta relación (entre metadiscurso y discurso-objeto) con la que se produce entre un discurso y su referente. "Hablar de algo" es, en principio, una relación *referencial*, no *metadiscursiva*. Es bien cierto también que, para que se produzca la *metadiscursividad*, tiene que haber referencia.

-Estamos, entonces, ante dos insuficiencias: a) para que un discurso se constituya como un *metadiscurso*, no alcanza con que "hable de otra cosa"; y b) para que esta "otra cosa" se constituya en un *discurso-objeto*, tampoco alcanza con ser lo que cotidianamente se llama un "texto" (o un género o un lenguaje). A su vez, "texto" y discurso son, técnica y estrictamente hablando, dos cosas conceptualmente diferentes.

-La relación metadiscurso / discurso-objeto es una relación *de necesidad recíproca*. No hay por allí metadiscursos "suelos", a la busca de objetos, porque ningún metadiscurso lo es por sí solo (y lo mismo sucede con los discursos-objetos, aunque esto es menos frecuente que se piense).

-Esa relación de necesaria reciprocidad dice que el discurso como objeto no es sólo el texto de referencia, sino que incluye consigo a sus condiciones (de producción y/o de reconocimiento). Por su parte, el metadiscurso será aquel discurso que tome por objeto *un tramo de la discursividad* (un discurso *más* sus condiciones) y no un texto aislado. (Esto nos puede liberar de algo: la semiótica se ocupa de discursos-objeto –ya que no de "textos"–, y los llama *discurso* a secas. Adoptemos esa denominación, entonces.).

-La relación metadiscursiva podría también caracterizarse como una *observación*, en la que el discurso es un *observable* que se produce bajo condiciones específicas de *observación* y el metadiscurso ocupa la posición de *observador*. No vamos a introducir por el momento la distinción entre *observador de primer orden* y *observador de segundo orden* para no dificultar aún más la exposición (Según

Luhmann [1], ningún metadiscurso se define por marcas “intrínsecamente metadiscursivas”: la posición del observador de primer orden, metadiscursivo, depende de un observador de segundo orden, digamos meta-metadiscursivo respecto de la relación metadiscurso / discurso-objeto original.).

-Volvamos a la crítica. En ella hay referencialidad. De hecho, ésta es condición de toda metadiscursividad (para producir un objeto, hay que hablar de él). Ahora, la referencialidad puede ser ya *metadiscursiva* o ya *interdiscursiva* (también se “habla de algo” *en reconocimiento*). [2]

-Arriesguemos para buscar mayor precisión: la referencialidad es *sólo* interdiscursiva si se está en un mismo nivel de observación; es, *además*, metadiscursiva cuando el dispositivo de observación que implica *cambia la escala* de observación ordinaria y habitual. Esto es lo que pone en juego el *análisis*: una observación bajo condiciones especiales de tratamiento del observable (manipulación, sistematización, puesta en relación con lo que no está allí, factibilidad de repetir el ejercicio, etc.). Y es lo que *no* pone en juego una situación espectral corriente. En el medio está la crítica.

-La crítica introduce (mejor dicho: *puede* introducir) la metadiscursividad en una operatoria de *cambio o ruptura de escala*: por el modo en que produce la observación. Si se *analiza* una obra como parte de la tarea de producir el texto de una crítica, es posible introducir modos de espectación extraños al modo en que un espectador se comporta (descomposición física o intelectual del objeto, comparaciones múltiples, ayuda de dispositivos ajenos a la escena *obra-espectador*, etc., etc.).

-Sin embargo, la observación no está en el texto de la crítica (como género): como el soñante que relata su sueño, produciendo una auténtica transposición cuyo “texto fuente” se ha perdido para siempre, la crítica como género puede exponer los resultados de una observación, pero *ya no es ésta*. Toda observación que introduce un *cambio o ruptura de escala* bajo regulaciones específicas (= análisis), puede dar lugar a textos que registren esa observación, los cuales quedarán en posición metadiscursiva respecto del discurso analizado.

-Ahora bien, la crítica *como institución* no exige análisis. Esto puede comprobarse en la crítica *como género*: son pocas las veces en que una crítica publicada parece la puesta en palabras de un trabajo de análisis, la transposición de una tal observación. Es que la observación *no es* una operatoria evaluativa: observación y evaluación son operatorias enteramente diferentes, lo que no impide que, *a posteriori* de una observación metadiscursiva se derive una opinión en el texto de la crítica, por ejemplo.

-(El análisis semiótico sería un ejemplo de observación metadiscursiva, pero –más allá de que puedan serlo– no por ello todos los discursos de carácter “semiótico” son valorativos acerca de sus objetos). La crítica no ostenta la misma libertad. Acaso, a veces se trate de una relación inversa: puede ser que a la crítica puede no se le exija que exponga sus dispositivos de observación, ni que se muestre como el resultado de una observación *en otra escala*, pero no se le perdona tan fácil la falta de toma de posición valorativa. Institucionalmente, el componente evaluativo es determinante de la crítica.

-En otro lado [3], osé denominar *metatelevisivo* a un conjunto de programas de televisión que se ocupaban de la televisión. Ese conjunto, incluso no siendo homogéneo (discriminaba allí dos grandes tipos de metatelevisivos), no incluía a todos los géneros televisivos que se ocupan de la televisión, sino sólo aquellos que permitían re-ver segmentos de televisión ya emitidos, pero bajo modalidades a las que un espectador “normal” (es decir, uno provisto de *un* aparato de televisión y *una* videograbadora) no podría jamás tener acceso. Esos *metatelevisivos* no eran precisamente *críticas* en términos de su género, pese a que introducían un modo de la metadiscursividad (un discurso observador *en un cambio de escala* audiovisual respecto a un discurso observado), y a que estaban al servicio de una valoración que se hacía más o menos explícita. La crítica es escritura. No es la escena de la observación misma, sino su transposición. [4]

-En resumen, una crítica puede tener la forma de un texto que habla de otro texto, pero: a) no todo texto que habla de otro texto es un metadiscurso; b) no todo texto mediático que habla de otro texto mediático es una crítica; y c) no toda crítica es metadiscursiva (ni tiene entre sus condiciones de producción un análisis o dispositivo de observación de escala diferente). Estas opciones (las críticas que son discursos en reconocimiento, los textos mediáticos que hablan de otros textos mediáticos, y los metadiscursos que no son críticas) conforman tres conjuntos diferenciables, pero que a su vez se intersectan produciendo el subconjunto *críticas metadiscursivas*.

