

* * * * *

crítica

NIOS ME PUSO SOBRE VUESTRA CIUDAD COMO A UN TABANO SOBRE UN NOBLE CABALLO PARA PICARLO Y TENERLO DESPIERTO

Crítica, del gr. crisis, κρίσις “krisis”, en lat. “criticus” y éste del gr. κριτικός “kritikós” - “capaz de discernir”, proveniente del verbo κρίνειν “krínein” - “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 “kríma” - “juicio”).
Joan Corominas dice que crítica se utiliza en español desde 1705.

CRÍTICA AÑO III Número 4

Revista electrónica del área de Crítica de Arte del IUNA
Abril 2008

Editor IUNA Área de Crítica de Arte

Dirección: Yatay N° 843, Ciudad de Buenos Aires

Código Postal: 1184 ADO

Teléfono: (011) 4 861-0324

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

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

DIRECTOR: *Raúl Barreiros*

CORRECTORA de ESTILO: *María Andrea Santana Hernández*

TRÁFICO y DISEÑO: *Sebastián Lavenia*

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

MONK - JUAN CARLOS FENU

Escriben en este número: *Raúl Barreiros, Silvia del Campo, Graciela Fernández Troiano, Nadia Koval, Guillermo Rodríguez y Mabel Tassara*

Críticas y preguntas

De las escrituras y las antigrafas. *Raúl Barreiros* vuelve e insiste sobre el tema de la escritura y se preocupa por la antigrafa, que quiere decir dibujar o escribir haciendo caso del acto de conversión del sentido según el trazo.

Página 3

Preguntas. *Mabel Tassara* se pregunta por qué y cómo los críticos sin excepción alaban a la película rumana de Cristian Mingiu “4 meses, 3 semanas, 2 días”; lo que sigue -en su nota- podría aplicarse a muchos otros filmes multipremiados de la actualidad.

Página 4

Críticas y caídas

Stravinsky: el mito del reformismo. *Nadia Koval* señala que los críticos esperaban que las primeras composiciones de Stravinsky tuvieran algún detalle importante y único, ya que él fue uno de los discípulos de Rimsky-Korsakov.

Página 7

El día que descubrí Youtube. *Guillermo Rodríguez* escribe las confesiones de un semiólogo sobre su aventura con los textos televisivos.

Página 8

Críticas y rumbos

El desvío en “El columnista Marcelo Birmajer” en Revista Ñ. *Silvia del Campo* tiene una obsesión con la foto de Birmajer que la trae de la nuca y ahora quiere foto propia en su nota.

Página 9

Cartografía, mapas, imágenes presuntivas. *Graciela Fernández Troiano* habla de todas las cartografías pero se olvida de la más importante: el mapa del tesoro.

Página 10

El soporte como elección de artificio. *G.R. y R.B.* dicen que Juan Carlos Fenu reivindica cualquier lugar donde poner toques estéticos, aun las computadoras.

Página 12

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

Página 14

Críticas y preguntas

De las escrituras y las antigrañas

Raúl Barreiros

"La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe". Roland Barthes, La muerte del autor.

La escritura es presentada como ese lenguaje del hombre que algunos suponen de aparición posterior históricamente al hablado. Es probable que esta creencia provenga de un cierto 'sentido común' que hermana el desarrollo evolutivo biológico del aprendizaje de cada ser humano -primero aprendemos a hablar luego a escribir- con la historia de los signos comunicacionales perennes. Los primeros hombres probablemente no hablasen como se habla hoy. Se sabe también que su escritura era otra, no apegada a la lengua hablada a la cual se la liga, tal vez solo una marca, una muesca en un árbol, una raya en la arena, unas piedras juntas, una rama quebrada. Fue así cubriendo el lugar de lo icónico, lo indicial y lo simbólico: guardas abstractas, incisiones ritmadas, pintura de manos, jeroglíficos, pictogramas, hablando tal vez de mezclas del mundo de lo lógico y de la representación de lo visual. Nos emocionamos con los niños ante el manejo de la sintonía fina de sus manos cuando escriben a los cinco o seis años, pero poco, o nada, cuando aprenden la teoría de lo simbólico a los ocho meses con el for-da¹. La escritura será, pero luego.

La escritura como metáfora

José Saramago, *Manual de Pintura y Caligrafía*, 1977, los *Diálogos de Roma*. *Francisco de Holanda*. 1517-1584, *Segundo diálogo: Messer Lactancio Tollomei responde a Miguel Angel*: "Satisfecho estoy, respondió Lactancio, conozco la gran fuerza de la pintura. En todas las cosas de los antiguos se conoce y hasta en el escribir y componer. Y por ventura con vuestras grandes imaginaciones no habréis intentado tanto como yo la gran conformidad que tienen las letras con la pintura (que la pintura con las letras sí lo habréis tentado ya) ni como son tan legítimas hermanas estas dos ciencias que, apartada la una de la otra ninguna queda perfecta, aunque el presente tiempo las tiene de algún modo separadas. Todo hombre docto hallará que en todas sus obras siempre va ejercitando en muchas maneras el oficio de discreto pintor, pintando y matizando alguna intención suya con mucho cuidado y advertencia. [...]Y hasta Quintiliano en la perfección de su retórica manda no solo en el compartir de las palabras que su orador dibuje, sino que con su propia mano sepa trazar y disponer el diseño. Señor Miguel Ángel, que llaméis vos a veces a un gran letrado o predicador discreto pintor, y al gran dibujante llaméis letrado. Y quien fuere a juntarse más con la propia antigüedad, notara que pintura, escultura, todo fue llamado ya pintura, y que en los tiempos de Demóstenes llamaban antigraña que quiere decir dibujar o escribir, y era verbo común a ambas estas ciencias. Y pienso también que los egipcios sabían todos pintar, los que habían de escribir o significar alguna cosa, y que las mismas letras suyas glíficas eran animales y aves pintadas, como se muestra aún en algunos obeliscos de esta ciudad que vinieron de Egipto".

La escritura es una materialidad que se realizó en huesos, tablas de arcilla, caparazones, sogas, cueros, madera y piedras, y gracias a ella apareció la memoria textual e histórica de los hombres. La primer creación de una herramienta de lectura personal fue el rollo: hojas de papiro pegadas una tras de la otra y luego enrolladas alrededor de cilindros. Resultaba muy práctico para la lectura continua pero si lo buscado se ubicaba en la ultima parte del texto obligaba a desenrollar los (hasta) 40 metros de cada volumen. Por otra parte, permitía el almacenamiento ordenado de lo escrito. La segunda revolución de la escritura no fue de ella misma, sino del adminículo que reemplazó a los rollos. Ese fue el códice, lo que hoy llamamos "libro", del latín *liber*: corteza.

Estaba compuesto por varios grupos de cuadernos de dos a cinco hojas unidos entre sí. El libro, a diferencia del rollo, permite un acceso rápido a la data buscada, una revolución, dado el momento histórico, equivalente a la que significó hace cuarenta años la computadora.

