

Lo cotidiano de los otros
¿Dónde me trajiste? **raúl barreiros**
Oscar Steimberg defiende la Ley de Medios: “La oposición es muy cómica” **federico baeza**
Poder de los medios o medios para el poder **oscar steimberg**
El dispositivo maquina el tiempo **eliseo verón**
La crítica y los paradigmas del arte **inés ibarra**
Teatro comunitario **clarisa fernández**

r e v i s t a e l e c t r ó n i c a d e l á r e a d e C r í t i c a d e A r t e d e l I U N A

AÑO 4 #7 DIC 2009



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
Sebastián Lavenia

Mesa de ideas
Agustín Berlango
Silvia del Campo

Escriben en este número
Raúl Barreiros
Federico Baeza
Oscar Steimberg
Eliseo Verón
R. B.
Inés Ibarra
Clarisa Fernández.

ISSN 1852-5164

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



3 Lo cotidiano de los otros

Raúl Barreiros se pasea por las siempre insólitas costumbres cotidianas –cuando son de otros– de Q. Tarantino, F. Kafka, Gran hermano, R. Mariani, Rep, Paisajes de Catamarca y la familia de los súper héroes Superman, Batman y Spiderman.



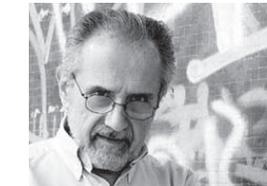
8 ¿Donde me trajiste?

Federico Baeza pregunta para disimular que se mete en todas partes. Hoy visita

a los artistas, y piensa y describe sus cosas y casas.

12 Ley de Medios Audiovisuales

O. Steimberg primero y luego **E. Verón**, por riguroso orden alfabético, habla uno (O. S.) y escribe el otro (E. V.) con sus pareceres acerca del acontecimiento comunicacional y político de la década.



16 El dispositivo maquina el tiempo

R. B. hace algunas reflexiones sobre la ficción del tiempo en “Taken” de S. Spielberg.



17 La crítica y los paradigmas del arte

Inés Ibarra investiga diferencias entre críticas teatrales en medios electrónicos y gráficos.



21 Teatro comunitario: desarmando mundos

Clarisa Fernández se subyuga con el teatro comunitario y sus posibilidades de fiesta y ruptura, con otra idea de la teatralidad periférica.

22 Cartas de lectores



Metamorphosis de Kazuhiko Nakamura, una obra inspirada en las pinturas de Giuseppe Archimboldo y en la novela *Die Verwandlung* (La Metamorfosis) de Franz Kafka.

Lo cotidiano de los otros

Raúl Barreiros

“La repetición es un rasgo de cultura”

(Roland Barthes; *Lo obvio y lo obtuso*, (1982 [1992]: 204)



Charles Sanders Peirce

¹ Peirce (1903): “Un Legisigno es una ley que es un Signo. Esta ley es creada generalmente por el hombre. Todo signo convencional es un legisigno. No es un único objeto, sino un tipo general que, por convención, será significante. Todo legisigno adquiere significación por medio de un caso de su aplicación, que puede denominarse una Réplica suya. Así, la palabra “el” aparece en general entre quince y veinticinco veces en una página. En todos estos casos se trata de una misma palabra, del mismo legisigno. Cada una de sus ocurrencias es una Réplica. La Réplica es un Sinsigno, por lo cual todo Legisigno requiere Sinsignos.

Un Sinsigno (donde la sílaba sin está considerada en su significado de “que existe sólo una vez” como en singular, simple, semel del latín, etc.) es una cosa o acontecimiento de existencia real, la cual es un signo. Sólo mediante sus cualidades puede ser signo, por lo que involucra un cualisigno, o mejor dicho, a varios cualisignos. Pero éstos son un tipo peculiar de cualisignos y sólo forman un signo si son de hecho encarnados.”

² C. S. Peirce; CP 6.228, 1898.

Lo cotidiano es del orden de lo tácito, el propio orden callado que no se oye pero se obedece. En acto, lo cotidiano es un absoluto privado que no naufraga en la multitud. La subjetividad —lo subjetivo es social en sí— no se pierde en la participación cotidiana, que es un hábito que se hace ley. El hábito es un tercero, por lo tanto, un legisigno¹ que aparece en los sinsignos en los que cada una de sus réplicas indiciales, dicentes o icónicas ocurren una sola vez. Estas réplicas, aunque se repitan mañana, no serán exactamente iguales en momento y enunciación, esto es, en sentido. Así, lo cotidiano es una acumulación de sinsignos que entrañan diferencias aunque sean parecidos: tomar café, saludar a un vecino y leer el diario todos los días son operaciones no siempre iguales, no son lo mismo. Lo cotidiano es el recorrido pero no lo que nos sucede.

Cuando decimos “cotidiano” significamos repetición, vida social, hábito (Peirce cree que somos un montón de hábitos)². Los hábitos de los que habla Peirce no tienen, necesariamente, que ver siempre con la vida cotidiana; en todo caso, tal vez se ha creado una regularidad cotidiana para que los hábitos del pensamiento crezcan.

Lo cotidiano —en el lugar que se lo ha instalado hoy— presume la conciencia sobre la cotidianidad como escenario visible de la propia actuación, de nuestra representación. Se ha esparcido en las representaciones una implicación del goce (como pérdida de la autonomía, como transformación del cuerpo por el lenguaje) de lo cotidiano, una suerte de estética del énfasis en lo que estamos dispuestos a hacer a diario o al menos de una forma cíclica.



Office at Night (1940) por Edward Hopper, Walker Art Center, Minneapolis.

ca (como en las vacaciones). Esta consideración del reconocimiento de la escenificación de lo cotidiano se hace presente de un modo obvio en la pintura de Edward Hopper³ (USA, 1882-1967) pero también en los afiches turísticos donde España o Salta aparecen representadas por procesiones religiosas.

En la TV, el programa “Fútbol de Primera” (Canal 13, 22:00 horas) puso al aire, y mantuvo durante largo tiempo, una serie de imágenes de la llegada a la cancha de aficionados –hinchas de fútbol– de los equipos que participarían en el partido a transmitir. Esas referencias muestran la necesidad, estética y social, existente hoy de convertir a los protagonistas de estos rituales cotidianos en actores (en sentido teatral) y al acto en sí como una

representación destinada a un público. Los participantes se des-viven y actúan ante las cámaras paroxístmicamente remarcando sus actitudes ante los espectadores. Los construyen, se construyen como paisaje humano del fútbol, como folklore característico de una parte de la población y un jirón de la cultura argentina. Los comentarios que despertaron revelaron la seducción de las imágenes: eran espléndidas, no solo por su estética, sino por dar cuenta de lo cotidiano, que se volvió, en su espectacularidad mediática, extraordinario. Lo cotidiano está mediatizado y es hoy, también en esa construcción, parte de la cultura espectáculo.

La cotidianidad de los otros humanizada

La Antropología investiga las civilizaciones en sus costumbres y lo hace rescatando sus figuraciones de lo cotidiano en todas las artes. Esta disciplina, cuando estaba emparentada con la Geografía, obviaba la cultura y la sociabilidad del grupo humano tribal. Luego, la Antropología Cultural dejó de lado la foto del biotipo de la tribu –parecida a la foto policial– por la de la actividad social de las comunidades o grupos y tomó sus ritos, su política, sus parentescos, toda su cultura y las relaciones con lo cotidiano como formas de reconocimiento de su humanidad.

La publicidad –donde la estética de la cotidianidad es el elemento fundamental– intenta mostrar al individuo inserto en un grupo de pertenencia y de consumo pero, de alguna manera, la convencionalidad que expresa en su repetición de representaciones es, muchas veces, reinterpretada popularmente y perturbada en sus sentidos, cambiándolos o tomando solo una frase a manera de proverbio. Existe, así, una intención poética de rechazo al papel, disimuladamente rígido, que impone el mercado de consumo en sus ideas sobre lo cotidiano en la variedad de estratos sociales que comprende.

La publicidad, en su incesante recorrido de lo cotidiano, permite reconocer de manera cinematográfica (en el sentido de espectacularidad) la propia cotidianidad pero



Edward Hopper.

también la de los otros, configurando imágenes que son el simulacro del ama de casa, del padre, del trabajador en cualquiera de sus jerarquías, de la escolaridad, de la alimentación etcétera. Sin embargo, en este momento en que la publicidad nos solaza mostrando las diferencias lo hace solo para convencernos que es superficial tanta diversidad y que, en el fondo, todo es lo mismo pero no. También ha construido una ciudad amable y hospitalaria y ha incorporado el ladrón a la cotidianidad que, como personaje de ficción, compite con ficciones de niños, maestros, azafatas, policías, y otras uniformidades.

El otro en la oficina

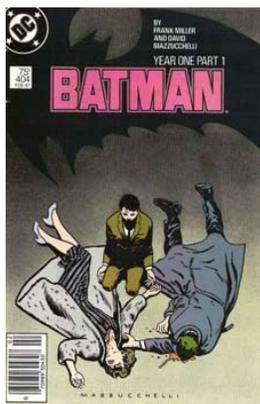
La constructivista frase de M. Certeau, *La invención de la cotidianidad* (también título de su libro), ha reorganizado y puesto en evidencia los hechos de la cotidianidad. Podemos asomarnos al descubrimiento de un mundo literario, ya existente previamente, que no contempla la gesta heroica y sublime; solo personajes grises lo habitan, capaces de la bajeza o de un último gesto digno. Olvidado ahora este tipo de personaje (que tal vez se reinicie –la literatura da sorpresas–), el que creó Roberto Mariani sufre preso de las cotidianidades en *Cuentos de Oficina*. Ese lugar de la cotidianidad del trabajo, visto como el tedio del infierno, ya no está, no existe en la marcación literaria de hoy sometida a otros puntos de vista individuales y sociales que juegan otras importancias. Revisitamos a Roberto Mariani cuya preocupación por Proust y Joyce se ganó, tal vez, la calificación de “anarquista pudoroso” por parte de O. Soriano pero lo colocó en su momento histórico (1893-1946) con una afilada percepción de la escritura. Así, escribía en “Balada de la Oficina” la urgencia del abandono de esa cárcel, el trabajo, en esos tiempos de escasa movilidad laboral:

“Entra; urge trabajar. La vida moderna es complicada como una madeja con la que estuvo jugando un gato joven. Entra; siempre hay trabajo aquí.

No te aburrirás; al contrario, encontrarás con qué matizar tu vida. (Además de que es tu Deber). Entra. Siéntate. Trabaja. Son cuatro horas apenas. Cuatro horas. Pero, eso sí: nada de engaños ni simulaciones ni sofisticaciones. ¡A trabajar! Si tu labor es limpia, exacta y voluntariosa –voluntariosa sobre todo–, los jefes te felicitarán. Tú estás sano; puedes resistir estas cuatro horas. ¿Has visto cómo las has resistido? Ahora vete a almorzar. Y vuelve a hora cabal, exacta, precisa, matemática. ¡Cuidado! Porque si todos se atrasaran, se derrumbaría la disciplina, y sin disciplina no puede existir nada serio. Otras cuatro horas al día. Nadie se muere trabajando ocho horas diarias. Tú mismo, dime: ¿no has estado remando el domingo once o doce horas, cansando los músculos en una labor con el agua que me abstengo de calificar por el ningún remordimiento que se obtiene? ¿Ves tú? ¡Y con inminente peligro de ahogarte! Yo sólo te exijo ocho horas. Y te pago, te visto, te doy de comer. ¡No me lo agradezcas! Yo soy así.

Ahora vete contento. Has cumplido con tu Deber. Ve a tu casa. No te detengas en el camino. Hay que ser serio, honesto, sin vicios. Y vuelve mañana, y todos los días durante 25 años; durante los 9.125 días que llegues a mí, yo te abriré mi seno de madre; después, si no te has muerto tísico, te dará la jubilación. Entonces, gozarás del sol, y al día siguiente te morirás. ¡Pero habrás cumplido con tu Deber!”.

³ E. Hopper fue categorizado como un captador de imágenes solitarias de la modernidad no solamente por los motivos, sino por el cruce estilístico que hace entre la ilustración norteamericana y la fotografía de los años '30, y la influencia pictórica europea., especialmente de Cezanne. Sus trabajos: *Office at Night*, 1940; el famosísimo *Night Hawks*, 1942; *Chop Suey*, *Western Motel*, 1957.



