

* * * * *

critica

LOS ME PUSO SOBRE VUESTRA CIUDAD COMO A UN TABAKO SOBRE UN NOBLE CABALLO PARA PICARLO Y TENERLO DESPIERTO www.iuna.edu.ar

CRÍTICA
AÑO III Número 5

REVISTA ELECTRÓNICA
DEL ÁREA DE CRÍTICA DE
ARTE DEL IUNA

DICIEMBRE 2008

Crítica, del gr. crisis, κρίσις “krisis”, en lat. *criticus* y éste del gr. κριτικός *kritikós*, *capaz de discernir*, proveniente del verbo κρίνειν *separar, decidir, juzgar*, de raíz indoeuropea *krei *cribar, discriminar, distinguir* y emparentado con el lat. *cerno, separar* (cf. *dis-cernir*), *cribrum, criba* y *crimen, juicio, acusación* (compárese con el gr. κρίμα *krima - juicio*). Joan Corominas dice que crítica se utiliza en español desde 1705.

Director: Raúl Barreiros

Diseño gráfico: Juan Carlos Fenu

Correctora de estilo: María Andrea Santana Hernández

Tráfico y diseño: Sebastián Lavenia

Mesa de ideas: Agustín Berlango y Silvia del Campo

Escriben en este número: Raúl Barreiros, Federico I. Bujan, Silvia del Campo, María L. Dubourg, Graciela Fernández Troiano, Ana V. Garis, Eduardo Maclen, Guillermo Rodríguez Bustamante y Oscar Steimberg.

Editor: IUNA Área de Crítica de Arte

Dirección: Yatay N° 843, Ciudad de Buenos Aires

Código Postal: 1184 ADO

Teléfono: (011)4861-0324

e-mail: critica.revista@iuna.edu.ar

www.iuna.edu.ar/institucional/publicaciones/revistas.php

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

índice

■ **Apuntes sobre los índices, las prótesis y la iconicidad** por **Raúl Barreiros**. Se obsesiona con las veletas, los postizos, los espejos y las risas grabadas. **Página 3**

■ **Vacilando ante unos diálogos, vacilando ante Claude Chabrol** por **Oscar Steimberg**. Uno de los sentidos de “vacilar” que da la R.A.E. es “tomar el pelo”. Probablemente Steimberg no se refería a ese sentido cuando escribió que los parlamentos de los personajes del film “Una mujer partida en dos” son “de holgado espectro lexical, enteramente alejada la posibilidad de la emergencia en superficie de cualquier vacilación pero, ¿quién sabe?” **Página 6**



■ **Metáforas de Le Corbusier** por **Graciela Fernández Troiano**. Escribe negando estro poético a ciertas metáforas y concediéndoselo a otras. **Página 7**

■ **Retrato de la intimidad** por **Ana V. Garis**. El consultorio sentimental preocupa a Garis, que siempre quiso atender uno. En revancha, escribe acerca del lugar de exhibición, evaluación y solución de problemas amorosos que ese buró ocupó en el mundo mediático. **Página 10**

■ **Acerca de la teoría del Chunking en los estudios cognitivo-musicales** por **Federico I. Buján**. *Chunking* es una teoría sobre la memoria rápida: no podemos recordar más que unos pocos símbolos de un mensaje, excepto que recortemos *chunks* (trozos) fáciles como el chan-chan final de los tangos. Así, por partes, se recuerda con más facilidad. **Página 13**

■ **¿Cuándo empezó el reality?** por **Eduardo Maclen**. Asegura haber descubierto el primer *reality*, fue en un cine y resultó ficción. **Página 16**

■ **¿“Habrá que suprimir la radio”?** por **Guillermo Rodríguez Bustamante**. Rescata al poeta ultraísta Eduardo González Lanuza cuando este se lanza a la crítica de medios, simultáneamente con el comienzo de la escuela de Frankfurt. No es tan grave: para muchos nada ha cambiado. **Página 18**

■ **Las noticias en los diarios (también) son un espectáculo** por **A.V.G.** Ataca otra vez, ahora desde la moral y la enunciación juega a “él que lo dice lo es”, aceptando la parte que le toca. **Página 20**

■ **Los años de la TV** por **Silvia del Campo**. Alucina con que los medios nacen viejos y se hacen jóvenes con el paso del tiempo. **Página 23**

■ **Cruce de Críticas** por **María L. Dubourg**. Indaga en las críticas al otro para ver si observan la ética de la crítica. **Página 25**

■ **Cartas de los lectores**. Los adjuntos han sido bloqueados por motivos de contenido, F. Sánchez Zinny. No nos vendemos. Felicitaciones. L. Escudero. Felicitaciones. Generosidad elogiosa. Números atrasados: pedidos varios. Cefaleas. **Página 31**

Apuntes sobre los índices, las prótesis y la iconicidad

Raúl Barreiros

Al maestro Tomás Maldonado



**"Mintiendo figura en un espejo"
de Francis Bacon**

A la extensión de la capacidad de ver que produce, por ejemplo, el espejo retrovisor del automóvil, la podemos llamar prótesis, que es cosa, mera cosa. Siguiendo a Eco¹, prótesis se define como lo que se atiende estrictamente a la función, pero no es esto toda la verdad. Así, por ejemplo, un colmillo postizo colocado en la boca de una persona es prótesis en tanto atiende a su función masticatoria. Sin embargo, también podemos aseverar que cumple función de signo en lo estético –pasa por un diente–, satisfaciendo uno de los postulados de Eco con respecto al signo: sirve para mentir. De esta manera, acompañamos a la medicina

que llama prótesis a la cosa desde estas dos funciones: la mecánica y la estética, dado que cualquier parte del cuerpo es estética por culpa de la cultura y la carencia de instintos que obligan a estos malabares.

Etimológicamente, prótesis significa proposición: era el altar donde se realizaba la primera parte de los sacrificios, la preparación de proposiciones u ofrendas. Aquí vamos a marcar un salto. En Eco, el espejo retrovisor del automóvil es una prótesis pero de ninguna manera lo es la imagen que en él se ve, que podría ser catalogada –por su forma de registro– como índice ya que una parte de la información es la imagen en el espejo, no el espejo. Desde Peirce, el espejo retrovisor es, en la específica situación del auto circulando por la carretera (al igual que la veleta), un sinsigno dicente –“cualquier objeto de la experiencia directa que depara información concerniente a su objeto”– y, por ello, es un signo afectado por su objeto, que procede como índice y proporciona datos fácticos. Ese signo se ejemplifica en la veleta y en el espejo retrovisor de un auto, y se descompone en:

- a) un sinsigno icónico para dar cuerpo a la información (la rosa de

los vientos; el frente, el atrás, la izquierda y la derecha del conductor).

b) un sinsigno indicial remático indicial para indicar al objeto al cual la información se refiere (la parte que gira con el viento; la imagen de otro auto en el espejo).

La combinación de a) y b) es la sintaxis y así se produce el sentido. Son prótesis los lentes, no lo que se ve a través de ellos. Una *reductio* pondría a los coturnos² en la categoría de prótesis pero su función no se limita a hacer ser más alto al actor sino que constituye un indicativo significativo en la tragedia griega. ¿Qué es para Narciso su imagen en la fuente? Dice Leone-Battista Alberti: “Afirmo entre mis amigos que el inventor de la pintura fue (según sentencia de poetas) aquel Narciso, convertido en flor; porque siendo la pintura la flor de todas las artes, bien parecerá que toda la fábula de Narciso se acomode a ella sola. Porque, ¿qué otra cosa es el pintar que abrazar y hurtar con arte aquella superficie de la fuente?”³. Las imágenes virtuales del espejo nos confirman como seres vivos: qué prueba mayor y simultánea de nuestra apariencia existente, negada por siempre a los vampiros por el inteligente Bram Stoker, *Drácula*. La fotografía siempre llega un instante, un tiempo después, jamás en el momento; por eso, y por el congelamiento de la imagen, tantos metafizaron la muerte en ella. Los espejos sirven para afeitarse pero no las cámaras de video. Para ser tomado de frente por una de ellas se debe mirar a la cámara y no al monitor de televisión. Nadie puede pretender que se vea la cara de uno y al mismo tiempo mirarla, excepto extrañas maniobras de estrabismo similares a las que alguien haría para ver su perfil en un espejo. La cámara no es prótesis con respecto a uno mismo pero sí el espejo. Sin embargo, sería prótesis si la cámara enfocara la entrada de una casa y su dueño la mirara desde su dormitorio porque extendería su capacidad de ver.

Luego dirá Eco: “*si admitiésemos la existencia material de la imagen [en el espejo] habría que reconocer que no está en lugar de una cosa, sino que está frente a otra cosa, no existe en lugar de, sino a causa de la presencia de algo*”. No todos los signos están en lugar de, sino a veces por la presencia de algo, por ejemplo, *yo*. No hay razón para afirmar que el pronombre está en lugar del nombre. Los deícticos, según E. Benveniste, constituyen una irrupción del discurso dentro de la lengua puesto que su sentido, aunque provenga de la lengua, solo se define por el uso. Las imágenes del espejo, como las de la televisión, están, al igual que “yo”, “vos”, “eso”, “esto”, en ese lugar existencial de la deixis haciendo lo que el nombre no puede hacer: indicar lo denotado. Y eso es, precisamente, lo que sucede cuando se está frente al espejo o somos registrados por la cámara de la TV. La imagen de la TV y la del espejo son índices: no mienten. Nos dice Peirce: “El índice no afirma nada; solamente dice “¡Allí!””. Cuando digo “yo” esto no me nombra: me indica, indico.

Es difícil situar algo como prótesis o/e icono ya que aparecen estos términos, por uso, en dos lugares diferentes. Obliguémonos, caprichosamente, a pensar que la prótesis funcional no es un icono pero como estética debe ser algo que exprese sus cualidades. Aparte, el icono sustituye pero no puede, no debe, ser confundido con la cosa; bueno, es verdad, un diente postizo busca confundir pero no es la cosa misma ya que la reemplaza. Si se lo revisa bien se ve que no es la cosa, o sea, que la confusión es según que la observación sea superficial o profunda: una cuestión de grado. En cuanto expresa las cualidades de la cosa es un icono –sin ser la cosa es un icono de la cosa– pero en cuanto cumple su función es la cosa también.