La escritura ahora

Jacques Derrida (1967 [1998]: 15-17) *De la Gramatología*: “Se tiende ahora a decir escritura [...] se designa así no solo a los gestos físicos de la inscripción literal, pictografía o ideografía [...] todo aquello que pueda dar lugar a una inscripción en general, sea literal o no e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz: cinematografía, coreografía, por cierto, pero también, escritura pictórica, musical escultórica, etc. [...] Todo el campo cubierto por el programa cibernético será un campo de escritura [...] el desenvolvimiento de las *prácticas* de la información extiende ampliamente las posibilidades del ‘mensaje’, hasta un punto tal en que éste ya no es la traducción *escrita* de un lenguaje, vehículo de un significado que podría permanecer hablado en su integridad”.

El cine, la radio, la televisión, la grabación son dispositivos de muy distinta índole que cumplen una misma función de la escritura: transportar y conservar los lenguajes humanos, pero cuentan cosas muy distintas. Hoy, nuevas formas como el libro electrónico, el desarrollo de Internet y la computadora personal preanuncian que ese objeto concreto, pesado, áspero, liviano o suave quizás no esté en manos de nuestros nietos. Un eco nostálgico se apodera de algunos (no de mí) y es que quizás se deba decir adiós a ese envase -padre de la novela-, a esa lectura plena de olores y texturas. La madera, la piedra, las cerámicas, los huesos, el rollo o el códice donde el hombre escribió o leyó, y cada dispositivo técnico (hoy son las pantallas) que le ha servido al ser humano para perpetuar y transportar su sentido del mundo, desarrolló un lenguaje distinto. Esas novedades, como lo fueron el rollo y el códice, son emocionantes y tienen más de un futuro caleidoscópico de lenguajes que serán creados para que hablen de cosas que todavía no hablamos, lenguajes hechos de mezclas conocidas y de elementos que todavía no podemos pensar.

Notas

[1] Juego de aparecer y desaparecer frente a un niño registrado por S. Freud en *Más allá del Principio del Placer*.

Preguntas

Mabel Tassara

El disparador de estas líneas es la película rumana de Cristian Mingiu “*4 meses, 3 semanas, 2 días*” pero lo que sigue podría aplicarse a muchos otros filmes multipremiados de la actualidad.

¿Por qué este film que, como ha sido ampliamente difundido, aborda una historia conectada con el tema del aborto es tan elogiado?

Se habla de “realismo”, “realismo contundente”, “nuevo realismo”, pero los “realismos” (porque fueron muchos en la historia del cine y en la de las artes) no son más que estilos, como los no llamados “realismos”, simplemente se han denominado así porque en sus construcciones del mundo nos parece que podemos establecer ciertas interrelaciones con nuestra percepción cultural de lo que llamamos “realidad”. ¿O hay quien piensa que realismo y mimesis son la misma cosa?

Pero, ¿qué es este “nuevo realismo”? Aparentemente algo que ya los primeros responsables del cine seguramente conocían: que si la cámara permanece fija frente a algo

insoponible de ver el espectador va a sufrir su impacto, sólo que esta opción siempre fue desestimada, no sólo por razones éticas, o incluso estéticas, sino porque el desafío y el mérito justamente estaban en buscar para la representación formas propias de lo filmico.

En este film de factura apenas elemental, los multicitados por la crítica “planos secuencias” y “tomas fijas” no funcionan más que como pretenciosos alardes de filmación. ¿Por qué se cita como novedad algo que como recurso narrativo ya tiene una larga y brillante tradición en el cine (brillo que no puede adjudicarse a Mingiu quien parece creer que una “cámara fija” es una cámara que no se mueve y un “plano secuencia” una toma que dura mucho)?

Aparentemente, el asombro que estos recursos han producido en la crítica no puede despegarse de aquello que aparece en el objetivo.

En cuanto al guión, las sorpresas que depara, para quien se ha enterado previamente de la exitosa trayectoria del film, no son menores.

Se ha hablado en las críticas, también en demasía, del marco sociopolítico que rodea la historia, los últimos años del gobierno de Ceacescu, pero esto no es más que el modo habitual en que los filmes se comentan actualmente, y de tanto leer sobre hechos que hacen al entorno de las historias terminamos pensando que ellos pueden encontrarse en los filmes, pero aquí Rumania y su particular período histórico están sólo presentes como ambientación, y ésta se podrá pretender tan opresiva como se quiera, pero su interrelación con la historia íntima que se cuenta es prácticamente ninguna. Esa historia con leves variantes podría tener lugar en cualquier lugar del mundo en que el aborto no se encuentre legalizado, si nos atenemos a su incidencia en el desarrollo de la trama.

El film abunda en incoherencias varias en el tratamiento de personales y situaciones. Van un par de ejemplos de los tantos que podrían encontrarse. Un personaje describe cuidadosamente (con cámara fija, claro) todos los errores que han cometido las dos amigas que lo han convocado para asistir a una de ellas. Estos errores son manifiestos, todos los hemos visto (ya nos estábamos preguntando como podían ser tan gruesos), y coincidimos con el personaje, valen para que todos vayan a prisión por muchos años. Entonces, ¿cómo este hombre que tiene plena conciencia del peligro que corre acepta seguir con la operación? ¿Es posible que alguien tan curtido en esos avatares y que ya ha descrito con gran claridad a lo que se expone se avenga a continuar sólo por el adicional de un intercambio sexual con la amiga abnegada? (otro golpe bajo del film, gratuito y poco creíble).

¿Es posible creer que este personaje femenino que se pretende inteligente y lúcido y que es capaz de tener sexo con un ser altamente desagradable para apoyar a su amiga la deje sola, mientras espera un aborto altamente peligroso, encerrada en una habitación de hotel hostil, expuesta en el peor de los casos a la muerte y en el mejor a la cárcel, para concurrir a una estúpida reunión familiar de un novio por demás comprensivo al que no era difícil hacer partícipe de la situación?

Pero la secuencia del alejamiento del hotel, sin credibilidad en esta trama, parece estar al servicio del también unánimemente elogiado suspenso del filme. Se habla de thriller psicológico, pero, ¿no es esto otro golpe de efecto? ¿Vale la ludicidad del suspenso para cualquier tipo de situación o cualquier género? Es un tema que podría abrirse a la discusión, una discusión que en otras épocas una crítica más compenetrada de las formas filmicas supo encarar.

Por supuesto, es fácil advertir que mis cuestionamientos a los comportamientos incoherentes de los personajes carece de sustento psicológico, los seres humanos pueden adoptar las conductas aparentemente más locas y absurdas en su manifestación; es cierto, en la vida, pero no en la obra ficcional, ésta exige una coherencia interna que esta trama está lejos de tener. J. Cassavetes, C. Miller, M. Kaurismaki, por citar algunos nombres, han realizado filmes maravillosos con personajes que daban cuenta de comportamientos aparentemente absurdos, pero ellos estaban estrechamente compenetrados con el *mood* de la obra y, además, todos esos autores podían construir con maestría caracteres, algo que Mingiu está muy lejos de poder hacer.

