

Libros de **Cátedra**

Medios y escrituras críticas

Libro de cátedra de Análisis y Crítica de Medios

Lía Gómez y Carlos Vallina (coordinadores)

FACULTAD DE
PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL

S
sociales

**EduLP**
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

MEDIOS Y ESCRITURAS CRÍTICAS
LIBRO DE CÁTEDRA DE ANÁLISIS Y CRÍTICA DE MEDIOS

Lía Gómez
Carlos Vallina
(coordinadores)

Facultad de Periodismo y Comunicación Social



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA


EDITORIAL DE LA UNLP

Índice

Presentación

A 80 años de <i>El Ciudadano</i>	5
<i>Carlos Vallina</i>	

Capítulo 1

Ética y estética de la función crítica	11
--	----

Crítica y creación	12
<i>Franco Jaubet</i>	

Revolucionar la cultura: impresiones de la crítica y el feminismo.....	17
<i>Lía Gómez</i>	

Capítulo 2

El diario de los diarios lecturas críticas	26
--	----

Respiración visual	27
<i>Juan Manuel Bellini</i>	

La crítica Raabiosa. Enrique Raab, la crónica y el periodismo cultural argentino	38
<i>Cintia Bugin</i>	

Capítulo 3

Tecnologías críticas	60
----------------------------	----

Edgardo Antonio Vigo y su relación entre el arte, la comunicación y la crítica	61
<i>Natalia Aguerre</i>	

Migrar lo digital: desafíos político-tecnológicos del arte en tiempos de pandemia	69
<i>Bianca Racioppe y Lía Gómez</i>	

Capítulo 4

Nuevas escenas de la cultura contemporánea 80

Gabo Ferro: la música crítica 81

Andrés Caetano

Montaje de archivo en la producción audiovisual contemporánea:

"VHS, Volver a Hamlet Siempre" 95

Juan Manuel Artero

Los autores 101

Presentación

A 80 años de *El Ciudadano*

Carlos Vallina

Un cuaderno, implica una escritura abierta, un registro que posibilita retornar a notas, fragmentos de documentos, de recortes de medios impresos, en suma, el curso de una exploración de la vida diaria, de tareas de aprendizaje, en donde no todo lo escrito o pegado o guardado significará una última propuesta.

Un libro de cátedra apunta en ese sentido a una ruta que se puede considerar, siguiendo la histórica expresión, “una guía para la acción”. Se trata de definir en el marco de la asignatura un objeto preciso y a la par suficientemente plástico que permita operar en torno a ese objeto que denominamos *crítica*, en un territorio que podríamos señalar como Periodismo Cultural.

Esta misma introducción se constituye entonces, por voluntad del autor de estas líneas, en un entramado que oscila, a la manera de las diversas grafías mencionadas de un cuaderno, entre los recuerdos, la propia edad, la experiencia vivida y la experiencia aprendida.

Es sumamente conveniente a los fines de la construcción del objeto de estudio, y del soporte en el cual estamos inmersos en este ámbito didáctico, referirnos sin duda a los cuadernos de Ricardo Piglia que devinieron editorialmente en *Los diarios de Emilio Renzi* (2015) y también en el audiovisual de Andrés Di Tella *327 Cuadernos* (2015).

Estas líneas se escriben en el 2021, tercer año de la pandemia, acontecimiento mundial que afectó y afectará no sólo la salud de la población global sino también sus modos de comunicación, sus instrumentos para tales fines, la salud misma, entendida en la totalidad del ser, y lógicamente las reflexiones que el fenómeno propone y a la par soporta.

Una de las primeras notas de este metalenguaje personal del cuaderno es la visita que anoté en ocasión de la entrevista que Eliseo Verón me otorgó en 1987 en la ciudad de París. Allí en su vivienda de los tradicionales suburbios amables con jardín y amplios espacios, el autor de *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* (1988) me recibió en un amplio salón que no estaba ocupado en sus anaqueles por libros sino por cassettes de video. Mi asombro por la cantidad motivó en el reconocido semiólogo una frase contundente “todo registro debe ser visto más de una vez” (1987, s/r)

Sobre su mesa de trabajo se encontraba una pila de un libro reciente de su autoría denominado *La construcción del acontecimiento* (1983), que se encargaba de reconstruir la recepción en Francia, en sus medios de prensa el accidente nuclear en Estados Unidos conocido como *Three miles island*, lejano antecedente de lo ocurrido en Chernobil.

En su texto, explica, tres dimensiones que admiten su criterio sobre la comunicación en ese momento histórico, a saber:

Primero: que la tecnología al revolucionar su infraestructura también efectúa un cambio decisivo en la democratización social de los medios.

Segundo: que el Estado se construye en los medios.

Tercero: que la información ya no se produce, sino que se reproduce.

Mi existencia vital posee la misma antigüedad que la de los años del film de Orson Welles, *El ciudadano* (1941). En él se inscribe por primera vez una autoconciencia crítica de las funciones del lenguaje cinematográfico al reconocer que la imagen ofrece en su espacio/temporalidad una descripción articulada del universo abordado por el relato, a través de lo que se denominó profundidad de campo. Esto significa que la invención del renacimiento en el orden plástico, de otorgar una perspectiva de ilusión tridimensional se ampliaba a una mejor comprensión de las variaciones temporales, más acorde con los descubrimientos fundamentales de la física, la psicología, la economía y las relaciones sociales.

Estos descubrimientos e invenciones estéticos e intelectuales, son sin duda descendencia de la exploración de la existencia de una vida, la de Charles Foster Kane, protagonista abordado luego del original comienzo, el de su muerte, para rastrear hasta la infancia la existencia individual, su dominio omnímodo de los medios de prensa a su disposición y la influencia que aquello supuso para la política de su nación.

Abundan ejemplos, como el film *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, que narra un mismo acontecimiento desde diversos puntos de vista. O una de las obras fundamentales del neorrealismo, *Paisá* (1946), de Roberto Rossellini, que es uno de los films que origina el movimiento italiano de posguerra o lo que Bazin llamó *Escuela italiana de la liberación* y a su caracterización de la misma como humanista revolucionaria; y es en sí una lección de invención estética y de teoría narrativa, al comenzar con una estructura clásica y culminar lo que sería una gran apertura artística con el encuentro del permanente reclamo de lo real.

Desde la entrevista al semiólogo mencionada en aquel 1987 hasta el presente, se ha consagrado la convicción de que los medios de comunicación masiva poseen un poder que pareciera sustituir la acción comunicativa de la sociedad, aún en la actual evidencia de una ampliación inédita de los modos de intervención de la misma en el uso de aquellas transformaciones técnicas y en la aparición de formas, lenguajes, actantes y circulaciones antes de la fecha mencionada, solo imaginadas por algunos ensayistas, novelistas y narradores.

1984, de George Orwell fue publicada en junio de 1949. Su visión distópica merece este párrafo de Hans Magnus Enzensberger de *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*: “La visión espectral que George Orwell tenía de una industria monolítica de los medios es prueba de su comprensión obsoleta de los mismos. La posibilidad de un control total de tales sistemas por una autoridad central, no es algo perteneciente al futuro sino al pasado” (Enzensberger, 1972, p. 66).

La guerra de los mundos de H. G. Wells, novela de 1898, fue un episodio de radio de la serie dramática *The Mercury Theatre on the Air* dirigida en 1938 por Orson Welles. La misma provocó simultáneamente una reacción de pánico en quienes tuvieron la oportunidad de oírla, tomando como información lo que era una representación, al igual que la inmediata fama de un joven autor y su traslado a la meca del cine, en donde en plena juventud abordó el papel de la radio, la prensa gráfica y el cine.

Historia y cultura crítica

En 1933 el ascenso del nazismo generó una crisis epistemológica en Alemania frente al uso autoritario de los medios, en tanto hablamos de diarios personales, indiquemos que el intelectual orgánico del nazifascismo Joseph Goebbels anotaba en el suyo que una mentira repetida se convierte en verdad.

Vietnam fue una guerra televisada para “hacer comprender” al pueblo norteamericano la necesidad de su brutal y absurda intervención en el lejano oriente. La guerra que impulsa George Bush en medio oriente fue denominada en su oportunidad por Jean Baudrillard como *La guerra del golfo no ha tenido lugar* (1991).

En estos hitos históricos se plantea un problema central para la escritura crítica, que resulta de considerar: el rol del Estado en tanto forma de comunicar un discurso hegemónico. Podemos decir, siguiendo el pensamiento de Ricardo Piglia, que el Estado es una máquina narrativa cuyo objetivo principal es el de incidir, influir o simplemente imponer un discurso único que legitime sus acciones. Y frente a ello la literatura en particular, el arte y la comunicación en general son las formas de resistencia a esa autoridad. Una resistencia que busca las formas que den lugar a los sentidos sociales, a la organización de la cultura, de la circulación de aquellas verdades que no están reconocidas por la máquina del poder y se ofrece, por el contrario, como la manifestación de lo ausente, de lo negado o sencillamente de lo desconocido.

En cada una de estas manifestaciones se expresa una función crítica, propia e interna de la obra que libera la posibilidad de su interpretación a fin de que los sentidos que sostienen su valor participen de ese reconocimiento que articula finalmente en la praxis política.

¿Puede la labor crítica en materia de análisis de los medios contemporáneos referirse a un presente a-histórico, determinista de la conducta social, capaz de sustraer la reflexión, la perspectiva de la inteligencia de los más amplios sectores e inducirlos a errores y catástrofes que dañen sus intereses de progreso y humanidad?

Si se sustrae los aportes de la cultura a través de las largas luchas libertarias de las razas oprimidas, de las mujeres, de los silencios de tantos, tales análisis y tales críticas quedan reducidas a crónicas intrascendentes y a épocas sin identidad y sin motivos de transformación.

La crítica y sus géneros

Decimos crónica y pensamos en Roberto Arlt y sus *Aguafuertes porteñas* (1933) que junto al teatro naciente, al tango, a los periódicos gremiales y políticos narraron el impacto de las primeras inmigraciones y la de sus hijos. Y describieron con solidez la profundización de las desigualdades, las expectativas de los desposeídos y los dramas que generaron.

Del Facundo (1845) al *Martín Fierro* (1872), de *La Guerra Gaucha* (1905) a *Crónica de un niño solo* (1965). La literatura argentina del siglo XX, se contextualiza junto con su cinematografía y la cultura popular, para comprender que la crítica como ejercicio del periodismo cultural, es además de una condición genérica el instrumento, la razón, la posibilidad de comprender a través de las representaciones estéticas y comunicacionales la verdad de una sociedad.