El otro, el héroe

El héroe pensado clásicamente no es el personaje más importante, sino El Héroe como carácter, no se mezcla con lo cotidiano; piensa y actúa sobre ese espacio pero no se mezcla, no está en ese friso.

Por otro lado, tenemos los héroes de penúltima generación. Los súper héroes de doble identidad son de lo cotidiano pero se desdoblaron: Batman / Bruce Wayne (1939), Superman / Clark Kent (1938), Spiderman / Peter Parker (1962). El signo barra exige de decir quién es Batman: ¿es Bruce Wayne o Bruce Wayne es Batman? ¿Cuál es la identidad, cuál es el disfraz, Batman o Bruce Wayne? Esos héroes se esconden o descansan en el entramado de lo cotidiano, gozan de dos mundos. En todo caso, parece ser cada faceta lo oculto y desviado del otro. Lo que es seguro es que estos no son héroes —como Edipo, Judas, Hamlet, o Amadis de Gaula— que gestan caminos no recorridos, aquellos que son expulsados por los padres y parten, con rencor hacia el propio pasado, iniciando un meandro que solo tendrá regreso después de la hazaña y de la adversidad. Los héroes de doble identidad tienen en común la imposibilidad de alejarse del cerco familiar y amistoso. Todos se han quedado sin padres y están destinados a vengarlos: los de Batman mueren asesinados, el de Superman muere para salvar a su hijo, el de Spiderman finge morir en un accidente de avión. No hay abandono de sus padres por decisión propia, sino desaparición de éstos; no hay renuncia al hogar, a la alcurnia, se es hijo. Héroe —dice S. Freud⁴— “es quien, osado, se alzó contra su padre y al final, triunfante, lo ha vencido” (1934-1938 [1976: 11]). Estos héroes son de una nueva incrustación familiar. No pueden, ni quieren, abandonar su cotidianidad, su sociedad. El padre desaparece o muere pero ellos no tienen nada contra él, no tienen historia familiar vivida, tienen recuerdos dados por otros. A mitad de camino de lo edípico, tienen padres perfectos. Tal vez, no pueden renunciar a la identidad que les permite navegar en la cotidianidad, ese mundo feliz.

No pueden asumir la condición de héroes, sino como *part time*. El peso verdadero es ser moralmente un héroe todo el tiempo, el pesado cargo de esa única actuación sin travestismo. Sus breves audacias no llevan la idea de lo triunfal ni sus muertes la dirección de la ambición heroica.

Un héroe raro

Un héroe especial es el de F. Kafka en *La Metamorfosis*, el minucioso Gregorio Samsa, que se preocupa por la cotidianidad. Mientras está en la cama, recién transformado en insecto, sus preocupaciones son cómo bajar hasta el piso, su jefe, armar la valija, dormir un rato más, mirarse las filas de patitas, no llegar tarde, fingirse enfermo y el médico del seguro de su trabajo. No hay un grito desgarrador, nada; solo procura Samsa enfrentar lo cotidiano como una enorme cucaracha. Su mente activa enfrenta el mundo que él ha aceptado y construido.



Franz Kafka, 1906.

No hay una metáfora sobrevolando moralmente su vida, solo le preocupa “su ser yecto en el mundo” de lo cotidiano:

“No hay que permanecer en la cama inútilmente”, se decía Gregorio. Quería salir de la cama en primer lugar con la parte inferior de su cuerpo, pero esta parte inferior que, por cierto, no había visto todavía y que no podía imaginar exactamente, demostró ser difícil de mover; el movimiento se producía muy despacio, y cuando, finalmente, casi furioso, se lanzó hacia delante con toda su fuerza sin pensar en las consecuencias, había calculado mal la dirección, se golpeó fuertemente con la pata trasera de la cama y el dolor punzante que sintió le enseñó que precisamente la parte inferior de su cuerpo era quizá en estos momentos la más sensible.

Así pues, intentó en primer lugar sacar de la cama la parte superior del cuerpo y volvió la cabeza con cuidado hacia el borde de la cama. Lo logró con facilidad y, a pesar de su anchura y su peso, el cuerpo siguió finalmente con lentitud el giro de la cabeza. Pero cuando, por fin, tenía la cabeza colgando en el aire fuera de la cama, le entró miedo de continuar avanzando de este modo porque, si se dejaba caer en esta posición, tenía que ocurrir realmente un milagro para que la cabeza no resultase herida, y precisamente ahora no podía de ningún modo perder la cabeza, antes prefería quedarse en la cama.”. Está bien este fragmento de *La Metamorfosis*. Samsa tiene miedo no de ser una cucaracha, sino de caer de la cama y golpearse. Los insectos no se hieren al caer, son livianos pero Samsa es un insecto de setenta kilos que reconoce su cuerpo como propio. Kafka sí que tenía un padre.

Lo cotidiano ajeno y el propio

Las costumbres, hábitos o ritos cotidianos que poseemos y disfrutamos o que simplemente repetimos olvidando por qué los empezamos alguna vez, son parte de nuestra subjetividad, de nuestras formas personales: la visita a lugares en los que nadie supondría vernos, el tipo de helados que nos gusta comer, ir al fútbol, a los casinos, leer libros en la plaza, hablar moderadamente mal de nuestros mejores amigos son de lo cotidiano personal. Pero lo cotidiano de los otros es otro universo, un mundo raro que recorreremos asombrados, asustados o indiferentes.

Esa actitud, esa elección de un negar, no sentir, de no ver las diferencias (indiferencia) es un comportamiento pasivo del prejuicio. Así lo ve Rep en su tira de *Página12* (31/7/2009):



⁴ Sigmund Freud; Obras completas, Tomo XXIII.

“El narcisismo de las pequeñas diferencias”⁵

Si existe un ejemplo fascinante y naive de ese discurso sobre los otros, de otra cultura de lo cotidiano que asombra, es el que en *Pulp Fiction* (1994) desarrolla Quentin Tarantino:

Un viejo Chevy Nova blanco del 74 avanza por una calle donde abundan las gentes sin hogar en Hollywood. En él van dos hombres; ambos llevan trajes negros baratos con delgadas corbatas negras bajo abrigos negros, son VINCENT y JULES, John Travolta como Vincent y Samuel Jackson como Jules.

JULES: Contame de los bares de *bash*

VINCENT: ¿Qué querés saber?

JULES: ¿El *bash* es legal allí?

VINCENT: Sí, es legal, pero no cien por ciento legal. Quiero decir que no podés entrar a un *restaurant*, armarte un *joint* y empezar a echar humo. Se supone que podés fumar en tu casa y en ciertos lugares habilitados.

JULES: Esos son los bares de *bash*, ¿no?

VINCENT: Sí, es así; es legal comprarlo, tenerlo y, si sos el propietario de un bar de *bash*, también es legal venderlo. Es legal llevarlo encima, lo que no preocupa aunque lleves un cargamento; si la policía te para, es ilegal que te revisen. Revisarte es un derecho que los policías en Ámsterdam, no tienen.

JULES: Esto es todo lo que necesito saber. ¡Vaya si me voy a ir para allá, desde luego que me marchó!

VINCENT: Le sacarías mucho provecho. Pero ¿sabés qué es lo más divertido de Europa?

JULES: ¿Qué?

VINCENT: Las pequeñas diferencias. Un montón de la misma mierda que tenemos aquí la tienen allí pero es diferente.

JULES: ¿Por ejemplo?

VINCENT: Bien, en Ámsterdam podés comprar cerveza en un cine. No quiero decir en un vaso de papel. Ellos te dan una copa real de vidrio para cerveza. En París podés comprar cerveza en MacDonalld como en un bar. ¿Sabés como llaman al *Quarter Pounder with Cheese*⁶ en París?

JULES: ¿No lo llaman *Quarter Pounder with Cheese*?

VINCENT: No, ellos tienen el sistema métrico decimal allí; ellos no sabrían qué carajo es el cuarto de libra.

JULES: ¿Cómo lo llaman?

VINCENT: *Royale with Cheese*.

JULES (repitiendo): *Royale with Cheese*. ¿Cómo llaman al *Big Mac*?

VINCENT: Un *Big Mac* es un *Big Mac* pero ellos dicen *Le Big Mac*.

JULES (repitiendo): *Le Big Mac*. ¿Cómo le dicen al *Whopper*?

VINCENT: No sé, no pisé el Burger King. ¿Vos sabés que les ponen a las papas fritas en Holanda en vez de *ketchup*?

⁵ “En cierta ocasión me ocupé en el fenómeno de que las comunidades vecinas, y aun emparentadas, son precisamente las que más se combaten y desdennan entre sí, como, por ejemplo, españoles y portugueses, alemanes del Norte y del Sur, ingleses y escoceses, etc. Denominé a este fenómeno narcisismo de las pequeñas diferencias.” (S. Freud, El malestar de la cultura).

⁶ Cuarto de libra con queso: Quarter Pounder with Cheese.

JULES: ¿Qué?

VINCENT: ¡Mayonesa!

JULES: ¡Dios mío!

VINCENT: Yo los vi haciéndolo. No un poquito en el costado del plato, esos tipos las embadurnan a todas.

JULES: ¡Uuccch!

CORTE Y FIN ESCENA



El folklore y lo cotidiano (como si fuera de otros)

La zamba “Del Tiempo ‘i Mama”⁷ se hizo popular en los años ‘60 —como todas— ya que en ese momento el folklore se convirtió en la música popular más escuchada. Esa canción configuró una representación de la cotidianidad que hace nostalgia del momento de la niñez, no solamente de sus estados de acción, sino de una minuciosa nomenclatura de objetos. Algunos músicos llamaban a esta zamba “el inventario”, término coincidente con el que usa Phillippe Hammond⁸ para señalar una descripción de *La Bestia Humana* de Émile Zola: “a) la descripción del hábitat interior del personaje (estufa, mesa, reloj cucú, muebles de nogal, cama con cobertor rojo, aparador, mesa redonda, armario normando, servilletas, platos...), descripción organizada bajo la forma de un inventario que es al mismo tiempo óptico y tecnológico (un programa pseudo narrativo...)”.

Esta es una canción y por eso tiene ciertas licencias y diferencias con respecto a la prosa pero, de cualquier modo, es una lista escrita, es decir, tiende a una comunicación, no está movida por la urgencia oral. Como dice Jack Goody en “¿Qué hay en una lista?”, está escrita pero destinada a la lengua (será cantada). Así, no tendrá un ordenamiento de entradas dobles, “la lista descansa más sobre la discontinuidad que sobre la continuidad (...) puede ser leída en diferentes direcciones”⁹. Esta lista es de objetos y esta mezclada con acciones, y tiene en este caso una intención poética:

El viejo patio que da al callejón[1],
la galería[2], *el aljibe*[3], *el rosal*[4],

⁷ “El tiempo ‘i mama” y “Paisajes de Catamarca”, letra y música de Rodolfo Giménez.

⁸ Phillippe Hammon, *Introducción al Análisis de lo Descriptivo*, página 243.

⁹ Jack Goody; “¿Qué hay en una lista”, *La domesticación del pensamiento salvaje*.



Jack Goody

la pajarera[5], *la bamaca*[6], *el malvón*[7],
me llevan siempre en el recuerdo a mi pago i' Pomán.

Hay aquí una mirada al pasado pero descriptiva de acciones:

*Veo a mi tata, contento y feliz,
pitando un "chala" y meta "matiar".*

*Mientras mi mama, déle trajinar,
secando va sus santas manos en el delantal.*

*Qué tiempo feliz el de la niñez,
ivelay, yo no sé para qué pasará!*

*Palabrita i' Dios que da gana i' llorar
de sólo pensar que no volverá.*

*Mi vieja casita del pago i' Pomán,
porque sos parte de mi vida te quiero cantar.*

Continúa la lista que contiene 19 objetos, algunos compuestos de varios elementos:

Veo la cuja[8], *el brasero*[9], *el telar*[10],
la paila i' cobre[11], *el buso de hilar*[12],
y en la batea[13], *con puyos tapao*[14],
está leudando el amasijo para hacer el pan[15].