Finalmente, en esta película mentirosa, frívola y manipuladora nos es ahorrado el momento tremebundo que esperábamos para el final (a pesar del también multicommentado largo primer plano fijo de un feto). Pero ese desenlace está muy lejos de poseer credibilidad en la historia que se cuenta.

Entonces, ¿la oportunidad es ocuparse de temas supuestamente trascendentes para ser exitoso? ¿Y si se pertenece a un país no central para el cine mejor? Si Mingiu hubiera tocado tópicos menos convocantes con estas carencias filmicas, dramáticas y narrativas, ¿le hubiera ido igual de bien?

Mi percepción del film no es más que otra lectura y no me interesa abrir juicios de verdad pero, ¿es posible que estas líneas sean casi las únicas que cuestionan aspectos de su realización? Muchas de las que hoy son consideradas obras maestras (en el cine y en otros ámbitos) fueron en su momento origen de fuertes polémicas, ¿es posible que no se encuentren críticas negativas para “4 meses...”? (Al menos yo no he podido hallarlas).

Gran parte de las polémicas existentes en el ámbito de la crítica resultan ser falsas polémicas: algunas corrientes críticas defienden siempre a tal realizador y cuestionan a tal otro, y otras hacen lo contrario, siempre tangencialmente a las obras en sí; esto es ya un lugar común. Es cierto que se recoge una modalidad con cierta tradición en el ámbito crítico, pero alejada de las inteligentes defensas o cuestionamientos de otros momentos, siempre centrados en la obra (y después de todo esto es lo único importante, porque la obra pasa pero las concepciones sobre el cine quedan).

También imperan los fáciles cuestionamientos a filmes que provienen de circuitos de la gran industria frente a la defensa de cines independientes. Y en este camino parece haber salido ganancioso “4 meses...”.

Y aquí llegamos a lo que me parece es la cuestión principal: Desde dónde se elogia o se crítica un film, desde qué parámetros, desde qué encuadre teórico, desde qué marco metodológico.

En el elementalísimo nivel de cierta crítica habitual las obras parecen ser “cosas”, sólidas “cosas” de un mundo “real” cuyo lugar de verdad sólo es capaz de descubrir el crítico. Pero lo que llamamos cine (esto es, un fenómeno específico de lenguaje) no es más que la construcción que sus metadiscursos hacen.

El cine, afortunadamente, sigue vivo, sigue habiendo cine notable en el mundo. Sí, los ejemplos de occidente son escasos, pero ahí están, y el cine asiático se muestra con una potencia creativa formidable. La supervivencia del cine no parece preocupante por el momento, dado que estos fenómenos de regionalización en términos de los avances del lenguaje se han dado siempre en su historia.

Entonces, el problema no parece hoy ser la creación sino una crítica que no ha revisado su concepción del cine.

Si nos atenemos al léxico de mucha crítica cuando se refiere a cuestiones específicamente filmicas parecen seguir imperando los parámetros fijados por la teoría del cine a lo largo de su historia, pero éstos ya no encajan con las adjudicaciones que hoy se hacen.

Estoy dispuesta a aceptar que un “buen” plano secuencia o una cámara fija “interesante” responda hoy a las pautas de “4 meses...”, estoy dispuesta a aceptar que un “buen” guión y un “buen” trazado de personajes porten las incoherencias que he descrito en este película, (¿y tantos “buenos” no pueden evitarse para un film multilogado? Si no, ¿por qué el elogio) Pero si es así, ¿desde qué concepción del cine? ¿Por qué no hay ninguna discusión sobre ello? ¿Por qué no se replantean los criterios para juzgar un film hoy? ¿Por qué se sigue utilizando un léxico que responde a un cine que no es el que se toma como objeto? ¿O tendremos que pensar que el crítico no sabe de qué habla cuando utiliza ese léxico o, también, que en el todo vale actual basta un lenguaje rimbombante para elevar una simple opinión, o una apreciación emocional, al lugar de una crítica?

Críticas y caídas

Stravinsky: el mito del reformismo

Nadia Koval

En cualquier nota sobre Igor Stravinsky se coloca en primer lugar la información sobre su “revolucionaria” aparición con “La Consagración de la Primavera”. La obra, que en 1913 se presentó en París, rompe con los cánones armónicos, introduce ritmos nunca antes escuchados y destruye, con cierto cinismo, las arraigadas normas musicales. Esa generación entusiasmada por las ideas revolucionarias y nihilistas con la permanente y enfermiza búsqueda de lo “nuevo”, encontró en Stravinsky una apertura hacia el reinado del dodecafonismo, el minimalismo y la disonancia polifónica. Las inestabilidades sociales no habían ayudado en las resoluciones de las cuestiones estéticas, y las voces de advertencia acerca de las perniciosas tendencias musicales se sofocaron en las declaraciones de “destruir todo hasta el fondo y construir lo nunca antes existido” (la frase consonante con la idea principal de la famosa canción “L’Internationale” de Eugène Pottier). Pero romper fue más fácil que edificar.

Los críticos esperaban que las primeras composiciones de Stravinsky tuvieran algún detalle importante y único, ya que él fue uno de los discípulos de Rimsky-Korsakov. Pero, con gran desilusión, en la parte de la instrumentación encontraron una clara imitación a su maestro y además mucha extravagancia y abigarramiento. Al mismo tiempo, se percibía la repetición de los temas musicales de Tchaikovsky, Wagner y Schumann. Los críticos optimistas decían: “No importa que la música de Stravinsky se vea influenciada por famosos compositores. Esto es más que nada la sucesión cultural que le da una gran ventaja y más tarde le permitirá desarrollarse de forma independiente” (*Retch*, Rusia, 1911). El tiempo transcurría pero Stravinsky se aferraba a su propio ser, que parecía lejos de la profundidad.

Después se la composición de “Petrushka”, Stravinsky decididamente rompe con la escuela de la orquestación de Rimsky-Korsakov y elige conscientemente un sofisticado camino hacia un falso nacionalismo. El hecho de haber nacido en Rusia no significa ser ruso. Stravinsky se fue del país en el año 1910, todavía muy joven. Se dirigió a París y rápidamente se acostumbró al terreno francés. En aquellos tiempos, el gran emprendedor Diaghilev, que buscaba algo picante para vivificar al demasiado mimado público parisense, se dirigió a Stravinsky con la propuesta de crear algo “no tan ruso”, como la “Khovanchina” de Mussorgsky o “El Gallo de oro” de Rimsky-Korsakov. Stravinsky comienza a trabajar sobre “La Consagración de la Primavera”. Así describía a esta obra la *Petersburgskaia gazeta* en el año 1914: “Desde el punto de vista del contenido musical es totalmente un lugar vacío. El compositor le dio más importancia a los efectos externos de la orquesta y se olvidó de la obra en sí. Es un músico talentoso, pero no es un apasionado y verdadero artista.” Acerca del ballet “El Pájaro del Fuego”, se escribió: “Incluir la combinación del ruido, silbidos y golpes en lugar de música en una composición es imperdonable. La pobreza del material melódico y la gran falta de la estructura contrapuntista hicieron prevalecer sólo el sonido físico”.