Luego están esas risas (las risas grabadas de las series de TV). No son risas que cumplan con el requisito de haber sido despertadas por lo actuado en la *sitcom*. Por lo tanto, o son prótesis en el sentido, supongamos, que ayudan a que el otro se ría –o que “ríen por uno”, como cuenta S. Zizek–, y/o son interpretantes del género. Ahora, ellas deben expresar por similitud su parecido a las risas. Están grabadas, son como una foto que lo es por registro indicial. Una foto no es la persona, sino un icono de ella; una risa grabada no es una risa, es un signo de ella. Es, metafóricamente, una foto del sonido (esta frase debe ser disculpada en pro de lo explicativo). Una foto del sonido –o mejor, como tiene sucesión temporal, un film del sonido– que, por su similitud por cómo se obtuvo a través de un índice, es un icono. El diente postizo se obtiene indicialmente colocando un molde sobre el espacio interdental vacío y el posterior vaciado del material en el molde. Ahora es como un icono del diente, sobre todo porque hay un registro indicial previo y todo índice produce un icono. Sin embargo, es de otro material, no hay en él nada óseo. La foto es distinta de mí pero la risa grabada de mí no es distinta de mi risa. La risa, el sonido de ella, es sonido como mi risa, tiene su misma materialidad; la foto es un remedo torpe, una *pars pro toto*, una transposición. El sonido grabado de mi risa es un clon, no hay ninguna diferencia, es lo mismo; bueno, casi.

NOTAS

[1] Todas las citas de Umberto Eco pertenecen a *De los espejos y otros ensayos*, Lumen S.A., 1999.

[2] En la antigüedad grecorromana, calzado alto que usaban los actores trágicos para realzar su figura.

[3] “Però usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenza de’ poeti, quel Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato inventore; ché già ove sia la pittura fiore d’ogni arte, ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito. ¿Che dirai tu essere dipignere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte?” (*Trattato della pittura*, Milán, 1584). La traducción pertenece a Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Bonaventura Bassegoda i Hugas.

Vacilando ante unos diálogos, vacilando ante Claude Chabrol

Oscar Steimberg



Se estrenó otra película de Claude Chabrol, y en los medios se habló en general de su maestría, su perfección, su delicadeza de director, o dramaturgo, o comediógrafo. Todo debe ser cierto. Pero creo que otros habrán pasado, como yo, por momentos de duda o, digamos, de inquietud antes de llegar a la reiteración del reconocimiento. Y que hasta pueden haber seguido experimentando esa vacilación después. Digo qué pasó en mi caso.

En *Una mujer partida en dos* los diálogos son ejercicios de sobrecorrección estilística, en los que cada personaje (sin excepción) muestra el manejo de una expresión bruñida, de holgado espectro lexical, enteramente alejada la posibilidad de la emergencia en superficie de cualquier vacilación o traspie. Y esto ocurre con la expresión verbal de todos los personajes, desde los centrales a los secundarios y los de aparición brevísima. No pierde fluidez o corrección el discurso del entrevistador en la escena de su *gaffe*, en el reportaje televisivo a Charles con motivo de la aparición de su libro, cuando le pregunta si le gustaría recibir un premio que ya le dieron; sólo habrá ocurrido la exhibición de una ignorancia específica o de una intención de molestar: las preguntas del periodista, con sus introitos o reformulaciones, mantienen la continuidad de una serena exhibición de posesiones lingüísticas y retóricas. Los diálogos entre los personajes son, en ese plano, como un correlato de los “duelos de actores” (esas competencias entre intérpretes desplegadas en el borde superior de la perfección), desarrollado en este caso en el plano restringido de los intercambios verbales. El espectador que llegue a aburrirse no podrá negar esa perfección; en todo caso, podrá pensar, pero es otra cuestión, que se trata de enfrentamientos entre charlatanes educados y pretenciosos. Y opinar después que no está nada bien que a Chabrol se lo suela ubicar tan sin recaudos del lado de Godard y los otros de la Nouvelle Vague, o aun como iniciador (pleno) de la corriente... Los diálogos de Godard también se extienden, es verdad, en ejercicios de elocuencia;

pero están esos momentos en que el actor (¡o la actriz: Ana Karina!) pone un poquito de cabeza el estatuto de su decir hablando a cámara, o cuando sale y vuelve de una entonación, o cuando otro se larga a citar, sí, pero no como cita ahora el escritor Charles, porque el personaje que hace Belmondo en *Pierrot le Fou*, para el caso, no sólo muestra seguridades de lector, también sabe citar desde la debilidad o el ridículo.

Pero se puede dudar de todo esto. Tal vez esté todo bien, del lado de esas eficiencias dialógicas. Ese conjunto de piquitos de oro puede ser parte de la trama —en definitiva muda, sorda— de un tapiz argumental en el que se despliegan unas fatalidades y unos azares que se superponen, se mezclan o, peor, se alternan (sin desgaste) con las irrupciones de esas seguridades de la palabra. El drama estaría hecho de indecibles; de invisibilidades y silencios, convocados por la insuficiencia expuesta de unos discursos hechos para ocultarlos. Que remiten a no sabremos qué, en las cámaras oscuras del libertino de librería, en el Nuevo Programa Televisivo de la presentadora a la que casi sólo habremos visto, en pantalla, decir la temperatura, o en las paradas de combate del afrentado Niño Rico, fundadas en la memoria de síntoma o mentira que sólo podrá entreverse, y no, desde el discurso envarado de su madre. El relato mayor será el de ese juego de silencios; la facundia de los conversadores se desplegará como el recurso necesario para preservar esa condición o, aun, para evidenciarla. En unos lugares sociales presentados también en los términos de la reiteración de una muda, sorda continuidad.

Metáforas de Le Corbusier

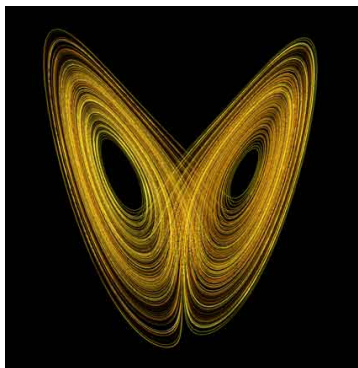
Las figuraciones son infortunadas cuando no sugieren, no intrigan, y además vienen explicadas.

Graciela Fernández Troiano

*“No tengo la intención de reducir mi desconcierto
(aparte de que tampoco tengo los medios para ello),
sino tan sólo de situarlo”*

Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*.

Encontré entre ciertos papeles la imagen del diagrama de la trayectoria del sistema de Edward Lorenz (1917-2008) que grafica una ecuación diferencial. El meteorólogo estadounidense, estudiando el tiempo atmosférico hacia 1960, propuso un modelo matemático basado en la



idea de un atractor extraño en el cual cualquier alteración de algunos datos, por mínima que sea, conduce a grandes cambios. (Precursoramente, Julio Verne desarrolla la misma idea en el *Secreto de Maston*). Se inscribe como Sistema Dinámico o Matemática no lineal, construyendo la noción de “Caos” como un tipo de orden de movimiento impredecible.

Pensé que tal vez ayudada por el anclaje que el título le otorgaba a la imagen, *Efecto mariposa*, estaba asociando la representación gráfica de una ecuación con la idea del insecto. El vínculo no se produjo con la mariposa en vuelo adoptando distintas posiciones, liviana y esquivada, sino con otra, la muerta y expuesta de frente con sus alas abiertas como un ejemplar a admirar. Sin embargo, el esquema de Lorenz presentaba líneas delgadas rodeando a una principal, de mayor grosor, rasgo que hemos aprendido a reconocer, en parte por la lectura de historietas, como un indicador gráfico de movimiento. Al encontrarme con ese diagrama también recuperé otros tantos presentados por algún profesor de arte para ejemplificar un tipo de simetría y supuse que el atractor extraño de Lorenz podría verse también como una repetición en espejo a partir de un eje. ¿El Efecto Mariposa se denomina así porque establece una vinculación que traslada sentidos entre imágenes: la del diagrama y la expuesta en algún museo de ciencias naturales, o la dibujada para mostrar lo que hoy llamamos en el mundo artístico simetría?

Dice Borges en *El Aleph*: “Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten...”. Recordé cierta explicación sobre caracteres metafóricos chinos según la cual se representa un objeto material para significar una idea abstracta. Un ave significa vuelo; un león, valor; una serie de figuras humanas, la idea de seguir. En ese pasado compartido se ubica tanto la construcción de los pensamientos, es decir del lenguaje, como el olvido de que se ha realizado una asociación arbitraria.

Otro giro enlaza al esquema, y la consecuente noción de orden aleatorio imposible de controlar, con un proverbio adjudicado a los chinos: “el aleteo de las alas de una mariposa se puede sentir al otro lado del mundo”. Los conceptos se traducen en imágenes trasladando su poder. Me pregunto si el enunciado sentencioso no pretende quizá provocar la apertura de un mundo en el que decir implique indagar si los demás



Le Corbusier

están dispuestos a compartir una manera de pensar. La metáfora transforma a quien decide arriesgarse en los nuevos juegos. Las matemáticas conciben metáforas. Se aceptó una fórmula y un conjunto de ideas que comenzaron a construir una manera de imaginar el comportamiento de la naturaleza y las nombró como a cierto tipo de insectos. “La física cuántica hace metáforas: tiene una teoría llamada de ‘cuerdas’ o ‘bramas’ (membranas)” (Barreiros, R. en *La corrupción del lenguaje y un ejército móvil de metáforas*, Anales de la educación común, Ter-

cer siglo, año 3, número 6, Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, 2007).