Me veo chango, en el patio[16] *jugar
y al caschi moto mirarme y torear*[17],
oigo a mi mama fregando la olla[18]
para hacer el guaschalacro[19] *cantar y cantar.*

El folklore, cuando sus canciones no están "ablandadas" por la necesidad de llegar hasta las ciudades o para estar fuera del marco local, presenta, como éstas, términos cuya comprensión para el habitante de la ciudad es difícil. Eso nos coloca a medio camino de lo cotidiano de los *otros* provincianos. Esa lengua de los objetos que no conocemos es la opacidad que necesitamos para considerarla auténtico "folklore".

Esta canción, como la que sigue, "Paisajes de Catamarca", del mismo autor, Rodolfo Giménez, presume cotidianidad mostrando el paisaje de lo visto día a día y, como en el caso anterior, hay una lista (en este caso, un poco más compleja poéticamente). En las próximas estrofas hay una localización, "paisajes de Catamarca", que se hace tópica de reconocimiento del exterior provinciano y el anuncio de lo que se verá: paisajes anclados en una previsible simplicidad folklórica; acotaciones de lo temporal —al atardecer— que cambian la luz lírica; y una modalidad social marcada en "costumbres provincianas":

*Paisaje de Catamarca
con mil distintos tonos de verde;*

*un pueblito aquí, otro más allá,
y un camino largo que baja y se pierde.
Allí un rancho sombreo de bigueras
y bajo el tala durmiendo un perro;
y al atardecer, cuando baja el sol,
una majadita volviendo del cerro.*

(...)

Y ya en la Villa del Portezuelo

con sus costumbres tan provincianas:

*el cañizo aquí, el tabaco allá,
y en la sogá cuelgan quesillos de cabra.*

(...)

*y sobre el nogal, centenario ya,
se oye un chalchalero que ensaya su canto.*

¹⁰ "Un dispositivo comunicacional puede especificarse según diferentes dominios: espacial, temporal, afectivo, semiótico, relacional, cognitivo. En su materialidad, un dispositivo presenta una cierta configuración en el espacio y en el tiempo, así como una cierta composición semiótica, una cierta relación con el mundo correspondiente a una cierta forma de satisfacción del deseo, pudiendo variar esta relación a primera vista de la mayor proximidad a la mayor distancia en relación con lo real:

- una cierta forma de relación interpersonal modulando de manera variable fusión y diferenciación, centración y descentración social.

- un cierto modo de construcción del sentido conjugando, según combinaciones igualmente variables, lo lógico y lo analógico." (Meunier).

N. del A.: Meunier incluye dentro del dispositivo los equipos que trabajan en él.

¹¹ E. Verón, *Espacios mentales. Efectos de Agenda 2*, páginas 10-18.

¹² "El reality show perpetraba una intrusión en el ámbito de la privacidad: el cuarto de baño, la cama, los devaneos nocturnos, los gestos más íntimos, la trivialidad extrema de la conversación" (L. Arfuch).

Televisión y cotidianidad ready made

La televisión ha convertido lo cotidiano en extraordinario. En el internacional programa "Gran Hermano" se reúne un grupo de personas que desarrolla una estadía de cotidianidad planificada ante las cámaras contando con la presencia de un dispositivo¹⁰ que abarca: diseño del programa, equipos de técnicos, directores (que eligen qué contar y cómo producir en su narración efectos de sentido moldeados por ellos), dispositivo técnico TV, actantes (participantes del programa) comprometidos a la ejecución de las tareas requeridas. Merced a esto hay espectáculo. Lo que se ve allí es cómo un grupo arma, desde un grado cero, su cotidianidad en un contexto distinto pero no menos complejo que el de un naufragio, un ejército irregular o un grupo religioso aislado.

En el escenario real lo diario tiene la mirada de los otros sobre el individuo que, como dijimos, cumple su papel de repetición de hábitos con plena conciencia de su goce y estética, rasgo que se repite en GH. La diferencia es el cambio de espacio mental sumado al cambio de escala¹¹, pues los participantes forman parte de la cotidianidad de los espectadores como un programa de TV. Ese espacio de televisión pertenece y es frecuentado con deseo por cierto grupo de espectadores; para otros es el infierno. Ese cotidiano es el de los *otros* para aquel que no entra en su comprensión ética y moral. Verán allí el conjunto de actitudes que nunca tomarían en público porque las consideran del ámbito de lo privado: en ellas se agrupan, según describe Leonor Arfuch¹², "el cuarto de baño, la cama, los devaneos nocturnos, los gestos más íntimos, la trivialidad extrema de la conversación"; y la traición, la confesión, la ambición (tan desmedida).

Todo eso que es íntimo, privado, ahora se hace en público, se abre a la visión de todas las clases sociales. Pero se ve en la pantalla la ausencia de toda la alta

burguesía (ellos no se presentan para participar) y de la clase más carente (ellos no son elegidos) y se ve la comprometida presencia de una parte bizarra y joven de la clase media, la más media que existe, que busca desesperadamente una identidad que la saque de su purgatorio anónimo, ansiosa por plegarse a cualquier deber que la arranque de una cotidianidad a la que siente que no quiere pertenecer, sólo porque ha oído de otras.

Bibliografía

ARFUCH, Leonor; "Semiótica y Política". Mesa "Política, Vida cotidiana y Medios de Comunicación". V Congreso de la Asociación Latinoamericana de Semiótica. Buenos Aires Argentina, 2003.

BARRENA, Sara; Los Hábitos y el Crecimiento: una perspectiva Peirceana. *Razón y Palabra* [en línea]. Abril 2001, n° 21. [Consulta: 16 agosto 2009]. http://www.razonypalabra.org.mx/antteriores/n21/21_sbarrena.html#1a. ISSN 1605-4806.

BARTHES, Roland; *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona. Paidós. 1992.

DE CERTEAU, Michel; *La invención de lo cotidiano*. Buenos Aires. Universidad Iberoamericana. 1996. ISBN 9688592595.

FREUD, Sigmund; *El malestar en la cultura*. Buenos Aires. Editorial Amorrortu. 1986.

GOODY, Jack; "¿Qué hay en una lista?". *La Domesticación del Pensamiento Salvaje*. Madrid. Akal Editor. 1985. ISBN 8473397258.

HAMMON, Phillippe; *Introducción al Análisis de lo Descriptivo*. Buenos Aires. Edicial S.A. 1991. ISBN 9505060564.

MEUNIER, Jean Pierre. "Dispositif et théories de la communication: deux concepts en rapport de codétermination". *Hermès*, n° 25, p. 83-91. Paris, CNRS Editions, 1999.

PEIRCE, Charles Sanders; 1903. Este manuscrito (MS 540) corresponde a la quinta sección del *Syllabus* de 1903. Fue publicado en CP 2.233-72. Traducción castellana de María Fernanda Benitti (2006). [Consulta: 19 agosto 2009]. <http://www.unav.es/gep/RelacionesTriadicas.html>

VERÓN, Eliseo; *Espacios mentales. Efectos de Agenda 2*. Gedisa. Barcelona. 2002. ISBN 8474329256.

¿Dónde me trajiste?

Arte y estéticas de lo cotidiano a partir de Proyecto la Mansión

Federico Baeza



Detalles de las instalaciones Logo Mutante de Bruno Rota y *La expectativa* de Carolina Nicora en el proyecto de artes visuales *La Mansión* (2009).

¿De qué estábamos hablando?

En el número anterior de *Crítica* (N° 6, junio 2009) intenté con mi artículo "¿Qué tenés ahí?" entender cómo las artes visuales interpelan las prácticas estéticas de la cotidianidad. En esa ocasión la reflexión surgió a partir de la obra de Tracey Emin, *My Bed* (1998). La instalación de Tracey consistía en su propia cama rodeada del *debris* cotidiano: medicamentos, botellas de vodka, un muñeco de peluche y sus *panties*, entre otros objetos. La cama se re-emplazaba de su cuarto al espacio artístico.

Ahora propongo continuar con esta problemática a partir de una inversión. Así cómo Tracey re-ubicaba su cama en un museo o en una galería, en el proyecto *La Mansión* (2009) los artistas emplazan su trabajo en un espacio cotidiano: un departamento habitado. Este proyecto transcurre en la ciudad de Buenos Aires y corresponde a la más estricta contemporaneidad, se está desarrollando ahora. Las siguientes líneas aportarán más detalles sobre el asunto.

Sobre el lugar

La Mansión Popular de Flores es un complejo de viviendas sociales inaugurado en 1924. Está pensado como un barrio completo. Los edificios se ubican alrededor de unas placitas verdes. Como una reproducción en escala reducida, el complejo habitacional es un pequeño barrio. Esto implica cierta discontinuidad en el espacio, como si cierto límite definiera un espacio duplicado, algo fantasmático. Estos efectos urbanos siempre llaman mi atención. Igual la ruptura con el exterior no es total: el “lenguaje” de las veredas, las plazas y los bancos públicos traza cierta continuidad entre el afuera y el adentro. Pero hay un efecto no previsto por la planificación original. La continuidad señalada por los mismos pavimentos entre el exterior y el interior, entre el edificio y la ciudad, dado por esas baldosas cuadrículadas sobrevivientes se ha roto. En el resto de la ciudad las veredas ya no son así. Tampoco la plaza señala esta continuidad tan distinta al resto de las plazas porteñas. Da la sensación que ahora dentro del complejo todo es como era “entonces” en la ciudad: cierta poética de lo desactivado. Lo noté de inmediato al entrar; tal vez las marcas de cal en los árboles (vieja usanza todavía presente en los pueblos bonaerenses) profundizaron tal sensación. Cómo ya sabía que la muestra tematizaba el espacio, tomé nota de todos estos detalles. La situación de ver una muestra desencadena en mí una serie de hábitos: mirar determinadas cosas, poner en relación ciertos aspectos. En este sentido, un espacio de exposición sigue manteniendo cierta relación con un templo. Ir al templo es predisponerse de cierta manera; es un lugar “interno”, además de ser un lugar externo (el edificio). Tres pisos por escalera: la *casa-sala*.

La Mansión Popular de Flores



La cita ocupa un sólo día; el espacio no es una sala permanente sino un lugar habitado, transitoriamente transformado con fines expositivo-artísticos. Es una *casa-taller* de tres ambientes y un balconcito. La convocatoria al público no es extensísima. Esta es la historia: el proyecto surge a partir de una instancia pedagógica. En una primera instancia, Gabriela Larrañaga le propone a Bruno Rota realizar una muestra individual

y Eva Dolard le ofrece su espacio. Luego Gabriela invita a realizar la misma experiencia a Eva y a Carolina Nicora. A partir de aquí empiezan a definir el proyecto priorizando la necesidad de desarrollar una reflexión sobre su propio hacer. Entonces desarrollan tres exposiciones en la casa-taller de Eva durante el 2009 coordinadas por Gabriela. Traerán de sus talleres su trabajo y lo harán “interactuar” con ese emplazamiento. Otra experiencia de *specific-site*. Lo que encuentro distintivo de esta propuesta es el espacio habitado al que se pretende intervenir. Los artistas buscarán establecer relaciones entre el desarrollo de su trabajo y las situaciones que los distintos ambientes cotidianos les proponen (baño, cocina, dormitorio, *living*, comedor, etc.). En este sentido, ellos intentarán “leer” esos objetos y prácticas cotidianas desde los tópicos de su propio trabajo artístico. El camino es de doble circulación: también intentarán que este espacio cotidiano ponga en juego las problemáticas centrales de sus obras. En los casos de Bruno y Carolina, la instancia de esta muestra supone una fuerte revisión de sus trabajos hasta el momento.



La expectativa
(detalle del baño)

A la fecha, Bruno, Carolina y Eva presentaron sus exposiciones.

I. La expectativa

Primera experiencia del Proyecto *La Mansión* a cargo de Carolina Nicora. Ya el título de la muestra proporciona cierta orientación sobre el trabajo. La expectativa es el “motor” que acciona cualquier narración. Los

relatos al desarrollarse proporcionan ciertos saberes (personajes, escenarios, circunstancias) que siempre parecen incompletos. Cuando la fuerza de la expectativa cede se produce la clausura del relato, el fin. Esta expectativa se organiza en cierta dialéctica entre el saber y el no-saber. La información del relato en su desarrollo nunca es completa; siempre se presenta por metonimias, indicios, huellas. El indicio articula una presencia, lo que se muestra, lo que funciona como signo; y una ausencia, a lo que el signo refiere elípticamente, lo que al señalarse queda paradójicamente sumergido. Más adelante retomaremos este punto.