Al contrario que la mayoría de los compositores rusos, Stravinsky nunca se preocupó por la espiritualidad de los caracteres en sus obras. Le gustaban los momentos plásticos incluidos en la fascinación de la espectacularidad. Las obras de Stravinsky mejoran al verlas en un teatro ya que los brillantes vestuarios, luces y movimientos parecen sostener su música. Sin embargo, ¿por qué todas las orquestas modernas del mundo están fascinadas por la interpretación de las obras de Stravinsky? Es sencillo, el mito sobre el “reformismo” del periodo ruso de Stravinsky no se borra fácilmente, al igual que no desaparece ningún otro mito. Además, los ritmos abruptos atraen con tanta ligereza que la gente ‘moderna’ cree que le despiertan los sentimientos primitivos, como los que se narran en la “La Consagración de la Primavera”.

El día que descubrí Youtube

Guillermo Rodríguez

El día que descubrí Youtube pasé horas frente a la pantalla del monitor evocando los músicos que me gustan. Repasé todos los géneros, jazz, tango, rock, folclore argentino, peruano, canadiense, norteamericano, la trova cubana, en fin, música e imágenes.

Cuando elegí a Billie Holiday, lo primero que vi de ella me produjo un éxtasis tal que me llevó a repetir varias veces el video. Me preguntaba sobre el motivo de mi embeleso.

Un presentador, tomado en picada y primer plano, lee los ilustres nombres los artistas que acompañarían a Billie, luego concluye y gira su rostro hacia un antiguo monitor, y da la espalda a la cámara. Un ámbito en penumbras sin decorados y un grupo de no menos de ocho músicos de vientos enfrentados de perfil a la cámara y otros más atrás. Por el fondo ingresa Billie enfundada en unos pantalones oscuros, blusa blanca y el pelo recogido con una cola de caballo. Pasa entre los jazzistas para ocupar una banqueta alta, próxima a la cámara, y se sienta de espaldas a la lente. La maravillosa voz de Billie comienza a cantar “Fine and Mellow”, uno de los pocos blues compuesto por la propia cantante, y alterna su interpretación sucesivamente con cada músico y sus respectivos solos.

El video es de 1957. Es llamativo el clima de *jam session* que impera en todo su transcurso: Nadie mira a cámara, los músicos negros conservan los sombreros puestos, se ven las grandes cámaras de la CBS por todos lados como único detalle autorreferencial, y camarógrafos que van y vienen. Las tomas de Billie se alternan entre primerísimos planos de frente y perfil y tomas por detrás de los músicos que la acompañan. En ellas se puede ver su rostro melancólico marcando el *beat* con un afirmativo movimiento de cabeza, y sus ojos tristes con un dejo de picardía cuando sonríe complacida por las improvisaciones de los saxos, el trombón y la trompeta.

Poco después de ver aquel video supe que hacía exactamente cincuenta años una mujer había escrito a la televisión diciendo lo emocionante que había sido ver en la pequeña pantalla “gentes ‘reales’, que hacen algo que ‘realmente’ les importa”.

Eliseo Verón afirma que la televisión, como dispositivo e institución de comunicación social, había ido desnudando sus secretos con el paso de los años, de manera que el público era cada vez menos ingenuo frente a este medio. El recuerdo de aquella afirmación de Verón le abrió las puertas a mi primera y maravillosa conquista semiológica. Me decía, y les decía a quienes quisieran escucharme, luego de obligarlos a ver el video de Billie: “¡Está clarísimo! Por aquellos años, ni el público ni los mismos artistas se dejaban turbar por el dispositivo de cámaras, asistentes, luces y cables propios de la televisión, y lograban ignorar su invasiva presencia, lo que redundaba en frescura, autenticidad y espontaneidad a la hora del resultado”.

Lamentablemente, mi carrera semiológica duró unos pocos días cuando di con un libro de Nat Hentoff sobre jazz. En él cuenta como, junto a otros, había realizado aquella saga de programas bajo la expresa consigna de uno de los productores de la CBS de que “debía ser la hora de jazz más auténtica que se hubiera visto y oído por televisión”.

Lo habían planeado todo: “El libreto sería mínimo. También nos pusimos de acuerdo en que no habría decorados”, explica Hentoff. Los músicos debían sentirse cómodos, “como podrían estarlo cuando se reúnen después del trabajo, para una *jam session*”. Nada había sido dejado al azar. Todo estaba meticulosamente estudiado para que, medio siglo después, un conocedor de los secretos del dispositivo televisivo se tragara un anzuelo gigante, tal cual estaba previsto por la Televisión.

Críticas y rumbos

El desvío en “El columnista Marcelo Birmajer” en Revista *Ñ*

Silvia del Campo

Veamos objetos de una fotografía: “Una ventana abierta sobre techos de tejas, un paisaje de viñedos; ante la ventana, un álbum de fotografías, una lupa, un jarro con flores; estamos pues en el campo, al sud de la Loire (viñedos y tejas), en una casa burguesa (flores sobre la mesa), cuyo anciano morador (lupa) revive sus recuerdos (álbum de fotografías): se trata de Francois Mauriac en Malagar (foto aparecida en *Paris-Match*)”. El mensaje fotográfico, Roland Barthes.

El desvío implica renunciar a la organización acostumbrada de algún tipo de texto o enfrentarla. El desvío causa extrañeza al lector, pues las cosas no son ante su mirada como debieran ser o mejor como siempre han sido, lo pone incómodo. Por ejemplo, si la contratapa estuviera en la tapa, o el cuerpo del texto al comienzo y el título al final, o una foto que ocupara toda la primera plana de un diario sábana. Los desvíos y sus intenciones sucesivas son la sorpresa del lector o la invención de un lugar retórico, que siempre implican un quehacer determinado y lúcido; lo contrario sería un error, no un desvío.

Revisando almanaques de los años cincuenta en busca de tradiciones iconográficas, tropecé con uno que decidió juntar hombres y mujeres en sus páginas. Enero mostraba a un ingeniero con casco en una exploración petrolífera, febrero a una joven columpiándose, marzo a una suerte de hombre de negocios entrando a un banco, abril a una joven caminando sobre la hierba de un parque. Las fotos de los meses restantes mostraban también a los hombres trabajando y a las mujeres haciendo nada o jugando. La idea del almanaque era que los hombres sólo se retrataban trabajando y la diferenciación obligaba a que las mujeres no. Tradiciones iconográficas de época, no de lo real social.