-A la hora de producir un modelo analítico de *las críticas de medios*, estos apuntes, –tal vez, algo ingenuos- resultan imprescindibles para no avanzar de manera tosca sobre un terreno inquieto y poco marcado previamente.

Notas.

[1] Luhmann, Niklas, *El arte de la sociedad*, México, Herder, 2005.

[2] Mayores precisiones sobre *condiciones de producción y condiciones de reconocimiento* en el seno de la teoría de la discursividad de Eliseo Verón, pueden leerse en Verón, Eliseo, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa, 1987.

[3] Cingolani, Gastón, “La televisión, objeto de la televisión: archivo, crítica y juicios de gusto en los programas meta-televisivos y de espectáculos”, en *Oficios Terrestres*, XII, 18: 175-183, Fac. de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2006.

[4] Cuando se plantea aquí que la crítica es escritura, no lo es en el sentido estrictamente *gráfico* del término, sino el más amplio de *scriptura* derrideano. De modo que puede haber crítica en la televisión, como en la prensa, en la radio, etc. Lo que ocurre es que en la televisión ciertos programas proponen una *observación en otra escala* y no ya su transposición en forma de una crítica (o a veces, además de una crítica).

No es sólo rock and roll, es televisión

Rolando Martínez Mendoza

Lejos han quedado los grandes festivales de la era hippie donde lo importante pasaba por lo que sucedía en el escenario. Gran parte de la historia épica del rock parece haberse construido a partir de las monumentales, inolvidables y míticas actuaciones de Jimi Hendrix, Janis Joplin, The Who, Santana, Creedence Clearwater Revival, The Animals, The Byrds, Ravi Shankar, entre muchos otros, que mostraron su talento musical, pero también sus sobrehumanas performances, en *Monterrey Pop* (1967), *Woodstock* (1969) y el festival de la Isla de Wight (1970). El cine y los discos se ocuparon de registrarlos y son testimonio de las actuaciones de esos grandes héroes del *rock and roll* capaces de proezas escénicas que alimentaron esa edad mítica. Una segunda etapa parece iniciarse con el concierto que, en 1971, George Harrison organizara en el Madison Square Garden para recaudar fondos para mitigar el hambre en Bangladesh. Allí, si bien participaron indiscutibles como Eric Clapton, Bob Dylan, Ringo Starr, Ravi Shankar y Billy Preston, lo importante era el motivo que los reunía más que el espíritu del *rock and roll*. Más adelante, este tipo de reuniones por causas nobles tuvo sus más recordadas expresiones en la multitud de artistas de *Live Aid* (1985) contra el hambre en Sudán, Etiopía y Somalia, y los 19 conciertos que organizó Amnistía Internacional durante 1988, bajo el lema “Derechos humanos ya”, para celebrar el 40º aniversario de la Declaración Universal de Derechos Humanos, y que incluyó recitales en Mendoza y Buenos Aires con la participación de rockeros argentinos (Sting cantando junto a las Madres de Plaza de Mayo fue uno de los momentos culminantes de la gira).

Los últimos dos grandes festivales “globales” de ¿rock? (*Live 8* y *Live Earth*) permiten vislumbrar el advenimiento de una nueva era. Si bien mantienen la fórmula de muchos, pero muchos, rockeros existosos más un móvil altruista (presionar a los gobernantes del G8 para acabar con la pobreza, o advertir sobre los peligros del calentamiento global), tanto en el *Live 8* del año pasado como en el reciente *Live Earth* se manifiesta primordialmente una operatoria diferenciada: la transmisión en directo y sin interrupción de todos los conciertos de los diferentes países. Estas emisiones mostraron similitudes con la que se conoció como el “Día del Milenio”, la serie de espectáculos que se realizaron y televisaron para celebrar la llegada de año 2000: separadores uniformes para articular bloques del programa, montajes alternantes entre lugares distantes, estética escenográfica similar, tiempos de performance artística claramente limitados, protagonismo no sólo de artistas de rock sino de políticos o líderes de opinión mundial, privilegio del contacto entre los habitantes del planeta. Es decir, más que un festival de rock, un fenómeno específicamente televisivo.

Los festivales de la era hippie fueron plenamente festivales de rock: miraban y mostraban al rock, desde el rock y para el rock. Los de la segunda etapa, un medio para que el rock se relacionara con su contexto. Los de este principio de siglo, un show televisivo apto para todo público.

La crítica (de arte) es política

José Luís Petris

1. La teoría del arte es política.

La teoría del arte es política. Su trabajo escondido detrás de la reflexión sobre aquello que las culturas designaron como arte, tiende a “legalizar”, jerarquizar, proponer taxonomías y discutir sobre qué es genuinamente arte, cuáles sus valores, cuáles sus funciones y cuál su legitimidad. La teoría del arte es política al intervenir en el presente, al hacerse presente en la mirada presente sobre el arte y la producción artística de hoy. Y al haberlo hecho ayer.

La crítica no tiene como objetivo construir teoría, aunque por momentos se vista con el tono solemne de la teoría. Nadie espera de un crítico de arte que racionalice sus sensaciones ante una obra de arte, si es eso lo que le produce. Tampoco que lo iguale a cualquier otro espectador/ creyente/ ciudadano /integrante de la historia, en lo que hay de común a-históricamente en la obra como objeto observado /venerado /utilizado. La crítica tiene como objeto el presente, y la irrupción en él de manifestaciones que se anuncian como artísticas, que ni la historia, ni la teoría, aún han legitimado y/o explicado.