Carolina emplaza sobre este espacio ajeno otro espacio propio figurado, su propia casa-taller. Sobre el taller despliega dibujos aparentemente en proceso (pegados sobre la pared, sobre la mesa, superpuestos en distintas capas), cuadernos que recopilan dibujos y algunos otros dibujos aislados, más en situación de ser “expuestos”. Sobre el taller real se pone en escena un taller imaginario, duplicado.

Lo mismo ocurre en el dormitorio: se pone en escena una cama destendida y una luz tenue que apenas insinúa el follaje de las plantas dispuestas alrededor de la cama; un sonido leve y continuo “ambienta” el cuarto.



La expectativa
(detalle del
dormitorio)

Como una antítesis del “taller”, el espacio “dormitorio” es oscuro, cerrado, íntimo. Esos dos espacios contiguos, taller-dormitorio, señalan dos enunciaciones, dos escenarios de intercambio comunicacional. Un espacio público, luminoso, abierto, donde se *produce* (los dibujos son huellas de este hacer): el espacio *activo* del taller. El otro espacio es *pasivo*, en el dormitorio se duerme. Como en el programa iconográfico de la Capilla Medicea de Miguel Ángel,

aquí se señalan dos instancias antagónicas y complementarias: las alegorías de la *vida activa* y la *vida contemplativa*. La primera referida al día, al trabajo y a la racionalidad; la segunda se identifica con la noche, el descanso y lo irracional. Este espacio de reposo, como indicamos, es un espacio pasivo, en este sentido *pasional*. Entendiendo a la pasión como *pasividad* que percibe el sujeto frente a lo que se *padece*, lo que se experimenta involuntariamente, en este caso, el sueño.

Tenemos, en resumen, indicios que configuran un relato desde donde emerge un *personaje-narrador* que oscila entre dos instancias: *soñar en tanto padecer y escribir en tanto hacer*. Este par dicotómico no es el único que articula las instancias del trabajo. Hay otro al que me quiero referir: *ver- leer*.

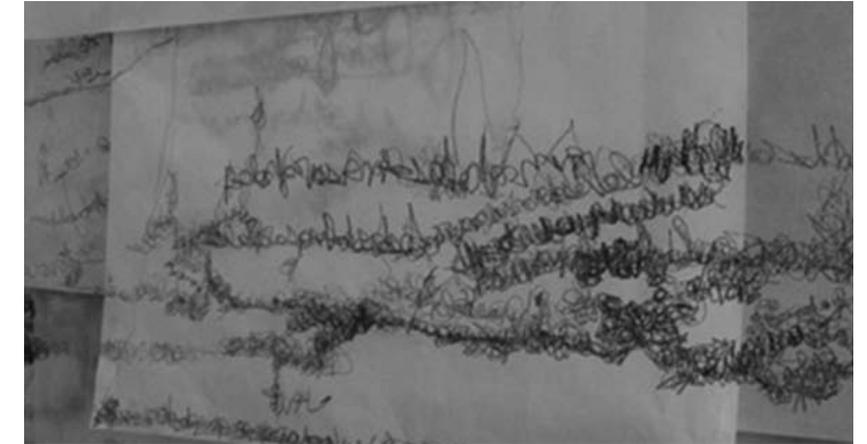
Volvamos a los dibujos de Carolina. Estos dibujos se encuentran presentes en el taller y en el baño, sorteando diversas superficies del muro al papel, trazando una continuidad entre los espacios. *Leer-ver* es la oposición que se presenta desde el punto de vista del espectador (podríamos decir, en reconocimiento), que se corresponde con la de *escribir-dibujar* en la producción. Podemos decir que la tajante separación entre estos dos regímenes de la mirada funda, en cierto sentido, la “occidentalidad”. Desde la invención de la imprenta, la distancia entre escribir y dibujar se ha ido acrecentando. La caligrafía oriental, por ejemplo, reúne esos dos regímenes de la mirada. Leer supone una distancia pautaada, esa distancia que va de los ojos a las manos; en cambio, el dibujo supone la convivencia de distintas distancias de “lectura”, la mirada cercana del *detalle*, la mirada lejana del *conjunto*. Mirar de muy cerca la escritura es mirar la tipografía, el *dibujo de la escritura*; mirarla de muy lejos implica el riesgo de perder legibilidad, no ver los rasgos distintivos de las letras. Carolina propone reunir estas esferas distanciadas en la operación de *escribir-dibujar*.

Esta conjunción instaaura tensiones. Para el dibujo o, mejor dicho, para el dibujante, la escritura es en cierto sentido *informe*. Escribimos automáticamente. Entre una “línea” letra dibujada y nuestra grafía “real”, hay una gran diferencia. En este sentido, no

controlamos nuestra escritura. La pericia caligráfica funciona como evidencia porque no somos conscientes de la grafía que producimos. Así entiendo la metáfora que se establece entre las formas enmarañadas de esta escritura y el follaje vegetal: las plantas se mueven al crecer y no tienen conciencia de ese movimiento, *para ellas hacer es padecer*.

Simultáneamente, esta escritura es ilegible. Unas pocas palabras muchas veces reiteradas emergen legibles entre las líneas como indicios de un relato: Roma, amor. Ser ilegibles las reinstaura en el orden del dibujo, de la imagen. Como los poemas ilegibles de Mallarmé.

La expectativa
(detalle del taller)



Retomando algunas consideraciones antes planteadas, esta *escritura-dibujo* es una huella, la marca de una actividad. Como decíamos, algo presente, un signo que da cuenta de una ausencia, lo referido, que nos introduce en la dialéctica del saber y no-saber que nos impone la narración. En el balconcito encontramos más indicios: un mapa turístico de Roma marcado y un vestido. En fin, una historia romántica en Roma, tal vez un despecho, tal vez una despedida triste. La historia en sí no es tan importante, lo importante es que la referencia a un relato que se presenta como un estereotipo. Todos los lugares maravillosos de los relatos, en un punto, son lugares comunes. Así como la escritura se hace ilegible y sólo queda el gesto, la historia también es ilegible y sólo señala la misma actividad de narrar. Tan involuntaria y, en este sentido, pasional como escribir, crecer, vivir y habitar.

II. Logo mutante

La segunda exhibición del proyecto está a cargo de Bruno Rota. En esta experiencia, el diálogo con el espacio es totalmente diferente. Se disuelven las relaciones entre los espacios que proponía *La expectativa*. Ya no hay espacio para el reposo: la muestra articula un *living-comedor*, la cocina (que antes



Logo mutante (detalle del living)

no estaba intervenida), un escritorio, el baño y una sala de video. Un motivo gráfico cruza todos los ambientes: una cruz griega, cruz con todos los brazos del mismo tamaño, *wikipedia dixit*. La organización de los espacios ya no responde a la lógica del frente / reverso (taller-dormitorio) como en la experiencia anterior.

En esta ocasión, parece abrirse una primera gran escena en el *living-comedor* donde las cruces ocupan todas las superficies disponibles (paredes, pisos, muebles, objetos). La disposición de las cruces parece indicar que se hubiese producido una explosión de éstas desde un centro, un *big bang*. También apuntan este sentido la disposición de los muebles y objetos desparramados en las salas. El carácter de *puesta en escena* en este espacio es evidente. Alrededor de esta escena se distribuyen las otras salas que parecen dialogar en distintos sentidos con este espacio central.

Empecemos el recorrido de estos espacios “satélites” por el escritorio. Esta pequeña sala se encuentra cubierta por papeles que contienen escritos, dibujos y gráficos. También encontramos dos escritorios con libros marcados (entre ellos *Belleza compulsiva* y *Crimen y diseño* de H. Foster), más textos impresos y una computadora con un *salva-pantallas* con nuestro motivo, las cruces. Éste parece ser el espacio de lectura de las propias *condiciones de producción* de la intervención. Por un lado, está representada toda una mirada retrospectiva sobre la propia obra de Bruno: dibujos que muestran un proceso de síntesis que configura el motivo de la cruz y otros proyectos artísticos que se vinculan a la muestra presente. Y del otro, encontramos libros y textos impresos con pasajes, relacionados a este proyecto, indicados con la cruz. En el escritorio *se territorializa* la red intertextual que configura la intervención, se exhiben los vínculos entre los discursos que hacen posible la obra. Es el espacio de las *citas*, de las *referencias* al exterior.

Pasamos a la cocina. Mientras que el escritorio parece ser el lugar del *saber*, la cocina

describe procesos del *hacer*. Sobre la mesada se extiende una superficie de sal con cruces impresas y fósforos usados dispuestos como cruces. Se evidencian materiales y procesos. En la heladera encontramos registros fotográficos secuenciales de estas operaciones. En este espacio las operaciones que se privilegian son las relacionadas con los indicios: en los materiales se observan marcas de los procesos que luego son registrados fotográficamente, en tanto evidencias. De alguna manera ambos espacios tematizan la circulación y reproducción del motivo cruz. En el escritorio se hace desde el *saber*, *la cita* y *el intertexto*; y en la cocina desde el *hacer*, *la secuencia de acciones* y *sus huellas*.

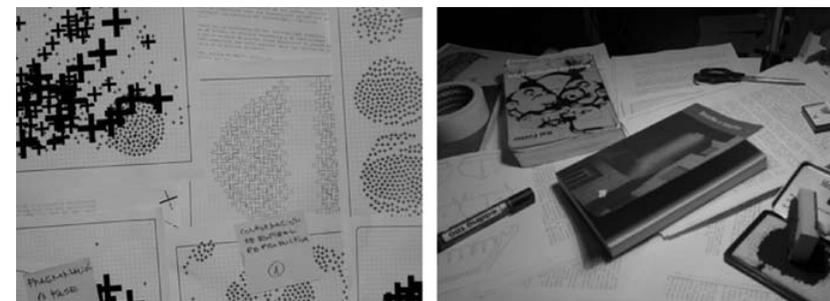
Entre los papeles del escritorio encontré los estudios de un proyecto artístico anterior de Bruno que ya conocía. Se trataba de un barco de juguete estilo *playmóvil*, típico de *piratas* del imaginario infantil, que en los estudios se encontraba como diseccionado, esquematizado en gráficos. En estos esquemas el barco se ubicaba en una red cuadrículada como en una *batalla naval*. En la sala de proyección volvemos a encontrar estos gráficos. La secuencia de imágenes, que pasan como *slides*, muestra el proceso de síntesis entre la figura de esa carabela infantil y el damero cuadrículado de la *batalla naval*.

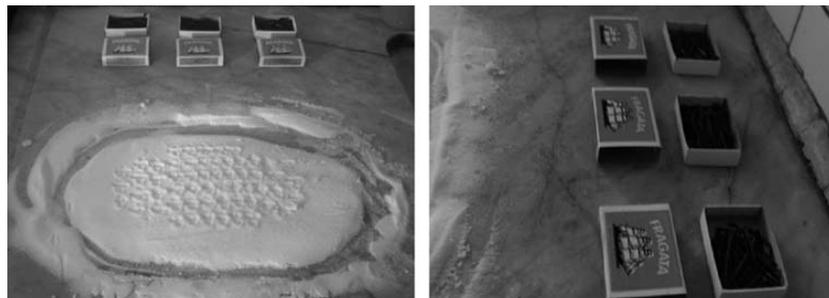
De esta trama se desprende, nuevamente, el motivo de la cruz. Esta genealogía de la cruz la liga a la esquematización del espacio, al establecimiento de coordenadas que estos juegos infantiles proponían.

Volvemos a la escena central del *living*. Al visitar este espacio, a un amigo se le ocurre la siguiente reflexión: las cruces señalan constantemente un *aquí-ahora* pero, al circular por el espacio, te vas dando cuenta que pueden ser también un *aquí-antes* o un *aquí-después*. La cruz señala constantemente una coordenada en el espacio que se desplaza en el tiempo y, a su vez, indica el gesto de esa marcación. Refiere a un lugar señalado y a la vez a la acción de señalar.