La norma nunca escrita, pero mil veces impresa, es que los columnistas en las revistas tengan fotos pequeñas (la insistencia repetitiva de la publicación diaria, semanal o mensual de la misma gran foto sería incomprensible y cansadora), que son sólo categorizaciones personales, de la misma forma que son categorías temáticas los cortos nombres de las secciones como, por ejemplo, “Economía” y “Vida cotidiana”. Imaginemos que cada día el diario publicara el mismo artículo explicando que entienden ellos por “Economía”. Las columnas periodísticas tienen (suelen tener) esas minúsculas fotos que son apenas un poco más que una indicación de que ese es quien escribió el artículo, más que un recorrido minucioso del cuerpo, el gesto o la cara del que escribe. La foto del Sr. Birmajer, en cambio, ocupa el centro de una página de tres columnas y mide, con su nombre incluido, entre 9,5 cm. de ancho y 12 ó 16 de largo. Es siempre la misma foto: M. B. está sentado en un sillón con respaldo casi tan alto como su cabeza, con los codos apoyados hace un arco con sus manos dedo a dedo, tiene la camisa abierta hasta el tercer botón y mira a la cámara. Todos los sábados esta misma cara en una foto desmesurada para una sección que se llama “El columnista”. Otras fotos de columnistas en la misma *Ñ* son diez veces más pequeñas, de 1,5 cm. por 1 cm. ó 2 cm. por 2 cm.



Birmajer, reducido al 33%, "la pose".

¿Habrá pedido Birmajer ese tamaño de foto en busca de la gloria de su cuerpo? ¿O son los diagramadores de *Ñ* que creen que está bien repetir una misma gran foto con la misma persona? ¿Creen que les gusta a los lectores? ¿Por qué este desvío de la foto, que si es grande debe mostrar imágenes distintas o siempre la misma, pero en tal caso muy pequeña, casi como un nombre escrito? ¿O hay dos tipos de columnistas, de primera y de segunda?, ¿de adentro y de afuera de *Ñ*? Por supuesto que sí, es siempre así en todas las publicaciones, pero eso no tiene nada que ver.

Pensé largo tiempo en esa foto y en esta nota, y no me decidía. ¿Sería una exagerada idea crítica mía? ¿Poseería una compulsión crítica? Estaba en esos molinos del pensar cuando en una reunión social alguien, una actriz, Tatiana Salvador Gutiérrez, comenzó a hablar de la foto de Birmajer, y me mostró que mi visión era, al menos, compartida por alguien. El sábado 16 de febrero vi en la misma sección “El columnista” a Héctor Tizón: su foto era aún más grande en centímetros y fecunda en kilos, sonrisa y bigote. Y allí me di cuenta que el exceso de los diagramadores de *Ñ* era sólo una parte del desvío de la foto. Podemos suponer que todas las fotos son actuaciones nuestras y relatos del fotógrafo, casi ficciones. La de Héctor Tizón simula que fue “retratado”: cuando el sujeto sabe que será fotografiado no hay más espontaneidad, sólo buena actuación ante la lente. En cambio, Birmajer estaba actuando declaradamente “en pose”, verla una vez hubiera sido soportable, pero la repetición y su “destreza” para el *modelaje* la hacían frívola por su pretenciosa creencia en alguna estética sensualmente estilizada del cuerpo, notoriamente desacostumbrada entre el gremio de escritores en las fotos de columna firmada. En fin, un desvío de la tradición.



Tizón, "retratado", kilos y bigote.

Cartografía, mapas, imágenes presuntivas

Graciela Fernández Troiano

“Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las inclemencias del Sol y de los Inviernos”. Jorge Luis Borges, *Del rigor en la ciencia*, El Hacedor.

El concepto de cartografía, la ciencia que se ocupa de confeccionar mapas o el arte de trazarlos, los cartógrafos, que son en parte científicos y a la vez artistas, y sus productos, los mapas, posibilitan representaciones bidimensionales de países y territorios apelando a cierta veleidad topográfica. Así, el mundo cartográfico funda el enlace entre dos imágenes geográficas: la percepción de un dibujo sobre un papel y la idea de un trozo de superficie terrestre en nuestras mentes. Estas arriesgadas construcciones, los mapas, conforman un sistema de figuraciones y se establecen como único sostén para lograr un pensamiento. El inabarcable y desmesurado mundo físico, del que tenemos algunos datos ciertos, no nos brinda la posibilidad de obtener percepciones comparables a la imagen de un planisferio físico-político. Pero reconocemos el triángulo en América del Sur, la bota en Italia y el zapato de tacón en Jujuy.

Puede concebirse la realidad como inquieta, múltiple, indeterminada, abierta, vacilante. Así, la relación entre mente y mundo se piensa como un proceso que permite establecer opiniones

a partir de reducciones que se van actualizando continuamente e inscribiendo en una red de doble alcance donde se evoca y anticipa, donde intervienen los conocimientos previos y las expectativas. Los dibujos de la Tierra no se relacionan con alguna experiencia referida a esa materialidad, los inevitables enlaces y recuerdos se dirigen hacia otras imágenes.

La ciencia y el arte están en la disciplina y, plegados y replegados el uno en el otro, van metaforizando espacios terrestres y celestes. En última instancia, necesitamos ciertas certezas que tranquilicen nuestro andar y para ello conjeturamos, formamos una opinión a partir de probabilidades que tomamos por ciertas. La conjetura -Charles Peirce la llama -abducción- se habilita porque se basa en una sospecha favorable respecto a la relación entre el mundo físico y el hombre¹. Nos convencemos, gracias a geómetras, artistas, geógrafos, de la existencia de islas, penínsulas, golfos y bahías con determinadas formas. En una operación metonímica tomamos el signo por la cosa significada y decimos todo lo celeste es agua en forma de océanos, lagos, lagunas, embalses o cursos de agua permanente. Un mapa de la Tierra nos obliga a la altura estratosférica necesaria para alcanzar esa mirada de la Tierra: el mapa nos hace viajar fuera del planeta, nos coloca en múltiples centros de observación, o de proyección, en el infinito y equidistantes de los diferentes puntos de la superficie terrestre conjugados todos en una figura única. Lo anterior sólo pretende agudizar la siempre existente distancia entre tres dimensiones: el mundo físico, la imagen sobre el papel y la imagen mental. En el caso de la geografía esa distancia se refuerza porque la relación, la abducción, no es de naturaleza demostrativa sino que pretende poner en evidencia una conjetura, brindar un pronóstico. El mapa, como hipótesis, abre un camino de incertidumbre en el que no se puede pretender más que ir sumando otras nuevas.



