



El isologo que encabeza esta página perteneció al diario *Crítica* 1913-1962  
Usted recibe este ejemplar en su carácter de crítico, artista, periodista, profesor, promotor o entusiasta de las artes, *marchand*, comunicólogo, semiólogo, escritor, cineasta, videoasta, coleccionista, museólogo, galerista.

### **CRÍTICA AÑO II Número 3**

**Revista electrónica del área de Crítica de Arte del IUNA  
Diciembre 2007**

**Editor IUNA Área de Crítica de Arte**

Dirección: Yatay N° 843, Ciudad de Buenos Aires

Código Postal: 1184 ADO

Teléfono: (011) 4 861-0324

e-mail: [critica.revista@iuna.edu.ar](mailto:critica.revista@iuna.edu.ar)

**El IUNA, Instituto Universitario Nacional del Arte,  
es una de las 35 Universidades Nacionales que tiene la Argentina.  
Lleva la denominación de instituto para señalar su carácter monotemático: el arte**

**DIRECTOR: *Raúl Barreiros***

**CORRECTORA de ESTILO: *M.A.S.H.***

**TRÁFICO y DISEÑO: *Sebastián Lavenia***

**MESA de IDEAS: *Agustín Berlango y Silvia del Campo***

**Escriben en este número: *Raúl Barreiros, Silvia del Campo, Graciela Fernández Troiano, Nadia Koval, Carmelo Saïtta, Andrea Santana Hernández y Oscar Steimberg***

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

## Artes combinadas

**“Imagen: aquello de lo que estoy excluido”.** *Raúl Barreiros* no le cree a Kundera pero sí a Barthes y extiende sus fragmentos discursivos hasta que alcanzan al arte.

Página 3

## Medios

**De las fotos que se descuelgan del texto.** Y las cosas con las que se descuelga *Oscar Steinberg* cuando mira fotos en los diarios.

Página 5

**Lucila Castro, la presidenta y la presidente ambas peronistas.** *Silvia del Campo* se queda muda y deja hablar a Lucila Castro que la emprende contra las confusas mezclas de política y lenguaje.

Página 6

## El museo

**Las estadísticas se trasponen a cierta artisticidad.** *Graciela Fernández Troiano* descubre el maquillaje metafórico de la ciencia cuando ésta entra al museo.

Página 9

**Crítica y críticos. Sobre Paul Klee.** *Andrea Santana Hernández* visita a Paul Klee en Las Palmas de Gran Canaria.

Página 10

## La música

**No todo lo que suena es música.** Para *Carmelo Saitta* la música es un lenguaje auto referente que debe centrar su esfuerzo en la composición, la sintaxis.

Página 12

**Los coros argentinos.** Para *Nadia Koval* no cumplen con lo que define la RAE como coro: “Conjunto de personas reunidas para cantar, regocijarse, alabar o celebrar algo”.

Página 14

**Cartas de los lectores.** Las felicitaciones, los reproches, los reencuentros, las opciones.

Página 16

**Novedades: Foro crítico.** Publicaremos las críticas de los lectores sobre los temas que les interesen y que no excedan las 300 palabras. Escribanos.

## Artes combinadas

### “Imagen: aquello de lo que estoy excluido”

*Raúl Barreiros*

“El hombre lo vive todo sin preparación. Como si un actor representase sin ensayo. ¿Qué valor puede tener la vida si el primer ensayo es ya la vida misma? Por eso la vida parece un boceto. Pero ni “boceto” es la palabra precisa, porque un boceto es siempre un borrador de algo, la preparación para un cuadro, mientras que el boceto que es nuestra vida es un boceto para nada, un borrador sin cuadro”.

Milan Kundera, “La insoportable levedad del ser”

No tiene razón Kundera, ese boceto ya existe previamente en mi vida. Son las imágenes de arte y extendidas todas las figuras icónicas o no, de ficción o no ficción que pueda en reconocimiento la mirada transformar en arte, por eso es tan bello mirar desde la mesa de un bar ver a las gentes, ser un *voyeur* sin culpas. El boceto o el borrador no le garantizan el valor a nadie. Me pareció que alguna vez había leído algo distinto. Creí que esos párrafos que necesitaba estaban en Barthes, “Fragmentos de un Discurso Amoroso”, pero bien se sabe que uno tal vez alucina en sus recuerdos, tal y como cuando se vuelve al barrio donde alguna vez se ha vivido y se busca esa casa con el zaguán de mármol negro en la calle Artigas y se la encuentra en Morón, justo a la vuelta, y ese mármol no es tan negro ni tan mármol. Así que tomé ese libro: “Fragmentos...”, y busqué página por página. Miré como quien busca en un índice: barriando con los ojos, sabiendo que estaba allí, pero no lo encontré. Y no es cosa de inventar y tan luego a él, Barthes, y debo decir: *creo* que contaba (pues no pude encontrar esas líneas) que entró a un restaurante con amigos y se quedó con los abrigos de sus dos acompañantes, en un gesto amable e impensado, para acercarlos al guardarropa. Vio como se iban hacia la mesa reservada y charlaban; desde la distancia observó el gesto cortés de correr la silla de uno a otro para sentarse a la mesa y vio un ademán misterioso, misterioso desde allí a lo lejos; vio crecer la simpatía y la agitada sonrisa como premio al ingenio de una palabra. Ellos estaban solos y él miraba desde afuera sintiendo una extraña confusión de sentimientos. ¿Celos? Barthes reflexionó por todos esos instantes del mundo donde uno mira a sus propios otros desde un lugar del afuera, y afirmó algo así como que, algo tan simple como lo obvio pero que resuena y abre comprensiones (no sé si poner comillas, mejor no, por aquellas inexactitudes del recuerdo, pero la frase que sigue se la atribuyo a él), *para ver una escena hay que estar fuera de ella*. No sé, no recuerdo si él siguió desgranando otros sentidos, otras relaciones, pero depositó en mí, por esa observación, uno de los ejes con los que sé que el arte produce una clase de estado del conocimiento de algún mundo o, al menos, de algún lugar del mundo<sup>1</sup>.

Cuando vivo, soy, sólo tengo el vértigo de la existencia, no dejo vagar mis pensamientos: busco la mirada de esa mujer triste pero bella aun con los labios partidos por el frío, la discusión con mi compañero, la charla que doy. Es la competencia con los otros, es decir, soy un actor, actúo en la escena, estoy dentro de ella, voy por un pedazo de mi vida, tengo allí una suerte de principio político en ese lugar de lo obscuro (Ob: a causa de; *scaenus*: escena) a causa de la escena donde participo. No puedo ver a los otros actores, no veo lo que hacen. Sólo vemos lo que nos hacen, lo que nos quitan, lo que nos dan, lo que nos quieren, lo que nos odian, y no siempre (¿o casi nunca?) con la seguridad de entender bien. En cambio, cuando leo a Barthes contando ese fuera de la escena tan relacionado con su exclusión, porque de alguna manera estaba comprometido con lo que pasaba en el otro extremo de esa sala con esos dos, puedo, en la lectura del texto, ver otra escena, en la que también está él y puedo, ahora sí, verme infinitamente en el mismo lugar, estoy libre para no ser, puedo pensar, puedo jugar con mis pensamientos<sup>2</sup> y entender (me) en cualquiera de esos dos lugares de mirar y ser mirado.