La *mutación* de este logo consiste en su desplazamiento, en la capacidad de trasladarse de un dispositivo a otro. De la pared al papel o a la pantalla, del texto a la imagen, de los objetos cotidianos al registro fotográfico, la cruz explora las fronteras y avanza en otros *territorios* como los misiles de la *batalla naval*. Esta capacidad de mutabilidad se pone en juego en el emplazamiento cotidiano. En cada ambiente de la casa

Logo mutante (detalle del escritorio)





la operación artística dialoga con las prácticas cotidianas: el *hacer* en la cocina, el *leer* en el escritorio. La operación artística en este caso es una *táctica*. Sobre un campo que le es ajeno desarrolla cierta *lectura* de las situaciones cotidianas que le permiten *inclinarse* a su favor. En los juegos de guerra, el T.E.G. por ejemplo, la *estrategia* refiere a las acciones que un bando realiza en el territorio que domina, en su propio lugar donde controla las situaciones. En cambio, las *tácticas* se realizan en el terreno adverso donde no se ejerce el control ni el dominio. La táctica siempre es un accionar transitorio y precario.

Lecturas, aclaraciones y links

Se puede acceder al registro visual, obtener más información y comentar este proyecto accediendo al blog homónimo: <http://proyectolamansion.blogspot.com>.

El registro fotográfico del proyecto fue amablemente cedido por Jorge Garay, Paula Preuss, Luciano Subirá, Eva Dolard, Gabriela Larrañaga y Bruno Rota. Agradezco las charlas previas y los comentarios sobre el borrador de este artículo a los integrantes del Proyecto *La Mansión*.

“La oposición es muy cómica”

El prestigioso semiólogo cuestiona los argumentos contra el proyecto oficial y asegura que es necesario buscar formas para “no callar”.

Federico Sierra | Crítica de la Argentina | 07.09.2009



Destino. Analista del lenguaje, Steimberg vive en el pasaje Del Signo, ornado de grafitis, en el barrio porteño de Palermo. (Foto: Diego Sandstede)

Fanático y coleccionista de historietas, a sus 72 años Oscar Steimberg conserva un fresquísimo sentido del humor capaz de desdramatizar los debates más intrincados. Referente de la semiología en la Argentina, vive —curiosamente— sobre el pasaje Del Signo, en el barrio de Palermo. Entre la actividad académica, la poesía y su trabajo de gestión en el IUNA, señala “el momento de crispación actual” y defiende al kirchnerismo en su impulso por la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual.

— *¿Cómo entiende desde la semiología la pluralidad de discursos en una sociedad?*

— Esa pluralidad debe ser entendida como un conjunto de diferencias en distintos registros. Asegurar una pluralidad de emisores para lograr una pluralidad de discursos es una condición necesaria pero no suficiente. Esto tiene una actualidad mucho más compleja que en otros momentos históricos. Actualmente parece que nadie pudiera dejar de tematizar las diferencias. Todos los actores están atentos a las diferencias de contenido, pero también a las de estilo, que muchas veces son las que hacen que la sangre llegue al río, en la vida pública y en la política, más allá de los contenidos.

— *¿La proliferación de medios digitales y de los soportes de comunicación hizo aun más obsoleta la ley actual?*

— Vivimos un tiempo en el que puede pensarse que callar es morir... hay que permitir que las formas de no callar estén al alcance de gente que pueda hacerlo desde todos los espacios sociales. Esa necesidad de diálogo y de emisión discursiva es una condición novedosa, que hace que los espacios de opinión de información deban ser naturalmente múltiples.

— *¿Y cuál puede ser el rol del Estado?*

— El Estado siempre se puede equivocar y ésta, como cualquier otra ley, puede contener errores y riesgos. Hay que separar lo que tiene de común de lo que tiene de nuevo y original. Que exista el 33% para organizaciones no gubernamentales, por ejemplo. El Estado debe aportar al establecimiento de posibilidades de creación de una cultura. Aunque esa cultura siempre exceda en las prácticas los propósitos del Estado, que debe establecer las garantías para producción y circulación.

— *¿Cómo evalúa el curso que está tomando el debate?*

— Se han dicho cosas interesantes y otras que no lo son,

por repetidas y orientadas a una perfección que veo difícil de concretar. Esa búsqueda de perfección no la entiendo. Es de una tranquilidad estudiantil ponerse en contra de cualquier cosas que no se encuadre dentro de un proyecto irreprochable. (Piensa). ¡Además, ni siquiera constituye un discurso creíble!

— *¿Cómo agitar el fantasma de la “chavización” en el debate sobre la ley?*

— La figura de la “chavización” es idéntica a la del antiperonismo de los dos primeros gobiernos de Perón. El mismo fantasma y el mismo rechazo tembloroso y convulso. Una fobia a algo que tiene formas, modos y costumbres de lenguaje que son inaceptables para unos oídos acostumbrados a la previsibilidad de su propio segmento y a sectores educados de acuerdo con sus propios parámetros. Tanto el horror ante la chavización, posible o imaginada, como el alivio cuando se descubre que los rasgos del fenómeno no dan para hacer esa sinonimización son cómicos.

— *¿Dice usted que la discusión ha tomado rasgos risibles?*

— Seguro. Mire, hay algo de bueno en este debate que es su componente cómico. Un factor que está presente sin ser buscado. La comicidad la ponen los adversarios al proyecto de ley. Y la ponen todo el tiempo. A veces escucho cosas de la señora Elisa Carrió que no se pueden creer. ¡Es que la mayor parte de lo que dicen los opositores al proyecto no se puede creer! (Se ríe). Aun sin la intención consciente de ser cómicos, lo son.

— *¿Cree que el matrimonio Kirchner se involucró en un proyecto que lo excede?*

— Las intenciones de Cristina y Néstor no son mi preocupación. Lo que me preocupa es la propia ley, que considero buena. Y si los Kirchner son quienes impulsan este proyecto, no tengo ningún inconveniente en apoyarlos.

Nueva ley: ¿poder de los medios o medios para el poder?

Por Eliseo Verón | Perfil | 26.09.2009



Los resultados de la elección legislativa del 28 de junio fueron un golpe duro para el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner. El mensaje no ha podido ser más claro: la ciudadanía desaprueba el rumbo actual de la política del Gobierno. Finalmente, y tras un silencio de varios días, la señora presidenta pronunció un breve discurso transmitido por la cadena nacional de radiodifusión, que sin duda sorprendió tanto a la clase política como a la opinión pública: sin admitir la derrota del kirchnerismo, la Presidenta retomó la iniciativa. Subrayó la necesidad de definir prioridades y llamó a todas las fuerzas políticas a colaborar con el Gobierno. El tema más urgente, dijo, es la situación social, y en la medida en que evaluó aproximadamente en

más del 35% el número de familias argentinas por debajo del umbral de la pobreza, desestimó implícitamente los datos del INDEC. Anunció la creación de lo que llamó un salario mínimo universal, a cuya primera etapa se destinarían de inmediato 600 millones de pesos, para hacer frente a los casos de mayor urgencia, y expresó su voluntad de enviar a la nueva Legislatura, como corresponde, un proyecto mucho más ambicioso que debería entrar en vigencia el 1º de enero de 2010. La segunda sorpresa fue que Cristina Kirchner calificó de “rumores infundados” la información relativa al envío al Congreso del proyecto de Ley de Radiodifusión. Recordando sus propias palabras del año pasado, según las cuales “apenas hacen un minuto de televisión, dos horas de radio o alguna página de diario, que al otro día ya nadie se acuerda”, desestimó la importancia del tema en este momento y enfatizó el peso de la voluntad política por sobre la mala voluntad de los grandes grupos de comunicación porque, subrayó, “los argentinos saben lo que está pasando”.]

Sí: el texto entre corchetes (que podría haber sido una crónica aparecida en algún diario, días después de las últimas elecciones legislativas) es en verdad un relato, seguramente ingenuo, de política-ficción. Lo único verídico es la última cita sobre los medios, tomada de un discurso de la señora presidenta. ¿Esta fantasía podría haber sido real? Sí. ¿Era políticamente sustentable? Sí. ¿Hubiese generado una crisis del Gobierno? No. Por el contrario: habría reforzado con vigor su legitimidad, descolocando a la oposición. En el mejor de los casos, hubiese abierto la puerta a una posible concertación de las fuerzas políticas sobre prioridades de gobierno, iniciando una lenta normalización de la situación.

Pero los sueños son sueños. Nada de eso ocurrió y los 600 millones de pesos fueron usados para pagar a la AFA y a los clubes la televisación de los partidos hasta fin de este año, con un gasto previsto de 6 mil millones en los próximos diez: habrá cada vez más familias pobres en la Argentina, pero podrán ver gratis los partidos de fútbol, financiados por los ciudadanos que pagamos impuestos. Curiosa manera de concebir los mecanismos de redistribución del ingreso. Y el control de ese discurso de los medios, del que al otro día ya nadie se acuerda—según la apreciación de la señora presidenta en mayo del año pasado— se

transformó en la primera prioridad de la política nacional. ¿Qué está pasando? No es fácil responder a esta pregunta, pero para hacerlo es necesario en todo caso desplegar las lecturas del penoso proceso político en curso.

1. Si juzgamos a los presidentes por sus comportamientos y sus decisiones, se podría concluir que existe una profunda diferencia entre Néstor y Cristina Kirchner en cuanto a la concepción de la función y la importancia de los medios de comunicación. Mientras Néstor Kirchner prácticamente no manifestó durante su mandato ninguna estrategia particular en el uso de los medios (a diferencia, por ejemplo, de sus coetáneos Chávez y Lula), Cristina Fernández multiplica los discursos transmitidos por la cadena nacional y parece aplicar, en sus apariciones televisivas, algunas reglas bastante precisas. (Hay investigaciones en curso acerca de esta cuestión, que serán presentadas durante un coloquio sobre “Las transformaciones de la mediatización presidencial”, que tendrá lugar la semana próxima en el pueblo de Japaratinga, en el nordeste del Brasil, organizado por el Ciseco, Centro Internacional de Semiótica y Comunicación. Como el autor de estas líneas asistirá a dicho encuentro internacional, se compromete con el lector a tenerlo informado sobre el tema.)

Siendo presidente, Néstor Kirchner aprobó la fusión de Multicanal y Cablevisión (mientras que el gobierno de Cristina está haciendo lo imposible por anularla) y renovó las licencias sin plantear el más mínimo problema. En suma: los recursos políticos invertidos actualmente en el combate contra el Grupo Clarín parecen indicar que la señora presidenta atribuye a los medios una enorme influencia sobre la sociedad, considera que constituyen un instrumento fundamental en el ejercicio del poder y busca aplicar ciertos criterios al empleo de dicho poder en la comunicación política. Tal vez haya logrado que su marido comparta este punto de vista, sobre todo si pudo convencerlo de que la actitud marcadamente crítica de los medios más importantes hacia su gobierno fue la causa principal de la derrota del 28 de junio.

Cristina Kirchner expresó claramente esta concepción sobre el poder de los medios en su discurso del 27 de agosto, cuando anunció el envío del proyecto de ley al Congreso. Aludiendo a las acusaciones hechas al kirchnerismo sobre el abuso de “superpoderes”, la señora

presidenta subrayó que “mientras hablaban de los superpoderes, en realidad había un suprapoder en la República Argentina, un suprapoder, suprapoderes [sic], lo que significa que por sobre los poderes instituidos por la Constitución, del Ejecutivo, del Legislativo y del Judicial, hay otros poderes, sutiles y no tanto, que tienen la suficiente fuerza para imponer y arrancar decisiones en cualquiera de los tres poderes a partir de la presión. Por eso, conceptos como libertad de expresión, como libertad de prensa, como derecho a la información, deben ser concebidos e interpretados en su correcta dimensión. Porque libertad de expresión no puede convertirse en libertad de extorsión. Porque libertad de prensa no puede ser confundida con la libertad de los propietarios de la prensa”. Se trata, como puede verse, de la vieja teoría del “cuarto poder” en una versión extrema, que al parecer algunos intelectuales consideran “progresista”.