**Mapa de Ptolomeo
(Hacia el año 150)**

Las presunciones de diferentes autores nos permiten seguir poniendo en duda el alcance representativo de una carta geográfica. Las costas son irregulares y cambiantes, poseen detalles que crecen continuamente según el supuesto grado de aproximación. Los movimientos del mar sobre la ribera desdibujan la rigidez de una línea sobre el papel. Logramos apaciguar la inestabilidad pensando que la naturaleza responde a ciertos patrones. Los cartógrafos simplifican, reducen, estabilizan. La idea de objetos con irregularidad extrema manifiesta la imposibilidad de entenderlos mediante la geometría euclidiana y la necesidad de apelar a otras teorías como la de los fractales, que vincula a la matemática con la alta complejidad de los fenómenos naturales². Un posible enunciado para comprender la realidad es el de causa-efecto, contenido en un mundo ordenado y asequible. Otra hipótesis propone edificar a los objetos materiales que nos rodean como entidades semi-geométricas conteniendo múltiples repeticiones de una estructura básica. Lo azaroso era un problema no resuelto, el caos entró a formar parte de la teoría. Se desprende de esta proyección de lo real el concepto de fractal, que se describe como un objeto de infinitos fragmentos que posee un patrón: exacto, aproximado o estadístico- y admite el caos. Pensemos ahora a los terrenos como geometrías que acceden a la construcción de nuevas imágenes que darán lugar a nuevas metáforas y que incluyen los múltiples cambios de escala, puntos de observación, transformaciones, incertidumbres.

Los resultados de la investigación cartográfica y su consecuente producción material, las cartas, aparecen consolidadas, por su tranquila seriedad, como herramienta de trabajo o estudio más que como texto artístico. En cambio, el que estén asociados también a la imagen ilustrativa nos llevan a dudar de su quietud y firmeza. El mapamundi se ofrece como consecuencia de un trabajo topográfico que se encarga de describir y delinear detalladamente al terreno, es el lenguaje cartográfico el que enseña cómo definir al planeta. Las partes descritas y articuladas en dos hemisferios son la representación de la Tierra. Si el trabajo del topógrafo fuese exhaustivo, según la escala, tendría que rellenar su diagrama con todo lo que está en la superficie alcanzando así un conjunto infinito de ideas dibujadas³. El mapa como presunción fractal no reclama ninguna conclusión, alienta la perplejidad y la potencial sucesión de inestables pensamientos con su retórica.

Notas

[1] Iván Almeida desarrolla el tema en *Conjeturas y mapas, Kant, Peirce, Borges y las geografías del pensamiento*.

[2] Para una aproximación al concepto de fractales puede consultarse Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994, y Mandelbrot, Benoit, *La geometría fractal en la naturaleza*, Tusquets.

[3] En el texto citado de Almeida se analizan las ideas de Jorge Luis Borges respecto al concepto de mapa en el mapa.

El soporte como elección de artísticidad

G. R.

Las artes, cualesquiera que ellas sean, no reconocen límites a los soportes sobre los que agitan al mundo. Así como se han asentado por siglos sobre los clásicos lienzos, han sido portadores de los registros que dejaron los artistas en la porcelana con sus escenas, líneas y formas, los tapices y sus representaciones de bordado y estampado, la piel humana y sus tatuajes, los muros con sus consignas y dibujos sintéticos y, últimamente, los cadáveres a través de Gunther Von Hagens, quien desarrolló la técnica para preservar especímenes y ha provocado hechos de artísticidad con ello. No sólo es arte lo que se escribe o diseña sobre los soportes. También la elección de aquellos es un paso decisivo y artístico en sí. No sólo los motivos de los tapices, sino la idea del tapiz es arte.

Acotada sólo por las imposiciones de la PC y las reglas de su particular estética neobarroca, la obra que el diseñador gráfico Juan Carlos Fenu, en forma *fonds d'ecran* o *wallpapers*, ha dedicado a diferentes figuras del jazz es un verdadero trabajo maestro. Para ver la obra de Fenu no hay que ser un cultor del jazz ni de la PC, sino ser capaz de mirarla como arte.



El fondo de pantalla es el género elegido que le da sentido histórico a este espacio y lo saca de las fotos del sistema solar, de los ocres de las fotos de otoño y del realismo naturalista “tecnicolórico” de las escenas primaverales y revierte lo que “nació como un anónimo espacio tecnológico y funcional y luego comenzó a ser concebido como una mesa de trabajo personal al que el usuario le incorporaba motivos predeterminados, con idéntico criterio de elección que el utilizado para el tapizado de una silla o un mantel o unas cortinas”, dice J.C. Fenu.

Una suerte de arte de lo cotidiano que “en un paso ulterior se usó como portarretrato de fotos familiares, actores favoritos o paisajes entrañables. Para el arte, la pantalla de la computadora se ofrece no ya como un espacio destinado a motivos predeterminados o a la foto familiar, sino como una generosa tela en blanco disponible para la producción plástica”, explica.

La serie dedicada al jazz “nació de la propia necesidad de mejorar el escritorio de mi computadora” y describe su proceso creativo como desprovisto de “planificación, proyecto o desarrollo intelectual previo, un camino colmado de elecciones y tropiezos. El ojo y los sentimientos guían mi mano en un caos que busco resolver, en un orden estable, delicado y cargado de tensión que se congela en un documento, como una improvisación de jazz hace en un disco”. Fenu digita el teclado de su PC, a veces con la prudencia y suavidad de Lester Young, otras con la vehemencia de Parker, y su fraseo recorre colores e imágenes mientras su solo se nutre de planos, fondos, formas y tipografías. El artista confía en sí y recorre el camino de la creación intercambiando acuerdos y contradicciones con sus competencias estéticas. “Miles Davis es un líder en el jazz -dice el compositor, arreglista y director de orquesta Gil Evans- porque confía firmemente en su gusto y no tiene ‘miedo’ de lo que le gusta”. Igual que Davis, el creativo confía en sí y sabe que finalmente “coro tras coro llegara a un clímax total, adecuado limpio y claro” (Roy Eldrige sobre Lois Armstrong).



Precisamente a Miles Davis están dedicadas la mayor cantidad de piezas, siete de un total de cuarenta y ocho, a juzgar por las que se pueden ver en www.jazzreview.com, donde los *Themed Computer Desktops, Jazz Desktops Free* de Fenu, están a disposición. Los otros que se repiten son John Coltrane, cuatro veces, y Charlie Parker, Herbie Hancock, Sonny Rollins y John Scofield, dos veces cada uno. Todos estos músicos, más los que completan la obra de Fenu, están relacionados con el jazz moderno que produjo una revolución en la década del '40 y la posguerra, “músicos para los que

es más importante atreverse, intentar ascender a una cumbre determinada – aunque se despeñen en el intento – que tocar sobre seguro. Y eso es jazz” (Norman Granz ante un reportero de *Izvestia*).

Tal vez su apunte más sutil sucede cuando aclara “que mis diseños no deben confundirse con la música. La música no es lo mismo que lo visual, mis trabajos no son ese jazz”. Su obra, que describe como perteneciente al soporte, viene de géneros con más pasado -según dejan adivinar sus formas-, como las portadas de discos o los *posters* que se transponen en este género, “*wallpaper*”, al que habría que reconocerle existencia.

Los fantasmas de Juan Carlos Fenu habitan aquí: <http://eljardindeulises.blogspot.com>.