Es imperativo también pensar que la crítica como ensayo y creación, funda su riqueza en que todos los medios mencionados son hijos de la modernidad, que tanto prometió las más amplias y justas libertades humanas como así también generó las más atroces masacres, genocidios, explotaciones e injusticias conocidas.

¿Es posible pensar la historia de los medios en nuestra nación sin recorrer también la Historia misma de su trágica y esperanzada constitución?

Acudamos a Jesús Martín Barbero en su tesis doctoral de 1972:

Pensar el acontecimiento es intentar pensar la paradoja. Mientras las ciencias del hombre se quieren puro sistema formal – modelo de sistema sin sujeto– mientras la nueva episteme opone su sarcasmo a “quienes quieren aún hablar del hombre, de su reino o de su liberación” mientras los nuevos positivistas de manos limpias afirman que no entienden la significación de frases como “opresión de un pueblo” o “lucha de clases” millones de hombres en América Latina comienzan a tomar conciencia de lo que les impide ser “sujetos” de su historia e inician la lucha para liberarse de una opresión secular y asfixiante. Mientras rechaza el acontecimiento fuera de la ciencia y el historicismo genético lo asimila como elemento desintegrándolo, en América Latina se vive, se lucha y se muere al pie del acontecimiento: cambio, gesto, decisión, revolución, ruptura y comienzo. Frente a la pretendida neutralidad de la ciencia, frente a la serenidad y el distanciamiento del pensar filosófico, América latina opone la imposibilidad de tal neutralidad, la pasión indignada decía Mariátegui, y la necesidad fundamental de pensar a los hombres sus penas y sus esperanzas desde dentro. (Barbero, 1972, p. 84).

Cualquier ejercicio crítico donde la imagen constituye junto con la totalidad de los lenguajes sociales el corpus de esa modernidad no puede prescindir del gesto político del gobierno del presidente Perón al instalar la televisión, justamente con un discurso inaugural de Evita, la práctica concreta que avala la teoría mencionada por la cual el Estado moderno se construye en los espacios masivos, en la multiplicidad de las pantallas, en la circulación de todo mensaje social.

En ese período impetuoso de ascenso del pueblo argentino, Eva Perón la inaugura. Sin duda la comprensión de un gobierno nacional y popular de perspectiva latinoamericana y abierto a esta dimensión de la modernidad le otorga a la masividad el carácter de democrática en la medida en la que el nuevo medio ubica una nueva pantalla que modifica sustancialmente el escenario de las representaciones y en consecuencia de los géneros y la labor crítica.

Las interrupciones institucionales de nuestra nación no impiden, sino que favorecen, que la década del 70 retomara este origen y lo transformara en comunicaciones de nuevo tipo, como el denominado cine político. En la revista *Comunicación y Cultura*, Héctor Schmucler en 1975 nos advertía:

Sólo es científico, elaborador de una voluntad, un método que surja de una situación histórico-política determinada y que verifique sus pretensiones en una práctica social acorde con las proposiciones histórico-políticas en las que se pretende inscribirlas. Lo contrario, la consideración política y la “práctica científica” como fenómenos paralelos (es decir separados), concluye en un acompañamiento infinito sin que jamás una roce a la otra. Mientras, cada una de esas llamadas prácticas establecen ciencias y políticas en las que necesariamente se confunden...siempre la ciencia se vincula a una política. Y toda política condiciona a una ciencia. (Schmucler, 1975, p. 27).

La crítica, digámoslo una vez más, se trata entonces de una producción de conocimiento, de la conciencia del otro, de los imaginarios, de la afectividad, de las razones de la memoria, de la valorización de las prácticas de la vida cotidiana, de la auténtica religiosidad, es decir de todo conocimiento de la realidad material y simbólica.

Nos dice Luis Prieto en su artículo *Pertinencia e ideología* (1976):

No hay conocimiento de la realidad material que sea “objetivo” en el sentido de que se enfrente pasivamente al objeto y lo refleje “tal cual es” o, en todo caso, de una manera regida exclusivamente por el objeto. Esto es ya consecuencia del hecho de que la pertinencia no proviene nunca del objeto, sino que es aportada por el sujeto que es siempre un sujeto social, resulta de allí que ni siquiera el conocimiento de la realidad material es socialmente “neutro. (Prieto, 1976, p. 89)

Es necesario considerar que diversos autores estiman a la labor crítica en el campo del arte y la cultura como una condición especializada de un público lector/a y/o espectador/a, una mediación, una atención particular e interesada por parte del/la sujeto/a crítico/a. Pero desde nuestra perspectiva la tarea crítica y específicamente en el periodismo cultural es una profesión que conlleva la necesidad de una formación específica, de una dimensión creativa que reconozca la originalidad de su aporte y no sea una mera reproducción, que se pregunte por los géneros diversos, que indague en su historicidad, que comprenda el diálogo entre lenguajes, técnicas y procedimientos.

Podríamos decir que toda crítica es un acto de vanguardia en el sentido de Benjamín: La vanguardia es una respuesta formal a una situación histórica y política. Esta concepción inhibe una historia autosuficiente de los procedimientos, de las técnicas y de los formatos, planteando la relación entre sociedad, creación y crítica.

La crítica es parte de la semiosis social, es un lenguaje de lenguajes, una polisemia interpretativa que no media sino que hace emerger los sentidos de las obras y las percepciones de sus públicos, lo que coloca a la crítica en el interior mismo de todas las relaciones humanas en el campo de la producción artística y cultural. (Piglia, 2016, p. 57)

La polémica nos moviliza, nos exige discursos y escrituras que tengan en cuenta estas necesidades de estos protagonistas y nos permite pensar en la ausencia de una labor crítica sobre los lenguajes, acerca de las relaciones entre la información y las representaciones, en lo estrecho de los análisis circunscritos al territorio de la proyección y no a la vinculación con los dramas reales de la sociedad, con sus expectativas, dice Nicolás Prividera:

(...) los críticos nuevos no implican necesariamente una nueva crítica. Tampoco alcanza con escribir descontracturadamente, como si las críticas fueran la mera expresión de un gusto personal. Algo que podríamos llamar “crítica-facebook”: todo empieza y termina en un me gusta/ no me gusta. El crítico se confunde así con un espectador más, sin que se le exija más argumento que (la corrección o el desparpajo en) el estilo. Pero si el crítico pierde justamente su cualidad ídem, sino puede imponerse el deber de una argumentación consistente que vaya más allá de reproducir un modo de consumir, su labor no tiene densidad ni razón de ser. ¿Para qué tomarse siquiera el trabajo de leerlo? (Prividera, 2016, p. 14)

La materia Análisis y Crítica de Medios se propone como una invitación desde la universidad a complejizar el escenario de la cultura, a comprender las labores intelectuales y morales más fecundas de la historia humana y desde allí intervenir en escrituras múltiples que sorprendan recorran y reconozcan lo valioso de nuestros imaginarios como sociedad.

Desde allí trabajamos este libro, como apuesta a intervenir sobre textos, objetos, recortes, imágenes que a modo de un cuaderno vamos encontrando y haciendo parte de nuestro quehacer crítico periodístico intelectual y político.

Los y las invitamos a recorrer estas páginas y esperamos que la lectura se vuelva circular inacabada, con preguntas abiertas y un camino siempre atento a las sensibilidades estéticas de nuestro mundo.

CAPÍTULO 1

Ética y estética de la función crítica

Crítica y creación

Franco Jaubet

Síntesis de la propuesta

La actividad crítica no debe dissociarse de la creación. Si el arte y la política son inseparables, la crítica no debe presentarse como una construcción analítica abstracta, sino que también debe estar implicada en la construcción de una mirada singular sobre las obras y asumirse como sensible y portadora de un lenguaje y una memoria. La crítica como una creación que busca una forma de observar, de establecer relaciones, de vincular perspectivas teóricas y políticas y de valorizar las experiencias frente a las obras, para encontrar la posibilidad de un conocimiento nuevo que sea capaz de construir respuestas a las dinámicas propias de su tiempo.

Las razones de hacer un artículo sobre un tema que tantas veces ha impulsado el debate, tiene que ver con la inconformidad, las dudas y los inconvenientes que se nos siguen apareciendo cada vez que nos enfrentamos a la tarea de hacer una crítica. En una actividad sin un único método que se haya impuesto, que se practica tanto en el periodismo cultural como en la academia y que se desafía constantemente en el tiempo y su dinámica de relaciones materiales y simbólicas, la pregunta por su ontología, por su ser y por su función se hace permanente y necesaria para acompañar esos cambios.

Si hay algo que sabemos es que la crítica nunca es del todo final y que el diálogo entre la obra, el texto y las autorías diversas será un continuo movimiento. Sin embargo, si algo buscan las y los críticos, con mayor o menor rigor metodológico, es poder dar cuenta del carácter y el valor de una obra, de un medio, o de cualquier objeto o sujeto que genere sentido. Como si existiera una necesidad de encontrar una visión particular, original, propia, que tiene sus motivaciones en la memoria, que por supuesto es social e histórica y por ende requiere compromiso. Se podría afirmar entonces, como ya se ha hecho, que la crítica es una obra en sí misma. Una obra sobre la lectura y sobre la escritura, sobre la huella de los relatos, sobre la mirada de quien se ha posado por alguna razón en especial en algún aspecto de lo observado, de lo leído o de lo oído, y que ha recibido un estallido de imágenes que ahora se debe ordenar en un texto.

Podemos decir que si la organización de un texto crítico depende en buena medida de una hipótesis que logre objetivar un punto de vista, conjuntamente con un análisis descriptivo del material narrativo de la obra, su historicidad y su contexto, surge la pregunta por ¿cómo se llega a ese supuesto? Quizás, la respuesta está en que toda crítica es por sobre todas las cosas un acto de creación, de articular el imaginario de la cultura con el propio para indagar en una posición de la escritura que logre sumar un sentido más al de la obra o medio ya establecido como

tal. Llegar al origen de una idea es una misión imposible, pero envolver ese origen en el lenguaje que lo posibilita es la tarea de la crítica en su búsqueda curiosa por encontrar una verdad estética, aún en su múltiple relatividad.

Pero ¿qué crea la crítica? En principio crea una segunda obra, un discurso sobre otro discurso, un metalenguaje (Barthes, 1966), una mirada sobre otra mirada, una escritura sobre otra escritura, una imagen sobre otra imagen que nace de un complejo entramado de memoria social y cultural que se configura tanto en el imaginario de la obra como en el de quien escribe la crítica, constituyendo así un escenario de comunicación, donde dar una respuesta ante un acontecimiento del lenguaje.