El arquitecto suizo francés Le Corbusier (1887-1965) escribió en 1924, fecha de la primera edición de su libro *La ciudad del Futuro* (traducción de E.L. Revol): “El hombre camina derecho porque tiene un objetivo; sabe adonde va, ha decidido ir a determinado sitio y camina. El burro zigzaguea, pierde el tiempo un poco, sesera esmirriada y distraída; zigzaguea para evitar los cascotes, para esquivar la pendiente, para buscar la sombra; se preocupa lo menos posible”.

¿Podrá existir un burro distraído que pierde el tiempo en vez de concentrarse y preocuparse por sus tareas? ¿Una bestia con ciertas conductas propias del hombre? Sabemos que irremediamente vive sujeto a sus instintos, comparte la condición de animal con muchos. Le Corbusier no eligió al lince. Optó por el burro y su atribuida torpeza, lentitud y necesidad. Sé que la palabra burro si se usa como adjetivación no es agradable y que cualquiera se sentiría encantado de ser considerado un lince, sagaz o de muy buena vista. Al elegir una palabra para una figuración se reactivan conocimientos ya adquiridos y se refuerza el poder de persuasión de la frase. El hombre circula derecho, sabiendo a donde va y también retorcido, con desgano, sin rumbo fijo. Quizás caminar en línea recta o curva no sea exclusividad de nadie, ni de animales ni de hombres.

Es posible a través de las metáforas significar algo más. Tal vez al decir línea recta, Le Corbusier quiere decir geometría y al decir hombres dice pensamiento moderno. A la línea curva la presenta como espontaneidad geométrica (se prescinde del círculo) y al burro como un hombre medieval. La geometría, como toda clasificación, nombra y establece leyes que permiten decir lo que se incluye y excluye de su mundo. Para Le Corbusier el ángulo recto, el trazado regular, los cuerpos:

cubo, prisma, cono, son indicadores de orden y no sólo consecuencia de la presencia del hombre sino también herramientas para presentar sus ideas arquitectónicas y urbanísticas, cargadas de oposición a las anteriores y de entusiasmo por una estética diferente. La calle recta de la ciudad planificada es la representante de la modernidad mientras que la calle antigua, curva y zigzagueante, lo es de ese pasado que se caracteriza, al igual que en los manifiestos vanguardistas, como adversario.

Sentí que las figuras de Le Corbusier eran infortunadas, no intrigan, no apelan a ningún misterio, y además vienen explicadas.

Tiene razón Le Corbusier cuando en *El espíritu nuevo de la arquitectura* dice: “Y es así como se trazan las ciudades y como se hacen las casas, bajo el reinado del ángulo recto”, pero sospecho que por motivos diferentes a los expuestos en su metáfora.

Las palabras mariposa y burro, puestas en acto como metáforas y por ello asignadas a una ecuación y a ciertos trazados no geométricos, comienzan trasladando a otros lugares –como la ciencia y el arte– el sentido literal dado a cada una y así quebrando el signo. En simultáneo, con un doble salto mortal, terminan por recurrir al hábito, al concepto, recuperando y agregando nuevos significados, ya que todo lenguaje es un conjunto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten, con el que se inventa la realidad de los “Diez mil seres”.

Retrato de la intimidad

Esta es la historia de un tipo de retrato y su pasaje por sitios tan dispares como cercanos.

Ana V. Garis

En un espacio de gran difusión, en revistas femeninas y de interés general durante los primeros setenta años del siglo XX, como el *Consultorio Sentimental* –sitio dedicado a la evaluación y solución de problemas amorosos de los lectores–, se observa un fenómeno de singular importancia vinculado a la presencia de una imagen que acompaña toda la vida del género: una mujer escribiendo en soledad.

Si bien no es el único tipo de imagen que ilustra esta clase de secciones, este motivo se sucede insistentemente a través de los años constituyéndose en un rasgo característico de estos espacios. Esta representación pervive en el tiempo conservando sus características generales. Sin



“Para Ti” 1926



“Maribel” 1957

embargo, dada su extensa estadía en los semanarios, no escapa al pasaje por los diferentes estilos gráficos de la prensa argentina. La hallaremos entonces en sus variantes Nouveau y Decó, como así también protagonizada por figuras cercanas a la Ilustración Americana y, por supuesto, en versión fotográfica.

Como vemos, se retrata una situación privada que registra el proceso previo a la consulta, instante en el cual la mujer reflexiona sobre sus problemas y los plasma en una carta que —se supone— luego será enviada a la sección; se ilustra así un momento íntimo anterior al contacto con la revista. No obstante, este tipo de imagen no aparece azarosamente en los medios retratando espacios de cruce entre la confesión amorosa, lo masivo y lo íntimo.

Esta representación, como todo motivo, es reconocible dada su existencia previa a su inclusión en el género¹. De hecho, el retrato del momento de escritura solitario de una mujer resulta localizable a lo largo de distintos momentos en la historia del arte. En efecto, este es un motivo característico de un género pictórico como el costumbrista —muy presente en el Barroco Centroeuropeo del siglo XVII—, el cual reúne escenas situadas en el interior de residencias burguesas. Generalmente, aparece un personaje que parece ser “espionado” mientras realiza sus quehaceres habituales. En las pinturas costumbristas la imagen de una mujer leyendo o escribiendo una carta es un motivo tan habitual que se la puede definir como un subgénero.

En el siglo XVIII este motivo sigue vinculado a la reflexión íntima relativa a las cuestiones sentimentales. A finales del siglo XVII los ámbitos para la intimidad constituyen una novedad; de ahí la evocación en estas pinturas a la escritura como representación de los placeres que proporciona esta nue-



“Damas y Damitas” 1968



**“La respuesta”
Vittorio Reggianini (1858)**

va vida en el ámbito privado, cuando la mujer se sustrae de las tareas hogareñas y los espacios de la comunidad familiar.

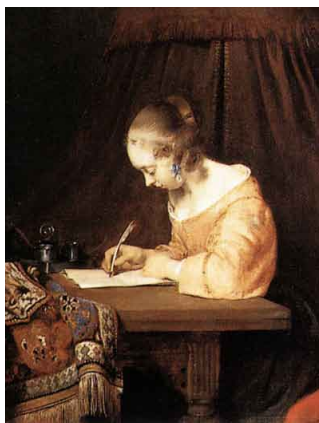
La experiencia introspectiva retratada aparece vinculada por un lado, a lo epistolar y, por otro, al surgimiento de una práctica novedosa: *la confección del diario íntimo*. La escritura del diario aparece también como una disciplina de la interioridad; lo que se deposita sobre el papel es una confesión específica y se ajusta a las nuevas doctrinas de urbanidad que hacen de la discreción, de la reserva, de la norma un ideal de sociabilidad.

Resulta interesante observar entonces cómo esta imagen, históricamente vinculada a la práctica epistolar, a lo sentimental y lo secreto, se transforma en motivo característico del Consultorio Sentimental, género en el que confluyen la confesión privada y el consejo público.

Esta relación en principio no fue clara; vale decir que los retratos incluidos en los semanarios no funcionaban como una cita ni aludían deliberadamente al mundo del arte; solo estaban allí pero su repetición parecía estar indicando algo. Fue necesario buscar e indagar hasta que aparecieron estas representaciones pictóricas que demostraban que en la cultura ya se contaba con este motivo para representar temas similares a los del Consultorio Sentimental pero que, sin embargo, se encontraban en sitios bastante alejados de este género. Esto pone de manifiesto que el mundo del arte y el de la comunicación no se hallan disociados sino que mantienen un ligamen permanente —aunque tenso— que se manifiesta en la convergencia de diversos estilos artísticos presentes en los modos de organización de cada sección y en el protagonismo dentro del género de un tipo de imagen cuyo origen pictórico posee una larga trayectoria en las artes plásticas.

NOTA

[1] Lo mismo sucede con el tema que posee una existencia previa al género; pero a diferencia del motivo, éste no resulta localizable sobre la superficie textual.



**“Mujer escribiendo una carta”
Gerard Ter Borch (1655)**

Acerca de la teoría del *Chunking* en los estudios cognitivo-musicales

Federico I. Buján

La música es entendida desde la perspectiva de las teorías cognitivo-musicales como una construcción de la mente, como estructuras significativas construidas mediante múltiples y complejos procesos cognitivos, operando de ese modo una relación entre lo percibido auditivamente por un oyente y sus esquemas cognitivos. En este sentido, entonces, el término *cognición musical* remite a una amplia variedad de procesos que tienen lugar cuando una persona escucha música (Dowling, 1993)¹. Parte importante de esos procesos está comprendido por el modo en que opera la memoria y la atención de los sujetos, los procesos de codificación, decodificación y organización de la información acústica, los modos de *agrupamiento* de dicha información, la percepción de movimientos ascendentes y descendentes de líneas melódicas, la configuración de contornos melódicos, las relaciones de alturas y las relaciones de timbres en el procesamiento de la información, la atención selectiva de rasgos de *saliencia*, las estructuras métricas y los diversos grados de jerarquización de las relaciones temporales.

La teoría del *Chunking*

Ahora bien, según han demostrado diversos estudios (Lerdahl y Jackendoff, 2003; Malbrán, 2006; Snyder, 2000), el oyente, al escuchar música no percibe sonidos aislados sino *configuraciones de sonidos*. Tanto a nivel rítmico como melódico la mente opera realizando *agrupamientos* de unidades sonoras que serían decisivos para la comprensión de la organización sintáctico-musical. Desde la perspectiva constructivista de la *psicología de la música* se entienden dichos agrupamientos como micro-unidades que son integradas por la mente en estructuras significativas. De ese modo, tal como sostiene Malbrán (2006), la música se presentaría a la mente del auditor como ‘paquetes de información’: *La teoría del ‘chunking’ ha mostrado que las personas escuchan relaciones de datos acústicos en lugar de objetos discretos. Este modo de ‘agrupamiento’ es lo que permite retener en la mente una melodía completa en lugar de los primeros seis o siete sonidos que la conforman [como sostenía, por ejemplo, el paradigma de Miller].*

Los estudios que se han llevado a cabo en este sentido evidencian ciertas operaciones a partir de las cuales dichos agrupamientos, a modo

de anclajes cognitivos, estarían funcionando como guías que contribuyen a la comprensión de la organización de los eventos musicales. Por otra parte, debemos señalar que la configuración de dichos agrupamientos estaría sumamente vinculada al rol fundamental que cumple la memoria en los procesos cognitivo-musicales, pues se estarían poniendo en relación los agrupamientos percibidos por un oyente con los esquemas que construye en su mente, alojando así dichos agrupamientos en su memoria y remitiéndolo de ese modo (al escuchar música) a ‘algo’ conocido, a ‘algo’ ya oído con antelación.