Mis mayores elogios

Cuando expuse en el segundo piso del San Martín tuve dos elogios.

A la curadora, que me miraba como un no pintor, un artista menor, le mandé uno de mis trabajos para que entrevistara qué tipo de muestra tendría que soportar. Cuando vino a aprobar la muestra y la vio colgada completa me miró, miró las imágenes y dijo “¡Aaah miren la obra!”. Me di cuenta que una sola imagen no basta para mostrar un estilo.

“La Porteña Jazz Band”, que también tocaba en el segundo piso del San Martín, produce una música, para mí, detestable. Los gustos son así. Los fanáticos de La Porteña son como yo: consecuentes. Escupieron mis cuadros. Me sentí muy bien. Ambos estábamos en el mejor lugar: el elegido.

Cartas de los lectores

Mensajes recibidos en el tercer número de la Revista Crítica y contestados en el cuarto. He aquí los mensajes que nos han hecho llegar y su respuesta.

Kurt Spang:

Estimado Sr. Barreiros,

Le agradezco mucho el envío de *Crítica*. Por lo poco que he podido leer hasta ahora intuyo que va por buen camino. Se podría argüir que hay mucha, demasiada crítica actualmente; pero falta un tipo de crítica, por así decir, sana y digestible; lo que no quiere decir que deba ser simplista y sin rigor. Supongo que crítica tiene que ver con criterios y eso es precisamente lo que se echa de menos en la crítica actual. El lema de *anything goes* no es solución para nada.

Un cordial saludo.

Kurt Spang, Universidad de Navarra.

N. del D. Señor Kurt Spang, si hay un lema como anything goes para la crítica, que me permito licenciosamente traducir como todo vale, seguramente no es bueno para la crítica. Inevitablemente, recuerdo una anécdota de René Thom que presentaba (creo) un modelo matemático a colegas más antiguos bajo estas palabras: "Este modelo sirve para todo", hasta que uno de ellos le dijo: "Si sirve para todo, no sirve para nada" (René Thom, Parables et catastrophes, Flammarion, París, 1983).

Paula Winkler:

"Todas las artes aspiran a la condición de ser sólo forma" - abrevio a mi gusto esta frase glosada de Barreiros, por aquello de que a cada uno con sus metonimias-. Tal vez la poesía, por su analogía con la música y las matemáticas. Tal vez, todas las artes, pues está siempre comprometido aquello del deseo. Tal vez, pensándolo ahora en "voz" alta - como se hace entre amigos, ciertos o perdidos, y gracias al texto de Raúl Barreiros - es que el arte se recupere en la forma porque poder decir a través del arte (en cualquiera de sus formas o de sus "puras formas") sea susurrar en un grito frágil (por eso mil veces más fuerte) a partir de una singularidad vulnerable: la indefensión del artista, aquella vinculada a lo que Lacan llamara la de "la letra"/el estilo. Muy agradecida por el envío, felicitaciones a Raúl Barreiros y a Oscar Steimberg. Excelentes todos los artículos (sólo me permití apurar algunas impresiones respecto del artículo sobre arte e imagen), y espero, sinceramente, poder leer pronto una segunda parte de "Imagen: aquello de lo que estoy excluido" del Profesor Barreiros. Muy puntual el artículo acerca de esas dudas sobre "presidenta/presidente", me han hecho sonreír las notas sobre humor lingüístico. Están muy cuidados todos los textos, en fin, un regocijo para la vista y el entendimiento. La mejor fortuna en el 2008 para la Revista.

Paula Winkler

N. del D. El artículo ha disparado imaginativos comentarios en P. Winkler, siempre dispuesta a ceder generosamente sus muchas ideas. El cuidado de todos nuestros textos, como ha descubierto con su ojo minucioso P.W., se debe a María Andrea Santana Hernández, nuestra correctora de estilo y diseñadora, que en estos momentos ve llegar la primavera en las Palmas de Gran Canaria, donde vive.

La frase glosada por Paula W. pertenece a W. Pater, crítico inglés de la segunda mitad del siglo XIX, anterior a la pintura no figurativa, abstracta, concreta o suprematista: la que es sólo formas.

Alicia Steimberg:

El isologo me conmovió. Conocí *Crítica* a los siete u ocho años, porque mi tío Tuco me traía los suplementos de historietas de regalo.

Un abrazo,
Alicia Steimberg

N. del D. *Te conmueve lo único de la revista que no hicimos nosotros.*

Julia Silber:

Ojalá tuviera el tiempo para disfrutar de tantos temas interesantes como los que despliegan ustedes a través de esta revista. Pero mi vida circula por otras redes y por el momento, no puedo ampliar mis recorridos.

Mucha suerte y saludos especiales.
Julia Silber

N. del D. *Julia Silber, no quisimos molestarle, no sabíamos lo ocupada y obstinada que estaba en su tarea pero no se aparte de la huella aunque vengan degollando.*

Diego Suárez:

Estimado Sr. Raúl Barreiros:

¡Lo que me he reído de mí mismo por la errata de "Crónica" en vez de "Crítica"...! Culpo a la tipografía del isologo por haberme inducido a semejante asociación (ilícita). No se lamenta por no satisfacer mis predisposiciones temáticas. En Banquetes como estos, siempre es bueno variar el menú. Más aún cuando se trata de *gourmets* de semejante talla. Desde ya, quedo a la expectativa de esa trilogía del slogan rocanrolero... Le dejo los saludos cordiales de siempre a Usted y a su equipo, y los mejores augurios para este 2008. Que la cornucopia les garúe finito...

Atentamente,
Diego Suárez

N. del D. *Sr. Diego Suárez, aprecio su sentido del humor. El isologo es el del diario Crítica, no de Crónica, como usted ya sabía; se supone que debía haberlo ayudado, pero no, era tan obvio que usted rechazó esa facilidad y lo sencillo, y remontó el camino opuesto. Pero también hay algo que ambos diarios tienen en común y que le facilita el error. Desde lo lingüístico las palabras Crítica y Crónica se parecen bastante. Botana, director de Crítica, tenía fama de extorsionador (jamás probada), García de sensacionalista. Nadie nos libra de nuestras asociaciones. Dios nos libre. Esperemos que nuestros especialistas en rock'n roll: Martínez Mendoza, Víctor Miguel, Matías Gutiérrez Reto, Noelia Bellucci y M. F. Cappa, dejen de pasar discos de los Rolling al revés para escuchar los himnos satánicos y vuelvan a escribir. La investigación los está matando.*

Paula Laguarda:

¡Muy buena la revista! Equilibradas dosis de humor, ironía y análisis. Fue una agradable sorpresa encontrar un producto de calidad atípica en un medio en el que circula tanta basura electrónica. Confieso que casi los mando a la papelería, pero por suerte no lo hice. Mis saludos a O. Steimberg, siempre es un placer leer sus textos.