Una película, una novela, una poesía, una intervención plástica en la calle, por dar sólo algunos ejemplos - de los más clásicos-, no siempre se transforman en un interrogante abierto, pero la forma en que afectan el campo de lo sensible, de aquello que podemos percibir, del afecto como efecto en la cultura, produce afecciones, reflexiones, que merecen la tarea de la crítica que pueda dar cuenta de esa sensibilidad generada y de elevar esa experiencia ante la obra para convertirla en un conocimiento, en un saber social. La creación en la crítica, es en primer lugar la puesta en crisis de ese vínculo directo entre obra y público, entre escena y sentido, entre objeto y sujeto, entre acción y reacción. La elaboración de una propuesta crítica indaga en romper la propuesta discursiva para dar cuenta de ese entramado sensible, que se constituye no como una preocupación interna y privada de quien escribe, sino como necesidad de exposición en la escena pública. Porque si la crítica es la expresión de una lectura y la expresión de una memoria, donde se involucra y acciona desde la propia identidad del crítico, es entonces una observación en un tiempo y en una historia social, con las condiciones de ese espacio, de esa cultura, de ese pueblo. En esta línea, la crítica es una forma de autobiografía (Piglia, 2016), un modo de construirse en el lenguaje, de narrar su mirada sobre el mundo, una necesidad de dejar huella, rastro visible de nuestro modo de intervención.

Pero ¿cómo trabajar la identidad de un, una crítico/a? o mejor dicho ¿es posible construir una identidad crítica que exprese el compromiso de la propia identidad frente a una obra? ¿Qué cruces pueden establecerse en la escritura entre la construcción de conocimiento válido y la creación original y propia de una enunciación?

Hacer una crítica es enfrentarse a la soledad de esas preguntas, a la responsabilidad frente a una idea, a la inefable certeza de que siempre lo producido también es ajeno. Pero no todo lo extraño es impropio, también las distancias culturales, las relaciones de la memoria y las propias vivencias son parte de esa tela en blanco que empieza a tomar forma en la escritura.

En el libro de cátedra precedente *El periodismo y la crítica en la cultura* (2016), se dispusieron una serie de referencias que permitieron establecer algunos acuerdos y distinciones sobre qué es y qué no es una crítica. Con especial énfasis en algunos autores que nos permitieron pensar desde diversas disciplinas de las humanidades y el lenguaje, tales como Walter Benjamin, Roland Barthes, Horacio González, pasando también por el ensayo de Oscar Wilde, sumados a un recorrido histórico por los medios latinoamericanos y argentinos y la revisión de periodistas que marcaron su impronta en la escritura y el periodismo cultural, nos acercamos a la comprensión

de las funciones de crítica y el periodismo cultural, como así también a la composición de algunos modos de abordaje.

En las perspectivas de esos autores, autoras y referencias, consideramos al lenguaje de las obras como nuestra principal fuente de análisis. Consideramos también que este se presenta ante nosotros como la articulación de formas y rasgos en donde persisten indicios de lo real, como fragmentos del mundo capaces de provocar la mirada y el pensamiento, en donde la crítica puede dar cuenta de un estado de situación en diversos aspectos.

Podemos, a grandes rasgos, tomar dos o tres distinciones del anterior libro de cátedra que pueden desandar algunas preguntas y reflexiones que se ponen en juego a la hora de enfrentarnos a hacer una crítica. La primera de ellas es la que propone a la crítica como una sobreimpresión de discursos, lo que Barthes llama *metalenguaje*. La referencia al autor francés también nos lleva a decir que la elaboración de la crítica consiste en la búsqueda y la construcción de un sentido a través del sistema de signos que le proporciona la obra, pero no debe buscar “el sentido” de la obra, sino el sentido que puede darle con el lenguaje de su tiempo.

Toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma; para utilizar un juego de palabras de Claude Lévi-Strauss, es conocimiento del otro y co-nacimiento de sí mismo en el mundo. Para volver a decirlo en otros términos, la crítica dista mucho de ser una tabla de resultados o un cuerpo de juicios, sino que es esencialmente una actividad, es decir, una sucesión de actos intelectuales profundamente inmersos en la existencia histórica y subjetiva (es lo mismo) del que los lleva a cabo, es decir, del que los asume. (Barthes, 1964, p. 346)

Por otra parte, hay entre los nombres y publicaciones mencionadas en el recorrido histórico sobre la crítica un ineludible compromiso en la contribución a una mayor verdad sobre la realidad histórica. Los nombres de Roberto Arlt, Enrique Raab, Rodolfo Walsh o María Teresa Gramiglio nos indican un punto de vista en la búsqueda de transformación de las condiciones sociales. Por supuesto no una verdad en términos positivistas, sino una verdad hallada en los términos de encontrar el sentido en la cultura y no en la naturaleza. Y por añadidura, la comprensión de que la crítica no debe ocultar su ideología y su propia mirada sobre la obra, es decir debe hacer evidente su modo de conocer y mostrarse posicionado en su propio lenguaje. Estas tres distinciones componen una política de la crítica de la cual quien escribe se hace cargo y con mayor o menor grado expositivo lo enuncia.

La estética como la ciencia que indaga en las formas del mundo, no desde las bellas artes y las altas culturas, sino desde la rugosidad de sus texturas, colores, olores, sonidos, grafías y entramados que nos permiten concebir una forma narrativa para las prácticas culturales que requieren en sí mismas de una ética política que las enlace. Glauber Rocha es muy claro en este planteo cuando desde el cine del 60' en Brasil, nos habla de una Estética del hambre, una Estética de la violencia, que comprende a América Latina en una imagen que configura su orden social. Dice Rocha: “Una vez más el paternalismo es el método de comprensión para un lenguaje de lágrimas o de mudo sufrimiento. El hambre latino, por eso, no es solamente un síntoma

alarmante: es el nervio de su propia sociedad” (Rocha, 1965, s/p). Esa nervadura de la cultura es la que la crítica busca incansablemente. Ese ser y sentir de los territorios de lo real en los territorios de las representaciones narrativas.

Por eso la crítica es la construcción del proceso de comunicación en términos complejos. Lo que Jesús Martín Barbero llamó mediación, aparece como el intento de expresar las conexiones y relaciones culturales que en definitiva terminan afirmando cuál es el modo de conocimiento social que se tiene en la actualidad. Porque la subjetividad del crítico, sin desestimar el desarrollo de una técnica y un genio particular, es la expresión también del campo social y cultural en el que se encuentra. Quizás la genialidad de algunas y algunos críticos consista en cómo se narra ese encuentro de percepciones, ese encuentro de conocimientos. “Una noción contemporánea de genio tendría que enfocarse en nuestro manejo de la información, y en nuestra capacidad de diseminarla” (Goldsmith, 2020, p. 22). La crítica tiene la tarea de potenciar una elaboración discursiva, de hallar todas las relaciones posibles, de hacer un ejercicio por el cual pueda volver a haber una narración que contenga los rastros que han quedado en esa conversación de la obra con el mundo.

Hace casi un siglo, el mundo del arte dejó a un lado las nociones convencionales de originalidad y reproducción con las readymades de Marcel Duchamp, los dibujos mecánicos de Francis Picabia y el citado ensayo de Walter Benjamin. La obra de arte en la época (sic) de su reproductibilidad técnica”. Desde entonces, un desfile de artistas, desde Andy Warhol, hasta Matthew Barney, han llevado estas nociones a nuevos niveles, generando ideas complejas sobre la identidad, los medios y la cultura (Goldsmith, 2020, p. 30).

La crítica es una narración, es mirada expresada en un texto, comunicada, elaborada para formar parte del debate público. Que los públicos tengan una mirada y hagan un uso crítico de las producciones culturales puede ser un estado de su participación consciente del mundo. Pero escribir una crítica es dar un salto doble. Primero el que se esfuerza por encontrar en la memoria las palabras y las formas de representar lo que la obra nos hace sentir y nos comunica en la conciencia del mundo. En palabras de Giles Deleuze, “Para Proust escribir es leer ese libro interior de signos desconocidos. No hay logos, hay jeroglíficos. Escribir es interpretar lo que ya está escrito y hasta el momento es ilegible” (en Piglia, 2016, s/p). Segundo, aquel salto que proyecta llegar al público, porque la crítica se dirige a un/a lector/a, que también está vinculado a la obra a quien se la volvemos a presentar. Como dice Stephen King sobre la escritura de ficción: “Hay que escribir con la puerta de la habitación cerrada (acá podemos ubicar el primer momento del crítico en donde debe encontrar cómo decir lo que le ha conmovido) y hay que corregir el texto con la puerta abierta” (King, 2001, p. 231), la puerta abierta es la conciencia de que el texto tendrá un estado público.

Para continuar en esta línea de pensar la crítica también como un relato, podemos pensar al crítico o la crítica como un personaje que habla mayormente en primera persona y nos cuenta una experiencia de ese vínculo que ha conformado con la obra. Como un/a

investigador/a en el arduo trabajo de establecer relaciones desde su memoria personal (siempre configurada en la cultura) y del tiempo histórico acumulado en el que esas obras llegan. Entonces, frente a las expresiones deconstructivas como “la obra no dice nada, sos vos quien dice”, “es todo subjetivo”, la crítica discute la obra proponiendo una objetividad como fundamento de su propia subjetividad posible.

Que el sujeto individual llegue a ocupar el centro del escenario e interprete de nuevo el mundo desde sí mismo, es algo se deduce en buena lógica de la economía y la práctica política burguesas. Ahora bien, cuanto más se reduce el mundo a criterios subjetivos, más rápidamente comienza este sujeto tan privilegiado a socavar las mismas condiciones objetivas de su propia posición de preeminencia. Cuanto más extiende el sujeto su dominio imperial sobre la realidad, más relativiza ese terreno en función de sus necesidades y deseos, lo que provoca que la sustancia del mundo se disuelva en la materia de sus propios juicios (Eagleton, 2011, p. 127).

La crítica como las obras siempre son una ficción, y a la vez la ficción siempre se constituye sobre un universo de verdad. Así, la crítica es un texto sobre otro texto, un mundo sobre un mundo, un universo sobre otro universo que a la vez se crea a sí misma como una necesidad de llegada hacia el origen incierto de la propia humanidad. La Crítica es creación en el solo hecho de indagar en la posibilidad de contar una historia con cada detalle que nos rodea como seres del lenguaje.