2. La crítica no es historia

La historia del arte es política. Tanto ella se proponga ordenar en relato el pasado como si su objetivo es incomodar el presente con el pasado. La historia a diferencia de la teoría tiende a multiplicar los itinerarios y peregrinajes del arte. Y también a devolverle protagonismo y responsabilidad al artista aunque ella misma se postule como social. Y se vuelve política al construir “líneas figura” sobre “espacios fondo” en los que no sólo se organiza el pasado sino con los que debe lidiar, cargar y eventualmente pelear el presente del arte.

La crítica no mira al pasado, sino a la historia. No hace historia, sino que avala a la historia (a ese/os relato/s) al utilizarla para situar las nuevas producciones. La crítica construye un canon, pero presente, apoyándose en el canon histórico que construyó la historia.

3. La crítica no es semiótica

La semiótica del arte es política. Estudiar las condiciones de producción del sentido es gritar que el sentido podría haber sido otro. Que si una obra genera determinado sentido es porque se la “leyó” desde algunos determinados textos, pero que podría haberse leído y puede ser leída desde otros textos. Cuando el discurso semiótico ingresa en la red de discursos sociales, de nuestra cotidianidad, hace política: quiebra el dogmatismo de creer fatalmente únicos los sentidos hasta entonces producidos.

Pero la semiótica, en el llano social, también juega al dogmatismo. Porque cuando lee a la obra artística de la misma manera que lee el sentido producida por ella, cuando lee a la obra artística como sentido producido a partir de determinadas condiciones de producción, tiende a defender a un único conjunto de textos como condiciones de producción para esa obra en particular. Y al hacerlo, al proponer ese modelo explicativo de surgimiento de la obra, tiende desde su autoridad a que la obra sea leída/reconocida desde esas mismas condiciones de producción. Tiende a que se utilicen como condiciones de reconocimiento para la obra a los textos que fueron, según su análisis, sus condiciones

de producción. Y al igualar estos conjuntos de textos, los de producción de la obra y los de producción de su lectura por parte del espectador, interrumpe la producción de sentido. Uniformiza el sentido. Por suerte, la semiótica suele ser ignorada y las obras de arte siguen produciendo nuevos y distintos sentidos, que la semiótica luego tomará para estudiarlos. (¡Larga vida al arte, y a la semiótica!)

La crítica no intenta interrumpir la producción de sentido, aunque muchas veces lo hace. Y no espera a los sentidos producidos por la obra; la lee muchas veces antes que estos sentidos se produzcan y/o circulen en la sociedad, en la cultura.

4. La crítica es (sólo) política

La crítica de arte es un discurso contemporáneo a la obras de arte, y contemporáneo también al de los curadores, los galeristas, los coleccionistas y las instituciones. También contemporáneo al de los productores, distribuidores y exhibidores. También contemporáneo al de los artistas y periodistas. Y al publicitario. Muchas veces convive incestuosamente con ellos, cuando su destinatario, su objeto de ser, su responsabilidad, es (debería) ser otro: el público, la sociedad, el ciudadano, el vecino.

La crítica de arte tiene mucho de periodismo: una función clara que cumple es la de informar sobre las nuevas producciones, y/o las exhibiciones de nuevas y viejas producciones artísticas. Pero no puede quedarse allí: debe opinar con fundamentos, debe argumentar. La crítica de arte es un discurso argumentativo que defiende una, a lo sumo dos o tres, lecturas según ella habilitadas por una obra. Y explícita o tácitamente niega, censura o desacredita otras.

Interviene en la construcción de un canon presente del arte, que en el futuro podrán corregir, reemplazar o avalar la historia y la teoría del arte. Y lo hace igual que el analista político de un diario.

El analista político hace política. Aún siendo honestamente imparcial. Su discurso, por social, es un discurso político más sobre la realidad, que interviene en la percepción social sobre esa realidad. Es un discurso tan político como el del sujeto político; y muchas veces más influyente que el discurso político del político. Siempre que no sea sospechado de tendencioso, interesado, de “operación”.

El crítico de arte hace política como el analista político. Y también muchas veces hace “operaciones” políticas en el campo del arte. Le habla al vulgo, escribe por el vulgo, existe por el vulgo; aunque muchas veces sólo se interese por cómo es leído/escuchado/comentado por el artista y el poder.

La crítica de arte tiene mucho de pedagógica, igual que el periodismo. Su función es claramente política: “ilustrar” a la “plebe”. Y al igual que el periodismo tal vez sea un primer borrador de la historia.

Pero la crítica de arte no es periodismo, porque nunca puede ser sólo información. Pero es periodismo decimonónico, ese periodismo que nació político para hacer política. Su campo no es el de las ideas y la organización social, que es el campo del periodismo; su campo es el arte, que también es de ideas, y de organización de sólo una parte de lo social... por ahora. Todo dependerá de qué tipo de política siga desarrollando la crítica de arte.

Meta / post / crítica

Sergio Moyinedo

Al igual que al arte, a la crítica le llegó su final. La post-crítica nació de entre los escombros de la narrativa moderna como una manera de nombrar una práctica que asumía su carácter de escritura.

Post-crítica designa tanto un estilo particular de la escritura artística contemporánea como un “estado” general de la crítica en la era post-histórica.

Como designación de época, alude a la disolución de cualquier narrativa maestra a favor de la convivencia e hibridación de las maneras críticas en una era que finalmente asumió la dimensión reflexiva de toda escritura.

Esta época requirió de un primer paso hacia la disolución. Post-crítica, como nombre de estilo, refiere a una puesta al desnudo de los mecanismos de representación; señala el fracaso inmanente a cualquier escritura y la pérdida definitiva de la transparencia clásica.

Si bien toda transparencia muere siempre a manos de una nueva transparencia, la manera post-crítica señala un lugar de resistencia en medio de la paradoja moderna de la representación. El post-crítico sabe de la imposibilidad de su escritura y sabe que la obra no estaba allí esperando a ser nombrada – descripta, explicada, valorada–; es decir, sabe que la obra nace, en parte, de sus propias palabras.