Paula Laguarda

N. del D. *Sus exageraciones acerca de la calidad de la revista, debemos reconocerlo, son de gran exactitud. Le damos sus saludos a Oscar Steimberg. Eso de que casi nos manda a la papelera, ¿quiere decir a Botnia?*

Oscar Lutzak:

Estimadísimo Raúl Barreiros: Gracias por la revista *Crítica* y particularmente GRACIAS por tu artículo. Sin dudas pasará a ser una más de las tantas obras a las que alguna vez deberé agradecer por "no estar en la escena" y por la inspiración en la construcción del "original" que hago viviendo. ¿Está permitido emocionarse con textos supuestamente académicos?

Un abrazo,
Oscar Lutzak

N. del D. *Está bien que se los llame así a los textos que suponemos académicos. Son esos los textos, sean académicos o no, que nos gustan. Recuerdo que el Profesor Ulises Cremonte cuando leía el capítulo "El cuerpo reencontrado" de E. Verón se emocionaba.*

Victoria:

Hola a todos los que trabajan y escriben en la revista. Les mando un trabajo que realicé tomando como referencia una nota periodística sobre la formación docente y algunas fuentes bibliográficas. Quizás les interese leerlo, me gustaría saber lo que opinan.

Saludos, ¡muy buena la revista! Sigán así, felices fiestas.

Victoria, La Plata. Fac. Bellas Artes.

N. del D. *Su trabajo es realmente interesante.*

Rafa*:

Estimado Raúl,

Con gratísima sorpresa he recibido el N° 3 de la interesante revista que diriges. Y con más gusto aún la seguiría recibiendo, si tú y los tuyos tienen la bonhomía de seguirmela enviando de modo gratuito. Enhorabuena pues; sabe que quedo muy agradecido por el honor que supone recibir ésta, tu tan interesante publicación.

En Montevideo, a fines de diciembre,

Rafa*

N. del D. *Rafa, compañero del foro filosófico, con mucho gusto te he suscripto a Crítica. Con respecto al "modo gratuito" que usted dice, el refranero popular es muy claro: "nada es gratis en esta vida" o "el primero te lo regalan, el segundo..." o "cuando la limosna es grande hasta el santo desconfía". En otra línea más bucólica diríamos que "a caballo regalado no se le miran los dientes", aunque los refranes a menudo se contradicen: "para muestra basta un botón" vs. "una golondrina no hace verano".*

Bárbara Kiener:

Muchas gracias por el tercer número de la revista. La comparto con mis colegas de la Facultad de Artes. ¡Todos interesados y agradecidos!

Saludos,
Bárbara Kiener

N. del D. *Guardo el mejor recuerdo de la Facultad de Artes de Oberá y de sus docentes, de esa ciudad tan distinta, por eso tan bella. Gracias Bárbara.*

Adriana A. Bocchino:

¡¡Excelente!! ¡¡Por favor, sigan haciendo esta revista!! Ya colaboraré.
Adriana A. Bocchino

N. del D. *Bueno, ya que lo pide, está bien, la vamos a seguir haciendo. ¡Pero usted no colabora! Lamentamos tanto no tener sus reflexiones.*

María Ester Gorleri:

¡Hola! Manifiesto que tengo interés en continuar leyendo la Revista. Gracias por mandarme este N° 3. Bueno lo de L. Castro. Y la nota de O. Steimberg.
María Ester Gorleri, Formosa (UNaF).

N. del D. *Entonces se la seguiremos mandando. Si no le llega, avísenos.*

María Alejandra Suárez:

Hola profesor Barreiros. Mi nombre es María Alejandra Suárez, soy Lic. en publicidad, fui su alumna en el año 2003 de la materia Comunicación y Cultura. Para mí es una grata sorpresa haber recibido este material, ya que representa un trabajo sumamente valorable y placentero para mí como lectora. Espero continuar recibiendo sus ejemplares.
Saludo especialmente a usted y también a su equipo de trabajo.

N. del D. *Muchas gracias, María Alejandra Suárez, hubiera esperado que no le sorprendiera tanto la calidad del material después de haber cursado conmigo.*

Oscar Amaya:

¡Agradezco el envío! Me interesa leer los números anteriores.
Saludos y felicitaciones,
Oscar Amaya

N. del D. *Los números anteriores los puede pedir a: critica.revista@iuna.edu.ar o si no los puede conseguir en: www.iuna.edu.ar/institucional/publicaciones/revistas.php*
Agradecemos sus felicitaciones y saludos pero esto es una revista de crítica y usted tendría que justificar lo que dice, si no vamos a creer que a todas las revistas le dice lo mismo.

Victoria Palacios:

Mil gracias por el material, intercambiamos...
Victoria Palacios

N. del D. *No sé cómo podemos intercambiar. Pongo a disposición de los lectores de Crítica el sitio de Victoria Palacios:*
www.losbigotesdedali.com.ar

A. V. Garis

Chapeau cher monsieur por el fantástico artículo de *Crítica* “*Imagen: aquello de lo que estoy excluido*”, hace mucho que no leía algo tan bueno.
Con mis cordiales saludos,
A.V. Garis

N. del D. *Agradezco su generosa opinión y juicio.*

Roberto Crespo:

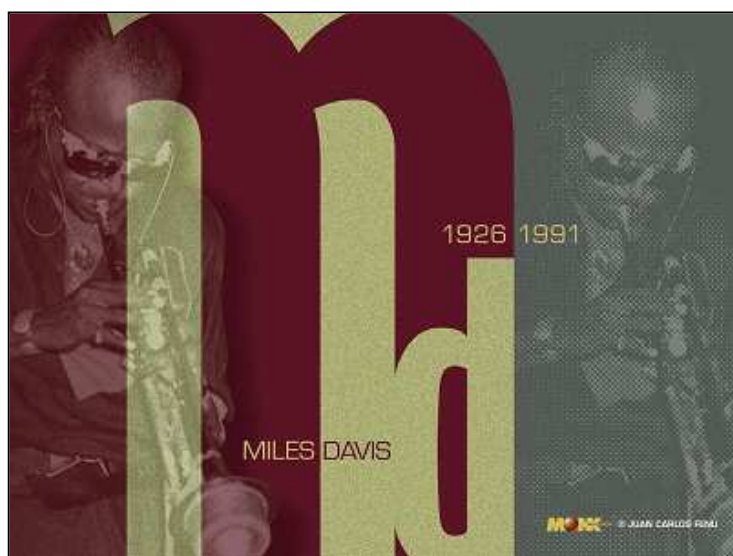
Raúl:

Con gran alegría recibí el N° 3 de la revista. Alegría por la singularidad y por las miradas. Te deseo el mejor 2008, con las antenas pendientes de las mejores ideas, y los más acertados pensamientos.
Un abrazo enorme,
Roberto Crespo

N. del D. *Sí, de eso se trata, de la singularidad de las miradas. Gracias.*

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

Fin de “Crítica” Número 4, Abril 2008



Miles Davis por Juan Carlos Fenu