El entusiasmo, el estremecimiento y la alegría de llegar al desarrollo de una idea propia, de saber que se ha descubierto algo que estaba presente en la memoria y todavía no estaba contado, debe estar contenido dentro de una posible contribución a la transformación de la Historia. Es más, arriesguemos a decir y con fundamentos por demás, que no hay novedad posible en el campo estético y narrativo sino es aquella que logra constituirse como un aporte a la problemática social. En definitiva, el crítico o crítica, al igual que un artista, trabaja para conocer aquello que el mundo no ha narrado todavía, o mejor dicho, para narrar de una forma original aquello que existe en el mundo o aquello que se ha creado, pero todavía no ha sido reconocido. Porque la renovación nace siempre del material inestable que encontramos en la cultura y en la memoria.

Referencias

- Barthes, R. (2003) (1964). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Eagleton, T. (2011). *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta.
- Golsmith, Kenneth (2020) *Escritura no creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Caja Negra.
- King, S. (2004). *Mientras escribo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Piglia, R. (2005). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona: Anagrama.
- Vallina, C. (coord). (2016). *El periodismo y la crítica en la cultura*. La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación (EPC).

Revolucionar la cultura: impresiones de la crítica y el feminismo

Lía Gómez

Síntesis de la propuesta

La crítica es una práctica política, pensarla como disidente de lo instituido, de lo naturalizado, de lo normalizado por el discurso hegemónico, de la linealidad de perspectivas simplicistas; es también dar la lucha por el valor simbólico de los relatos de nuestra cultura. Este ensayo se propone trabajar recuperando la historia del periodismo cultural latinoamericano. Pero al mismo tiempo las mujeres y disidencias como narradoras de la cultura. ¿Cuál es su mirada crítica sobre el mundo que relatan? ¿qué elementos de lo latinoamericano se configura en la identidad de su escritura? ¿cómo la lucha de las mujeres y disidencias por pensar una cultura justa, igualitaria, emancipadora es parte de la historia de nuestras narrativas? ¿Cómo comprender los relatos en este contexto de revoluciones de lenguajes y enunciaciones posibles?

Revolucionar la cultura

Fusilados al amanecer es el primer título pensado para la primera obra de periodismo de no ficción en la argentina. Esa enunciación literaria, casi de título de película de terror de los años 50, luego se transforma en la frase certera de la política nacional en dictaduras: Operación Masacre. Los cuadernos de Enriqueta Muñiz, periodista española llegada a la argentina con apenas 22 años huyendo de la guerra civil, narran ese pasaje. Mutación simbólica que se convierte en leyenda del periodismo de investigación antes incluso que Truman Capote.

Enriqueta Muñiz, acompaña a Walsh en toda su investigación sobre los fusilados que viven, hace entrevistas, transcribe, encuentra documentos, toma notas y fotografías. El autor de la Carta a la Junta Militar (1977) reconoce:

Desde el principio está conmigo una muchacha que es periodista, se llama Enriqueta Muñiz, se juega entera. Es difícil hacerle justicia en unas pocas líneas. Simplemente quiero decir que si en algún lugar de este libro escribo “hice”, “fui”, “descubrí”, debe entenderse “hicimos”, “fuimos”, “descubrimos”.

Algunas cosas importantes las consiguió ella sola, como los testimonios de los exiliados Troxler, Benavidez, Gavino (Walsh, 1957, p. 21).

Enriqueta además es crítica de cine en grandes diarios nacionales como La Nación o La Prensa, cronista de Ve a y Lea y escritora de novelas.

Unos años más tarde (1971) en México, Elena Poniatowska imprime los “testimonios de la historia oral” de *La noche de Tlatelolco* de agosto de 1968, que por ese entonces, la joven nacida en París emigrada al país mariachi, recolecta entre los estudiantes y trabajadores voces que hace públicas en un libro que tiene la sonoridad de una manifestación de época. “Pueblo, no nos abandones ¡Únete pueblo! (...) ¡Soldado, no dispaes, tú también eres el pueblo!” (Canticos de la revuelta de estudiantes en México). 1968 es también recordado por el mayo francés. En Argentina dos años antes se produce la noche de los bastones largos.

También en la década del 60 y 70, Antonio Berni presenta la serie Ramona Montiel, una niña humilde devenida mujer que luego de buscar incansablemente su lugar como costurera enaltece la prostitución como forma de vida. Contemporánea a Juanito Laguna, con la técnica de collage como característica de esos años en Berni, la serie Ramona es una obra crítica que posiciona la mirada sobre el mundo, las mujeres, los medios y el consumo con recortes publicitarios, escritos y rostros del cine. Ramona es una mezcla entre Milonguita y Marilyn como en mismo Berni define. “Ramona es una víctima de la sociedad, sí es cierto; pero es, además, alguien que conserva un margen para vivir su vida” (Giunta, 2020, p. 147).

La personaje de Berni, tiene rasgos disruptivos para la época, poniendo en tensión algunos de los preceptos que ya ponían en debate las primeras luchas por la emancipación del cuerpo femenino. La exposición de Ramona como centro de la escena, años más tarde será descrita por Camila Sosa Villada, escritora trans, que también de origen humilde vio en la prostitución uno de sus principios de vida, “Pensaron alguna vez que la poesía podía tener una forma tan concreta” (Sosa Villada, 2020, s/p).

La crítica tiene un desafío: revolucionar la cultura, producir una alteración, una vuelta sobre la interpretación de la obra que permita observar más allá de la materialidad de su estructura. Como plantea Judith Butler retomando a Foucault:

(...) la propia pregunta ¿qué es la crítica? forma parte de la empresa crítica en cuestión, así que la pregunta no sólo se plantea el problema — ¿cuál es esta crítica que se supone que hacemos o a la que debemos aspirar?, sino que representa también un cierto modo de interrogar, central en la actividad misma de la crítica (Butler, 2001, s/p).

Así, la pregunta abierta, la confrontación con la linealidad del argumento expuesto (que Foucault propone en su trama de pensamiento para observar la historia de la sexualidad como problema moderno), plantea la necesidad de enfrentarse a lo hegemónico, no en afán destructivo, sino más bien de ejercicio de la comprensión sobre los elementos de la cultura y el poder que operan en el mundo de las representaciones artístico-comunicativas.

Es por eso que el punto de vista es central para nuestro planteo de escrituras múltiples con una visión crítica, ya que es el que permite situarnos en una mirada que comprenda la importancia de interrogar incluso más allá de lo posible en los indicios que una obra nos presenta.

Al analizar una obra, formato, género o medio de comunicación, no alcanza con describir su contenido, o las formalidades de su estructura; es necesario dar batalla para ir más allá de lo visible y comprender la composición que se presenta en la totalidad del objeto comunicativo.

Entender de dónde viene, cuál es su trayectoria en la corriente histórica de las producciones culturales, qué elementos del lenguaje incorpora, cómo posiciona la escena de modo tal que la estética traduzca parte de la ética que involucra la posición política del autor o de la autora, es parte de la tarea del crítico o la crítica. Hay un momento inicial para la tarea que es la curiosidad en los detalles que el mundo nos pone a disposición, ya que la crítica no busca develar algo oculto, sino más bien, como dice Douglas Huebler (1969), comprender que “el mundo está lleno de objetos más o menos interesantes, no quiero añadir más”.

Que el libro que inventa el género de no ficción en la argentina tenga la sutileza y a la vez la entereza de cambiar el título pensado inicialmente como *Fusilados al amanecer a Operación masacre*, es en sí misma una actitud crítica. Indagar en ese detalle perdido, interrogando, conjeturando hipótesis posibles sobre esa transformación es la tarea del o la crítica.

Fusilados al amanecer implica la acción concreta del hecho narrado con una ubicación de tiempo y espacio que da respuesta a los interrogantes de qué y cuándo sucede lo que denuncia, indaga en un plural que protagonizan quienes son víctimas de la acción (los fusilados) y propone una poética del relato que el amanecer nos introduce como imaginario de lo sensible. Podríamos decir que era un posible título para la historia del “fusilado que vive”. Sin embargo, la política está fuera del juego lingüístico en este primer título. La operación en cambio, como aquello que ejecuta una acción, que es predeterminada, que constituye incluso una decisión de manipular algo o alguien, indaga en otro tipo de definiciones que además sentencia como masacre. Operación Masacre es la definición de un accionar delictivo, que contempla mayor violencia de lo posible, que invoca un sentido de la justicia y que en el libro de Walsh implica la comprensión de que no era solo un fusilamiento de cuerpos en el basural, sino el intento de masacrar todo aquello que el peronismo dejaba sobre la cultura argentina. La comprensión de las palabras como acción política se define aquí en esta comparación. La historia que le sigue es conocida.

La noche que envuelve a Tlatelolco también indaga en esa operación simbólica que el lenguaje deja visible, la oscuridad de los hechos es parte de la historia triste de México que además hoy tiene a los 43 estudiantes desaparecidos normalistas de Ayotzinapa.

Ramona Montiel sigue siendo parte de nuestros días en imágenes que nos inundan en noticias, películas, series, libros, revistas y notas televisivas. ¿No es Johana Ramallo en murales pintadas, remeras, y cartelería la Ramona Montiel trágica del siglo XXI?

La crítica es una práctica política, pensarla como disidente de lo instituido, de lo naturalizado, de lo normalizado por el discurso hegemónico, de la linealidad de perspectivas simplistas; es también dar la lucha por el valor simbólico de los relatos de nuestra cultura. Y es

aquí donde las teorías feministas nos proponen un diálogo que nos permite indagar en otras formas posibles del lenguaje artístico comunicativo.

La crítica y el feminismo

El 4 de noviembre de 1920, Tao Lao, escribe en el diario La Nación: “Este mundo moral en que la mujer se escuda para salvaguardia de la moral colectiva, de la estabilidad de la familia, y, por consecuencia, del Estado, es una de las causas más visibles de su complejidad” (1920, s/p). Quien firma el artículo titulado “La complejidad femenina” es el seudónimo de Alfonsina Storni, firma creada para una época donde ser mujer y periodista era vedado para ciertos temas de opinión. La moral y la familia son para la poeta argentina, la causa y consecuencia de un Estado que oprime, de una mujer aún no liberada de la definición que se creó a sí misma sobre ser mujer en el siglo XX.

Podríamos definir al feminismo como un devenir constante, de reivindicaciones políticas y sociales que propone revolucionar la cultura cuestionando el androcentrismo en el que configuramos nuestros imaginarios. Es desde allí, que el feminismo es un movimiento político, pero también una perspectiva teórica sobre el mundo. Constituye un interrogante abierto, que va desafiando los mandatos sociales con un análisis crítico que contempla la problematización de la mirada como uno de sus elementos centrales. “Algunas veces gente amiga me ha preguntado: ¿Y usted por qué no se casa? – y he contestado- Me doy cuenta perfecta que una sola mujer no es, nunca, el ideal completo de un hombre. Esta seguridad restaría a mi matrimonio toda ilusión” (Storni, 1919, s/p).