No tengo los mismos intereses en esa escena que otro, Barthes, me cuenta. No soy, juego con mi pensamiento. Veo, digo, puedo ver de alguna manera más sutil las rodillas de alguna mujer porque he visto las rodillas que pinta Ingres; la noche en un bar con sus mesas en la calle y un empedrado pues ya lo he visto en Van Gogh; la sardónica, meliflua y apenas esbozada sonrisa de Velásquez reflejada en un espejo frente a las meninas poniendo su pensamiento en ese afuera de un lienzo: el artista a quien me gustaría llamar *aquel que está y ve la escena*, aunque quizás esté pintando otra escena, otras escenas en las que ya no está y finge pintar ésta, pero construye otra mezcla de su recuerdo, de su reflexión y de algún azar de una mirada aburrida y lúdica. No son los recuerdos, atados a nuestro suceder del inconsciente los que se obnubilan en alucinaciones, los que nos permiten ver cognitivamente<sup>3</sup>. Son las operaciones del arte las que se hacen cargo de las actualizaciones de las formas del mundo. Veo parte de mi niñez en Tom Sawyer y otra parte más cruda y de la misma época en H. Finn. En las fotos de familia, donde el artista soy yo, pues cuando las miro las resignifico, mientras asisto a escenas en las que estoy o no estoy, mientras miro ese extraño lugar de ese momento en el que estuve, no el que obstinadamente está fijo en la memoria por acumulación de visitas, pero al que, cuando estuve allí, nunca vi. Veo en los artistas mediocres escenas a las que una parte mía pertenece, mi pensamiento fútil, mi egoísmo, un despreciable adorno al que confundí con elegancia; veo, sin ninguna seguridad hermenéutica, mi agujero en la cabeza en Magritte. Y en sus fotos con sus amigos; veo, de otra forma, a mis amigos y sus bromas y los días de fiesta. Veo en “Las Cosas del Querer” definitivamente a la cultura que determinara a mi madre y a mi abuela, y esa única vez que fui, en mi niñez, a un teatro. Entiéndase, no es sólo la identificación y la proyección de uno mismo en los mundos en los que ya no vive. Es aprender las caras de la configuración de la pasión, es comprender como uno ha amado según Stendhal y que todas son relaciones peligrosas o aburridas debido a Choderlo de Laclos. Ese *no estar en la escena* es algo que agradezco al cine, a la literatura, a la pintura; con cierta vacilación, al teatro por su inquietante proximidad, su pedido de participación, y la conciencia de que ambos estamos allí, público y actores; y, sin avergonzarme, a la televisión y a todo ese, hoy, margen del arte de la representación. Tal vez las artes cumplan, de alguna manera, otro sesgo de las distancias brechtianas, autor al que Barthes<sup>4</sup> distinguió con su atención.

Creo que sólo por una cuestión de coincidencia, Milan Kundera no se pudo plantear esas escenas del arte -él es de los que las crea- a las que todos asistimos sin participar y que hacen que nuestra vida no sea un boceto. Aun diría que esa noción sobre la sensación de “vivir en borrador” extrañamente me hizo ver que todo lo que hacía viviendo era un “original” inspirado en otras escenas de ficción, y que tanto agradecí. De otra clase es mi agradecimiento, pero no menor, a las artes no figurativas, no representativas, aquellas que cumplieron con lo que decía Pater, “*todas las artes aspiran a la condición de la música: ser sólo forma*”. Quizás vuelva sobre este tema.

#### Notas

[1] “Lo que viví después de mis 18 fueron confirmaciones de lo que leí y escuché antes de los 18, hablábamos de Salinger de Pound. El arte nos mostraba -el mundo- y nosotros a veces, después lo descubríamos en la vida. Sabía lo que era el enamoramiento o la muerte de un amigo y tener un hijo a través de la literatura, antes de haberlo vivido”. Alberto Manguel. Diario Página 12,10/11/03.

[2] J. Lacan: Yo pienso donde no soy, yo soy donde no pienso. Escritos I, página 201.

[3] “Los textos literarios están impregnados de ambiciones cognoscitivas y éticas; no existen tan solo para producir un poco más de belleza en el mundo.” Tzvetan Todorov, Crítica de la crítica P. 86, Conocimiento y Compromiso Paidós 1991, Barcelona.

[4] Por supuesto, una vez que envié el texto a imprenta aparecieron los de Barthes: Las imágenes: “... soy excluido de ellas como de la escena original, que no existe quizás sino por lo mismo que el contorno de la cerradura destaca. **He aquí pues la definición de la imagen, de toda imagen: La imagen es aquello de lo que estoy excluido** (...) yo no estoy en la escena: la imagen no tiene enigma. “Las imágenes: En el campo amoroso, las más vivas heridas provienen más de lo que se ve que de lo que se sabe. De repente, al regresar del guardarropa los veo en tierna conversación, inclinados uno hacia el otro. Las imágenes de las que estoy excluido me son crueles.” Roland Barthes. Fragmentos de un discurso amoroso, pag.112, Siglo XXI Editores, S.A. 1993, México DF.

# Medios

## De las fotos que se descuelgan del texto

*Oscar Steimberg*

Por supuesto, con las fotos periodísticas se informa, se critica y se opina, como con otros géneros periodísticos que no están hechos de imágenes. Pero también se ornamenta, se pone en tiempo y en tono, se precisa y se ilustra (como antes solíamos decir). Los textos periodísticos siempre tuvieron la posibilidad de abandonar cada tanto su función de información, crítica y opinión, para mostrarse, como las imágenes, adornando, ejemplificando, ilustrando (en los recuadros, las "notas de color", los "pirulos" de tapa); pero el permiso a la foto (en el conjunto de la prensa) de informar, criticar u opinar por las suyas es más reciente. Y estamos todavía en la época del regodeo: como si no pudiéramos terminar de festejar la posibilidad de que la foto pueda ser ya a la vez un hallazgo de desvío, lucidez y autonomía de sentido. Ocurre ahora más que antes que uno se quede mirando una foto, no como extensión de una información, sino como otra de sus versiones, con sentidos que no estaban en la palabra, o más que eso.

### Son ocho los monos



El 20 de noviembre, una foto de tapa acompañó en Página 12 la información en primera plana acerca de una escisión en el bloque de diputados que apoya a Elisa Carrió. Los escindidos fueron 8 y el título juega con una vicisitud del número 8 en la música popular argentina: la letra de León Gieco: "Los Orozco" y su "Son ocho los monos". Un juego de similitudines presente en tanta otra letra de música popular pero sin el tono de sublimidad del esdrújulismo de "Angélica, cuando te nombro..." o de la letra de Enrique Cadícamo en la que la garúa / se acentúa / con sus púas, y lo hace con toda seriedad. "Son ocho los monos" arma como título un colectivo fugaz y únicamente lúdico, como el de los Orozco enrasados por la O.