Los estudios sobre los *agrupamientos* se han visto fuertemente influenciados por la Teoría de la Gestalt en tanto que se han valido para su desarrollo de los principios de *proximidad, buena continuidad, cierre, similitud, regularidad y destino común*. La segmentación perceptual sería provocada por cambios salientes en duración, articulación, registro de altura, intensidad o timbre entre otros (Malbrán, 2006). Los criterios básicos para la identificación de dichos agrupamientos o *paquetes de microunidades* comprenderían la segmentación a partir de la separación de dichas microunidades por silencios o valores largos, y a partir de ello, ulteriormente, se podrían abordar fragmentos *cuyos grupos presentan información encadenada, esto es, sin interrupción en la continuidad temporal* (Malbrán, 2006). Encontraríamos entonces tres tipos de grupos: grupos independientes (*los que se relacionan con el grupo precedente por silencio o valor largo*), grupos encadenados (*los que se relacionan con el grupo precedente por valor breve, sin cesura*), y grupos por elipsis (*los que se relacionan con el grupo precedente por nota común que resuelve el grupo anterior y da comienzo al nuevo*).

Algunos alcances

Sin duda, los aportes de estos estudios y sus aplicaciones didácticas han generado profundos cambios en el campo de la formación musical. Algunos autores, como por ejemplo Aguilar², sostienen que se debe invitar a los estudiantes *a considerar puntualmente los aspectos estructurales de la música*. Si bien coincidimos en este punto, es necesario que se realice de un modo diferente a como se ha venido desarrollando tradicionalmente en la enseñanza musical, y atender así a los múltiples y complejos procesos cognitivos que operan al escuchar música posicionándonos desde la perspectiva de los oyentes. En este sentido, Malbrán señala que la segmentación de la música en semifrases, frases, períodos, etc., “*se ha realizado desde la concepción del compositor. Ahora sabemos que a nivel perceptivo hay otros indicadores que generan en nuestra mente agrupamientos o segmentaciones de la estructura. Es necesario analizar la segmentación desde el oyente*” (Malbrán, 2006). De

este modo, estaría proponiendo una educación auditiva que, al atender las operaciones de la mente en los procesamientos de la información musical, conduzca a una *nueva concepción* de la educación musical.

Algunas limitaciones

Luego de esta breve y poco exhaustiva aproximación a la teoría del *chunking* (de los *agrupamientos*) creemos conveniente hacer algunos señalamientos. Si bien los resultados de los estudios desarrollados desde esta perspectiva han generado aportes de gran relevancia en el estudio de operaciones cognitivas en los procesos de escucha musical y han impulsado el desarrollo de estudios ‘en recepción’, creemos que los mismos presentan algunas limitaciones. Sin entrar en detalle en aspectos metodológicos, señalaremos aquí simplemente que estos estudios, aún centrándose en operaciones suscitadas en la instancia de recepción, parecerían limitarse a un área de la superficie del texto musical que se reduce a las configuraciones sintáctico-estructurales desde la percepción de los oyentes, sin atender otras dimensiones más amplias que forman parte de todo discurso musical³. En este sentido, nos preguntamos si esta perspectiva se asienta sobre el supuesto de un tipo de ‘recepción’ homogénea desconsiderando no sólo la complejidad de los procesos semióticos que operan en la producción de sentido sino también la pluralidad de ‘gramáticas’ que se conforman en la instancia de *reconocimiento*, y por ende, los potenciales efectos de sentido asimismo diversos que pueden suscitar. De este modo, y para concluir, queremos insistir en la necesidad de considerar el carácter no lineal de la circulación discursiva, y esto, sin duda, vale también para los discursos musicales.

NOTAS

[1] Observación: el término presenta alcances más amplios, pues remitiría también a diversas operaciones cognitivas que operarían en los procesos de ejecución y composición musical.

[2] Aguilar, M. C.; 2002: 17.

[3] Recordemos que no es lo mismo hablar de ‘texto’ que de ‘discurso’.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilar, María del Carmen. *Aprender a escuchar música*; Madrid; Aprendizaje; 2002.

Dowling, J.W. y Tighe, T. J. *Psychology and Music. The understanding of Melody and Rhythm*; New Jersey; LEA; 1993.

Lerdahl, F. y Jackendof, R. *Teoría Generativa de la Música Tonal*; Madrid; Akal; 1983 [2003].

Malbrán, Silvia. *Teoría Musical y Cognición*; Facultad de Bellas Artes; UNLP; 2006.

----- “La representación en música. Hacia la construcción del ‘oído de la mente’”, en *El oído de la mente*; Madrid; Akal; en prensa.

Verón, Eliseo *Fragmentos de un tejido*; Buenos Aires; Gedisa; 2004.

¿Cuándo empezó el reality?

Eduardo Maclen



En el clásico de Woody Allen “Purple Rose of the Cairo” (1985) se plantea la situación fantástica en la que uno de los personajes de una película abandona la pantalla para acceder al “mundo real”, en este caso, los Estados Unidos de la gran depresión de los años 30. El resto del elenco permanece en el universo ficcional al que pertenece pero, ante la ausencia del explorador/arqueólogo/aventurero Tom Baxter (con un rol protagónico), el relato no puede continuar. Ante su ausencia los demás personajes también dejan de actuar y se ponen a “ser ellos mismos”, aunque sin cruzar el

límite de la pantalla. Esto hace que muchos espectadores, más indignados que sorprendidos ante semejante fenómeno sobrenatural y “metaléptico” (en términos genettianos), exijan la devolución de sus entradas. Una señora exclama: “¿Qué clase de película es esta? El diario decía que es una aventura romántica”. “Se sientan y hablan. No hay acción. No pasa nada”, dice otro. El contrato implícito establecido con el pago de la entrada al cine involucra un “relato” con sus reglas, posibilidades y restricciones, histórica y socialmente pertinentes dentro de cada género.

Sin embargo, hay otros (pocos) espectadores a los que parece no importarles esta suspensión del relato (según los cánones vigentes). Ellos se quedan mirando con gran atención todo lo que hacen y dicen esos personajes que “ya no actúan”. Habiendo dejado de ser *actantes* de un esquema previsto, los personajes se sienten invadidos y les piden que se vayan: “¿Qué hacen aquí? No podemos seguir hasta que Tom Baxter (el

héroe) regrese”. Un espectador responde: “No nos molesta mirarlos”. La esposa agrega: “Mi esposo es un estudioso de la conducta humana”. Desde la pantalla un personaje femenino responde: “¿Ah, si?, nosotros no somos humanos”. La dama rubia tiene razón: son luces y sombras con apariencia humana proyectadas sobre una tela que ahora están ahí, sin nada que hacer, y no tienen más remedio que dejar pasar el tiempo y “ser vistos”.

Los azares históricos de la TV han demostrado que los “estudiosos de la conducta humana” no son unos pocos curiosos que deciden quedarse a mirar, aunque no hubiere relato en términos formales, sino varios millones de televidentes. Lo que Woody Allen plantea como una escena absurda termina siendo una suerte de “presagio” para un género impensable hace apenas veintitrés años. Por aquel entonces no era posible (tal vez si técnicamente, pero no *discursivamente*) la emisión de 24 horas de personas/personajes en vivo, como se ve en varios *reality* de la actualidad y como ocurre “accidentalmente” en el film de W. Allen.

En los *reality* generalmente quienes son vistos no tienen ninguna particularidad a priori que los justifique en una emisión masiva, ni tienen ningún relato preestablecido que soportar. Se vuelven interesantes porque están en una pantalla y, como dice la rubia del film, porque estando en la pantalla “no son humanos”, pero se le parecen lo suficiente.

¿Otro show?

En 1985 no existía el género “reality show”. Sin embargo, hubo un antecedente arqueológico: “An american Family”, la serie que en la televisión pública de Estados Unidos en 1973 ventilaba las intimidades de la familia Loud a través de una serie de trece episodios con una audiencia de diez millones de espectadores (cifra inesperada para un canal público). Cada episodio era producto de la selección y edición de 300 horas de grabación. Se convirtió en una serie de doce capítulos, que llevó dos años de preparación, en los que solo aprovecharon el 7% del material.

“Diez millones de espectadores contribuyeron a elevar el *rating* por encima de toda expectativa del Public Broadcasting Service, la cadena de televisión educativa no comercial más importante en Estados Unidos. Pero no fueron las imágenes de Pat en la cocina o los chicos interpretando Summertime Blues en el garage lo que acaparó la atención de la audiencia, sino los entretelones del inesperado divorcio del matrimonio Loud, y la pasmosa confesión pública de la condición homosexual de Lance, el hijo mayor. Semana a semana, el público fue testigo de la tragedia de una familia en descomposición y colapso” (Francisco Gallardo Ibáñez, *Realidades confusas*, Revista Chilena de Antropología Visual).

“¿Habrá que suprimir la radio?”

Guillermo Rodríguez Bustamante

Se pregunt  Eduardo González Lanuza en una nota crítica publicada por la revista *Sur* en abril de 1937. Abundaba en argumentos cargados de adjetivaciones negativas al referirse a la radio, a la que acusó de “sumir a toda la población del país en la más lastimosa indignancia est tica y moral”, aunque no negaba “el maravilloso derroche de ingenio humano (...) y las innumerables ventajas de todo género que tal invento reporta”.