Ya en 1919, la poeta, escritora y periodista argentina, enuncia en el lenguaje operable de su tiempo la tensión como parte de lo que años más tarde Pateman denomina el contrato sexual. Como sostiene Valobra retomando a la primera autora:

“(…) el contrato social oculta el contrato sexual. El contrato sexual es el modo a través del cual los varones tienen garantizado el acceso al cuerpo de las mujeres, es decir, “la ley del derecho político- sexual masculino”. (...) Pateman señala que empleados y marido mandan con derecho propio sobre el cuerpo de las trabajadoras y de las esposas. Si bien el capitalismo implica una sujeción sobre los cuerpos de los trabajadores y las trabajadoras, sin embargo, las mujeres son doblemente explotadas como trabajadoras y como mujeres. “La dominación sexual es parte de la estructura de subordinación en el lugar de trabajo. En alguna fábrica, las bromas y jugarretas sexuales son algo más que objeto de risa, son el lenguaje de la disciplina” (Valobra, 2015, p. 8).

En otra nota titulada *Quién es el enemigo del divorcio* publicada también en La Nota en 1919, Alfonsina indica:

Todo contrato puede ser anulado por voluntad de los contratantes. El contrato matrimonial no debería escapar a esa norma legal. Verdad es que considerado

el matrimonio bajo su faz puramente ideal, la palabra contrato parece pedestre, privada de bella elasticidad sentimental. Y sin embargo el matrimonio es un contrato (Storni, 1919, s/p).

En su contexto de posibilidad, las escrituras en los diarios *La Nación* y *La Nota* a principio del siglo XX se transforman en un archivo de la palabra escrita que enuncia la voz de las primeras feministas en la prosa de Alfonsina. La huella de sus palabras traza puentes desde el periodismo con las teorías del contrato sexual, del poder opresor del Estado, e incluso, con la posibilidad de las mujeres como sujetas de derechos civiles y políticos. Pero no es el objetivo aquí concentrarnos solo en este archivo en formato papel, también disponible en la colección física del Archivo General de la Nación Argentina, y recientemente publicado por la Editorial Excursiones bajo el título de *Un libro Quemado* de Alfonsina Storni. Más bien este inicio, es para recuperar la apuesta por indagar en los archivos que nos han dejado aún en sus condiciones diversas las mujeres del siglo de las grandes vanguardias.

No debemos olvidar que las primeras feministas en el país dan cuenta de la posibilidad de acceso a imaginarios nuevos a través de la educación, no garantizada en la igualdad para todas las mujeres en su tiempo (ni ahora). Los primeros enfoques del feminismo nacional forman parte de esa relación entre el género, la raza, la clase social y la cultura como magma de potencialidades para una enunciación pública. Como establece Foucault, la sexualidad también es un dispositivo de construcción moderna con variantes tecnológicas sociales, instituciones, símbolos socioculturales clasificables y jerarquizados, saberes y experiencias circulantes en un determinado contexto de poder. En estas mujeres de principios de siglo XX, aún sigue primando la definición de un Estado que construye un ciudadano (ciudadana) blanco(a).

Los elementos centrales de La crítica; la historización, la contextualización, la interrelación, la descripción, la posición política frente a la interpretación de una obra y sus sentidos, también son parte de las acciones del feminismo para desnaturalizar lo instituido.

La llamada “primera ola” que podríamos ubicar incipiente como consecuencia no directa de la revolución francesa, donde se declara los derechos del hombre como universal único, y no se incluye a las mujeres en la escena pública. Las mujeres no pueden votar, no tienen derecho sobre sus hijos e hijas, tienen doble explotación laboral, no tienen derecho a la educación y no son consideradas ciudadanas de la revolución.

En Europa las luchas por los derechos de las mujeres desde la revolución francesa en adelante tiene una larga historia que no es objeto de este escrito, pero sí enunciar que la conquista del voto es fundamental para comprender el sentido político del feminismo como movimiento histórico que dialoga y se cruza con otros procesos sociales como la configuración del Estado moderno, la división del trabajo y la producción, la transformación del sistema económico, las grandes guerras, etc. La segunda ola se establece en este último período de un mundo entreguerras y posguerra.

Algunos años después, en un período donde el peronismo ocupa el poder entre 1945 y 1955 y transforma la aparición pública de las mujeres a partir de la sanción del voto femenino, fortalece el lugar del trabajo como lugar de identidad, e incluso sanciona la ley de divorcio entre otras

cosas, sigue primando la idea de la mujer como propiedad del sujeto varón, y la reivindicación de la realización a través del matrimonio, como unidad del Estado moderno.

Es también, el peronismo el que trae la masividad de la imagen a través de la televisión en 1951, medio que se convierte años más tarde, en un aparato donde la mujer tiene un protagonismo, a través de su programación. Las novelas de la tarde, la cocina de doña Petrona, las publicidades de electrodomésticos para el hogar, el melodrama, el ideal del amor romántico. Como sostiene Liliana Viola (2017), la educación sentimental argentina se expone en la televisión a través de la ficción, pero también debemos indicar a partir de otros modos de enunciar que el medio encuentra para ser parte de la escena familiar.

La moral colectiva que le preocupa irónicamente a Tao Lao en 1920, sigue sosteniendo su fuerza pública entrada la segunda mitad del siglo XX, apunta a narrar una mujer moderna, que sin embargo replica las condiciones de producción de su tiempo. Como sostiene Bock:

Las diferencias que aparecen dentro de un mismo sexo son tan grandes como las que se hallan dentro de la misma clase. En realidad, ni la clase ni el género se refieren a grupos homogéneos, menos aún a vínculos de solidaridad, pero ambos tienen un valor relevante como categorías que, específicas y dependientes de un contexto concreto, reflejan la realidad de las relaciones sociales, tanto desde los distintos grupos como dentro de cada uno de ellos. De aquí que la historia de las mujeres se ocupe así mismo de la clase, y que haya estudios importantes sobre las trabajadoras, las mujeres de los trabajadores, las burguesas y las aristócratas (Bock, 1991, p. 21).

Podríamos replicar aquí la pregunta de Scott (1992) leyendo a Delany: “¿Está lo privado totalmente separado o es completamente integral con lo público?” (p. 69).

Enriqueta Muñiz deja el testimonio en sus cuadernos de las veces que no pudo asistir a las entrevistas pautadas o a lugares preestablecidos por no poder sortear los impedimentos de la familia.

La misma Elena Poniatowska escribe en su primer libro la historia de una lavandera, Jesusa Palancares. Recupera el trabajo doméstico, los avatares y las ausencias de esa mujer con la que conversa horas y le da forma en *Hasta no verte Jesús mío* (1959) a la historia individual y colectiva de quien fuera protagonista de la revolución mexicana a su manera, siendo obrera y empleada doméstica, que nace en Oaxaca y termina en la capital mexicana narrando su vida para la historia de la literatura latinoamericana.

La llamada tercera ola del feminismo, ya conquistados los derechos jurídicos como el voto y la educación, se torna un proceso de configuración de lo simbólico como protagonista central de la escena y se busca la visibilidad del movimiento. Entre los años 70 y 80 el calor de las vanguardias artísticas y culturales de liberación acompaña la instalación de múltiples corrientes que además de pelear por una ciudadanía inclusiva, indagan en la sexualidad como configuración central de las identidades puestas en juego.

A finales, en 1987 María Luisa Bemberg, directora de *Camila* (1984), de *Señora de Nadie* (1982), del corto *Juguetes* (1978), una de las fundadoras de la Unión Feminista Argentina (1970) en una entrevista en Función Privada, también en la televisión, indica:

Al final del siglo XX es imposible no ser feminista, es una mirada diferente sobre el mundo (...) Yo creo que no hay que decir “las mujeres” como si fuesen los zapatos, las mujeres son diversas igualmente diversas de lo que son los varones, entonces hay mujeres modernas, honestas lúcidas que piensan igual que yo y entonces nos sentimos respaldadas las unas con las otras (...) Ser machista es ser fascista, ser feminista es ser antifascista (Bemberg, 1987, s/p).

En el año más feroz de la dictadura cívico militar en Argentina, 1978, M. Luisa Bemberg filma el cortometraje *Juguetes* en el edificio de la Rural, mundo patriarcal si los hay. La directora argentina propone una mirada sobre el mundo impuesto a niños y niñas con juguetes para unos/as y otros/as, con profesiones para unos/as y otros/as, con miradas sobre los cuerpos de las mujeres, con mandatos de familia, de éxito, de sociedad moral. Con cierto distanciamiento estético, Bemberg cuestiona en el montaje esos principios, y finaliza parodiando la pregunta del periodista ¿qué querés ser cuando seas grande? El nombre en el buzo de la pequeña corriendo a cámara permite en el futuro otras respuestas posibles.

En la misma década, años antes de exiliarse, Ana Basualdo escribe en la revista *Panorama* sobre Blackie (Paloma Efrón), Ada Falcón, Eva Perón y la moda camp en Argentina. ¿Cuánto hemos leído de esas notas en nuestra historización de crítica?

La moda femenina de los años 40, con sus zapatos de plataforma y sus vestidos de raso, el bolero, la comedia rosa, los manuales de cartas amorosas y el folletín pertenecen a un universo redescubierto por la nostalgia y definido, en parte, por una revolucionaria generación de críticos. Según algunos esa búsqueda de peces de oro en el pasado solo indica esterilidad creadora, o un poderoso regodeo snob. Para la mayoría, sin embargo, implica una saludable democratización del gusto (Basualdo, 1971, s/p).

Recordemos que por esos años Manuel Puig publica *Boquitas pintadas* (1969) y *El beso de la mujer araña* (1976). Algunos de los nombres que podemos mencionar de la escena cultural de esos tiempos en América Latina son, Clemencia Lucena en el arte pictórico en Colombia, Helena Greco desde el activismo en Brasil, Mercedes Sandoval de Hempel, jurista paraguaya, María Elena Walsh compositora argentina, Paz Errázuriz fotógrafa chilena. Ya por los años 80, Carlos Jáuregui en Argentina y Pedro Lemebel en Chile empezaban a desafiar los modos de ser y configurar el género como performance tal como lo definen entrada la década siguiente Judith Butler y Paul Preciado.