En *Cartouches* (1977), Derrida no suelta la escritura, elabora un mecanismo ilegible desde las expectativas de la representación clásica, construyendo un espacio de tensión entre la superficie y la profundidad, entre la opacidad y la transparencia: deja a la vista la autorreferencialidad del lenguaje. Pero tampoco suelta la cosa –aquello que presenta Titus-Carmel: el pequeño ataúd y sus réplicas, la toma, la roza por momentos pero sólo para volver a la superficie opaca de su escritura y, al rato, volver a zambullirse en el espacio infinito y homogéneo de la mimesis descriptiva.

La post-crítica no puede describir, ni explicar, ni valorar o aconsejar; simplemente abre un intersticio que puede durar lo poco que tarden en restablecerse las nuevas políticas de transparencia que requiere cualquier nueva era.

La Fuente, los textos, las lecturas

Víctor Miguel

Hace casi tres décadas disfruté un grupo mínimo y olvidado: *La Fuente*. Coco Romero y Uki Tolosa -cuerdas, voces-, Andy Grimsditch -vientos- y Onfel Brun -percusión- componían una banda de clasificación difícil surgida del *under* artístico hacia fines de los 70. Fue alimento de jóvenes sin militancia ni conciencia política, ligados a ciertas tendencias de época, que hallaban allí elementos de un humanismo romántico y apuestas a nuevos modos de vincular poéticas con verdades. Éramos jóvenes.

La Fuente era reinención de géneros y ritmos latinoamericanos con cuidados arreglos acústicos e interjuegos vocales. Y sus letras, una poesía digna y elemental, como nosotros.

Decía, allá lejos, la crítica periodística especializada:

- "Sus temas poseen un hondo sabor que liga lo cotidiano con lo trascendente, lo individual con lo ambiental" y citaba a Romero en *Mordisco*: "el grito primal es el que arranca desde la primitiva esencia del hombre, sin todo el condicionamiento cultural posterior"¹.

- "Mezcla de coros renacentistas, Crosby, Stills and Nash y folklore andino, su música posee una intensidad delicada [...] arreglos sorprendentemente complejos para un grupo acústico"².

- "A partir de un estilo que posee la tranquilidad de lo acústico y ciertos raigambres folklóricos, no sólo obtuvieron la atención de la gente hacia sus temas más melódicos, sino [...] la mayor polvareda al son de un ritmo andino"³.

Pero muchos años más tarde, la historia: la reescritura desde otras gramáticas, la inscripción de otros acentos:

- "Sus letras eran poéticas pero de fuerte contenido social. Un hit de aquellas noches era la descripción de cómo van las vacas al matadero, simbolizando a los desaparecidos"⁴.

- "La verdad siempre vive escondida", una metáfora sobre la censura y la represión en pleno régimen militar"⁵.

- "Esta banda nació en el underground de 1978, con una fusión entre el folklore, la canción acústica y la murga con letras de gran contenido social, contra la dictadura del Proceso"⁶.

Leamos la letra de "La verdad siempre vive escondida":

En las locas horas del olvido las voces son murmullo fiel/ de este grito ahogado que se va expandiendo/ por miles de gargantas como luz/ entre hombres y montañas como un sentimiento.

Es como un fino reguero ardiente, un hilo en combustión sutil/ cuyo fuego es esperanza permanente/ que purifica toda esta ilusión/ y vivifica nuestros sueños en presente.

¡Vamos, vamos, no hay tiempo de descansar aquí/ aflojando un lamento o dejarse morir así!

La verdad siempre vive escondida como la liebre en matorral/ si los perros la huelen, la persiguen/ pero ella nunca se deja alcanzar/ si la carrera es franca y con las patas libres.

Mas si la fatalidad le llega en traicionero perdigón/ es posible que se aquiete su carrera/ pero por una liebre que cayó/ la cría renovará su vida en la pradera.

Evidentes denuncia y resistencia a la represiva censura dictatorial... o cualquier otra cosa, conforme las operaciones que se hagan jugar en la lectura. Distancia, diferencia, desfase, circulación del sentido. Será nomás que en estos pliegues, despliegues y repliegues discursivos, la verdad siempre vive escondida.

Notas

¹ Grimberg, Miguel; "Un recital de La Fuente se convirtió en grata experiencia" en *Diario La Opinión*, 19 de octubre de 1978, página 15. Reproducido en <<http://www.cocoromero.com.ar/material/LF10del78.doc>>.

² Lernoud, Pipo; "La Fuente- Fontova: Recital Buenos Aires, Latinoamérica" en *Revista Expreso Imaginario*, número 37, agosto de 1979, página 67. Reproducido en <<http://www.cocoromero.com.ar/material/LF6del79.doc>>.

³ De Pedro, Roque; "Una fiesta a todo ritmo" en *Diario Clarín, Suplemento Espectáculos*, 14 de enero de 1982, página 6. Reproducido en <<http://www.cocoromero.com.ar/material/LF1del82.doc>>.

⁴ Lernoud, Pipo (dir.); *Rock nacional 30 años*, Editorial Mordisco, Buenos Aires, 1996, página 102. Reproducido en <<http://www.cocoromero.com.ar/discografialafuente.htm>>.

⁵ *Ibíd.*

⁶ *Rock.com.ar*; "La Fuente" en *Rock.com.ar*. Publicado en <<http://www.rock.com.ar/bios/1/1389.shtml>>, última edición: 19 de febrero de 2007.

Sobre Waldo(rf)

Matías Gutiérrez Reto

La generación de mis abuelos escuchaba música regidos por un estricto preconcepción de clase. Recuerdo cuando conocí al abuelo de mi mujer. Ante la pregunta que ella le hizo, acerca de qué música prefería escuchar él, naturalmente, respondió: "poné cualquier cosa mientras sea popular"¹.

La discoteca de mi abuelo estaba regida por el mismo principio: mientras la música fuera "popular" tenía la puerta abierta. Troilo, Pugliese, hasta Salgán y el primer Piazzolla. Raúl Barboza o los discos de pasta de *marchinhas* que habían traído de Porto Alegre cuando visitaban parientes.