La programación radial –donde alternaban payadores vernáculos y el novel género popular que representó el tango durante las primeras décadas del siglo XX– es descrita por el poeta González Lanuza como “Gauchos que avergonzar n a la más burda comparsa de carnaval (...) Cantores a los que sistemáticamente –y con sobrada razón por su carencia de virilidad– se les escapa la compañera e injertan sus industrializados gemidos en los calderones y sostenidos de la peor ópera barata”.

Cabe recordar que por aquellos años la radiofonía argentina cumplía diecisiete años, iniciando sus transmisiones *Radio del Estado* que incluía en su programación un espacio elaborado por el Ministerio de Educación llamado “Escuela del Aire”.

Sin embargo, nuestro azorado y viril poeta, reivindicando el austero y doloroso refrán “la letra con sangre entra” –y siempre con referencia a la radio–, continuaba preguntándose: “Esa máxima divulgación de la cultura, esa facilidad pedagógica llevada al límite:  es un bien o un mal?”

Esta otra pregunta, aunque cargada de prejuicios elitistas que reducen la “posesión” de “lo cultural” a la intelectualidad de la época, resulta al menos disparadora de una polémica o una discusión sobre el tema en cuestión y no de una amenaza como la del título, donde “suprimir” connota un privilegio sólo accesible para los poderosos.

Frases como “su despellejada grosería”, “su plebeyez de matarife” o “pregón insolente y venal”, que tienen como destinataria a la radio, pueden ser calificaciones perfectamente extensibles a las masas populares compuestas por inmigrantes y campesinos pobres que poblaron los grandes centros urbanos de aquella década, a la que no por eso se llamó “infame”. El estupor que desnuda González Lanuza es tal vez el mismo que asaltó a Ortega y Gasset, cuando denunciaba la visibilidad de las muchedumbres que “se han instalado en los lugares preferentes de la sociedad” y que “Antes, si existía, pasaba inadvertida, ocupaba el fondo del escenario social; ahora se ha adelantado a las baterías, es ella el personaje principal” (Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*).

“La letra con sangre entra”, repite hasta el cansancio González Lanuza, y ejemplifica: “Divulgar la cultura no quiere decir rebajarla al nivel del vulgo –empresa imposible– sino poner al vulgo en condiciones de dejar de serlo, si es capaz de ello”.

Para el poeta ultraísta, que se arrogaba el lugar de “la cultura”, el papel que jugaba la radiotelefonía en la Argentina era “llevarnos a todos hacia la superficialidad, hacia la intrascendencia, a hacernos caer en el pecado mortal de la frivolidad. Mortal, porque según la teológica definición mata al alma que lo comete”.

En la actualidad, las críticas a los medios masivos de comunicación caen a menudo en la tentación del reproche moral y el cuestionamiento a la carencia de programación cultural, y subestiman el papel que juegan las audiencias en el proceso de producción de esos dispositivos.

En la novela *La ciudad ausente*, Piglia pone en boca de Fuyita –el pequeño custodio de la “Máquina de Macedonio”¹– su explicación: “Existe una cierta relación entre la facultad telepática y la televisión, el ojo técnico-miope de la cámara graba y transmite los pensamientos reprimidos y hostiles de las masas convertidos en imágenes. Ver televisión es leer el pensamiento de millones de personas”.

NOTAS

[1] Extraído de *Formas breves*, publicado por Editorial Anagrama, Barcelona, 2000

LA MUJER GRABADA

Piglia, Ricardo

Durante unos meses, hace unos años, viví en el Hotel Almagro, en Rivadavia y Castro Barros. A la vuelta del hotel está la Federación de Box y los miércoles a la noche me iba a ver las peleas. En la puerta del estadio paraba una mujer que vendía flores y en el vestido llevaba prendida una foto de Macedonio Fernández. Se llamaba (o se llama) Rosa Malabia y durante varios meses yo la encontraba en la puerta de la Federación de Box y la invitaba a tomar el té en la confitería Las Violetas. Nunca supe dónde vivía, porque nunca me lo quiso decir; supongo que alquilaba ella también alguna piecita en un hotel de la zona o dormía en un zaguán. Tomaba el desayuno en la iglesia evangélica y comía lo que le regalaban los puesteros del Mercado que estaba enfrente de la pensión.

A Macedonio lo había conocido de chica, a los quince, cuando todavía iba a la escuela. Decía que en aquel tiempo Macedonio ocupaba una casita por Morón o en Haedo y que ella lo visitaba porque vivía a la vuelta y que su padre era médico. Nunca supe de dónde había sacado la foto y nunca supe si lo que me contaba era verdad. Supongo que realmente lo había conocido y que lo había querido; a veces se quedaba un rato callada

y después me decía que ella era “totalmente macedoniana” y con eso tal vez quería decirme que era inocente. A veces de pronto se perdía un poco y me miraba con los ojos vacíos y decía que estaba muerta y que tenía todo el cuerpo hueco por dentro, como si fuera una muñeca de porcelana. Entraba y salía del Hospicio, desaparecía dos o tres días y de golpe volvía a aparecer en la puerta de la Federación de Box vendiendo flores que robaba de las tumbas en el cementerio de la Chacarita. La llamaban la loca del grabador, porque llevaba un grabador de cinta, viejísimo, como única pertenencia. Parece que años antes había trabajado en un negocio donde se arreglaban televisores y grabadores en un local en los pasajes subterráneos de la 9 de Julio y que se lo dieron como indemnización cuando la echaron. Lo llevaba en una pequeña valija de cartón y lo escuchaba cuando estaba sola. De un día para otro, no la vi más. Me dijeron que la habían internado en el Moyano, pero cuando fui a visitarla no me reconoció o no me quiso recibir.

Varios meses después, una tarde, me llegó una encomienda con el grabador. Me lo habían hecho llegar desde Olavarría y nunca supe si fue ella o algún pariente el que se tomó el trabajo de acordarse de mí y mandarme el aparato. Era un viejo Geloso de doble cabezal y si ahora uno lo enciende primero se escucha una mujer que habla y parece cantar y después la misma mujer conversa sola y por fin una voz, que puede ser la voz de Macedonio Fernández, dice unas palabras.

Ese grabador y la voz de una mujer que cree estar muerta y vende violetas en la puerta de la Federación de Box de la calle Castro Barros, fueron para mí la imagen inicial de la máquina de Macedonio en mi novela *La ciudad ausente*: la voz perdida de una mujer con la que Macedonio conversa en la soledad de una pieza de hotel.

Las noticias en los diarios (también) son un espectáculo

A. V. G.

El filósofo Tomás Abraham ocupó hace poco tiempo el lugar de “crítico invitado” de TVR. Habitualmente, esta figura –creada por el propio programa– se encuentra a cargo de algún personaje del medio televisivo que no oculta su admiración por el programa y lo califica de modo positivo. Si existe alguna crítica se realiza sobre la coincidencia de lo “retratado” por los informes pero no sobre los informes mismos¹.

El caso de Abraham no respondió a estas características. Ante el aplauso cerrado del público presente en el estudio de TVR luego de

un informe sobre el caso Grassi que incluía imágenes de un niño llorando –porque policías maltrataban a su padre que previamente había abusado de él– y musicalizado con un tema cuya letra hacía referencia explícita al sacerdote en cuestión², los conductores pidieron –como es habitual– la opinión del invitado. T. Abraham se extendió en su respuesta reprendiendo lo emitido en el programa y en la televisión en general. Expresó su horror ante la bajeza de aquel informe que mostraba al niño vulnerado, como si se tratase de un circo, mientras el público aplaudía el “show”. Abraham consideró que el informe no debería haber salido al aire por tratarse de un tema delicado, cuestionó la función educativa del informe y criticó duramente que crímenes contra niños sean “musicalizados”. Ante la reprimenda, S. Wainraich replicó que en el informe no se está inventando nada, a lo que el filósofo contestó: *“Inventar no se inventa, pero hay un modo de transmitir. Y yo creo que la gente no se da cuenta de lo que esta viendo. Así, esto es algo muy grave, esto no es una noticia como las olimpiadas (...) La escena que vi recién, de este chiquitito que estaba llorando para que el padre no vaya a la cárcel, no tendrían que haberla pasado. No solamente en este programa sino, en general, los medios de comunicación y la televisión juegan con esta adversidad y eso es lamentable. Eso no educa a la gente, al contrario, la hace disfrutar”*.

A partir de este hecho se armó un revuelo mediático donde los diarios tomaron un lugar ejemplificador, abriendo una vez más, el eterno debate sobre los límites de la televisión. Se puso en discusión, inevitablemente, el buen gusto de la TV al tratar ciertos temas y la “espectacularización” de cuestiones tan delicadas como el abuso de menores. Nuevamente los críticos televisivos se rasgaron las vestiduras argumentando que la televisión se ha convertido en el espejo deformado de nuestra sociedad.

El diario de Lanata, *Crítica*, dedicó a este tema una contratapa firmada por Reynaldo Sietecase titulada “Las noticias no son un espectáculo”. En la nota Sietecase denuncia que, por culpa de los programadores, la TV se convirtió en el medio más alejado del periodismo. Luego de repasar lo acontecido en TVR y criticar algunas cuestiones, concluye que *“en definitiva, TVR no es un periodístico puro. Cuestiones más serias ocurren en los noticieros y en los programas periodísticos. En los canales de noticias es habitual musicalizar las informaciones policiales. La aparición de los cuerpos de los tres jóvenes dueños de droguerías fue presentada con música de suspenso (¿?) en varios canales. No hay informe policial sin su “banda de sonido”*. El periodista continúa su crítica al tratamiento televisivo de la noticias policiales considerando que *“Después de analizar en detalle la actitud de los medios sobre las ex rehenes Ingrid Betancourt y Clara Rojas, Tomás Eloy Martínez de-*

blar de él que se lo ponga por
abuso y corrupción de menores,
agredido por un periodista de
guardia.