Y con respecto a los otros textos de la nota, y sobre todo con respecto al epígrafe, la foto va para otro lado. Es una foto con virtudes especiales, como la de construir un documento del grupo basado en ocho retratos separados. Como para quedarse en las diferencias. Las de cada uno con cada otro y todos los otros. Porque, la verdad, es una buena muestra de retrato múltiple: cada uno no es sólo parte de un retrato de grupo, en las fotos quedan focalizados a veces esos pequeños retiros gestuales de todo individuo. Pero además está ese epígrafe, que no habla de las identidades de los personajes. Ellos están ahí con su cara, su cuerpo, su manera de sentarse, de vestir, etc., pero no con su nombre ni su función. Y partiendo entonces de la foto, sólo de ella, y no sabiendo nada de cada pertenencia de rostro, puede pensarse por ejemplo que están ahí, de izquierda a derecha:

- la definitivamente enojada con todo y con todos, casualmente en una punta de la fila y agarrando la silla como para seguir corriéndola hasta salir de foco;
- la desengañada del diálogo, que quisiera poder leer por fin, para estas vacaciones, una historia de los políticos del silencio;
- el pensador sutil, que mañana temprano puede salir con una idea para la subescisión, y así siguiendo;
- el oyente artista, que se evade de las presiones de la coyuntura para pensar una descripción mejor, que merezca verdaderamente ser dicha;
- el elocuente que ama los gestos de su propia expresión, y los prolonga a la espera de una cámara reconocida;
- la docente que no sabe si hicieron bien en dar recreo a tanto conversador y que sólo quisiera traducir tanto tropo a una construcción más didáctica;
- la aliada leal, que comparte con el orador cada enojo, incluidos sus modos más populares de articulación; y
- en la esquina que queda el filósofo que no sabe, ya, cómo hacer para dejar de regalarle el ágora a los retóricos.

Todo esto puede ser verdad o no, pero mientras los sentados no tengan nombre o función no podrá decirse que es mentira. Los juegos entre imágenes y textos facilitan a veces eso: que entre texto e imagen no haya anclaje, no haya relevo, haya sólo aposición. Y necesidad de completar el sentido: escribirás aunque no quieras. Cosas del estilo de época. Bien: de una parte de él.

## **Lucila Castro: la presidenta y la presidente, ambas peronistas**

### ***Silvia del Campo***

No caben dudas de que pocas veces se lee una prosa tan serena y firme, un conocimiento tan espeso y transparente, como la que despliega en la columna que Lucila Castro escribe acerca de los usos de la lengua española en el diario La Nación.

Su texto de los lunes se ha transformado en mi postre. Hace tiempo comentamos con O. Steimberg la precisión de sus asertos también: “Es como una maestra”, “No tiene veleidades”. Su velado humor y despiadado juicio pudieron con los temas más difíciles, como el que comenta ahora: “Cristina Fernández, Presidenta”. Es, probablemente, un tema ríspido para algunos lectores de ese diario y fue con ellos que batalló, peleando por la lengua que defiende más allá de la obsecuencia y de las razones correctamente políticas, que son siempre temporalidades al uso.

Presentamos sus notas del 05/11/07 y 12/11/07 con algunas reformas del texto por razones de espacio.

### ***Presidenta se escribe con a.*** (Nota del 05/11/07)

"La abogada y senadora Cristina Fernández insistió en ser llamada «presidenta», así, con *-a*, haciendo énfasis sobre el género y sin reparar en que la Constitución Nacional dispone en su artículo 87 que «el Poder Ejecutivo de la Nación será desempeñado por un ciudadano con el título de “Presidente de la Nación Argentina”, así, con *-e*, denominación propia del cargo o función con independencia de quien lo ocupe", escribe Rubén Wickel.

"Es triste advertir que aun «primera dama» puede resultar víctima del tristemente célebre «Alpargatas sí, libros no» de tan deletéreos efectos para la Nación entera, no solo en los tiempos en que la expresión fue acuñada, sino hasta la fecha. Es que, lamentablemente, debemos seguir dando la razón a Jorge Luis Borges cuando señalaba que hay quienes, en expresa referencia a los adherentes a esa y otras frases por el estilo, «no son ni buenos ni malos: son incorregibles»"<sup>1</sup>, concluye.

Posiblemente el lector pueda encontrar otros ejemplos para ilustrar la ingeniosidad de Borges sobre los peronistas, pero este no vale. Porque la primera presidenta que tuvimos, también peronista se hacía llamar "presidente". La actual presidenta electa, que es senadora (como bien dice el lector) y no senador, al querer ser llamada "presidenta", no muestra ignorancia, sino, por el contrario, conocimiento de su lengua materna, el conocimiento propio de cualquier hablante nativo.

Aquí la única cuestión jurídica es en qué lengua debe interpretarse la Constitución. La única respuesta es "En la lengua en que está escrita". La cuestión no es jurídica, sino lingüística, la Constitución está escrita en el idioma nacional, que es el español, y debe entenderse según las reglas del español.

En español, el masculino es genérico, para el cargo se usa el masculino. Pero cuando ese título se refiere a una persona específica, se usa con la terminación masculina o femenina según corresponda.

Los que insisten en llamar "presidente" a la presidenta electa no han tenido hasta ahora empacho en llamarla "senadora". Porque la Constitución dice que el Poder Ejecutivo será ejercido por un "ciudadano", en masculino, con el título de "presidente", en masculino. Pero también habla de "diputados", "senadores", "jueces", "ministros", todos en masculino, y nadie discute que las personas que desempeñan esos cargos, si son mujeres, deban ser llamadas por las formas femeninas de sus títulos. Una universidad llama a concurso para un cargo de profesor, pero si el concurso lo gana una mujer, cuando se la designa se la designa "profesora".

Los constituyentes de 1853 no pensaban en presidentas mujeres. Ni en diputadas, senadoras, juezas o ministras. Ni en ciudadanas. Pero desde entonces hubo varias reformas constitucionales y los reformadores tuvieron el buen tino de dejar los títulos como estaban, sin considerar necesario, como se ha sostenido recientemente en otros países, por una mal entendida "corrección política", hablar de "ciudadanos y ciudadanas", "diputados y diputadas", "senadores y senadoras" y toda la retahíla de cargos duplicados".

#### **Y sin embargo se mueve.** (Nota del 12/11/07)

“El título de la columna de la semana pasada, " *Presidenta* se escribe con *a* ", atrajo la atención de muchos lectores que no acertaron con el tema de la nota. No era una nota sobre política. Pero las pasiones ofuscan el entendimiento y los primeros comentarios estuvieron dirigidos, en su mayoría en contra, a la persona política de la presidenta electa. Cuando, en el foro que LA NACIÓN abre para observaciones de los lectores, alguien advirtió que tales comentarios no eran pertinentes, los dardos se dirigieron contra el deseo de la presidenta electa de usar la forma femenina del título, que en la columna se reconocía como legítima. Pero no percibieron que la cuestión no era si la forma *presidenta* era o no correcta, un tema del que los lectores habituales deben de estar aburridos, pues lo toqué varias veces ("La señora presidenta", 30-1-06; "La guerra de los sexos", 13-2-06; "Modas, prejuicios y modos de decir", 13-3-06) y ya antes en una nota titulada "Femenino por propio derecho", del 2 de febrero de 2002. El tema esta vez era otro: si la nueva presidenta podía usar un título que en su forma femenina, una forma gramaticalmente correcta, no aparece en la Constitución.

Como la nota se ciñó al segundo tema, los lectores que no siguen la columna sintieron que faltaba es punto, y ensayaron distintas respuestas para la primera cuestión. No creí necesario

retomar el tema, pero al ver que hay una gran confusión, pido disculpas a los seguidores habituales de la columna y sigo el consejo de Raimundo García, que, sin decir por qué, se manifiesta en desacuerdo con mis "argumentos técnicos" y me sugiere "una segunda vuelta" para refutar, "si es posible", los de los lectores.

De la cuestión: cómo debe entenderse la Constitución, no me ocuparé, sólo voy a agregar un ejemplo que aclare la confusión.: si la Constitución estableciera que nuestro jefe de Estado llevara el título de rey, en caso de que ese cargo lo ocupara una mujer, ¿la llamaríamos *rey* o *reina*?