"Popular", en estas discotecas edificadas en la décadas del '50 y '60 -cuando en Argentina comenzaron a circular y difundirse masivamente los discos de larga duración- implicaba músicas de difusión y consumo amplio, y un límite algo elástico: el de la "experimentación". Las músicas que propusieran ciertas experimentaciones dentro de los géneros populares de circulación masiva no estaban del todo excluidas. Pero la experimentación iba hasta el límite de lo que el oyente considerase "popular".

La biblioteca de mi abuelo me sirve para reconstruir lo que es lo popular y lo que fue un tipo de músicas para consumo masivo, porque posiblemente ya no exista. Si hay un músico capaz de condensar en sus trabajos la tradición culta, la popular y la masiva ese fue Waldo de los Ríos. Si sus

discos formaban parte de la discoteca de mi abuelo se debía, seguramente, a su carácter de músico de “folclore” tal como se definió a ese género en la producción y la circulación masiva en la Argentina. Pero sin dudas, también estaba allí por la manera en que Waldo arreglaba las obras de la tradición docta.

Hace un par de años el diario Página 12 editó un CD con grabaciones inéditas de Waldo. Uno de los Waldos, el que algunos músicos y críticos consideran notable y no el Waldo al que el músico Manolo Juárez prefiere llamar Waldorf de los Ríos, el del arreglos de la 40 de Mozart.

Durante los años '70 los grupos de rock sinfónico grababan obras de música “cultura”: Ginastera, Parry, Mussorgsky, etc. El rock abordaba esas obras guiado por la estética romántica en lo que respecta al imperativo de autenticidad. El arreglo de una obra clásica debía ser propuesto como una expresión de la individualidad y en tal sentido tendía a destacarse el virtuosismo de la interpretación. La operatoria que articulaba los arreglos de Waldo era totalmente opuesta.

La música y su crítica están duramente regidas por el criterio de autenticidad. Pero, a diferencia de otras artes, en música este concepto no remite sólo a la autoría, a los derechos o a la comisión de plagio. En música la autenticidad tiene un carácter moral más duro. Al músico se le exige autenticidad en el sentido de que éste no debe contradecir la imagen que el público desea hacerse de él. En eso el público y la crítica de música son terriblemente conservadores e impiadosos.

Lo que algunos músicos parecieran no entender es que escuchar los arreglos de Waldo supone una posición de escucha diferente a la se plantea al escuchar una grabación de la obra “original”, supongamos la 40 de Mozart.

A los que piensen que aquel Waldo era Waldorf habría que insistirles: déjennos a nosotros tener oídos más elásticos.

Notas

¹ Quizá no guiaban sus elecciones musicales su inscripción efectiva en una determinada clase social, pero sí estaban orientadas por el concepto de “clase” con la que se identificaban.

Debate: El BAFICI habla de sí mismo

¿De qué se ríen?

María Fernanda Cappa

En el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires 2007 (Bafici) se proyectó en cada función un corto de carácter institucional en al menos dos versiones. En una, cuatro amigos están cenando cuando uno comenta que tiene "el cuadro más triste del mundo". Cuando le piden burlonamente que lo muestre se revela que es la imagen de un gato con disfraz de *cowboy* fumando una pipa. La reacción de tres integrantes del grupo es de inmediata congoja, mientras que el restante, intrigado como es de esperar, demanda saber qué les pasa. La conmovida respuesta balbucea un apenas comprensible "es un gato con una pipa". El otro corto explora una variante más alejada del realismo: otros cuatro amigos están reunidos ante un cubo de *plush* de metro y medio de lado que tiene la particularidad de convertir en albinos a quienes lo rodean (sí, eso mismo que escribo). La consecuencia, por supuesto, es que deciden probar y tres amigos se convierten en albinos y el restante, no. Aunque inicialmente en este caso él suponga (no se ve a sí mismo) que lo ha logrado y que nada lo diferencia del grupo. La conclusión en ambos casos, en forma de eslogan para el festival, es: “Si no es para vos, no es para vos”.

Reconocimiento uno, amparado en mi arbitrario censo (cinco personas, en 15 películas en diferentes horarios y salas): a la gente en los cines le gustaron los cortos (de hecho varias veces se escucharon carcajadas en la platea), o al menos no generaron visible rechazo (los cortos de la edición 2006 del Bafici eran abucheados).

Reconocimiento dos: a mí me resultaron insoportables, por dos razones de diversa índole. En primer lugar, me parece ideológicamente nefasto que para una actividad cultural cualquiera se reivindique el gueto, el consumo sectario, sobre todo cuando, como en los cortos, la que segrega es una mayoría que espontánea, naturalmente, “puede” (llorar por el gato con una pipa o transformarse en albino o disfrutar el cine independiente) que discrimina al que no. Pero además me molesta porque, contradictoriamente, para transmitir su mensaje de nicho (y de nicho *cool*, soberbio y elitista) apuesta a la fórmula más masiva, manida y gastada de la publicidad en último tiempo: el humor “absurdo”. El mismo que sirve para vender cerveza, teléfonos celulares, proveedores de Internet, autos ero kilómetro o incluso promocionar instituciones bancarias. Un gato con una pipa, un plush mágico que te convierte en albino, un festival de cine independiente o como nos enseñó el último comercial del Ford Fiesta: “una hoja que cae, una paloma con cuello ortopédico y un tema franela te puede hacer replantear muchas cosas. Pero que no te confunda.” Si es para vos, es para vos. Pero no sos vos, soy yo. Y a mí no me gustó. Y me pregunto: ¿De qué se ríen?

¡Es un gato con una pipa!

-y si no es para vos, no es para vos-

Noelia Bellucci

Y la platea estalla en carcajadas, aplausos y chiflidos porque esa publicidad *es* para ellos, que ya no se ríen de ellos mismos, sino de ellos mismos riéndose de sí mismos y de todos los que se quedaron en esa etapa previa del distanciamiento autoburlante. Ese reconocimiento marca el éxito de la publicidad, éxito que consiste en haber figurado satisfactoriamente para propios y ajenos lo que el Bafici es: una práctica de ghetto que se reconoce y se celebra como tal [1].