Recién en los años 90 el multiculturalismo, lo trans, lo queer, empieza a hacerse presente con más fuerza pudiendo ser liberado no aún en su totalidad en la primera mitad de los años 2000. El siglo XXI empieza con lo que algunas teóricas denominan una cuarta ola que reivindica el ni

una menos, el derecho al aborto, la condena del acoso y el abuso, la emancipación de los cuerpos en forma masiva con la ocupación del espacio público y el debate sobre el lenguaje como territorio de disputa (las/los/les entre otros).

Podríamos decir que toda la primera mitad del siglo XX estuvo habitada por mujeres escritoras, periodistas, críticas que se iban haciendo lugar en el mundo de la cultura como podían. Atravesadas por las transformaciones culturales y políticas mundiales, las obras artístico-comunicativas son parte no solo de su modo de expresarse al mundo, sino también de constituirse como herramienta de la enunciación política.

La crítica es un género en sí mismo, un metalenguaje, una obra que se desprende de otra obra, pero al mismo tiempo es todo aquello que se establece en los intersticios de la cultura en todas las formas posibles. Tiene algo de performático en sus escrituras múltiples que va combinando elementos de campos diversos y se define en cada una de las texturas que aporta su escritura. La crítica es movimiento. “Quiero escribir movimiento puro” (Lispector, 1978, s/p)

Los desafíos

Entrado un nuevo siglo, el XXI, en Argentina, tenemos la ley de identidad de género, el matrimonio igualitario, ley de interrupción voluntaria del embarazo, cupos laborales, asignaciones familiares, protocolos contra la violencia en instituciones públicas, una ley de educación sexual integral, una primera jugadora de fútbol trans Mara Gómez, poetas como Susy Shock, y escritoras premiadas como Camila Sosa Villada.

En el texto aquí esbozado proponemos un recorrido inicial por algunos nombres que nos anteceden en la mirada crítica de la cultura y el feminismo. Como sostenemos líneas arriba, toda crítica implica historizar, contextualizar y generar un diálogo intertextual como práctica política. En la misma línea, en el primer Cuaderno de Cátedra publicado en 2016 expone: “La crítica finalmente, la concebimos como una construcción de la memoria. Entendiendo a ésta como la forma de la condición humana en la que se deposita su proyecto de futuro”. (Vallina, 2016, p. 12)

Gretel Karplus le escribe a Walter Benjamin el 26 de marzo de 1939, “Hace tiempo te escribí diciéndote cuánto me gustaría armar un manuscrito mecanografiado, en alemán, de tu trabajo sobre la reproducción. No podrías hacerme mayor favor que mandarme el material lo más pronto posible” (Karplus, 1939, p. 393). Gretel es la esposa de Adorno, del que mucho se ha hablado de su relación con el autor de *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* pero poco conocemos de esa muchacha que lo acompañó por carta hasta sus últimos días en las atrocidades de la guerra.

Las mujeres se constituyen como narradoras de la cultura. Su mirada crítica aparece en las múltiples formas de definir el mundo que las rodea, en los testimonios que recabaron, en las obras que resaltan, en las definiciones sobre sí mismas.

Las desigualdades de nuestro continente son parte de las propias condiciones de esas escritoras, artistas, activistas, que hasta describen el mundo suyo y el ajeno (si es que hay

uno posible), que reclaman su existencia, que denuncian y gritan su experiencia, como Camila Sosa Villada en *Las Malas* (2019) “Nosotros las olvidadas ya no tenemos nombre. Es como si nunca hubiéramos estado ahí” (Villada, 2019, p. 220). O Susy Shock a través de su célebre frase de reivindicación del derecho a ser un monstruo, o el Manifiesto poema de Pedro Lemebel: “No soy Pasolini pidiendo explicaciones / No soy Ginsberg expulsado de Cuba / No soy un marica disfrazado de poeta/ No necesito disfraz/ Aquí está mi cara/ Hablo por mi diferencia” (Lemebel, 1986, s/p).

Como sostiene Andrea Giunta (2018) “el feminismo artístico y sus campos de acción adyacentes constituyeron la mayor transformación en la economía simbólica y política de las representaciones del arte en la segunda mitad del siglo XX” (p. 15)

Recuperar las huellas de las mujeres y las disidencias en la historia de nuestro propio imaginario cultural es un desafío, que no implica una visión sesgada sobre un universo creado por mujeres, sino más bien la pregunta por un imaginario que convive con otras luchas emancipadoras y que en el recorrido tiene múltiples tensiones y disputas.

La mirada feminista nos permite correr el foco, abrir más preguntas, indagar más en los clásicos que tenemos como referencias pre moldeadas, poner en tensión y disputar todos los sentidos posibles que es el objetivo central de toda crítica.

Referencias

- Adorno G., Benjamin, W. (1930-1940.) Traducción de Mariana Dimópulos (2011) Editorial Eterna Cadencia
- Basualdo, A. (1973). Blackie el blues de Paloma Efron. Revista Panorama.
- Basualdo Ana (2020) El presente. Crónicas. Editorial Sigilo.
- Butler, J. (2000). Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barriendos (2001) ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault. Recuperado de: <https://transversal.at/transversal/0806/butler/es>.
- Giunta, A. (2018). Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Editorial Siglo Veintiuno.
- Lispector, C. (1978 - 2011). Un soplo de vida. Editorial Siruela
- Poniatowska, E. (2017). La Noche de Tlatelolko. Editorial Marea

CAPÍTULO 2

El diario de los diarios lecturas críticas

Respiración visual

Juan Manuel Bellini

Síntesis de la propuesta

Utilizar la figura de un escritor como Ricardo Piglia a través de sus diarios personales para ver cómo se desarrolla la unidad entre distintas formas artísticas, en este caso haciendo hincapié en su relación con el cine. Ver cómo surgen hipótesis de los films que ve, cómo nunca deja de pensar también en el contexto social. Considerar por tales motivos su ejemplaridad como crítico cultural en diálogo con el periodismo y la literatura.

Las ciudades presentes

Los datos biográficos de Ricardo Piglia indican que nació en Adrogué en 1940, luego debió emigrar con sus padres a la ciudad de Mar del Plata tras el golpe de 1955, fue a La Plata a estudiar y finalmente se afincó en la ciudad de Buenos Aires, realizando viajes a dar clases a la Universidad de Princeton, Estados Unidos. Falleció en 2017 en Buenos Aires. Escribió críticas, ensayos, guiones cinematográficos, novelas, cuentos, diarios personales. Hasta ahí los datos duros. Piglia fue mucho más que eso, es un ejemplo de intelectual creador. Para los que aún no lo hicieron se recomiendan como lecturas las novelas *Respiración artificial* (1980), *Plata quemada* (1997), *La ciudad ausente* (1992), sus libros de críticas y ensayos *Crítica y Ficción* (1996), *El último lector* (2005), sus tres tomos de los diarios personales. En YouTube, se encuentran numerosas entrevistas donde deja conceptos muy claros, y están sus intervenciones en la televisión pública en 2013 con clases tanto sobre la novela argentina como sobre Jorge Luis Borges.

Se han editado por Anagrama tres tomos de sus diarios personales, donde firma como su alter ego literario: Emilio Renzi. Su primer tomo es de 2015, se titula *Años de formación* y abarca desde los años 1957 a 1967. El segundo tomo fue editado en 2016, lleva por título *Los años felices* y se extiende entre 1968 y 1975. Mientras que el tercero, de 2017, *Un día en la vida*, comienza en 1976 y llega al final de la última dictadura, luego tiene un capítulo largo y luego diversas anotaciones llamadas *días sin fecha* que llevan hasta el momento de su postración que al poco tiempo desencadenaría en su muerte.

Nos permiten esos escritos meternos en la vida de uno de los más grandes escritores argentinos. Son páginas llenas de vida, amores, amistades, odios, felicidades, tristezas y análisis certeros sobre literatura. Pero demuestra que un artista no se queda solamente en su disciplina (que ya al escribirlo suena a encorsetamiento). Piglia tanto en momentos de efervescencia política como en pleno genocidio, no duda en ir al cine, es más le sirve y hace anotaciones que tanto en pocas líneas como en mayores extensiones. Piglia fue guionista de películas incluso su novela *Plata quemada* fue llevada al cine con la dirección de Marcelo Piñeyro, pero nos centraremos en su función como espectador de cine, algo tan noble y necesario como el lector para la literatura.

Antes de comenzar con el análisis de sus diarios donde aparece su pasión por el cine, veamos como ejemplos libros donde ya se registra su experiencia como espectador. Su primer interés comienza en Mar del Plata donde concurría a los cineclubes de esa ciudad.

Luego su paso por La Plata fue muy importante. Fue de 1960 a 1966 y el escritor Ramón Tarruella en su libro *Crónicas de una ciudad. Historia de escritores vinculados a La Plata* lo detalla en un capítulo. Vino a estudiar Historia y no Letras, se recibió y dio clases en dicha Facultad. Lo que siempre proponemos en la cátedra, de las saludables mezclas y vinculaciones que se dan en el arte, lo muestran a Piglia recorriendo los cines de la ciudad, sobre todo el Cine Select que estaba ubicado en 48 entre 7 y 8 y como queda dicho en el libro de Tarruella: “Piglia se relacionaba con estudiantes de cine como “Rolo” Diez, Carlos “Chino” Vallina (profesor titular y creador de Análisis y Crítica de Medios), Edgardo Cozarinsky, Lalo Panceira y Raymundo Gleyzer, ni más ni menos.” (Tarruella, 2002, p. 130).

También le contó al cineasta Emiliano Ovejero (registrado en el libro *El Lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, editado por Jorge Carrión) sobre que La Plata.

Era una ciudad universitaria, se podría decir, donde también estaba una de las primeras escuelas de cine, en la Escuela de Bellas Artes. Entonces yo era muy amigo de los estudiantes de allí y ellos tenían el privilegio, como parte de su materia de estudio, de ver proyecciones de películas de la historia del cine. **Yo estaba con ellos todo el tiempo**, viendo las películas que daban en el microcine del Instituto de Cine de La Plata, que era muy bueno, donde se formaron muy buenos directores (Carrión, 2008, p. 230).