El absurdo caso del ejemplo no es diferente del de *ciudadana*, *diputada*, *senadora*, *jueza* o *ministra*, que tampoco figuran en la Constitución. Y tampoco es diferente del de *presidenta*. Sin embargo, muchos lectores que aceptan que la "ciudadana" Cristina Fernández de Kirchner actualmente sea llamada "senadora" no aceptan que, cuando asuma la presidencia, lleve el título de "presidenta". Y la razón que dan es que la palabra *presidente* es de una clase diferente. Estamos pasando entonces a la primera cuestión, la de si la forma *presidenta* es correcta o incorrecta.

¿Y cuál es la diferencia? Según las cartas recibidas, los nombres de los otros cargos son sustantivos, mientras que *presidente* es un participio presente activo. Por ejemplo, Osvaldo Kreimer, entre poético y sentencioso, escribe: "El español tiene ese delicioso participio presente con terminación genérica, que no solo valoriza la acción insita desde el verbo de origen, sino que es ciego al género de la persona que lo ejerce. Como corresponde". Este es el primer error. En español no existe el participio presente activo. Si *presidente* fuera un participio, tendría régimen verbal, es decir, recibiría los modificadores del verbo *presidir*, y no se diría *presidente de la Nación*, con un complemento propio de sustantivo, sino \* *presidente la Nación*, con un objeto directo, como se dice *presidir la Nación*. El sustantivo *presidente*, que también puede funcionar como adjetivo, viene de un participio latino, pero no es un participio. Otros sustantivos y adjetivos en *-ante* y *-ente* vienen de participios latinos y otros se formaron de manera parecida en español, sobre verbos españoles (por ejemplo, *estudiante*, que no viene del latín, sino del verbo español *estudiar*). Pero, para el caso, que *presidente* sea o no participio no tiene importancia, pues es una cuestión sintáctica y lo que aquí interesa es una cuestión morfológica: si es una palabra de una o de dos terminaciones. Y en esto *presidente* puede ser diferente de los otros nombres, pues, *ciudadano*, *ciudadana*; *diputado*, *diputada*, y *ministro*, *ministra* son palabras de dos terminaciones, y *senador*, como hace notar Rodolfo Terragno (que, sin embargo, reconoce que *presidenta* es una forma correcta), tiene una terminación exclusivamente masculina que exige el femenino *senadora*.

Es verdad que, en su origen, *presidente* fue (y todavía lo sigue siendo, pues puede decirse *la presidente*) una palabra de una terminación, como en general lo son los sustantivos que designan persona terminados en *-e* y muchos de los terminados en consonante. Esto no significa que sean sustantivos sin género o neutros (cosa que no existe en español) o de género ambiguo (como *el lente* o *la lente*, *el tilde* o *la tilde*), son sustantivos de género común, masculinos o femeninos según designen persona de sexo masculino o femenino. Pero algunos de esos sustantivos de una terminación han desarrollado formas femeninas en *-a* y se convirtieron en sustantivos de dos terminaciones.

No vale decir, como nuestros corresponsales, que no se dice, por ejemplo, \* *la estudianta*. Estas formas en *-a* son analógicas y para la analogía no hay reglas. Pero *presidenta* no es la única: tenemos también, por ejemplo, *sirvienta*, *asistentita*, *gubernanta*, *ayudanta*, *gerenta*. Se crearon para algunas palabras, no para todas.

### **Señores y señoras**

Y se crearon por razones históricas. Antiguamente, aunque eran de género común, los sustantivos de una terminación que designaban dignidades, profesiones u oficios se usaban para referirse al sexo masculino, pues esas ocupaciones eran ejercidas por varones. Las mujeres adquirirían su posición social por la posición del marido, de modo que fue natural que se crearan



formas femeninas para designar a la mujer de con un nombre equivalente al de la dignidad del marido: así, la *corregidora* era la mujer del *corregidor* y la *molinera*, la mujer del *molinero*. Y, para ejemplificar con un sustantivo en *-nte*, la *regenta* era la mujer del *regente*.

Cuando las mujeres empezaron a ocupar lugares reservados a los varones, prefirieron, para distinguirse de las que solamente eran: la mujer de, conservar la forma de género común en lugar de adoptar la forma femenina en *-a*. El lector Roque V. Caputo cita la gramática de Andrés Bello, que registra este uso y distingue entre la mujer que ejerce la presidencia, *la presidente*, y la que hoy en día, en una poco feliz imitación, algunos llaman "primera dama", *la presidenta*. Bello fue un genio y un adelantado en gramática, pero lo que él registró en el siglo XIX no es necesariamente válido en el XXI. ¿Qué podían presidir las mujeres en aquellos tiempos, más que alguna sociedad de damas? Con el avance de la mujer, su posición social no dependió de la del marido y el uso de las formas en *-a* para las esposas se fue perdiendo y hoy en día queda apenas como coloquialismo, empleado a menudo de manera jocosa. Entonces las formas en *-a* pudieron usarse para las mujeres que ejercían la ocupación, y de ahí viene el uso actual de *presidenta*.

Esta última perla de su humor en la edición de 19/11/2007.

### ¿Cambio climático?

Ricardo Lenhardtson cita el pronóstico del viernes 9: "Por la noche: más fresco, con cielo parcialmente soleado". Y se pregunta: "¿Será una consecuencia del cambio climático?".

Oh, no: es una antigüedad. De la época en que éramos parte de un imperio en el que no se ponía el Sol.

## El museo

### Las estadísticas se trasponen a cierta artisticidad

*Graciela Fernández Troiano*

¿Hay arte cuando se reconocen *artefactos con función* (efecto intencional) *estética* (Gérard Genette<sup>1</sup>) y hay ciencia cuando se reciben discursos con función científica (actividad que procura conocer el comportamiento de la naturaleza o de la sociedad, brindando fundamento a la tecnología, originando concepciones del mundo que afectan a la filosofía y a la cultura<sup>2</sup>)? La idea de artisticidad apela a un estatuto semiótico según el cual ciertos textos (noción empírica), o paquetes de lenguaje, se ponen en relación con otros textos y a partir de esa confrontación quedan ubicados en este o aquel lugar; las prácticas sociales determinan el reconocimiento y la circulación de la obra. El *acontecimiento estético* ¿puede pensarse constituido en la interacción entre el estatuto del autor, el acto de exponer, el objeto expuesto o materialidad de la obra en distintas formas de existencia, el concepto de arte, el público y la crítica que establezcan la ubicación de los textos?

Las mediciones estadísticas se reciben como un acercamiento al "conocimiento verdadero" o "real" (el término real es altamente sospechoso<sup>3</sup>) de ciertos fenómenos. El que habla es un facilitador. Sin embargo lo real, cercano a lo verdadero, hoy se entiende inevitablemente edificado por alguien en cierto lenguaje. El científico trata de crear espacios donde la verdad se "descubra", o mejor se presente como válida por cuestiones propias de su esencia, gracias a sus méritos. El interés espectral de una estadística no está centrado en la figura del autor sino en los resultados. En el lenguaje artístico la firma constituye uno de los lugares inevitables.

La obra de Tamara Stuby *Informe Anual Revisado (auditoría de un año de mi vida en estadísticas)*, 1998-2004 se presenta en versión digital de Internet y fue expuesta en formato de afiches en el Malba [www.malba.org.ar](http://www.malba.org.ar), [www.informeannual.com.ar](http://www.informeannual.com.ar) y [www.elbasilisco.com](http://www.elbasilisco.com). Stuby muestra diecisiete “páginas” que conforman una carpeta virtual.