Se apagan las luces y pasa el gato con una pipa; y la pregunta por él es la pregunta por el Festival. “Si no es para vos, no es para vos”, ok; ¿pero para quién es?[2]. No para los que no lo entienden y se van indignados, no para los que se ríen de los que vieron el cuadro más triste del mundo, no para los que se ríen de sí mismos por haber creído que podían tomarse en serio; sí para todos los que salen llorando, sí para los que se ríen lisa y llanamente del absurdo y sí para los que se ríen porque saben que salir llorando es inventar un consenso frente a lo incomprensible.

Esto es lo que la publicidad desencadena y pone en evidencia al mismo tiempo y en esto radica su interés: en el segundo grado de la meta-burla. Primero me tomo esto en serio, después me río *por* eso, no *de* eso (y me río también de los que se lo toman en serio sin más vueltas y de los que se lo toman en broma, riéndose de sí mismos, porque no están capacitados para hacer otra cosa).

No estamos hablando de ningún elemento mágico que afecte a la mayoría de los festivaleros (que afuera del festival serían una minoría selecta) y deje inmunes a unos pocos (que afuera serían ¡horror!) la gente) que creen poder pertenecer solamente por estar. Al contrario, la publicidad recurre pertinentemente al absurdo para poner en evidencia el funcionamiento de los consensos y los reconocimientos humanamente producidos al interior de la secta Bafici.

Y celebro la alegoría: el Bafici no es un cubo que te vuelve albino, *¡Es un gato con una pipa!* Y si no es para vos... no es para vos.

Notas

[1] En este punto, todos los verdaderamente ajenos confiarán en mi capacidad de ajenidad ya que, por suerte para mí, la publicidad del gato con una pipa no se difundió más allá de los límites de las pantallas del BAFICI. Suerte para mí porque el gato con una pipa no es para nadie que la vea fuera del Festival: como ella misma lo enuncia, “si no es para vos, no es para vos”. Yo tengo el privilegio de que haya sido para mí.

[2] Aquí estoy hablando del corazón del Bafici: no de las retrospectivas de los consagrados, no de las nuevas películas de los viejos-queridos-conocidos; estoy hablando de esa caja de pandora que es la grilla, con todas sus reseñas sospechosamente interesantes. Estoy hablando de ese cúmulo de nuevas películas de nuevos directores con nuevas maneras

de hacer cine para los que no existen contratos ni instrucciones de lectura previos, excepto quizás haberlos visto en ediciones anteriores del Bafici. Es decir que nos mantenemos siempre dentro de los límites de la comunidad, con un reconocimiento acotado por una circulación “imperfecta”.

Sobre La TV: 1) La supremacía de un medio, 2) Insoportables, 3) Ser Público, 4) Un programa familiar

Agustín Berlango:

La supremacía de un medio los críticos de la TV se encargan del control social

A nadie sorprenderá saber que los medios han sido ligados al control social, pero lo que sí es un factor interesante de cómo funcionan de consuno todas las partes de ese sistema y los críticos de medios tienen su tajada en este control. Si la televisión es lo que es y lo que hay, y esto no es un juicio evaluativo, merece críticas, la tarea de una cierta clase de críticos de televisión es cuanto menos inexistente, marcados por el desprecio a la institución y ocupados en cuestiones de buen gusto, moral, buenas costumbres y del orden “natural” de la sociedad (óbviase el oxímoron) y la uniforme corrección política.

No hay en ellos casi intención de análisis pero sí opinión y evaluación sobre los aspectos mencionados. Estoy hablando de los diarios, revistas y la radio, y sus miradas sobre la televisión, reconociendo una supremacía de audiencia, siendo esta pauta decisiva en la consideración de un medio, cosa -que en las actuales formas- no está mal. Las críticas a la televisión están pensadas, no desde la consideración de los recursos de todo tipo volcados en aquello que la televisión pone en pantalla: sus programas, sino para que estos se ajusten a reglas morales y/o formas conocidas de configuraciones retóricas de los géneros populares basadas en otras históricas temporalidades. Desde la consideración reflexiva de la literatura con “Amigo lector” hasta *los ojos en los ojos* del conductor del noticiero de TV, ha pasado mucho tiempo y también cambios tecnológicos en los dispositivos. Las consideraciones esgrimidas acerca del cuidado a los espectadores de televisión, porque pueden ser afectados por los contenidos, siempre son falsas. Lo que se vela es la televisión local, no la importada, y casi siempre lo real y no la ficción, cuando desde una posición censuradora parecería más lógico lo inverso. Lo que aparece es la no comprensión de otras configuraciones retóricas y un nuevo lugar enunciativo, que cambia el orden de lo temático, que da pertinencia de los textos existentes, que anuncia un lugar discursivo, y entonces *eso* existe, ahora es público y se presenta desvergonzadamente, aparece el horror a la imagen no domesticada y cada vez más escritural en las nuevas discursividades. Y los críticos protestan por consideraciones políticas.

Así, esta actual labor policíaca de la crítica la distrae de trabajos más complejos que son los de construir un cierto lugar de sorpresa para lo desconocido y aún la consideración de cierta artisticidad (en el sentido de G. Genette) en la televisión, ya que, según infortunados criterios de sentido común, el arte no circula por allí. Por otra parte, no hay críticas sobre lo periodístico mediático (por ejemplo: noticieros) ni en general sobre lo específicamente mediático, si hay alguna será moral (ver **Fotos, pantallas y críticas**). Sólo hay críticas sobre el lugar conocido del espectáculo, lo que se arrastra desde una cierta tradición de crítica teatral; pero nadie está dispuesto a ver qué cosa es la televisión. Se la mira como si estuviéramos en otro momento histórico. Seguramente es más sencillo tener gestos aprehensivos ante las discursividades televisivas, y sacar un pasaporte para el distanciamiento, que tomarse el trabajo de establecer estatutos críticos pensando sobre las nuevas discursividades específicas y mediáticas. Los comentaristas sobre la televisión están más interesados en demostrar quiénes son ellos en relación con ciertos temas que en ejercer la generosidad crítica para marcar

pertenencias y proponer nuevas expectativas y espectadores: todavía en algún lugar somos apocalípticos. Pasaremos inevitablemente por el mismo lugar de desconsideración que tuvimos hacia el cine primero: el de los tres chiflados, el gordo y el flaco, Búster Keaton; el radioteatro, la historieta; esos que recibieron los mismos tratamientos que la televisión merece hoy.