Frente a los jueces del Tribunal

**"La primera jornada de
preguntas la viví con cierta
tensión, pero creo que fui
claro y preciso", dijo.**

Oral Número 5 de Morán, el centro
acertó por primera vez respecto
al cuestionamiento del Ministerio
Público Fiscal. Andrés Grassi vol-
vió a insistir con la idea del com-
plejo y menciona a miembros a lo
que parece la gran consecuencia
de la historia involucrada. Esta vez,
mencionó a los José Oscar Sábido
como parte de la granista vengo-
na de Susana Giménez y Cacho
Rodríguez que el escándalo
del caso. Y también al periodista
Mauro Viale y a su abogado,
Miguel Ángel Picci. Puntó
también al caso en los primeros
días del año y también mencionó
la identificación de personas.

El creador de la Fundación
Bolsón los Niños respondió a las

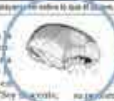


El caso Sábido. Como se ve en la foto, para el caso Sábido se estableció un video de los días de la historia, para saber las preguntas que se hicieron en la Fiscalía y la querrela.

primeras preguntas de la Fiscalía,
pero no hizo mención, por abor-
ra, a las denuncias de los jóvenes
Gabriel, Eleonora y Leticia. Se es-
peraba que a partir de hoy podría
comenzar a explicarse todos los
momentos de abuso que se le imputa-
ron, y que, por el final de la mañana,
comenzara a responder a las pre-
guntas de la parte que lo fiscaliza.

Lo que a partir de hoy se abor-
ra es el día de todos estos días.
Al finalizar la audiencia, el co-

ra volvió a salir a la p-
parada de la Fiscalía
para contestar a
los preguntas de
las preguntas de la
Fiscalía y Leticia. Se es-
peraba que a partir de hoy podría
comenzar a explicarse todos los
momentos de abuso que se le imputa-
ron, y que, por el final de la mañana,
comenzara a responder a las pre-
guntas de la parte que lo fiscaliza.



de la Fiscalía, el centro
acertó por primera vez respecto
al cuestionamiento del Ministerio
Público Fiscal. Andrés Grassi vol-
vió a insistir con la idea del com-
plejo y menciona a miembros a lo
que parece la gran consecuencia
de la historia involucrada. Esta vez,
mencionó a los José Oscar Sábido
como parte de la granista vengo-
na de Susana Giménez y Cacho
Rodríguez que el escándalo
del caso. Y también al periodista
Mauro Viale y a su abogado,
Miguel Ángel Picci. Puntó
también al caso en los primeros
días del año y también mencionó
la identificación de personas.

Espero que sigamos con
diálogo y justicia. Es hablando de
pruebas, y espero que los particu-
lares de la Fiscalía se comporten
como tales y trabajen como
tales que "trabajen".
Además la querrela por la sus-
cripción de los Grassi también.
"Cuentos de todos los que me pre-
guntas la viví con cierta tensión,
pero de tener que afrontar un
interrogatorio de tipo judicial.
Los fiscales se han comportado

nunció 'el acoso de un periodismo sin fronteras morales, que sigue es-
forzándose por convertir a las víctimas en piezas de un espectáculo que
se presenta como información necesaria, pero cuya única función es
saciar la curiosidad perversa de los consumidores de escándalo'. Mar-
tínez, citó al maestro de periodistas Ryszard Kapuscinski, quien en su
libro Los cínicos no sirven para este oficio, señaló: "Con la revolución
de la electrónica y de la comunicación, el mundo de los negocios descu-
bre que la verdad no es importante, y que ni siquiera la lucha política es
importante, sino que, en la información, lo que cuenta es el espectáculo.
Y, una vez que hemos creado la información-espectáculo, podemos ven-
der esta información en cualquier parte. Cuanto más espectacular es la
información, tanto más dinero podemos ganar con ella".

Pues bien, el mismo diario que publica esta crítica en contratapa
realiza una particular cobertura del caso Grassi. Además de la cróni-
ca y la fotografía pertinente aparece, cual icono del caso, una curiosa
ilustración: un sándwich de pan pebete con un mordisco en el extremo.
Esta imagen fusiona una serie de metáforas cuyo conjunto ofrece dos
sentidos: uno literal y otro figurado, la imagen figura la frase "se co-
mió un pebete". Repasemos –aunque es muy conocida– la definición de
"Pebete" según el diccionario de lunfardo³: *PEBETE*/ (pop.) *Muchacho*
(AD.), *chico* (YAC.), *pillete* (ADJ, menor de edad (AD.), *niño* (LCV),
criatura, *jovencito*, *mozallete*, *mocoso* (LS.)// *novio* // *panecillo blando*
de mucha miga elaborado con algo de azúcar en su masa, de corteza
blanda.

El hecho de que Grassi esté sospechado de abuso de menores se
figura por medio de un dibujo que representa la frase "se comió un pe-
bete". Esta frase popular contiene cierto grado de sarcasmo y, hasta se
puede decir, un tono humorístico. La imagen representa un desvío den-
tro de esta clase de texto periodístico y establece al mismo tiempo un

contrato de lectura diferente al habitual. Inaugura una parada enunciativa novedosa donde enunciador y enunciatario tienen cierto grado de complicidad al compartir el significado de la imagen, no del todo “apropiada” para retratar un caso policial de esta índole. El dibujo del pebete mordido aparece como un recurso de estilización de la noticia, más del lado de la mofa y la ironía que del periodismo “serio” y “objetivo” que –según asegura Sietecase en su nota– es patrimonio exclusivo de la gráfica. Como recurso, no se diferencia mucho de lo que el propio diario critica en el tratamiento televisivo de la misma noticia. Sin embargo, la ilustración se mantiene tranquilamente en el tiempo sin que ningún crítico alce su voz ni anuncie el fin del buen gusto, la falta de respecto a las víctimas y otras calamidades. ¡Qué suerte tienen los diarios!

NOTAS

[1] La excepción a esta regla fueron dos filósofos: José Pablo Feinmann y T. Abraham.

[2] “*El Angelito gracioso*” del grupo punk Cadena Perpetua.

[3] Diccionario de Lunfardo Argentino, Planeta, 1993.

Los años de la TV

Silvia del Campo

Los saberes del público acerca de las tecnologías determinan los efectos de sentido y las lecturas. La importancia de la fotografía y de cómo es leída supone que todos sabemos cómo se obtiene. Una foto de la persona amada es distinta en valor afectivo a un dibujo. Barthes señaló que el índice –la marca fotográfica– tiene más valor para las pasiones.

La televisión empezó a envejecer con el video tape; hasta ese momento fue siempre joven, no tenía pasado. Al cine, a la literatura, a las artes en general, las conocimos junto a su pasado: allí Eisenstein convive con Tim Robbins y Bottero con Miguel Ángel. La televisión era virtualmente perecedera, no dejaba sino unos pocos rastros de su historia en fotos y escrituras. Como en el cuento de Alejo Carpentier¹, los medios avanzan hacia su juventud, se los ve cada día más jóvenes y hablando como jóvenes y digitales, dejando atrás la querida torpeza de lo analógico. El cine siempre nos ha mostrado sus arrugas: desde que era mudo y blanco y negro, sin elección posible en el tamaño –en su

normalidad bidimensional–, el primer cine nació y empezó a envejecer. Las revistas de fotonovelas de aventuras como *Cinemisterio*, surgida en los años cincuenta, en amarillo y negro, simplemente desaparecieron. Cuando la compré –a los ocho años– me pareció bien que fuera amarilla; en ese momento leía también “El misterio del cuarto amarillo” y en ambos lados las palabras “misterio” y “amarillo” y el color unían para mí algo misterioso e interdiscursivo. La televisión era hasta el video tape recién nacida excepto por la interdiscursividad mediática: las pantallas se fotografiaron muchas veces en las revistas.

Para ver televisión debe contarse con saberes del público espectador: de un lado, el conocimiento del tipo de registro icónico-indicial que hacen las cámaras; y de otro, la simultaneidad entre el registro y la recepción (cuando no había grabación de video). Veamos un caso del pasado. En la paleo televisión argentina se produjo un hecho especial: Alberto de Mendoza creaba a un periodista de televisión, Fernando de Madariaga, en la serie “Yo y un Millón” (circa 1958). En una de las escenas en las que el periodista subía a un lugar muy alto de un edificio en construcción, en medio de una afilada tensión (recordemos que no existía la grabación visual todavía), Fernando de Madariaga pareció resbalar y caerse desde la altura, y alguien gritó: ¡Alberto! Inmediata y abruptamente se cerró el capítulo. La repercusión fue rápida e importante. El hecho había sucedido en el mismo momento en que fue visto por los espectadores y yo misma me asomaba a la ventana para saber, para entender eso que era la maravillosa Institución Televisión. Mientras, veía a los vecinos que salían a la calle a las once de la noche a preguntarse entre ellos si habían escuchado bien: ¿se había gritado Alberto o Fernando? En uno u otro caso implicaba la posibilidad de un accidente real o uno ficcional. El cambio del nombre en la ficción por el del actor real confundió –con toda mala fe– en ambos niveles al público de televisión. Para ello, para que el truco funcionara, debía contarse con los saberes del público espectador: el conocimiento del registro indicial, y la simultaneidad entre el registro y la recepción, es decir, los programas no se grababan, no existía el video tape. Y para que el impacto fuera mayúsculo debía de haber un solo canal, tal la situación en el '58.