Ejemplo:

Página 7.- En Rojo I. Las cosas que no dije.

Página 8.- En Rojo II. Las cosas que no hice.

La ilusión de realidad, o de verdad con la que necesitamos movernos por el mundo, es puesta en tensión en *Informe* al apropiarse de un mecanismo de registro científico y, a partir de metáforas, ponerlo en circulación como arte.

La estadística, destinada al estudio cuantitativo de los fenómenos colectivos, recoge información, la ordena, la resume, tiene en uno de sus sentidos la intención del censo. Puede pensarse como recuento de cosas, personas, de bienes del estado, de hechos sociales o económicos, tiene una base matemática que en principio fue aritmética y luego algebraica y se aplica a un universo que se pretende conocer o estudiar. Los gráficos estadísticos, para reafirmar su verosimilitud, se asientan en el lenguaje científico; Stuby los libera y los instala como arte en un movimiento de triple giro: traslación del espacio científico al artístico, aplicación a un caso, no a muchos, y presentación como biografía. El texto avanza hacia los quiebres producidos entre los lenguajes artísticos y científicos, los límites, los préstamos, el sentido de verdad y la construcción de la figura de autor.

“Tiempo que pasé esperando algo que salió peor de lo esperado (en horas), yo, promedio internacional, promedio nacional”, “Tiempo que pasé hablando con alguien que nunca entendió lo que estaba diciendo”, “Cosas que no dije por miedo”, “Cosas que no hice por falta de dinero”<sup>4</sup>.

## Notas

[1] Genette, Gérard. *La obra del arte*. Introducción. Barcelona, Lumen, 1997.

[2] Boido, Guillermo. *Pensamiento científico*. Conicet, Buenos Aires, Talleres Gráficos The ColorBox. 1996.

[3] Barreiros, Raúl. *La otra cara. Dispositivos: filogenética de lo real en la ficción*. Comunicación, Lenguajes y Tecnologías.

[4] Stuby, Tamara, *Informe Anual Revisado (un año de mi vida en estadísticas)*. Algunos títulos que aparecen en las diferentes páginas.

## Crítica y críticos

### Sobre Paul Klee

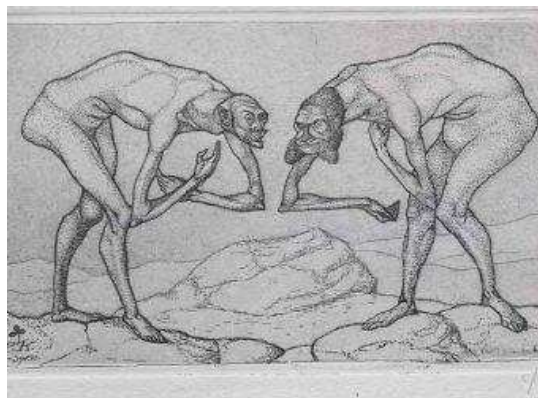
*Andrea Santana Hernández*

Desde octubre se pueden ver -por primera vez- obras de Paul Klee en Las Palmas de Gran Canaria expuestas en el Centro Atlántico de Arte Moderno, dentro de la muestra “La infancia en la edad adulta”<sup>1</sup>. La exposición reúne dibujos, pinturas y marionetas del Klee niño y del Klee adulto. En algunas de ellas, sólo la data de la pieza artística acredita en cuál de las dos edades fue producida, bien por la voluntad del artista de recrear el trazo infantil de su niñez temprana, tal como ocurre con *Coche de viajeros* (1923), bien por manifestar muy pronto una gran destreza con el color, como demuestra en la intitulada *Venecia* (1895). Algunas otras, entre ellas *Fénix envejecida* (1905), nos recuerdan la estética del cómic.

Si centramos la atención en el catálogo de la exposición, lo escrito en la prensa y lo que acontece en el propio lugar, más que con la obra de Paul Klee nos topamos, en protagónica relevancia dentro del espacio de comunicación con el espectador, con el crítico de arte en cualquiera de sus variantes, en tanto que seleccionador y mediador -el qué, cómo y cuándo- entre el espectador y la obra de arte: curador (aquí bajo la denominación de *comisario*), académico o coleccionista. Primero, en el *catálogo*, encontramos tres extensos ensayos y sus biografías correspondientes que representan la mitad del contenido. ¿Qué le queda a la propia obra expuesta y al autor? Las fotografías de cada pieza artística, una por página, y unas líneas biográficas no mucho más extensas que las dedicadas a Mark Gisbourne, historiador y crítico británico y curador de la muestra, a Robert Kudielka, director del departamento de Bellas Artes de la Akademie der Künste de Berlín y especialista en Paul Klee, y a Carl Djerassi, novelista y profesor emérito de química en la Universidad de Stanford y uno de los coleccionistas con más obras del pintor.

Luego volvemos a reconocer al crítico en la *prensa* general y en la especializada, casi como una letanía, pues su texto -envasado y disimulado en versiones que apenas se diferencian entre sí- es el que el propio curador ha escrito para el catálogo y con la intención, tal vez, de que los medios, carentes de opinión propia para todo lo que no sea economía y política, utilicen su argumentario para hacer una crítica favorable a la exposición. Y es que a esta iniciativa del CAAM, de compleja y cuidada organización y presentación, le dan la espalda los medios masivos de comunicación y las instituciones de enseñanza -institutos y universidades-, que son las que más obligadas están y que a duras penas aceptan participar en las actividades de divulgación que oferta el propio centro -guías didácticas para grupos escolares, “noches abiertas”, visitas guiadas por expertos, etc.- para que artistas de la talla de Paul Klee no permanezcan extraños a la mayoría de la población.

Y por último, mirando *lo que acontece allí*, una vez más reaparece el crítico en el lugar donde están las cincuenta y cinco piezas de Klee, cedidas temporalmente por el coleccionista privado. Si prescindimos del acontecimiento social que significaron las escasas horas de la inauguración, en la que se representó la *performance Cuatro judíos en el Parnaso* de Carl Djerassi, lo que queda, durante todos los días en que la muestra está abierta, son las cuatro salas, casi vacías de público, en las que el curador decidió distribuirlas en diferentes capítulos a los que llamó “Los años de su infancia y su legado”, “El viaje de la línea”, “Sueños, fantasías y teatro” y “Familia, mascotas y animales”. Una de las singularidades de esta puesta en escena de Klee es la presencia de fragmentos de sus diarios personales en las blancas paredes de la sala, como si de otro cuadro suyo se tratara, donde reflexiona sobre su producción artística o rescata recuerdos de su infancia relacionados con ella, con una sorprendente belleza literaria. Este *otro arte* de Klee, que no se recoge en el catálogo, se revela en los títulos de sus composiciones, algunos de los cuales ejercen como verdaderos titulares críticos sociales de lo que vemos expresado en pintura, como en *Dos hombres se encuentran y cada uno presupone del otro que es de mayor rango*.