Diario I: Años de formación (1957-1967)

En su primer tomo la pasión por el cine se detecta en las primeras páginas, mientras conversaba con amigos en bares, descubría nuestras lecturas, notaba que se convertía en un “cinemaniaco nómada” (Piglia, 2015, p. 39) y mencionaba que en una semana había visto películas de los siguientes directores: Alf Sjöberg, Lucas Demare, Akira Kurosawa, Frank Capra, John Sturges, Ugetsu, Mizoguchi, R. Wise, Federico Fellini, Wylder, Alfred Hitchcock, Orson Welles, J. Lee Thompson, Kawalerowicz, John Ford, Joshua Logan, Morris Engel, Nicholas Ray, J. Mankiewicz,

Bresson y John Ford. Entre los títulos se encontraban *La princesa que quería vivir*, *La ventana indiscreta*, *El Ciudadano*, *Las noches de Cabiri*, *Un condenado a muerte se escapa*, *Ugetsu Monogatari*. Entre esas obras maestras los directores eran italianos, argentinos, franceses, japoneses, norteamericanos, ingleses, polacos. De esta manera se iba internando en distintas realidades, con distintas temáticas, es que el que se acerca al cine va comprendiendo las conductas humanas, una visión del mundo. En esa mezcla, mientras tanto, Piglia cuenta que la profesora de francés –él estaba cursando el secundario- le presta *La náusea* y se interna en la lectura de la novela de Jean Paul Sartre (2015, 41). Ya vamos teniendo cómo se va formando un crítico: leyendo, viendo, comentando, escribiendo, viviendo.

Más adelante cuenta que va a la cancha a ver a Boca y luego al cine a ver *Una Eva y dos Adanes* de Wilder la cual resume como: “El cuerpo de Marilyn Monroe cantando con un bajo diminuto, en el pasillo del tren. Dos hombres vestidos de mujer en una orquesta de señoritas” (Piglia, 2015, p.48). A los pocos días, sigue con el *Otelo* de Orson Welles y *Cenizas y diamantes* de Wajda.

Ya instalado en La Plata como estudiante de Historia, concurre a charlas de Silvio Frondizi, lee a Albert Camus, a Martin Heidegger y también se dirige hacia la facultad de Bellas Artes para ver cortos de directores argentinos, de quien destacaba *El muro* de Leopoldo Torre Nilsson: “cierto expresionismo en la iluminación y un relato fragmentado y hermético” (Piglia, 2015, p. 78). También se relaciona con estudiantes de cine que editaban la revista *Contracampo* (Piglia, 2015, p. 81). Un jueves se junta con compañeros estudiantes para “discutir un comunicado estudiantil de apoyo a Cuba” (Piglia, 2015, p.88) y al otro día está nuevamente en el cine, para ver *Nido de ratas* de Elia Kazan.

Otro joven escritor que andaba por La Plata era Jorge Di Paola, amigo de Piglia, que en la localidad de Punta Lara le anuncia: “se terminó la clase media musical, queridos, estamos con el Chango Nieto, con Alberto Castillo, y con los Beatles ragtime de los barrios obreros de Liverpool”. (Piglia, 2015, p. 116). No solo de cine y literatura vivían. El arte se va mezclando para bien.

Otra anotación en su diario personal que condensa toda una crítica sobre, en este caso, *El desierto rojo* de Michelangelo Antonioni:

Narra desde adentro de una mujer alterada, a quien la realidad le aparece amenazadora y hostil. De algún modo parece la historia de Rossana (de ‘Las amigas’), como si no se hubiera suicidado y estuviera casada, igualmente capturada por fantasmas diversos” (Un tema. ¿Qué pasa cuando fracasa un suicidio? ¿Cómo sigue la vida?) (Piglia, 2015, p. 167).

Allí vemos que Piglia sintetiza el argumento de la película, hace referencia a otra película de Antonioni que está basada en una novela del escritor Cesare Pavese y traza una hipótesis de la película, mientras se guarda las respuestas de preguntas existencialistas sobre el suicidio, como tema para un futuro cuento.

Y un registro sobre la ópera prima de un artista notable: “Veo *Crónica de un niño solo*, de Leonardo Favio. Notable primera película de gran calidad. Un intuitivo que sabe narrar y que ha visto muy buen cine. Me recordó el film de S. Ray” (Piglia, 2015, p. 183).

Mientras tanto va a espectáculos musicales, donde puede estar tocando Horacio Salgán y canta Edmundo Rivero, o Mercedes Sosa cuando recién comenzaba su carrera folklórica, sigue escuchando a los Beatles de quienes compara su estilo con el del novelista Louis Céline. Va viviendo romances por la ciudad de Buenos Aires, se encuentra también allá con las amistades de David Viñas, Miguel Briante, Rodolfo Walsh, Pirí Lugones, Juan José Saer, Jorge Di Paola, Andrés Rivera, León Rozitchner y su trabajo como traductor, escritor y compilador de la editorial de Jorge Álvarez, quien publicará, entre otras joyas, la primera novela de Manuel Puig. El tiempo también lo utiliza para pensar un argumento para *Historias de jóvenes* un programa pionero de David Stivel que tocaba problemáticas sobre las nuevas generaciones en la televisión (Piglia, 2015, 220).

Va anotando sus planes y lo que ve en la calle:

Estoy en un bar sobre Lavalle, en el comienzo tardío de la noche, y pienso ir a ver ‘The Knack’ con Inés, si ella, como yo, recuerda la última cita. Enfrente, un llamativo tartamudo intenta torpemente seducir a una rotunda muchacha rubia (...). (Piglia, 2015, p. 253).

Semanas después, ve en un mismo día dos joyas históricas del séptimo arte: *Diario de una camarera* de Luis Buñuel y *Pierrot le fou* de Jean Luc Godard. Nuevamente la posibilidad de meterse en el mundo desde una butaca.

Ser contemporáneo a hechos artísticos históricos forma parte de su vida, registra que comienza a leer *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez cuando recién se edita, y si bien no es mucho de su agrado la compara con la literatura de Jorge Amado y de su director admirado Fellini (Piglia, 2015, p. 316).

Mientras asiste a reuniones políticas y discute sobre peronismo con Ismael Viñas y Rodolfo Walsh, anota una lista de placeres, entre ellos “ir al cine de día y salir cuando todavía hay sol” (Piglia, 2015, p. 321) y “en Bolivia mataron al Che Guevara, algo ha cambiado para siempre en la vida de mis amigos y también en la mía” (Piglia, 2015, p. 328).

Así vemos en este primer diario su paso por Mar del Plata, La Plata hasta su afincamiento en Buenos Aires. Son 358 de páginas llenas de ideas sobre la literatura, el cine, la música, la política. Sigue impresionando al revelar la capacidad de analizar la actualidad y nunca descuidar que lo que se ve en la pantalla del cine o en las páginas de un libro son hechos constitutivos y muy importantes para las personas.

Diario II: los años felices (1968-1975)

Es el diario de más páginas (419) y muy vital. Una de las anotaciones da cuenta de que en un mismo día se encuentra con José Sazbón, Ramón Plaza, Manuel Puig, Andrés Rivera, Jorge Álvarez y Pirí Lugones. Luego de una larga charla con Puig, le entrega para leer *Boquitas pintadas*: “en la senda de su novela anterior pero profundizando la poética y buscando la emoción popular y la experimentación técnica” (Piglia, 2016, p. 18).

Marcando algo que lo sorprendía y que es un buen registro de época, es estar viendo en televisión una película de Alfred Hitchcock y las interrupciones del film por la publicidad: “gente feliz con imágenes demagógicas intenta vender objetos múltiples en breves relatos microscópicos. Ese doble juego produce un distanciamiento, disuelve la ilusión que produce en el cine en la sala” (Piglia, 2016, p. 25).

Cuando va al cine a ver *Los carabineros* de Jean Luc Godard, no duda en hacer jugar la intertextualidad y la compara con la escritura de Samuel Beckett y Jorge Luis Borges (Piglia, 2016, p. 34). Y cómo no pensar en los últimos festivales del Bafici, cuando anota que fue a ver *Accidente* de Joseph Losey con guion de Harold Pinter y se encontró “con todos los esnobs de Buenos Aires extasiados en el hall de entrada, mirándose unos a otros” (Piglia, 2016, p. 54).

Los cruces artísticos que se daban en los '60 quedan reflejados con un recital de Almendra y Manal al que asiste Piglia y cuyo organizador era su editor Jorge Álvarez, que tenía una importante librería en Buenos Aires y que fue pionero en darle importancia al incipiente rock nacional y allí, en un teatro de la calle Corrientes: “Pappo, Pajarito Zaguri, Miguel Abuelo, los chicos melenudos que fuman mota mezclados con Jauretche, Pajarito García Lupo y otras aves” (Piglia, 2016, p. 96).

Otros fenómenos de época, un encuentro con Manuel Puig quien le dice que ve “lo argentino” (Piglia, 2016, p. 100) en el cine popular de Armando Bo e Isabel Sarli y “anoche frustrado intento de ver clandestinamente ‘La hora de los hornos’” (Piglia, 2016, p. 100).

Finalmente puede ver la película de Pino Solanas y Octavio Getino en un departamento de San Telmo donde también concurrieron el escritor Dalmiro Sáenz y el pintor Ricardo Carpani. Considera a la película que solo podía verse en forma clandestina: “un muy buen film de Solanas, un documental en la línea del agit-prop de la vanguardia rusa” (Piglia, 2016, p. 104). A los pocos días va a ver *La carga de la Brigada ligera* de Tony Richardson y nuevamente logra sintetizar como el crítico más capaz que ve en el film: “desdramatización, manejo brechtiano de las escenas de masas; héroes románticos, levemente ingenuos y conmovedores, destruidos por el absurdo de su mismo heroísmo” (Piglia, 2016, p. 105).

Luego se encuentra con Rodolfo Walsh para ver la segunda parte de *La hora de los hornos* y siente cierta decepción y acuña una frase para la posteridad: “la arbitrariedad ideológica se convierte en el error estético. Solanas ha inventado el peronismo de izquierda” (Piglia, 2016, p. 107).

Reiteramos que en este capítulo del cuaderno de cátedra nos interesa ver cómo Piglia analiza los films, no para publicarlos, sino para su registro personal, más allá de que un diario personal persigue en el fondo la posibilidad que otro lo lea, en este caso queda inmortalizado al ser

publicados con el apoyo de la Universidad de Princeton y con una editorial internacional como Anagrama. Por eso nos sorprende gratamente cuando ejemplificamos con los juicios de valor frente a una obra, en este caso la película *El graduado* de Mike Nichols: “El mito del adolescente puro triturado por la estructura social, que se defiende con la rebeldía ciega (Teddy Boys, beat generation, los rebeldes sin causa), habitualmente huye hacia la naturaleza (Nick Adams en Hemingway) o se suicida (Quentin Compson en Faulkner)”. (Piglia, 2016, p. 112).