Lo cuenta Alberto de Mendoza: “Fue una imitación de lo de Orson Welles en *La guerra de los mundos*. Teníamos unos libros espléndidos de Falcón, y estaba Joaquín Domínguez, el mejor cameraman que haya habido en este país (un hombre que terminó en El Escorial, donde vive pintando). En un momento yo, que le tengo terror a la altura, tenía que subir a una torre. Subí con un cagazo... Cuando llego a cierto nivel, tiran un muñeco vestido igual que Fernando de Madariaga, mi personaje, y Falcón (libretista) grita desesperado: “¡Alberto!”. Se armó un quilom-

bo... Mi mujer llegó corriendo al canal y me quería matar. Venía gente de todos lados; me veían en el bar tomando un whisky y me querían matar en serio. Un tipo me decía: Hijo de puta, por tu culpa mi vieja tuvo un infarto. Entonces salí en cámara y pedí perdón. Le dije a la gente que íbamos a abandonar ese programa, pero una avalancha de cartas nos hizo quedar.” (Diego Heller, *El último dandy*, 05/06/2006, Clarín.com).

NOTA

[1] *Viaje a la semilla*, de A. Carpentier, relata la vida de un hombre que muere y empieza a vivir hacia atrás hasta que se mete en el vientre materno: “Entonces cerró los ojos que sólo divisaban gigantes nebulosos y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas, que moría.”.

Cruce de críticas

Dos críticas cruzadas que circulan en Ramona disparan interrogantes. Detrás de la discusión por el objeto artístico se enuncia una pregunta por la moral de la crítica.

María Laura Dubourg

Despierta cierta atracción en el lector la crítica cuando se sale de su objeto de análisis para convertirse en un discurso de discusión que enfrenta perspectivas y puntos de vista oponiendo categorías de percepción y de reconocimiento para la obra de arte involucrada. La puesta en escena a partir de la interacción entre las dos críticas tratadas aquí (que excedió el medio especializado incursionando también en *Página 12*), más allá de polemizar sobre un objeto artístico y su autor, deja en evidencia una especie de prescripción moral acerca de una crítica que en principio *debiera* apostar a la erudición en detrimento del gusto.

Nuestras condiciones de reconocimiento (E. Verón 2004) de cualquier discurso crítico se encuentran en parte acotadas por el medio en el cual se inserta el texto; sin embargo, cuando leemos un disenso dentro del mismo medio cobra importancia la producción de sentido de un nuevo discurso crítico generado a partir de la rispidez entre (en este caso) los dos textos en cuestión. En el discurso emergente se advierte una defensa ética y/o moral de la crítica, conjuntamente con la puesta en valor de la obra criticada.

El cruce que se dio entre las dos críticas publicadas en *Ramona*¹, a propósito de la muestra de León Ferrari en el Instituto de Cooperación



Iberoamericana durante el año 2000, exhibió el encuentro entre dos personalidades del ámbito de la Plástica: Roberto Jacoby y Rafael Cippolini. El hecho de que estos textos se enmarcaran en la revista de artes visuales *Ramona* —un medio gráfico especializado que concentra textos reconocidos en el circuito artístico— podría ubicarlos en el contexto de la *crítica erudita*. Además, ambos críticos forman parte de los créditos de la revista en el momento de su publicación, uno como editor (Cippolini) y otro como “concept

manager” (Jacoby); sin embargo, existen marcas textuales que indican un encasillamiento de uno de los textos en una “mera” *crítica de gusto*. N. Frye (1991) vinculaba el elemento científico de la crítica con las revistas especializadas, ya que ellas “se basan en el supuesto de su existencia”, aunque al mismo tiempo se preguntaba si “los especialistas se dan cuenta de las implicancias del hecho de que su labor es científica”.

El registro real de la polémica nace a partir del *segundo texto*² (Roberto Jacoby-*Ramona* n°3) que funciona como respuesta a la *primera crítica* (Rafael Cippolini-*Ramona* n°2), y que rechaza respecto de ella un cúmulo de observaciones subjetivas que no harían aportes a una función pedagógica (ética) de la crítica por estar emparentadas únicamente con el gusto del crítico cuestionado. *El primer texto* —cuando refiere a los críticos— cuestiona la posición antiética de una crítica obsecuente hacia una obra ya reconocida y valorada no solo dentro de los circuitos artísticos, sino socialmente. En ninguno de los dos casos se pierde de vista el objeto artístico motivo de la crítica. Entonces, ¿cómo juega aquí la crítica? Pareciera establecerse como una operatoria de valoración en dos estratos: en un nivel de superficie, la valoración del objeto artístico (y el artista); y, por debajo, operaría como *juicio de valor* de la crítica misma como género.

En el análisis de los discursos de la crítica se observa que (mientras se critica el objeto artístico) la crítica siempre deja marcas (explícitas o

solapadas) de la posición respecto de su *deber ser*. En la pregunta por el qué se discute, cobran visibilidad estos rastros discursivos. La cuestión del tema es pertinente en el análisis, ya que aporta una idea de la producción de sentido de un tercer discurso surgido no ya de un texto u otro, sino del *cruce* entre ellos. Aquí se pueden rastrear a grandes rasgos dos temas: uno ligado a la valoración del objeto artístico y su autor (el artista que se autocita, su posición *antiética*); y el segundo tema nacido desde la cualidad polémica inscrita en ambos textos (que incluye a la figura del crítico), refiere principalmente a la *moral de la crítica* [y no a la crítica moralista].

Lo que se pone en juego en este *cruce* es qué se comprende por *moral de la crítica*. Esta idea se encuentra vinculada en el segundo texto a una erudición que postularía la categoría de gnoseológico como condición de la crítica (en la medida en que contribuye al conocimiento y es generadora de aportes para la historia de la cultura); mientras que en el primer texto, la *moral de la crítica* estaría del lado de su no obsecuencia, razón por la cual quedaría ubicada en lugar central la *ética del crítico*, como autor de textos convocado por una especie de “misión crítica”.

Para adentrarnos en la discusión gráfico-mediática me referiré a algunos puntos interesantes. Roberto Jacoby contesta a una crítica firmada por Rafael Cippolini que enciende la mecha de la discusión a partir de la utilización de innumerables calificativos peyorativos hacia la obra de León Ferrari (llegando a cuestionar su condición de artista) que pueden contarse desde “aburrido”, “falto de sensibilidad”, hasta “torpe”. Utilizando la ironía titula “*Los peores infiernos*” aludiendo en forma directa a la obra de Ferrari y al nombre de su muestra: “*Infiernos e Idolatrías*”³. En este texto, Cippolini es productor de una mirada crítica que difiere de la mayoría de los textos editados en *Ramona*, visión descreída de la sobrevaloración de la obra mencionada. Cippolini se sitúa en primera persona para avalar su percepción (y posición) de poner en el mismo nivel la muestra con el mismísimo infierno. Lo explicita en el último párrafo de su crítica: “En lo personal descreo del infierno. Pero si en lo que me resta de vida algo me convence de su existencia, de sólo sospechar que se parece a este conjunto de obras titulado ‘Idolatría’ no ahorraría esfuerzos en aprenderme de memoria los preceptos del *Manual del Perfecto Beato*”. Roberto Jacoby objeta y contratitula en el siguiente número del mismo medio: “Ferrari es heterogéneo y extravagante”. Utiliza estos dos términos en calidad de mensaje contestatario al artículo de Cippolini (que tildó la obra de “repetitiva” y “aburrida”). La figura de Jacoby aquí se esboza como contenedor de las herramientas de la erudición de una crítica honesta y que, en honor a la verdad, *debe* corregir afirmaciones incorrectas de otro conocedor, trabajador del mismo medio. Desde el

primer párrafo se enuncia un desarrollo más “científico” que el del texto objeto de su crítica; ubicado éste en una crítica de gusto: “No trato de discrepar con el *gusto* de Cippolini, sino de objetar sus afirmaciones inexactas (...)”; sin embargo, aunque sea de manera irónica lo reconoce como par: “(...) *raro* en un erudito como Cippolini”.

“Para lograr un contacto más directo con la literatura (y el arte en general) acudimos al *crítico público*, quien representa al público lector en su aspecto más experto y juicioso”, se expresaba N. Frye, en una clara asimilación del crítico público al crítico de gusto. En esta postura, Cippolini interpela al lector común “que sabe como *deben* leerse los textos citados”. En su crítica se da por sentado que las citas de imágenes religiosas de Ferrari *deben* leerse como *texto poético* sugiriendo que sería imposible confundir un símbolo de aquello que no funciona así. Jacoby retruca (encomillando aquel “deben”) interpretando la actitud de Cippolini como un “*deseo* benevolente aunque no verificado”. Punto por punto contestaba R. Jacoby a la crítica de Cippolini, hecho que para el lector resulta por demás entretenido. Tal es el caso de la referencia al público de la obra de León Ferrari. El público que describió Jacoby contradujo al de Cippolini, quien lo identificó con “jubiladas septuagenarias persignándose”, aclarando: “no logro imaginar otro público”. En el mismo sentido, aludiendo al imaginario social del tipo de persona descrita, R. Jacoby lo situó en “jóvenes con bates de baseball y señores enérgicos”; sin embargo, ambos coincidieron en que uno y otro público atentaron contra la muestra.

Entre los públicos mencionados, Cippolini incluye el de los críticos mismos que “reconfortados en cerciorarse de estar viendo una vez más la misma muestra, publicarán una mínima variación sobre el comentario que escribieron para la exposición anterior”. De esta manera, y conjuntamente con el tema del artista que se copia a sí mismo, elabora una crítica de la crítica que se copia a sí misma (y se autocita). Entonces, se desprende de aquí una especie de *moral de la crítica* que aboga por lo que ella *no debe ser*, una obsecuente constante que no habilita ni expone *juicios de valor* (auténticos). Justamente, respecto del trabajo que le atañe al *crítico público*, Frye lo circunscribió lejos de la ciencia; lo precisó en una “clase de arte literario que ha espigado sus ideas en un estudio pragmático de la literatura (y el arte) y que no intenta crear una estructura teórica ni introducirse en ella”.