En la conferencia de prensa del 14 de setiembre, ante la pregunta obvia acerca de por qué “hace dos años se aprobó la fusión entre Multicanal y Cablevisión, y hace muy pocos días nos enteramos de una noticia exactamente en contrario de esta primera decisión”, Cristina Kirchner, esforzándose explícitamente en diferenciarse de su marido, replicó que “eso habría que preguntárselo al anterior presidente” y recordó una respuesta dada minutos antes, acerca de que “en la República Argentina la presidenta es Cristina Fernández de Kirchner”.

2. Del proceso político actual se puede tener una visión un poco distinta, que los observadores más cínicos considerarán probablemente como la única interpretación válida: en el fondo, la lucha encarnizada por una nueva ley de medios es un enorme esfuerzo de reacomodamiento y de recuperación de poder por parte del Gobierno, destinado a despojar de ciertos negocios mediáticos a los enemigos para dárselos a los amigos, aprovechando la liberación de numerosas licencias de explotación. Desde este punto de vista, la supuesta búsqueda de “pluralismo” y “diversidad” se transforma en su contrario: una maniobra de concentración del poder, esta vez en el campo de los medios. Dadas las características del ejercicio del gobierno en estos seis años de kirchnerismo nacional, esta lectura no parece descabellada.

Se la puede reforzar si se subraya que la coyuntura actual, provocada por el Gobierno, exhibe una propiedad característica de su metodo-

logía: el fondo es pura forma. La substancia ideológica es una suerte de atractor destinado a generar ruido, a movilizar a su alrededor lo esencial de la energía del campo político, facilitando así el objetivo táctico, que sólo tiene que ver con la maximización del poder del Ejecutivo. Y esta modalidad parece, sí, compartida por ambos miembros de la pareja presidencial. De los tres tercios en que se diferenciará, según la ley, la explotación del sector de los medios, el tercio público podrá ser por definición controlado por el Ejecutivo; a los componentes del tercio privado sin fines de lucro (comunidades, entidades no gubernamentales, sindicatos, etc.) difícilmente se los puede imaginar adoptando actitudes de crítica hacia un gobierno que les ha otorgado la explotación de ciertos medios, y la liberación de numerosas licencias permitirá colocar en el tercer tercio, comercial privado, a buen número de aliados actuales y potenciales del kirchnerismo.

Todo discurso es sintomático y el de Cristina Kirchner no escapa a esta regla. El carácter puramente formal de las tomas de posición ideológicas se transparenta a veces en la comunicación de la propia señora presidenta. Un caso es el tema de los derechos humanos, muletilla del Gobierno, que termina siendo usada en los más diversos contextos. Valga como ejemplo aquella curiosa comparación, a propósito de las decisiones tomadas sobre la televisación del fútbol, entre el secuestro de los goles y el secuestro de personas desaparecidas durante el Proceso. Esta transmigración conceptual reapareció en el discurso del 27 de agosto a propósito de la Ley de Medios, proyecto, dijo Cristina Kirchner, que “es de todos los que queremos vivir en una Argentina más democrática y más plural (...) no es de este gobierno, no es de un partido político, es de la sociedad, es también en nombre de los 118 periodistas detenidos desaparecidos durante la dictadura, que con su vida dieron testimonio de lo que es el verdadero ejercicio de la libertad de prensa”. Extraño paralelo. Porque si de algo hay allí un testimonio, no es del ejercicio de la libertad de prensa, sino de lo que ocurre cuando se la anula radicalmente. Sólo cabe esperar que no necesitemos tener en el futuro la experiencia de esos casos extremos para decidirnos a defenderla.

3. Hay una tercera lectura que se focalizaría precisamente en la sustancia ideológica del proyecto. Una nueva ley de medios es necesaria;

se deben definir controles para evitar una concentración indebida de recursos en el campo de los medios; es necesario garantizar el pluralismo de las opiniones y la diversidad de sus expresiones. Considerados en sí mismos, nadie puede estar en desacuerdo con estos principios, que son la base de las legislaciones que reglamentan el campo de los medios de comunicación en la mayoría de los países “centrales” y particularmente en los países de la Unión Europea, cuya legislación fue ampliamente utilizada por los redactores de la ley aprobada en la Cámara de Diputados. Pero es un grave error olvidar que las consecuencias de la aplicación de una ley no pueden ser evaluadas sin tomar en cuenta la cultura política del país en que se la discute y las metodologías que se ejercitan desde el Ejecutivo. Los ataques repetidos y explícitos al Grupo Clarín provenientes del oficialismo y las consecuencias objetivas de la recomposición de las licencias si la ley es aplicada vuelven inconsistentes las declaraciones de la señora presidenta, según las cuales el proyecto es para todos y no contra un enemigo en particular.

De lo que se trataba era de asegurar las condiciones para que una discusión técnicamente adecuada y sin apresuramientos pudiese tener lugar en el espacio público. Todo indica que esas condiciones no han sido reunidas, y que, en consecuencia, las dos primeras lecturas de la situación parecen bastante razonables. Tanto más cuanto que la nueva Ley de Medios se convierte en un caso de necesidad y urgencia después de una derrota electoral.

Lo que hay que entender es que estas tres lecturas se adicionan, y que el proceso político en curso (como todo proceso político-social) es multidimensional. Focalizarse en los contenidos ideológicos del proyecto, descuidando las otras dimensiones (todas las intervenciones de la señora presidenta han estado destinadas a empujar en esa dirección) es precisamente caer en la trampa de la metodología kirchnerista. Ese parece ser el caso de los socialistas –si hacemos de su actitud la evaluación más benévola posible, a saber: que han sido políticamente ingenuos.

Hay aquí otro aspecto curioso de la situación. La obsesión por la capacidad extorsiva del “cuarto poder” de los medios ha sido, históricamente, una característica de la derecha y no de la izquierda “progresista” democrática. En Europa, los gobiernos socialistas nunca se

preocuparon particularmente por las críticas provenientes de los medios ni tampoco intentaron promulgar leyes destinadas a reforzar el control sobre ellos. Fueron los socialistas quienes iniciaron en Francia el proceso de privatización de la televisión pública, respetando siempre la autonomía del CSA, el Consejo Superior del Audiovisual, autoridad de aplicación de las leyes sobre la radio y la televisión: aspectos diferenciales de la cultura política. Hoy en día es la derecha la que en Francia intenta acentuar su control sobre los medios audiovisuales: Sarkozy ha conseguido modificar la reglamentación, haciendo que sea el Poder Ejecutivo el que nombra al presidente de la televisión pública, eludiendo así la autoridad del CSA y provocando una considerable polémica. De la hipótesis sobre el poder extorsivo de los medios de información, sigue la imperiosa necesidad de controlarlos al máximo, ampliando de paso, por qué no, los buenos negocios de los amigos. La misma configuración de actitudes y motivos parece estar operando en Ecuador y en Venezuela. No sé si Dios los cría, pero está claro que ellos inmediatamente se juntan.

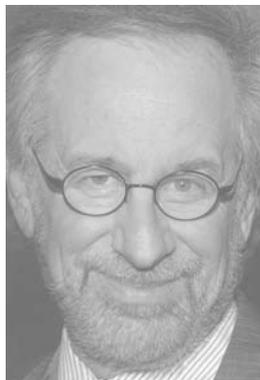
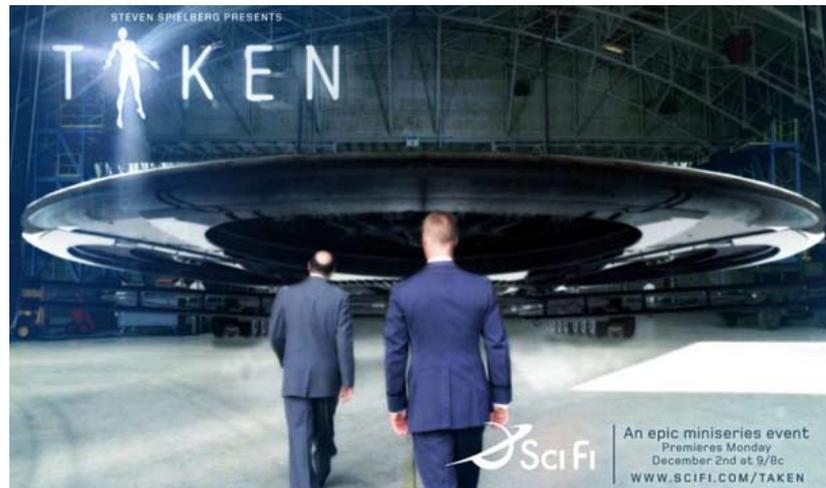
En todo caso, y aunque hacer pronósticos políticos es siempre arriesgado, me inclino a coincidir con algunos comentarios de los últimos días: esta operación apresurada de aprobación de la nueva Ley de Medios agrava la fragilidad del gobierno de Cristina Kirchner y el Ejecutivo llegará a la situación de la nueva Legislatura más debilitado que si dicha operación no hubiese existido. Y como no creo, personalmente, en el desmesurado poder que la señora presidenta atribuye a los medios, estoy convencido de que, aun cuando el Gobierno consiga con esta nueva ley reforzar su control sobre ellos, esto no significará ninguna garantía de preservación del poder kirchnerista.

Para decirlo brutalmente: un gobierno “controla” a los grandes grupos de comunicación cuando los sabe utilizar, no cuando buscar destruirlos; con persuasión, con autoridad moral y con una buena estrategia de comunicación.

Si no, pregúntele a la Rede Globo.

El dispositivo maquina el tiempo

R. B.



Steven Spielberg

Para la filmación de *Taken*, (*Abducidos*), una serie de televisión del género fantasía científica, el director Steven Spielberg planeó diez diferentes capítulos que se ubican cronológicamente a partir de los años cuarenta y se extienden hasta después del año dos mil: *Beyond the Sky*, *Jacob and Jesse*, *High Hopes*, *Acid Tests*, *Maintenance*, *Charlie and Lisa*, *God's Equation*, *Dropping the Disks*, *John* y *Taken*.

En los dos primeros episodios, que abarcan los años 40 y 50, prefirió que su documentalidad cronológica tuviera que ver con el cine mismo, no simplemente con la ubicación de la flecha del tiempo. Para ello decidió no filmarlos con el dispositivo cinematográfico de hoy pero sí con la acostumbrada escenografía y ambientación de época, produciendo el efecto de que, ante el ojo de la cámara, el mundo se mostrara distinto a hoy en la moda y las costumbres, y que fuera igual en su textura visual a cómo se vería en las pantallas de aquellos años. Y aunque seguramente los modos narrativos hayan variado, su elección en el episodio *Beyond the Sky*, retrotrajo el modo de hacer cine a los años cuarenta filmando con lámparas de tungsteno similares a las de aquel momento; y en *Jacob and Jesse*, ubicado en los cincuenta, buscó y realzó ese *technicolor* fuerte, definido y brillante, tan de época.

No es la primera vez que se juega con el dispositivo. Woody Allen, en *Zelig* (1983), ensayó tres tipos de formas de hacer cine: el familiar doméstico, el documental y la ficción. Y hubo otras. El cine se miró y copió a sí mismo muchas



veces. El uso frecuente de la imitación en la literatura indica su madurez como recurso; en el cine, también.

La idea de Spielberg de ubicar la acción, temporalmente, dentro del propio universo cinematográfico, en sus huellas fílmicas, hace temblar el verosímil de género desde la materialidad del soporte, que no es el mismo, en términos expresivos, que el de la literatura. Solo la documentalidad (el Documental y los verdaderos *ancient films*) soporta su estilo de época por el diferencial de dispositivo que, también, es su propia validación histórico-temporal. En los dos primeros capítulos de la serie *Taken*, aquel estilo de dispositivo, que S. S. procura ficcionalizar copiando el modo de fabricación de ese momento, significa convertirlos, reconocerlos, como históricos, hacerlos capítulos de la historia del cine ficcional que se copia a sí mismo fingiendo otro momento técnico. Es un culto a la ficción reconociendo su plausibilidad aun desde el propio soporte.