Insoportable: las cosas que creemos que nos dan importancia

El proclamado orgullo de quienes dicen, todavía, que no ven televisión, de aquellos que lo pregonan. No de aquellos que, simplemente, no ven, pero no creen que eso los haga mejores personas o acreedores a un estrato superior del pensamiento. Su constitución discursiva, como orgullosos no videntes de televisión, los construye asertivamente en la negativa pero no les unge mérito alguno.

Ser público: un placer que se va perdiendo

Una de las desgracias y alegrías que ha traído “el cine no fílmico” (Oscar Traversa) es que lo podemos ver en nuestra casa solos o junto a un grupo familiar. Para quien escribe esa es una situación ominosa. Podemos ver aquella película que se nos pasó de largo y ya no está en cartel. Lamentablemente, se extraña el incomparable acto social de ir al cine, mirar a los que también van al cine, ser parte de ese grupo constituido ad hoc y por única vez. Ver un espectáculo con gente que uno no conoce ha quedado relegado al teatro. Ese anonimato con compañía pero sin intercambio conversacional. Ser público es un placer, aunque sea un instante.

Un programa familiar: como la familia no fina de uno.

También han caído los moralistas (piénsese en el peor sentido de esta palabra) sobre este programa con ferocidad. Ubicado en la franja horaria más allá del límite de protección al menor, compartía la grilla de programación con “Gran Hermano” en cuanto a la televisión gratuita.

El programa de Tinelli me recuerda a las reuniones inmensas de cierta parte de la familia, no tan frecuentada en mi infancia como yo hubiera querido, donde, con criterio de espectáculo, unos tíos bailaban tango de escenario o fantasía; alguno para los carnavales se vestía de mujer; sobrinas mostraban lo aprendido en los cursos de danza clásica; otro hacia de mago y otro proyectaba cine. Debo señalar con qué entusiasmo mirábamos a la tía enfundada en negro y de tajo al costado, a las primas calzando el brevísimo tutú, a él que se travestía una vez al año y se acomodaba los pomelos mientras señalaba a la madre que alimentaba a su bebé. El programa de Tinelli es esa misma fiesta, no tan espontánea del lado de la producción, pero sí del público compuesto por sus padres, tíos, hermanos, novios, con esas pueriles marcas de la sexualidad menos erótica aún, si esto es posible, que una película pornográfica. La situación comunicacional provee de una enunciación familiar que da a todo el show un tono de recatada exaltación corporal.

Lugares metacríticos

Silvio del Campo

La crítica mira y aguarda la inserción de los textos en la red discursiva que pretende el autor de la obra. A partir de allí cuestionará o no la cualidad de esa pertinencia en base a parámetros que la propia red mantiene apoyada en el marco de las costumbres adoptadas por ese género en los medios o en cualquier otra instancia de circulación. En otra acepción, la metacrítica trabaja sobre el texto crítico y lo analiza desde las múltiples razones críticas desplegadas en él. La crítica mira lo que otro hace con

el fin de someterlo a un veredicto por las razones que, temporalmente, están en uso. Precisamente eso es lo que hace a la vida social de los textos, a su circulación. Las críticas mediáticas -sobre las artes, los medios, o los temas sociales- presumen de saberes múltiples motorizados por la libido del gusto. Esas críticas son textos que hablan de otros textos, metatextos críticos que conllevan la certeza de que sus lecturas son temporales y se rescriben constantemente. La crítica que se enemista con los que producen, o se hace amiga alabándolos y es despreciada por proclive, o es, aparentemente, seguida por la dimensión de la metacrítica que lee a los críticos intentando descubrir el lugar desde donde hablan: marco referencial, retórica, *inventio*, argumentación, descripción. Reconocimientos críticos que son parte de la obra e instancias de su circulación, enunciación que construye la figura de autor y la del lector, el canon o paradigma conceptual desde donde se ejerce la crítica. La revelación de esos lugares le descubre que el que critica a los críticos no debiera tener ninguno. Ese 'no lugar', bien se sabe, está frecuentemente, en los aeropuertos, esos sitios que nos llevan a flotar en el aire. Se trata -por el contrario- de tener diferentes plazas desde donde mirar. La metacrítica y la crítica subrayan la entidad discursiva de sus textos fuente.

Cartas de lectores

Mensajes recibidos en el primer número de la Revista Crítica y contestados un año después. La demora se debió a una reestructuración de contenidos y formas. Esperamos, ahora, poder aumentar la frecuencia de nuestra publicación.

Saludan a "Crítica"

Lelia Gandara, María Ledesma, Ana Goutman, Liliana Daviña, Lucrecia Escudero, María Alejandra Besa, Laura Vazquez: Docente de Comunicación, Becaria Doctoral del Conicet, Marcela Bottinelli Mónica Kirchheimer, Profa. Rosana C. Zanelatto Santos - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil, Marcelo Velarde, Dra. Susana Gómez UNCórdoba, Teresa Constantin, Monica A. Mazzucco, Liliana Fischetti, Roberto Crespo.

N. de la R. *Agradecemos a todos.*

Críticas

"Leo con gran placer la revista que han enviado. Muestra de lucidez, buen humor y ojo crítico me asombra en estos días. Resulta grato contrastar los distintos estilos de escritura y comprobar que existe conocimiento y oficio de redactor.

Felicitaciones.

Evangelina Aguilera. Letras. Universidad Nacional de Mar del Plata."