No es frecuente ver las reflexiones del propio artista sobre su obra y la creación artística, en los dominios del crítico de arte. Por ello, agradecemos al curador de esta muestra que los

cuadros estuvieran acompañados, y esclarecidos, por la propia palabra de Paul Klee –sus *Diarios* están a disposición pública en la biblioteca del CAAM–, de la que reproducimos estos dos fragmentos:

“Con frecuencia dibujaba en casa de Frick, mi tío el gordo, dueño de un restaurante, y allí vi las *Fliegende Blätter*<sup>2</sup>. Un huésped observaba cómo trazaba en papel un caballo y una carreta. Al final dijo: ‘¿Sabes lo que olvidaste?’ Pensé que estaría aludiendo a cierto órgano del caballo, y respondí con un terco silencio al hombre que me quería abochornar. Por fin me dijo: ‘El pértigo de la carreta’.”(de seis a siete años, *Diarios 1898-1918 de Paul Klee* –la anotación corresponde a 1914-)

“Hay que saber perdonar al artista si percibimos su mundo particular como algo inapropiado cuando entra en contacto accidentalmente con la realidad. Intentemos entender su visión penetrante e intensidad de sentimiento”. (*On Modern Art*, 1924).

#### Notas

[1] <http://www.caam.net/es/exposiciones/b11/2007/paul.htm>

[2] Mítica revista semanal de historietas satírica y anticlerical, 1845-1944.

**Desde el próximo número**

## **Foro crítico**

**Sección donde publicaremos las críticas de los lectores sobre temas donde es menester -para ciertos hombres y mujeres- hacer uso de la escritura, del aprecio, del humor y/o de la rabia en trescientas palabras.**

## **La música**

### **No todo lo que suena es música**

***Carmelo Saitta***

La década del 50 trajo como reacción a los sistemas de organización en curso -basados en el serialismo integral y sus derivaciones-, a la música aleatoria, la concreta, y a los grupos de improvisación.

Así, cincuenta años después y con la pérdida del “aura” que tiñó el modernismo musical y del advenimiento de las variadas concepciones estéticas incluidas en la posmodernidad, han surgido diversas producciones sonoras que, bajo la denominación común de música electrónica, se han instalado en la sociedad.

Sin desmerecer los posibles logros estéticos de dichas producciones, desde lo estrictamente musical la mayoría de ellas no responde a los principios constructivos de la música de todos los tiempos.

Pierre Boulez, al referirse a las producciones concretas nos dice: “...desprovistas hasta los huesos de toda intención de composición, se limitan a montajes poco ingeniosos o variados, apostando siempre a los mismos efectos, donde locomotora y electricidad desempeñan los primeros roles: nada, absolutamente nada, tiene relación con un método más o menos coherente...”

*Como trabajo de aficionados desorbitados, la música concreta no puede, incluso en el campo del artificio, competir con los fabricantes de ‘efectos sonoros’ que trabajan en la industria cinematográfica. Al no ser por lo tanto interesantes ni desde el punto de vista sonoro ni desde el punto de vista de la composición, no carece de fundamento preguntarse cuáles son sus objetivos y cuál su utilidad. Pasado el primer momento de curiosidad, su estrella ha palidecido mucho. Por suerte, los compositores que trabajaron en los problemas de la música electrónica tenían otra envergadura, y si un día este ámbito se convierte en importante, será debido a los esfuerzos de los estudios de Colonia y de Milán, y no a la magia irrisoria y anticuada de aficionados tan miserables como apresurados que operan bajo este rótulo caduco de la música concreta.”<sup>1</sup>*

Aunque debemos considerar el momento y la situación en que Boulez escribe este artículo, la problemática sigue vigente y atañe a las producciones electrónicas y a las instrumentales, y ello no significa ignorar la experimentación ni la creación de nuevas formas de articulación del lenguaje musical.

La actividad artística siempre ha sido y será una actividad innovadora y creativa. El artista deberá crear nuevos símbolos para superar los existentes y éstos se convertirán en un estilo u ornamento. Como dice Umberto Eco “... mientras el arte clásico introducía movimientos originales en el interior de un sistema lingüístico del que sustancialmente respetaba las reglas básicas, el arte contemporáneo realiza su originalidad al proponer un nuevo sistema lingüístico que tiene en sí mismo las nuevas leyes (a veces, obra por obra)”<sup>2</sup>

Este enunciado resultó premonitorio. Pero, ¿a qué alude Eco al hablar de *un nuevo sistema lingüístico*?

Si la música es un lenguaje tendrá que dar cuenta de un aspecto semántico, pragmático y sintáctico. Dado que la música es auto referencial, será suficiente aludir al aspecto sintáctico para observar que muchas de las producciones de hoy carecen de las leyes más generales que desde siempre caracterizan a esta particular actividad.

Enrico Fubini, refiriéndose a la música de posguerra, nos dice: “...por un lado, se alcanza un nivel extremado de complicación proyectual, inventándose abstrusas reglas constructivas ad hoc para cada composición; por otro, parece como si estuviéramos en presencia de una regresión de la escritura, de una reducción del lenguaje hasta el nivel cero, al objeto de ceder el puesto a hechos de tipo casi prelingüístico. (...) parece como si estuviéramos en presencia de hechos sonoros sumamente elementales. He usado a propósito el termino hechos y no lenguaje musical, por entrañar este último una estructuración perceptible de los elementos sonoros que entran en juego”<sup>3</sup>

Una somera observación sobre el concepto de composición (en toda disciplina artística) no deja dudas sobre la cantidad de aspectos que involucra, ni sobre sus articulaciones. Reginald Smith Brindle, en su trabajo sobre la Composición Musical dice: “...sobre todo creo que la composición es la síntesis de todas las demás disciplinas musicales, representando así la unidad fundamental y a la vez, su clave.”<sup>4</sup>

Huelga decir aquí qué significan “las demás disciplinas musicales”, cualquier estudiante de composición lo sabe, o debiera saberlo. No sólo es necesario conocer los principios más o menos tradicionales que son imprescindibles, si es que se quiere conocer la disciplina (aunque

más no sea para poder efectuar el análisis de una obra musical), sino también el desarrollo que han alcanzado en los últimos cien años. Ningún compositor puede carecer hoy de esta información.

En su aspecto más elemental toda música debería presentar en su organización, por lo menos, el control de más de un parámetro simultáneamente, el tratamiento sistemático de dichos parámetros desde el principio hasta el final y, por último, una red relacional, una grilla que vincule dichas organizaciones parciales en un sistema orgánico y coherente. Para que una obra pueda considerarse como perteneciente a lo musical se deberían observar estos tres aspectos que se dan en la música más banal y más elemental que se pueda uno imaginar.

Es fácil constatar que en las producciones sonoras bajo los rótulos de *sono art*, poéticas sonoras, *sono clips*, arte radiofónico e inclusive las manifestaciones de los *disc jockeys*, entre otras, las normas más elementales de la composición musical están ausentes. Vemos que se crean productos sonoros que en el mejor de los casos responden a los principios constructivos del sonomontaje. Estas construcciones utilizan el criterio de analogía entre los materiales (relación par-par entre dos sonidos o dos grupos de sonidos) y poseen algún principio elemental en la organización rítmica, aunque estas condiciones no siempre son observables.

Estas producciones en sí mismas no son objetables pero cuando su enseñanza se institucionaliza, como si se tratara de la enseñanza de la composición musical, se estaría, lisa y llanamente, frente a una estafa.

Ante este estado de cosas, es preciso establecer cualitativamente las diferencias existentes entre la cantidad de expresiones estéticas que se valen del sonido y la música. No todo sonido es música, no todo es electrónica. Es imprescindible que los jóvenes estudiantes y el público en general cuenten con la información necesaria que les permita realizar un juicio crítico sobre lo que es producción sonora y lo que es la composición musical actual.

#### Notas

[1] Boulez, Pierre “Hacia una estética musical”, (pág. 277, 278), Monte Ávila Editores Latinoamérica C.A., 1990, Caracas, Venezuela.