La opacidad a la que condena a esos dos capítulos, deshilvanándolos del resto, es un ajuste de cuentas y un homenaje a la propia ficción que pone al espectador (como lo hacía B. Brecht, aunque, tal vez, en otro sentido ideológico pero con la misma actitud escénica en lo político) de nuevo en la butaca y, con su acuerdo tácito, lo somete por partida doble al fingimiento lúdico: primero con la ficción de la trama y luego con la del dispositivo. También el cine se muestra en toda su fractalidad al no considerarse uno solo, haciendo sentir el peso y la belleza de su pasado. Y, al igual que cualquier otra propuesta artística, siente que “la inclemencia o la clemencia del *tiempo*” no solo son tormentas.

La crítica y los paradigmas del arte

Inés Ibarra

El estatuto del arte, en tanto que histórico, ha variado a través del tiempo. Hoy, cuando el paradigma de la mimesis es pasado y su dominio ha cesado, sube al escenario la modernidad (Danto A. 1997) junto a una pluralidad de estilos que definen diversas convenciones históricas. Al no haber paradigma que defina qué es arte y qué no lo es, entramos en un terreno de ideas y teorías que abordan los modos en que se desenvuelve el arte y su relación con lo social, lo político y la naturaleza.

La pregunta por la manera de hacer del arte –como estatuto que define una práctica social– nos permite pensar los fenómenos artísticos de nuestra contemporaneidad. El arte ya no se establece en un sentido metódico, es preciso, entonces, preguntarse: ¿cuándo hay arte? (N. Goodman 1990). Pregunta que no podría haberse formulado sin el síntoma de las Vanguardias a principios del siglo XX que cuestionaron los estatutos artísticos.

Lo metacrítico permite reflexionar sobre las prácticas artísticas. La crítica de arte propicia pensar en los supuestos estéticos implícitos en los discursos críticos. Es en los metadiscursos –estabilizadores del discurso (Steimberg, 1993)– donde es po-



sible encontrar elementos que reconfiguran el régimen de identificación del arte. Ranciére (2005) define este régimen como el que pone las prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos. Sin este régimen de percepción y de pensamiento que posibilita distinguir formas como formas comunes, es decir, formas legibles, no hay arte. Ubicaremos la crítica como un espacio de producción de sentido en el cual encontramos un sistema de validación a través de la reconstrucción de las huellas de su discurso: el recorte del objeto, los supuestos implícitos, las omisiones, etcétera.

Crítica teatral en dos soportes

Definir teóricamente los marcos de la crítica de arte, encasillarla para estabilizarla como género es una tarea ardua. Sin embargo, en la experiencia, cuando entramos en contacto con los medios, es reconocible por las modalidades en la producción discursiva. Incluso estas maneras o estos estilos difieren de un medio y de un soporte a otro. No sólo las diferencias estilísticas se encuentran en la escritura, sino en la manera en que un texto –inserto en una red discursiva– construye una mirada, una posición o reflexión.

En el marco de este trabajo, se observan fenómenos que se suceden en el campo del discurso crítico a partir de dos soportes diferentes –Medios electrónicos y Medios gráficos– enfocados en el lenguaje teatral. ¿Cómo se (re)construye la producción teatral desde los medios gráficos y desde el hipertexto (Internet)? A partir de cómo se organiza la crítica teatral en dos soportes, las diferencias hicieron posible analizar sus rasgos comparando los tratamientos que se presentan en ellos. Un aspecto da cuenta del espacio dedicado a la crítica teatral en los medios: se observó que no necesariamente lo que se percibe como crítica se organiza como tal en la prensa gráfica. De esta manera, la crítica teatral puede asomarse –con cierta timidez– en notas, reportajes, perfiles, entre otros géneros periodísticos; sin embargo, no logra instalarse como sí lo ha hecho la crítica de cine, más frecuente de encontrar en los diarios, tal vez, por tradición, por haber acompañado el surgimiento del cine.

En los últimos años, la crítica teatral, casi ausente en la prensa gráfica, abunda en los sitios webs, blogs y revistas electrónicas especializadas que, o bien incluyen a la crítica teatral dentro de sus contenidos, o bien son su objeto específico. ¿Qué sucede cuando aparecen en escena expresiones “diferentes” o manifestaciones escénicas emergentes? ¿Qué categorías se emplean para dar cuenta de sus aspectos en cuanto a su producción de sentido?

Arte y tecnologías: ¿Qué es Teatro Cinema?

La compañía teatral de Chile, Teatro Cinema, montó por primera vez en Buenos Aires “Sin sangre”, basada en la novela de Alessandro Baricco, en el marco del Festival Tecnoescena 2008. Se ve en dicha obra la presentación de la caracterís-



tica propia de la época: una fuerte condensación de tendencias en las producciones teatrales contemporáneas; concretamente, la combinación de diferentes lenguajes de manifestación artística.

Autodefinen a esta obra como la “instauración de una nueva manera de hacer teatro” fusionando el lenguaje cinematográfico con los códigos dramáticos del teatro. De esta manera, además del punto de vista único y fijo dado por el dispositivo teatral, la obra incorpora otros posibilitados por la combinatoria de planos que permite el cine. Las imágenes proyectadas en alta definición en las tres pantallas que envuelven a los actores permiten representar los espacios virtuales aludidos, ya sea con otros personajes, con cambios escenográficos o con desplazamientos espaciales e imágenes inéditas –dentro de los marcos previsibles de la experiencia teatral–. Lo que promueve esta obra a nivel de espectáculo es un juego impactante producido por las alteraciones espacio-temporales posibilitadas por el dispositivo.

Corpus “Sin Sangre”

Ahora bien, ¿cómo se (re)construye entonces esta producción teatral desde los medios gráficos y desde el hipertexto (medios electrónicos)? ¿Qué diferentes posicionamientos y roles asumen los críticos? ¿Qué se evalúa y qué se privilegia desde un medio y otro? ¿En qué se sustentan las diferencias discursivas entre un soporte y otro? Describiremos analíticamente las variables temáticas, retóricas y enunciativas.

Medios gráficos:

Ctrl Z. Lo retórico, poco desarrollado. Lo temático, por la descripción del argumento y los motivos. En referencia a lo enunciativo, se marca el “encandilamiento” como efecto.

Clarín-Cbile. En cuanto a la retórica, se realzan las especificidades del cine y el



teatro y se ubica a la tecnología al servicio de la puesta teatral. La referencia a los aspectos temáticos está en relación al campo de la enunciación, en tanto realiza una descripción histórica de Chile y encuentra un patrón común entre los motivos del relato con la historia chilena

La Nación. En lo retórico, produce una breve descripción de los dispositivos que configuran la obra: pantallas, proyecciones. Cita directa del director para explicar la retórica de la obra. La temática del relato la pone en relación con la historia de América Latina

Clarín. Para describir aspectos retóricos, utiliza categorías propias del cine y habla de fusión de lenguajes. No repara en lo enunciativo e incluye la voz del grupo y las condiciones de producción (como los aspectos temáticos en la voz del grupo).

Medios electrónicos:

Rolling Stone. Describe aspectos retóricos como una manera “original” de producción teatral y al argumento lo pone en relación a la historia chilena.

Crítica teatral. Repara en el modo de actuar y la utilización de máscaras. Acentúa el carácter del tiempo del relato. Define al tema como postura ideológica, dada la elección de ambigüedad para caracterizar a los personajes que no son ni “buenos” ni “malos”. El campo enunciativo está adjetivado como efectista, borramiento de lo imposible y fascinación.

El Mercurio Emol on-line. Utiliza categorías del cine para describir la retórica. Señala una fusión de lenguajes y originalidad en la propuesta. Descripción del argumento de la obra y las condiciones de producción (la novela). Se observa una valoración de la obra en términos de la cantidad de espectadores y de la cantidad de Festivales en que ha participado.

Aspectos temáticos de la obra:

Es interesante observar cómo la crítica acentúa el carácter técnico de la obra, en

tanto que sus aspectos argumentativos y temáticos quedan relegados. En algunos casos, directamente no se mencionan y cuando lo hace es para ubicar las condiciones de producción de la obra. En las críticas argentinas es el espacio virtual el que le da alojamiento al relato: una de las lecturas que se hace es la relación de algunos de los motivos encontrados en la narración con la historia real de dictaduras y guerras que se vivieron en América Latina. Esta articulación comprende una operatoria de la crítica de descubrir aquellos sentidos que en la obra permanecen ocultos adjudicando, entonces, una función a la crítica: darle claves de lectura al lector/espectador. Además, y en continuidad con esta modalidad de “descubrir”, vemos señalado lo temático como una postura ideológica. El crítico interpreta el giro hacia la toma de posición con la misma importancia que todo el andamiaje tecnológico encargado de la desjerarquización de los elementos constitutivos de la obra.

En Chile se le otorga mayor espacio a lo temático en la crítica virtual. Se hace desde la descripción del argumento. Pero es en este espacio donde uno de los críticos, con una fuerte posición, manifiesta el relegamiento de la historia —que define como trágica por la impecabilidad de la puesta tecnológica— y de esta manera irrumpe la identificación del espectador con los personajes. Aunque manifiesta que la puesta no es realista ni naturalista, se observa un marcado privilegio y atención al aspecto temático del relato. En la prensa escrita, la mitad de las críticas seleccionadas omiten la anécdota y el resto la incluye en la voz del director.

Acotamos que el espacio virtual es ilimitado y las críticas pueden ser más extensas.

Aspectos retóricos de la obra:

Éste es el lugar privilegiado y acentuado en todas las críticas. En términos generales, se describe la estrategia de la puesta técnica con los elementos que la configuran como las pantallas, proyecciones y fusión de lenguajes, entre otros. Es llamativo, sin embargo, cómo en la prensa escrita se introduce la voz del director o del grupo para describir la producción de la obra con las categorías estéticas pertinentes o adecuadas.

Asimismo, nos llamó la atención que se destaque la “originalidad” y los efectos de ésta en dos aspectos:

- a) en la puesta escénica, con la utilización de tecnologías digitales y cinematográficas, y
- b) en la introducción de planos y espacios posibilitados por el dispositivo; sin embargo, al perderse en el virtuosismo técnico, la trágica historia se convierte en un pretexto.

Un vez más, son los críticos del espacio virtual los que construyen el componente retórico de una manera más completa que los críticos de la prensa gráfica (que apelan a la voz externa). En los textos analizados de las revistas *on-line*, se describen las especificidades de los lenguajes y la manera en la que el cine *interviene* en el teatro

produciendo efectos inesperados como espectáculo teatral. Un aspecto no menos importante es el carácter de la actuación: se la describe como “extraña” y hasta “afectada”. Los críticos proponen una valoración de una interpretación realista opuesta a la interpretación gestual codificada de la dirección.

Aspectos enunciativos de la obra:

Los aspectos enunciativos están asociados a sus condiciones de producción. Es explícito que la obra está basada en la novela de Baricco en la que una serie de motivos que configuran el tema están en relación con la historia política de América Latina. El entrecruzamiento de los motivos señalados, con la historia de guerras y dictaduras, es el primer elemento adjudicado por los críticos, también manifestado por la voz del grupo.

En este nivel de análisis observamos los efectos producidos por la puesta que alteran las facultades perceptivas como, por ejemplo, el encandilamiento, la confusión de los límites, la expansión de las fronteras del teatro y la eliminación de la cuarta pared. Las posiciones asumidas por los críticos, de alguna manera, quedan acotadas a la descripción de estos fenómenos.

A modo de conclusión

En términos generales, observamos que no se considera la especificidad del lenguaje propiamente dicho ni la evaluación de los elementos que configuran la obra, zonas que el espacio interactivo resuelve. La virtualidad propició un mayor espacio para el crítico. En otros aspectos, hemos notado que la construcción del discurso crítico indaga en una evaluación más exhaustiva y reflexiva respecto a los componentes de una obra: se identifica el espacio de representación, el des-entramamiento de los cuerpos y la utilización de la música y el estilo.

El carácter magnificado de la inclusión del cine en esta obra resulta de la mezcla que produce el dispositivo cinematográfico actuando en conjunto con el teatral, experiencia que produce esta novedosa fascinación.