N. de la R. *Usted exagera Evangelina, pero tiene razón.*

“Hola, mi nombre ya lo saben, soy profesora en la sede de Puán en la carrera de Letras. Gracias por mandar la revista. Inspirada en el nombre quisiera hacerles una pequeña crítica: toda la segunda parte me parece apropiada y con cierto nivel, digamos, formal (en cuanto a formalismo/ bien escrita), y en cuanto a tratar tópicos pertinentes. La primera parte me chocó por varios motivos. El principal: no me parece que la TV merezca que ustedes, gente de arte, se ocupen de ella, en la tv no se hace arte. Por otra parte, no es muy profundo, ni reflexivo que le denominen periodismo a lo que es difusión o propaganda o mejor dicho circo patético, y allí englobo a absolutamente todos los programas que se auto proclaman periodísticos. Me parece que llamarle periodista a Majul, a Leuco y a todos esos ineptos es penoso, los pone a ustedes en un lugar que no me gusta (respeto mucho a la gente de arte en general) Además decir que Leuco es progresista de izquierda me mató definitivamente porque, como ustedes saben, quienes están en la TV, carecen de ideología, casi casi que están perdiendo la dignidad. No entiendo lo de pureza nietzscheana de Lanata... con lo de narcisismo estoy totalmente de acuerdo. Pero como Nietzsche es uno de mis favoritos... me preocupa que lo comparen con Lanata.

Me encantó lo que dicen de la dupla Majul/ Rial.

Nada más, todo dicho con absoluto respeto, cariños, Gloria Fernández”

N. de la R. Lo de pureza nietzscheana, es solo una figura retórica llamada ironía. No ocuparnos de la TV nos parece una posición realista y nosotros nos presentamos plebeyos

Propuestas

“En realidad me encantaría vincularme a Uds. como investigadora académica, aportando textos o en alguna cátedra. Les adjunto un C.V. abreviado a modo de presentación Espero me orienten a quien debería dirigir este mail. Muchas gracias. Graciela Esnaola”

N. de la R. Le comunicaremos sobre nuestros concursos.

“Estimado Raúl Barreiros,
Recibí por correo el primer número de *Crítica*. En principio agradezco el envío, Por otro lado, quisiera que leyera uno de mis breves ensayos que he presentado en el VI congreso del AAC para que evalúe la posibilidad de publicarlo en su revista. Muchas gracias. Un saludo afectuoso
Andrea Trotta”

N. de la R. Todas nuestras disculpas. Ha pasado tanto tiempo que ya estamos en el séptimo congreso. Envíenos su trabajo.

“Estimado Raúl Barreiros:
Quiero agradecerte muy sinceramente por haberme tenido en cuenta para poder recibir la Revista electrónica "Crítica" I.U.N.A.
He leído con suma atención los artículos y realmente tengo que felicitarlos. Hay objetividad, sinceridad y un discurso directo sobre cada cuestión abordada.
Los felicito y los aliento a continuar con tan importante medio de difusión "Crítica".

Desde luego que me pongo a tu disposición para, si es que lo tienen previsto, poder colaborar con ustedes en tan importante emprendimiento.

Te envío un cordial saludo."

José Luis Domínguez

Marchand y Curador

N. de la R. *Lo de nuestra objetividad... En fin; igual gracias. Sigamos en contacto.*

"Felicitaciones por el emprendimiento! ¡Muy buena idea! Espero que pronto se pueda leer en la web. Puedo colaborar para publicar la revista en internet (soy especialista en temas web) Saludos Cordiales, Hernán Coronel. Estudiante Crítica".

N. de la R *Respuestas abajo*

"Sres. editores de la Revista "Crítica":

en mi carácter de docente de la cátedra de estética de la Facultad de Humanidades -UNNE- me complacería recibir su publicación y poder enviar contribuciones.

¿Serían tan amables de facilitarme datos para poder hacerlo?

Muchas gracias.

Prof. Alejandra de las Mercedes Fernández"

N. de la R *Respuestas abajo*

"Hola Raúl Barreiros:

Mi nombre es Maria Emilia Sanná. Soy estudiante de la Lic. en artes visuales y de Crítica en artes.

Me interesa participar en la Revista Crítica.

Por favor, ¿podría informarme de que manera puedo participar? o si realizarán alguna reunión para los interesados.

Muchas gracias"

N. de la R *Respuestas abajo*

Estimados editores.

Hace unos días recibí un archivo con una copia del primer número de la revista. Me interesó la idea de dedicar un espacio exclusivamente a la crítica otorgándole así un carácter de mayor independencia y me pareció bueno el perfil trazado por los textos de la primera edición.

Es por ello que me decidí a mandarles a Uds. algunos ejemplos de material de crítica publicado por mí y un breve CV. y ofrecerles (si es de su interés) la posibilidad de colaborar con la revista , ya sea con alguna parte de un trabajo publicado o textos inéditos.

Los saluda. Jorge Jofre.

N. de la R *Respuestas abajo*

Hola!Quiero quedar suscripta a la revista. Soy estudiante (a medias) de primer año de crítica. No sé si puedo prestar algún tipo de ayuda para la revista, pero cualquier colaboración que pueda aportar sería un placer!

Un saludo,

Virginia Ferrario

N. de la R Respuestas abajo

Me interesa participar de la revista

Hugo Ruiz

N. de la R Respuestas abajo

hola!!!

Soy de Brasil y soy profesora de lengua y literatura. me interesa mucho el tema, y me alegra poder recibir la revista. Pero tengo algunas dudas: es posible enviar trabajos/ artículos para publicación? estoy en la universidad federal de mato grosso do sul, la ufms, en el campus de Coxim, y necesitamos tener más contacto con la lengua y la cultura de los países de lengua española, pues nuestro curso es letras portugués/ español.

gracias por su atención.

Profª Marta Oliveira

N. de la R Respuestas abajo

Raúl:

Soy alumna de Crítica de primer año.

Estaba esperando una propuesta de ésta magnitud, quisiera que me amplíes un poco de qué se trata? (quedó clara la idea general en la editorial), lo que me pregunto es sobre las colaboraciones: deben ser críticas sobre un espectáculo (en la medida de las posibilidades de lo visto en un año de carrera), reflexiones, artículos, ensayos????.

¿Qué público *internauta* leerá Crítica? ¿ A quienes les voy a escribir?

Si necesitas referencias te las enviaré con gusto.

Marcela López

N. de la R Respuestas abajo

Envíe su colaboración de no más de 600 palabras (prometemos leerla) a critica.revista@iuna.edu.ar

Fin de “Crítica” Numero 2 , Octubre 2007