[2] Eco, Umberto “Obra abierta”, (pág. 156), Editorial Ariel S.A. 1979, Barcelona, España.

[3] Fubini, Enrico “Música y lenguaje en la estética contemporánea”, (pág.185), Alianza Editorial, S.A. 1994, Madrid, España.

[4] Smith Brindle, Reginald “La composizione musicale”, (pág.10), Editorial G. Ricordi & C., 1992, Milano Italia. (La traducción es nuestra)

## Los coros argentinos

### *Nadia Koval*

El canto coral es un arte colectivo. La alegría de crear música se multiplica por la cantidad de participantes del coro y se transforma en una fuente de placer musical. El que *una* vez en su vida pudo cantar en un coro, no olvidará el momento de ser parte de esa alianza musical que tiene siglos de desarrollo. Es la tradición coral en los países de Europa que vibra en festivales y concursos corales; Estonia tiene festivales de canto que convocan 300 mil oyentes, el *Campo de Canto* ubica en su escenario 24 mil cantantes. El grandioso sonido de este coro no requiere ningún tipo de intervención acústica artificial, la música penetra hasta los más íntimos rincones del corazón. La tradición coral se alimenta de una generación a otra y es algo que hay que hacer crecer en los niños: un gran amor por la música; esa es la tarea de los adultos.

La situación del canto coral en la Argentina no está desarrollada. Hay muy pocas agrupaciones corales existentes en el país y pocos tienen un alto nivel de preparación vocal. Me pueden decir que en varios colegios, universidades e instituciones religiosas hay coros; es cierto,

pero cantar en conjunto no significa canto coral. La mayoría de ellos merece felicitaciones por su entusiasmo y ganas de cantar, ya que desde el punto de vista musical son insignificantes y no pueden satisfacer el mínimo interés artístico. ¿Tendremos tradición coral en Argentina?

Santiago Chotsourian, hace dos años en la revista *Amadeus*, analizó la situación del arte interpretativo en nuestro ámbito musical. Sus conclusiones siguen siendo aceptadas. Él mencionó al Coro Nacional de Niños como uno de los coros que representa la cultura coral en el país. No obstante, por poco espacio mediático o por algún otro motivo, el crítico no pudo desplegar la problemática del tema de la ausencia de resultados de desarrollo del canto coral. Pero en el coro de niños se puede ver qué pasa con el canto coral. Cuando por casualidad me enteré de la existencia de un coro donde se ejecutaba un serio repertorio coral, quise plantear esta pregunta: ¿por qué el coro que hoy cumple cuarenta años es conocido exclusivamente por la Secretaría de Cultura y los padres de los chicos integrantes? Porque en lugar de promover y difundir el canto coral, las autoridades del Coro Nacional de Niños limitan su actividad con un funcionamiento casi clandestino: ensayos y algunos conciertos durante el año. Por lo que sea, el público nunca se entera de sus presentaciones. En las salas se encuentran sólo los padres de los coreutas. El director artístico de la Capella de Niños de Bielorrusia, Vladimir Glushakov, dijo que el punto culminante de su actividad es el encuentro con el público y que no hay nada más satisfactorio que ver las caras felices de los oyentes. No es este el caso.

Cualquier coro es un organismo vivo que se desarrolla por un camino particular, y también es un grupo social con problemas y dificultades. El director de un coro de niños debe ser el maestro, la cabeza, el corazón y el punto clave de todo. Un verdadero director debe poseer dos importantes cualidades: alto profesionalismo y alucinante personalidad. La profesora Vilma Gorini de Teseo es una profesional y por eso pudo sostener el Coro Nacional de Niños durante casi medio siglo. Los chicos, antes de ingresar en el coro, casi no saben nada de canto y menos de notas y partituras. El criterio más importante de la selección para el coro es tener un buen oído musical. Y después de un relativo corto período de tiempo empiezan a cantar obras musicales de un amplio rango de complejidad. Los méritos del coro han sido marcados con varios premios. Todo parece andar bien pero, como por detrás de un telón, sin público. Si hay tanto elogio y aseguran que el Coro Nacional de Niños es el mejor de la Argentina, entonces, ¿por qué no se hacen clases abiertas para transmitir la experiencia a los jóvenes directores para desarrollar la tradición coral? Quizás, porque con la presencia de alguien invitado a los ensayos es difícil gritar: “¡Canten imbéciles, a ustedes les están pagando!”.

No se puede dejar de notar la tristeza en los rostros de los coristas durante el concierto. Ya desde la entrada, cantando por tradición *Gloria*, se los ve melancólicos y con poco ánimo: parecen cumplir trabajos forzados. He conocido numerosos coros de diferentes países que adoraban a su conductor. Su amor se transmitía a través de las miradas alegres y de confianza cuando esperaban los primeros movimientos de las manos del maestro. Los rostros de los coristas de CONANI, antes de empezar a cantar, se ponen más pálidos todavía, mientras su directora, Vilma Gorini de Teseo, los acomoda en el escenario. Es difícil dejar de observar cierto despotismo hacia los chicos. ¿Por qué nadie se preocupa por el clima tenso en el Coro? Los integrantes tienen entre 7 y 16 años de edad y hay que ser un verdadero pedagogo para trabajar con ellos. Cuando los ex integrantes del Coro se encuentran con los integrantes actuales preguntan: “¿Y la profesora sigue siendo la misma?”, mención velada de su carácter frío. ¿No es dramático que, en lugar de querer seguir cantando en otros coros, muchos chicos decidan no volver nunca más al ámbito coral porque la autoridad les sacó las ganas?

Cambian los regímenes, las autoridades de la Secretaría de Cultura, pero queda sin cambios la dirección de CONANI. ¿Será porque la señora Vilma Gorini de Teseo fue la fundadora del Coro? Pero si el Coro es un organismo estatal, entonces el director artístico debería haber sido elegido a través de un concurso de selección. Y tal vez con una nueva energía y entusiasmo se pueda dar un impulso para que el Coro Nacional de Niños siga adelante.

## Cartas de los lectores

*Mensajes recibidos en el segundo número de la Revista Crítica y contestados, un mes después, en el tercero. He aquí los mensajes que nos han hecho llegar y su respuesta.*

**Roberto González:**

Estimado profesor Raúl Barreiros: Me alegro mucho recibir noticias tuyas a través de la revista Crónica (*el lector quiere decir Crítica*). Para que no se esfuerce le cuento que mi nombre es Roberto González Oliveira, el ex dueño del Bárbaro, 2ª Cohorte, posgrado de Crítica de arte, Bar Tuñon, en el sótano, año 2004. Todavía no entregué el trabajo final, no me permitieron hacerlo porque es complicado exponerlo. Cuando tomemos un café juntos le cuento por qué no me permitieron mostrar el trabajo. Bueno, le mando una crítica sobre una muestra que se acaba de inaugurar, es la obra de un gran amigo que utiliza una técnica muy particular. Me interesa que se difunda porque el lugar donde se hace la muestra también es muy particular y la intención es abrirlo un poco al público (no mucho). Le mando mi tel. y dirección (...) [artemercosur@...](mailto:artemercosur@...) Un fuerte abrazo.