Por supuesto, no es nueva la utilización de recursos cinematográficos en el teatro. Sabemos de Piscator, quien utilizó proyecciones de cine en sus puestas teatrales a principios del siglo XX. En la puesta de “Sin Sangre”, la utilización del dispositivo cinematográfico no es una parte que se pueda aislar de la obra, no es un ornamento ni un instrumento más; es una parte constitutiva fundamental. La fusión entre lenguajes no está sólo en lo que se puede “mirar”. Aquí hay una nueva estrategia de representación o, parafraseando a Rancière, una nueva forma dentro del esquema perceptivo que distingue otra visibilidad del arte.

Bibliografía

FISHER, S. y VERÓN, E. *Théorie de l'énonciation et discours sociaux en Fisher, S. Énonciation manières et territoires* (pp 72-86). Traducción de Sergio Moyinedo. París: Ophyls, 1999.

STEIMBERG, O. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje de los medios a los géneros populares*. Buenos Aires: ATUEL, 1998.

TRAVERSA, O. Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y seña*. N° 12. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras- UBA, 2001.

VERÓN, E. *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 1988.

BAJTIN, M. *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982.

GOODMAN, N. *¿Cuándo hay arte? Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor, 1990

RANCIÈRE, J. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), 2005.

DANTO, A. *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Críticas Seleccionadas

Rago, M.A. (2008). Teatro y cine, unidos. 8 de septiembre de 2008, <http://www.clarin.com/diario/2008/09/08/um/m-01754421.htm>

Cruz, A. (2008). Arte y tecnología, lenguajes articulados. 8 de septiembre de 2008, http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1047564

Porter, M. (2008) Sin Sangre: teatro en pantalla grande. 9 de septiembre de 2008, http://www.rollingstone.com.ar/weblogs/mixedmedia/nota.asp?nota_id=1048094

Berman M. (2008) No sólo renovación técnica. 9 de septiembre de 2008, http://www.criticateatral.com.ar/index.php?ver=ver_critica.php&ids=1&idn=1370

Toro, P. (2008) Sin sangre: la venganza es el único camino. 23 de octubre de 2008, <http://www.ctrlz.cl/2009/05/07/sin-sangre-la-venganza-es-el-nico-camino>

Estrada, D. (2007) Teatro: la fuerza de la memoria sin sangre. 16 de septiembre de 2007, http://www.elclarin.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=8523&Itemid=62

Últimas dos semanas para ir a ver Sin sangre, la obra del año. 13 de noviembre de 2007, <http://www.emol.com/noticias/magazine/detalle/detallenoticias.asp?idnoticia=281717>

Grau, M. (2007) S/T. 28 de octubre de 2007 <http://revista.escaner.cl/node/476>

Teatro comunitario: desarmando mundos

Clarisa Fernández

Grupo de Teatro Comunitario "Matemurga" de Villa Crespo.
Foto: Romina Morozovich



El arte da respuestas, tal como dicen Pansera y Dubatti (2005); también preguntas. En el año 1983 surgía en La Boca una forma de arte, un teatro distinto a todos y a su vez influenciado por todos: un teatro de vecinos. Los vecinos-actores crearon una utopía que poco a poco se fue transformando en realidad. Un arte social que recompone lazos, rescata la memoria y funda la identidad de un barrio, un pueblo o una ciudad. Sin salas, pues hay plazas, y sin vestuario, excepto "lo que haya"; eso es porque hacen de sí mismos en su territorio y representan su historia en la ciudad. Son grupos heterogéneos por edad y profesiones que trabajan para un cierto lugar del arte: contar sus propias historias. Son las voces que dicen lo propio y, también, son los otros.

El bombo suena y da comienzo la función. La magia reverbera con una bienvenida de voces. "La Plata fue y será del chamuyero, ya lo sé, en el 510 y en el 3.000 también. Que siempre ha habido historias y relatos que contar, sobre la fundación, sobre la Catedral. Y así nuestro chamuyo se mantiene, como verdad absoluta, ya no hay quien lo niegue. Venimos laburando en la calle, y sembrando cuentos, por la gran ciudad" (Fragmento de *De diagonales, tilos y memoria... abí va nuestra historia*. "Los Dardos de Rocha", La Plata).

Muchos sentidos envuelven el quehacer del teatro comunitario. "La poética de la crisis", llama Lola Proaño Gómez (2007:11), a esa "capacidad de concentrar en imágenes teatrales la complejidad de la historia, de descubrir sus aspectos ocultos con un lenguaje que si bien incorpora lo cotidiano, también lo hace con la simbolización estética, con su capacidad autoreflexiva y la pluralidad del signo teatral".

Este teatro de vecinos se empapa de lo vulgar y chabacano, del grotesco y del ridículo, de la ironía y el sarcasmo satírico. Pero siempre con un objetivo: que el espectador, ese vecino a la vez protagonista de la historia, recuerde los acontecimientos y los reúna para formar ese relato propio sobre el mundo, que pare la pelota y piense sobre los destinos o el camino.

Muchos de los grupos trabajan una temática singular en sus obras, aquella que fue decisiva para la historia de su barrio o pueblo. Por ejemplo, "Los Okupas del Andén" (barrio Meridiano V, La Plata) o "Patricios Unidos de Pie" (Pueblo de Patricios) están marcados por la desaparición del tren, lo que trajo angustia, migración y pobreza. Por eso, el teatro comunitario es también político, donde se dice lo que se puede y se denuncia lo que se quiere. Tal como afirma J. Dubatti (2006:11), "no podemos perder de vista que todo teatro es político, y cumple una función social. Lo político involucra todas las esferas de la vida teatral y es pertinente hablar, entonces, de la capacidad política del teatro, de sus múltiples posibilidades de producir sentido y acontecimiento político en todos y cada uno de los órdenes de la actividad teatral".

Este teatro del espacio público busca por medio del arte lograr un verbo en la sociedad, pujando por crear una actitud crítica en el espectador: los sentimientos y emociones que despierta la obra de teatro comunitario en el público son el logro principal y fundante para reconocerse en actitudes que son su deseo o su claudicación. La alegría, los disfraces y ese clima de carnaval lo marcan. Allí no hay llantos, ni melancolía ni queja por aquellas desgracias. Lo que cuenta es transformarlas en humor, en fiesta, poder ridiculizar lo que duele y volverlo algo distinto. Sus antecedentes, parientes cercanos, el circo y la murga, y sus inquietantes percusiones. Sus canciones populares, híbridos de ritmo y voces, están recicladas y re-significadas:

*Desde Meridiano V / llega un grupo de Vecinos / Con disfraces y canciones / nos une el mismo destino / Había un tren que trasladaba / a jóvenes y estudiantes / Y llenaban los vagones / multitud de laburantes / Todo empezó en los 60, / gobernaba un tal Arturo / Yo no sé si lo recuerdan, / narigón y cuello duro. / Completaron la masacre, / los milicos del 70 / Mientras cerraban ramales, / ellos abrían sus cuentas. / Es por esa indiferencia / de nuestros funcionarios / Hoy creamos la resistencia / con teatros comunitarios / Hoy llegamos basta aquí / los Okupas del Andén / Para abrazar a los barrios / subiendo en el mismo tren / Con disfraces y canciones / Los okupas del andén / Creando la resistencia / Los okupas del andén / Para abrazar a los barrios / Subiendo en el mismo tren! (Canción Final de *Historias Anchas de Trocha Angosta*. "Los Okupas del Andén", La Plata)*

El teatro comunitario se rebela (como la Comedia De ´Il Arte) ante lo frío y lo rígido. Busca florecer en actuaciones improvisadas, “morcillescas”, frescas y coloridas. Sus sentimientos son extremos.

El grupo de teatro “Catalinas Sur”, uno de los pioneros junto con “Cultural Barracas”, tiene ya más de veinticinco años sobre las tablas, y su reconocimiento y legitimación ha crecido fuera del país. Como no se pretende una inserción en el “mercado del arte” porque justamente se combate la idea del arte como mercancía, esta experiencia busca generar un efecto multiplicador. Y, ciertamente, lo está logrando. La conformación de la Red Nacional de Teatro Comunitario contiene a más de cuarenta grupos de todo el país; es un proyecto político-artístico enmarcado en una idea mayor: el teatro como movilizador personal en lo social.

¿Por qué hablar de desarmar? Porque eso es lo que hace el teatro comunitario, esto es, desarticular la idea de un sistema regido por reglas de mercado y construir sobre lo opuesto: un proyecto político-ideológico que tiene como base una acción en conjunto y solidaria. Según afirma Lola Proaño Gómez (2007), “el teatro comunitario batalla contra la idea de la globalización y la economía liberal, desde el mismo momento en que produce una obra artística que no depende de los vaivenes de la economía, porque no persigue fines lucrativos, sino sociales y estéticos. Es por eso que necesita ese sistema al que se opone, para poder actuar sobre él y marcarse en la diferencia”.

El teatro comunitario sigue creciendo, ofreciendo un espectáculo que se perfecciona, incluyendo cada vez más personas que eligen este quehacer antes que quedarse encerradas por el miedo a la inseguridad. Una alternativa divertida y reflexiva que, tal vez, depare un cambio.

Bibliografía

DUBATTI, Jorge y PANSERA, Claudio. *Cuando el arte da respuestas*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas, 2005.

PROAÑO GÓMEZ, Lola. “Teatro comunitario: un hiato en la estética de la globalización”. *Poética de la globalización en el teatro latinoamericano*. Colección Historia del Teatro. Irvin (California): Ediciones Gestos, 2007.

DUBATTI, Jorge (coordinador). *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura: Micropoéticas III*. Buenos Aires. Ediciones CCC. Año 2006.

Enlaces de interés

Red Nacional de Teatro Comunitario: www.teatrocomunitario.com.ar

Blog del Séptimo Encuentro Nacional de Teatro Comunitario, año 2008: www.7encuentrodeteatrocomunitario.blogspot.com

Foto Casamiento de Anita y Marko, Circuito Cultural Barracas: www.flickrriver.com/photos/jlocatell/2650514598

Foto “de muy lejos”, Grupo Catalinas Sur: lucianazyberberg.com.ar/?p=3

cartas de lectores

Complicadas las cartas de los lectores que agradecen y no dicen por qué. El lector y sus cofrades deben con sus críticas—sean éstas elogios, censuras, recriminaciones o aplausos—construir Crítica. Las revistas se hacen para un público que deberá sugerir sus gustos políticos en arte a través de la crítica. Ahí vamos a negociar, aprenderemos de ustedes y algo pondremos nosotros.

Rubén Silva:

Muchas gracias compañeros.
Editor del blogspot guialdea

N. del D. *Realmente, de nada.*

Zamira Montaldi:

La revista es excelente!!! ¿Podrían mandarme los números anteriores?
Mil gracias.

N. del D. *Supongo que ya se los mandamos; si no, reclámelos. Tenemos la misma opinión de Crítica pero muchas gracias por los elogios. Envíelos otra vez para el próximo número.*

José Luis Domínguez:

Estimados amigos de la Revista Crítica:
Les estoy copiando el tarjetón que envié a imprimir para la inauguración de mi muestra. Me darían una gran alegría si pueden acompañarme el jueves 18. Con todo mi afecto.

N. del D. *Muchas gracias por su amable invitación. Avisenos con mayor anticipación la próxima vez, y ponga el mes en su comunicación, no solo el día.*

Viviana Argüello:

Deseo recibir los números anteriores al 6 de la revista.
Muchas gracias.

N. del D. *Ya se los mandamos. Espero que le hayan llegado. Si no, insista. Solo los insistentes triunfan, ¿o eran los inteligentes? Al final triunfa el que puede.*

Karen Dubilet:

Gracias, gracias, gracias!!!

N. del D. *Desde aquí da la impresión que le gustó. Nosotros agradecemos su entusiasmo. Gracias.*

Miriam Cañete:

Con un poco de retraso, agradezco el envío de la revista.
Un saludo cordial

N. del D. *La próxima vez apúrese, aún mejor, adelántese y mande ya su próximo agradecimiento.*

Rubén Blades:

¿No podrían escribir en un idioma que se entienda?

N. del D. *Le agradecemos que haya hecho un alto en su carrera musical y nos escriba. Siempre pensé que hablaba español. Pero, tal vez, me confunda y usted sea un homónimo. La gente aquí dice que no es homónimo, sino un heterónimo o, quizás, un pseudónimo. Sebastián Lavenia dice que usted es Nimo.*