Juicios de valor y moral de la crítica

Si hablamos de los *juicios de valor* expresados en ambos textos, existen notables diferencias en la enunciación de los mismos. En el caso de Cippolini se hallarían expuestos, diría exageradamente, motivo que

despertó el disenso. Se enuncia aquí una clave de lectura de predisposición subjetiva ligada a una valoración negativa de la obra y de la crítica obsecuente. Enmarcado el texto en una crítica estilística, se hace uso del lenguaje en tono irónico donde rebasan los conceptos calificativos de la obra del artista (de un considerable impacto en el lector) como “aburrimiento”, “estupidez vertebral”, “tosquedad”, “remanidos recursos”, “falta de sensibilidad para acercarse a esas imágenes”, “torpeza”. En el caso de Jacoby la puesta en valor de la obra se sostiene en una argumentación que descansa en seis párrafos descriptivos, los cuales justifican las cualidades con las que caracteriza a la obra de León Ferrari: “heterogénea y extravagante”. El recorrido descriptivo sobre una parte de la obra “no política” de Ferrari defiende la hipótesis contraria a la de Cippolini quien define la obra como un “continuum estético” y un “discurso directo, explícitamente político”. En este sentido hablar de descripción significa servir de apoyo a la erudición y al conocimiento. Philippe Hamon (1991) relaciona la descripción con la convocatoria en el texto de “cierta seriedad, cierta lejanía, una cierta racionalidad y supone por lo tanto una cierta postura estereotipada del descriptor que a su vez tenderá a sugerir al lector que tome una postura análoga”. La descripción en el caso del texto de R. Jacoby contribuye en cierta forma a una *moral de la crítica*. Es decir, si es posible pensar en la idea de una “moral pedagógica”, entonces el crítico en posición de descriptor se convertiría en “un especialista en palabras, léxico, cosas, poseedor de un saber más elevado”, por lo cual *debería* enseñar a “un lector que es menos sabio en una comunicación de tipo didáctica”.

La moral, el arte y la crítica

La muestra de Ferrari “*Infiernos e Idolatrías*” (año 2000) y su corolario, la *Retrospectiva 1954-2004* (en el CCR) que provocó la eclosión mediático-jurídica, fueron víctimas de denuncias en respectivos juzgados por ofender la moral. Objetos estéticos incursionaban otros terrenos de la vida social y revolucionaban los medios de comunicación y los tribunales judiciales que rara vez trataban tales temáticas. El rol de la Justicia en lo referente a su *juicio* sobre una obra de arte, puso en el tapete el *problema de la moral*⁴. Luego de unos meses, con tino y criterio, se falló del lado de la libertad de expresión. Se demostró que el arte y la moral recorren sendas paralelas, es decir, no se cruzan, por lo que no sería adecuado juzgar con la categoría moral/inmoral a una obra de arte. Entonces, ¿en qué punto se tocan la crítica de arte con la moral? En mi opinión, *la moral de la crítica* debe suspenderse cuando “durante el estudio de la erudición literaria (y el arte en general), el estudioso se da cuenta de que una resaca lo arrastra lejos de la literatura”. Por ello, acompaño

a Northrop Frye cuando sostiene que es necesario que los eruditos y los críticos públicos sigan haciendo sus contribuciones a la crítica.

NOTAS

[1] La referencia de los textos abordados en el presente trabajo se encuentran en:

Cippolini, Rafael, “*Los peores Infiernos*”, *Ramona* N° 2 mayo/junio 2000 (archivo) en <http://www.ramona.org.ar/files/r02.pdf> ; Jacoby, Roberto, “*Ferrari es heterogéneo y extravagante*”, *Ramona* N° 3 junio/julio 2000 (archivo) en <http://www.ramona.org.ar/files/r03.pdf>

[2] Llamé *segundo texto* al escrito por Roberto Jacoby que, además de ser posterior en fecha de publicación, refiere directamente al *primer texto*, escrito por Rafael Cippolini en el número anterior de la revista *Ramona*.

[3] La exposición de León Ferrari que llevó por nombre “Infiernos e Idolatrías” (año 2000 - Centro Cultural de España en Buenos Aires) reunía juicios finales de artistas reconocidos en la historia del arte (El Bosco, Giotto, Miguel Ángel, Van Eyck, etc) y diversos objetos en los que se representaban “otros infiernos”. Estos consistían en símbolos religiosos como santos, cristos y vírgenes (pequeñas estatuillas de santería) sometidos a torturas mediante el uso de algunos dispositivos domésticos como, por ejemplo, un cristo blanco sobre una plancha de costeletas (en cuyo mango estaba inscripto “el infierno”); otras estatuillas dentro de tostadoras y algunos santos en jaulas para canarios. Además, se dispusieron gran cantidad de aves artificiales de colores en posición de someter a las imágenes religiosas a su defecar simbólico.

[4] El uso del término *moral de la crítica* correspondería a la idea de su *deber ser*, en relación con el imperativo categórico de lo correcto o incorrecto; en tanto que la *ética* podría corresponderse con el conjunto de las normas y valores provenientes de una religión, una ideología o una filosofía al que acabará acatando o no la moral. La *moral de la crítica* alude a la puesta en práctica (o no) de aquellas normas éticas. Vale aclarar entonces que el término moral, lo hice corresponder a la crítica y el término ética o antiético, a las posiciones de los críticos o autores de los textos, regidos por distintas normativas (y valoraciones).

F. Nietzsche (*Más allá del Bien y del Mal*-2004[1886]) afirma que la manera en que emerge el *problema de la moral* es “cuando se realiza una comparación de *muchas morales* (...) en toda “ciencia de la moral” ha venido *faltando* el problema mismo de la moral” (el subrayado es del autor).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Frye, Northrop (1991) [1977] Introducción polémica, *Anatomía de la Crítica*, Venezuela, Monte Ávila Editores.

Hamon, Philippe (1991) Cap II ¿Una competencia específica?, *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial.

Eliseo Verón (2004) Diccionario de lugares no comunes, *Fragmentos de un tejido*, Barcelona, Gedisa.

Cartas de los lectores

Mensajes recibidos en el cuarto número de la Revista Crítica y contestados en el quinto. Muchas felicitaciones y pocas críticas, así no va. He aquí los mensajes que nos han hecho llegar y su respuesta.

Fernando Sánchez Zinny:

Mucho les agradezco el envío que me han hecho de su publicación virtual. Pero la remisión me ha llegado con la advertencia de que los adjuntos en que se halla el material “han sido bloqueados por motivo de contenido”. ¿Qué quiere decir esto?

N. del D. *No tenemos la menor idea. Tal vez alguien cuida de usted. Señalamos que se trata del único reclamo de este tipo que hemos recibido. Nos preocupa que cuiden solo a uno. Le reenviamos el número. Es una pena pero nadie nos persigue ni censura, así no se puede ser un héroe. No todo es bueno en democracia.*

Noita Linda:

¿Dónde se puede comprar la revista?

N. del D. *Esta revista no se vende (en kioscos). Como es bien sabido la primera te la regalamos...*

Lucrecia Escudero:

Felicitaciones por la revista y un saludo especial a Raúl, gracias por el esclarecedor texto de Página 12.

Saludo,

N. del D. *Muchas gracias, Lucrecia. Esta revista espera algún aporte tuyo.*

Graciela Fernández Troiano:

Recibí la revista Crítica N° 4. Muchas gracias por el envío. Temprano, hoy por la mañana, y ya me provocaron una sonrisa por la presentación de mi artículo, esa referencia al mapa del tesoro, me pareció atrapante, sugestiva y prometedora. Ahora me dispongo a leer y a disfrutar de los artículos. A primera vista creo que la revista crece a pasos agigantados, dado el número y contenido de los comentarios finales. Pienso sobre este espacio de reflexión, de construcción sobre el mundo, que se presenta sin alardes y con generosidad. Eso me gusta.

N. del D. *No exagere que se va a quedar sin elogios.*

Felo Lugones:

Raúl, me encantó recibir tu revista digital; te felicito y adelante. Si querés escribir algo para mi página www.infosigma.com.ar, encantado.

Saludos,

N. del D. *Te agradezco mucho, y tu “página” es todo un diario.*

María Gabriela de la Cruz:

Me comunico con ustedes afín de pedirles me envíen los números anteriores de la revista ya que no los tengo y me gustaría leerlos. Gracias.

N. del D. *¿Con uno no escarmentó? Ya los debe tener, Sebastián Lavenia se los mandó.*

Alberto Marani:

Tuvieron la amabilidad de enviarme por mail el N° 4 de la revista Crítica. Es el primero que recibo y quisiera recibir, en la medida de lo posible, los tres anteriores.

Saludos y gracias,

N. del D. *Sebastián Lavenia me dice que ya se los mandó. Espero los disfrute.*

Paula Chiappara:

Hola, estoy interesada en los números anteriores. ¿Podrían enviármelos? Muchas gracias.

N. del D. *Pero ¿que está pasando? Debe haber un error, pero si insiste...*

M. Isabel Domínguez Roca:

He recibido la Revista de Crítica del IUNA, donde curso el posgrado en Crítica y difusión. Me parece muy interesante y tal como Uds. informan, desearía recibir por este medio los números anteriores y subsiguientes. Muchas Gracias.

N. del D. *Suponemos que a esta altura ya los ha recibido y esperamos alguna colaboración suya en el futuro.*

Oscar Benítez:

Buenas... mi nombre es Oscar y me gustaría recibir la revista. Muchas gracias.

N. del D. *Buenas. Si recibió el número cuatro no podrá escapar.*

Lore Tellechea:

Les agradecería me manden los tres primeros números de la revista. Raúl Baireiros, fui alumna tuya hace unos 4 ó 5 años en Bellas Artes, Semiótica del arte. Impresionante. Tengo que agradecer que hayas abierto mi cabeza de tal manera.

Muchas Gracias.

N. del D. *Espero que lo de la cabeza no haya sido grave. Si no recibiste los números, reclama.*

Miriam L. Cañete:

Recibí un mail con el N° 4 de la revista Crítica. Agradezco la posibilidad del acceso a esta publicación. Se nos ofrece la posibilidad de solicitar los números anteriores. Quisiera poder acceder a ellos. Muchas Gracias.

N. del D. *Le agradecemos el entusiasmo y esperamos que también las lea.*

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