*N. del D. Su trabajo crítico nunca me llegó. Se habrá traspapelado en los escritorios empapelados del IUNA o no incluyó su adjunto, como pasa a menudo.*

*P. S: No tuve que hacer ningún esfuerzo para acordarme de usted. Le envió un afectuoso saludo.*

**Claudia Lara:**

Hola! Profesor Barreiros, quiero agradecerle muy sinceramente haber recibido por correo el N° 2 de *Crítica*. Tengo que felicitarlos por sus discursos directos sobre cada cuestión abordada. Espero que continúen con tan importante tarea y su difusión. Soy alumna de la carrera de Historia del Arte de la Universidad de La Plata donde usted fue mi profesor en el año 2003. Este año me recibo de profesora y espero seguir con la licenciatura y por esa razón desearía quedar suscripta a la revista. Un saludo afectuoso.

*N. del D. Le agradezco sus saludos y su memoria. Y felicitaciones por su profesorado; ya está suscripta.*

**María Claudia Mingiaca:**

Estimados colegas: Más que interesante la revista, el artículo de Steimberg me gustó mucho. Me gustó el documento sobre *transposición, cita... plagio...* retoma un vejo artículo de O. Steimberg aparecido en la revista *Crisis*, en los 80. Gracias, desde Rosario, (nos encontramos en el congreso de semiótica!!!).

*N. del D. Steimberg le agradece su buena memoria.*

**Tito Arrúa:**

Mi nombre es TiTo Arrúa y deseo que me envíen su revista a mi correo electrónico [nohayvergüenza@...](mailto:nohayvergüenza@...) Muchas gracias.

*N. del D. Sr. Arrúa, para usted no hay vergüenza. Por eso se la enviamos, aunque no nos diga para qué la quiere.*



**Carlos Caudana:**

Amigos de "Crítica": muchas gracias por el nuevo envío de la revista electrónica.

**N. del D. *No hay de qué. Aprovéchela, que cada vez se pone mejor.***

**Alicia Méndez:**

Muchas gracias por el envío. El material, aunque sólo he leído los títulos de las notas, me resulta sumamente interesante. Con los mejores deseos de continuidad.

**N. del D. *Escríbanos otra vez cuando la haya leído. Creemos en la continuidad.***

**María Emilia de la Iglesia:**

Me interesaría que me llegara la revista. Gracias.

**N. del D. *Ya le llegará, como todo en la vida.***

**Diego Suárez:**

Estimado Sr. Raúl Barreiros: Saludo vuestra dedicación y perseverancia. Ojalá consigan aumentar la frecuencia de la publicación, porque "Crónica" (*el lector quiere decir Crítica*) es un verdadero banquete, sobre todo por sus artículos acerca del rock. Si me permite una sugerencia: algo que tal vez le haga falta a la revista es una brevísima semblanza de cada autor, como para conocerlos mejor, saber dónde desempeñan sus tareas, la especialidad de cada uno, sus direcciones de correo electrónico. Que no sean sólo nombres, y que quede abierta la posibilidad de construir vínculos entre autores y lectores. Espero el próximo número con dulce ansiedad. Un saludo cordial para Ud. y su equipo.

**N. del D. *Su encomio de Crítica es a todas luces laudatorio, no por eso menos correcto. Mucho más lo que opina de nuestros artículos de rock, lo que revela una predisposición temática que, lamentablemente, en este número no será satisfecha porque sus autores se dedican este mes - con ahínco- a las dos primeras partes de la trilogía del slogan rocanrolero. En cuanto a los nombres, no son poco y es lo mejor que tiene esta pobre gente. Si algún lector le quiere escribir a alguna de nuestras plumas, le haremos llegar el correo. Si no, meta los nombres en algún buscador, así con comillas: "José García", y ya está. Le aviso que estamos considerando seriamente su propuesta de incluir el mail.***

**Graciela Fernández Troiano:**

Agradecida y contenta por el envío de la revista Crítica. Por el dispositivo, directa. Por su contenido, enriquecedora (incluyo los comentarios y respuestas finales)...acaso vuestra mejor manera de compartir, alimentar la red y permitir nuevas asociaciones, pensamientos. Envío un trabajo que forma parte de otro mayor, gracias por leerlo.

**N. del D. *Estamos de acuerdo. Su trabajo está más arriba.***

**Martha Urdiales:**

Señores de Crítica: Muchas gracias por este envío. Parece suculento. Le pegué una ojeada superficialmente y me enganchó para ir leyendo todo a fondo.

**N. del D. *Escríbanos otra vez cuando la haya leído. Usted sabe como las apariencias...***

**Edgardo Cozarinky:**

Me gustaría recibir un ejemplar pdf de Crítica. Mi dirección electrónica: [relincho13@...](mailto:relincho13@...)  
Gracias desde ya.

**N. del D. *Con ese nombre, claro qué se la mandamos. Nos referimos al del correo.***

**Noita Linda:**

Gracias por enviar Crítica, buenísima.

**N. del D. *Usted exagera, pero estamos de acuerdo.***

**Natalia Arrechea:**

Me gustaría recibir la revista.

**N. del D. *Y a nosotros mandársela. Avise si no le llega.***

**Hebe Battistoni:**

Estimados Profesores: Agradezco estos interesantes envíos, y prometo leerlos detenidamente. Cordiales saludos.

**N. del D. *Nada de promesas. Cumpla, Hebe Battistoni, cumpla. Y no nos profesoreé, que algunos somos buena gente.***

**Virginia Cantón:**

Hola, muchísimas gracias por el envío de la revista Crítica. Leí sus artículos con mucho interés. Espero el próximo número. Escritora y docente.

**N. del D. *Espera con interés, en qué compromiso nos pone. ¿Escritora y decente? No, no es así, “aunque no hubiera cielo...”***

**Zamira;**

Hola. ¿Qué tal? soy estudiante de comunicación social en la U.B.A. y me gustaría recibir el ejemplar de la revista. Gracias.

**N. del D. *La recibirá a pesar de eso que cuenta.***

**Ignacio Nardin:**

Solicito me envíen a esta casilla el número dos de la revista Crítica. Muchas gracias.

**N. del D. *De nada, Sr. Nardin. ¿Para qué querrá esta revista?***

**Alejandra de Gass:**

Hola, mi nombre es Alejandra y querría saber si pueden enviarme a esta casilla de correo electrónico los números que hayan salido hasta el día de la fecha de la revista electrónica que edita IUNA. Desde ya, muchas gracias. Saludos cordiales.

**N. del D. *Seguro que ya los tiene y si no, reclámelos.***

**Diego Alonso:**

Hola: Fue una grata sorpresa este mensaje, me gustó mucho la revista. Me llamo Diego Alonso, soy alumno de la carrera de Crítica y me gustaría colaborar con un artículo que estoy escribiendo. Este mail es para preguntar hasta cuándo tengo tiempo de enviarlo (para que puedan leerlo y decidir sobre él). Gracias y Saludos.

***N. del D. Sr. Alonso, tiene tiempo hasta el 10 de febrero, pero mándelo cuanto antes.***

**Esteban Prado:**

Estimado comité editor: Tengo dos preguntas que hacer en torno a la revista: la primera tiene que ver con los requisitos para enviar las colaboraciones: aparte de la extensión, ¿hay algún requisito tipográfico o de citas? La segunda es más bien un pedido: quisiera saber si me pueden enviar el primer número de la Revista. Muchas Gracias. Cordiales Saludos.

***N. del D. ¿Requisito tipográfico? No, nosotros la adaptamos. En cuanto a las citas, deberían no existir pero si tiene que hacerlas que sean las menos posibles. ¿Está seguro que quiere el número uno? Ciertos fanatismos pueden terminar mal. Le agradecemos haber fundado nuestro comité editorial.***

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

Fin de “Crítica” Número 3, Diciembre 2007



**Corto Maltés (acuarela)**