En otro comentario Piglia parece acercarse a nuestra materia, ya que cuando le ofrecen dirigir una revista la piensa “más ligada a la crítica de la crítica de los medios” (2016, p. 138).

La política siempre presente en la vida del intelectual. Esta vez no a través de la literatura, sino del cine y frente a una película del Cordobazo la crítica estética de Piglia, más allá del acuerdo ideológico:

Anoche vimos un film sobre los sucesos de Córdoba de Enrique Juárez: material documental y periodístico de buena calidad, entorpecido por un comentario ingenuo, mal resuelto. Sigo viendo claramente las posibilidades narrativas del estilo periodístico en el cine (cámara ágil, ritmo nervioso, montaje brusco) (Piglia, 2016, p. 166).

Y mientras termina la década del '60, su análisis sobre esos años: “produjo un corte múltiple. Cambió la política de izquierda. Mucha libertad para buscar lo que cada uno quiere”. (Piglia, 2016, p. 172)

Aparte de sus amistades literarias señala la suya con el cineasta Leopoldo Torre Nilsson y su pareja la escritora Beatriz Guido. Respecto de Nilsson deduce que

Tiene la increíble certeza de que es inminente el triunfo del socialismo en la Argentina y trata de estar lo más cerca posible de gente como yo porque imagina que podemos protegerlo para que no lo maten y le demos tiempos para exiliarse (Piglia, 2016, p. 224).

Tiempo después se encuentra con el escritor Haroldo Conti y el cineasta Nicolás Sarquís quienes piensan en un guion “latinoamericano” (Piglia, 2016), del estilo del cineasta brasileño Glauber Rocha (Piglia, 2016, p. 252). Y páginas después “a la noche voy al cine y veo ‘El evangelio según San Mateo’ de Pasolini. No debe haber historia más bella: de allí salen todas, de Shakespeare a Faulkner” (Piglia, 2016, p. 257).

Se propone también el estudio de un programa de radio de los primeros '70 y del nuevo rol del periodismo:

Analizar el programa de radio muy influyente de Guerrero Marthineitz: dialogismo, folclore, políticas de apoyo a Lanusse en lo específico, prueba de un nuevo modo de hacer política asentado en los periodistas como formadores de opinión (que sustituyen a los intelectuales) (Piglia, 2016, p. 273).

El porqué del título de *Los años felices* se lo puede entender porque es antes del genocidio del que da cuenta el próximo tomo. Uno de sus amigos, Rubén Kristkauský, sería secuestrado y continúa desaparecido por la última dictadura y ayudó a Piglia, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo para la publicación de la revista Punto de Vista. Un sábado de 1971 lo visita Kristkauský, con quien “vamos juntos al cine: ‘Busco mi destino’, el mundo de la beat generation, la ruta, el rock, las motos potentes para cruzar el país de este a oeste”. (Piglia, 2016, p. 281)

El cine como placer se presenta también en varias líneas: “anduve por la ciudad buscando aire y terminé en el cine viendo ‘Soplo al corazón’ de Louis Malle”. (Piglia, 2016, p. 297), “Pasamos el día en casa con Amanda, a la noche vemos ‘Roma’ de Fellini” (Piglia, 2016, p. 329). Su deambular por la ciudad, junto a su amigo el escritor David Viñas lo resume con un “hablando de lo mismo que hablamos desde que nos conocemos: peronismo, éxito y fracaso, Urondo y otros enemigos, cine, política” (Piglia, 2016, p. 341).

Realiza anotaciones sobre teoría cinematográfica: “en 1926 Eisenstein, empieza a desarrollar la hipótesis de un cine conceptual, es decir, de un lenguaje cinematográfico capaz de transmitir no sólo emociones y sentimientos, sino también reflexiones y modelos de pensar-con imágenes” (Piglia, 2016, p. 339). Y otra vez su ida al cine, esta vez para ver *Barrio chino* de Roman Polanski: “la película parece basada en una novela que Chandler nunca escribió” (Piglia, 2016, p. 384), lo cual es todo un elogio teniendo en cuenta a Chandler como uno de los maestros de la literatura policial negra. Con otra película, que se iría convirtiendo en un clásico del cine del terror no opina lo mismo: “termino en el cine, viendo un film regular (*El bebé de Rosemary*) entre otros hombres solos que matan el tedio de la tarde” (Piglia, 2016, 388). Es lapidario con una película argentina de 1975, *Una mujer* de Juan José Stagnaro: “con inusual perfección técnica, narración vacía, combinación del cine comercial más el cine publicitario con aire intelectual, homólogo a los jóvenes best sellers” (Piglia, 2016, p. 409).

El cine, la televisión, la literatura, aparecen como intereses de ese modelo de crítico que fue Piglia:

Primero voy al cine a ver la versión de ‘Macbeth’ de Kurosawa y luego, al llegar, me siento frente al televisión a ver la versión Hollywood 1950 de ‘Babylon Revisited’ de Fitzgerald, y al terminar el programa voy al sillón, enciendo la lámpara y leo de un tirón una vez más ‘El corazón de las tinieblas’ de Conrad (Piglia, 2016, p. 411).

Y una confesión: “vivo en el aire, pese a todo voy todos los días al cine” (Piglia, 2016, p. 415).

Sus anotaciones nunca descuidan el contexto político: “renunció todo el gabinete, pero Isabel sostiene a López Rega” (Piglia, 2016, p. 401).

Este capítulo abunda en nombres y obras, la propuesta es que cada estudiante si desconoce a alguno de ellos proceda a la búsqueda de quiénes eran, de que puedan consultarse las obras citadas. El crítico se hace yendo a la búsqueda y allí se encuentra lo más rico del andar.

Diario III: un día en la vida (1976 hasta pocos años antes de su muerte en 2017)

El subtítulo de los diarios escritos a partir de 1976 es elocuente: “los años de la peste”. Así registra el 25 de marzo el golpe perpetrado un día antes:

Me quedé leyendo esa noche hasta la madrugada y desde la ventana vi cómo los militares cortaban el tráfico, escuché voces de mandos, vi colectivos encandilados con la luz de un foco antiaéreo, vi civiles que patrullaban las calles; a la mañana siguiente volví a la ronda de escuchar las radios en cadena transmitiendo marchas militares. Preparan una represión sangrienta. Su asesor en economía es Martínez de Hoz. Pasé el miércoles sin salir a la calle, hoy me dispongo a asomarme a la ciudad (Piglia, 2017, p. 23).

Y en la ciudad se encuentra con que;

Lo peor es la siniestra sensación de normalidad, los ómnibus circulan, la gente va al cine, se sienta en los bares, sale de las oficinas, va a los restaurantes, se ríe, hace chistes, todo parece seguir igual pero se oyen sirenas y pasan a toda velocidad autos sin patentes con civiles armados (Piglia, 2017, p. 23).

Comenzaba el genocidio.

Unos meses después cuenta haber ido a un cine a ver un film checoslovaco *El valle de las abejas* a la Cinemateca de Buenos Aires y se encuentra con José Szabón: “él, como yo, es un solitario en busca de un refugio en la pantalla y en la oscuridad de un cine” (Piglia, 2017, p. 27). En esos momentos de terror uniformado Piglia da cuenta de otras idas al cine.

Pasé estos días en el cine, como hago siempre que quiero huir. Jueves, ‘El inquilino’ de Polanski. Viernes, ‘El último magnate’ de Fitzgerald, con guión de Pinter, dirigida por E. Kazan. Sábado, ‘Ese oscuro objeto del deseo’ de Buñuel. Domingo, ‘Un día particular’ de Ettore Scola, y hoy a la noche también iré al cine. Me construyo mis festivales privados” (Piglia, 2017, p. 38).

Agrega que “voy al cine a la tarde y a la noche para escapar de mis propias imágenes” (Piglia, 2017, p. 38).

Muestra también sus lecturas referidas a la teoría del cine, por ejemplo un ensayo escrito en 1913 por Georg Lukács y da una muestra de cómo el crítico puede desarrollar un pensamiento acerca de lo teórico más la experiencia vivida:

Experiencia muy clara de esto es salir del cine a las tres de la tarde y sentir el sol como una visión que parece continuar las luces que iluminan en la oscuridad del cine. El shock que sufre el espectador al pasar de las sombras

de la sala a la luminosidad del día está ligado a la incertidumbre de la que habla Lukács” (Piglia, 2017, p. 47).

Un día de 1978 lo dedica a ver “varios films alemanes de Wim Wenders (‘Alicia en las ciudades’, ‘En el transcurso del tiempo’, ‘El amigo americano’), donde encuentro los viajes, las fugas, la distancia, la literatura norteamericana” (Piglia, 2017, p. 82).

El 24 de marzo de 1979 puntualiza “aniversario catastrófico. Los militares llevan tres años en el poder y han destruido todo lo mejor de este país” (Piglia, 2017, p. 92).

Cabe señalar que mientras suceden todos los acontecimientos terribles, Piglia no dejó de escribir, ni de enseñar ya sea en la Universidad o ante la intervención por parte de los militares a las casas de estudios, pasó a hacerlo en forma particular. Cuando firma el contrato con la editorial Pomare por su primera novela, *Respiración artificial*, anota: “iré a ver el film de Wenders ‘El miedo del arquero ante el penal, basado en la novela de Peter Handke (Piglia, 2017, p. 113).

Sus idas al cine son constantes. Otro día registra que:

Al mediodía voy al cine y en la sala Lugones veo una historia documental del cine francés; a las seis de la tarde voy al cine Libertador y veo ‘El toque’ de Bergman; a las nueve de la noche voy al Cosmos con Iris y vemos ‘Muriel’ de Resnais”. (El cine es el diván del pobre, como decía Deleuze) (Piglia, 2017, p. 126).

Ante el atentado contra el presidente norteamericano Ronald Reagan en marzo de 1981, Piglia da su hipótesis sin descuidar al cine: “ante toda política que toma la forma de un delirio social, el loco aislado. Influida por el cine (‘Taxi driver’), se fascina con Jodie Foster (la joven prostituta del film)”. (Piglia, 2017, p. 140).

A Malvinas la ve como “una siniestra y psicótica guerra” y que “igual que siempre, los tiranos en este país –al menos en el siglo XX- nunca duran más de cinco años” (Piglia, 2017, p. 156).

Ya en democracia sigue escribiendo sobre el cine. Por ejemplo de “Shoah” de Claude Lanzmann donde “me di cuenta de que hay un momento en que los sentimientos no se pueden expresar y que la gente, entonces, deja de contar y sencillamente llora” (Piglia, 2017, p. 188). Se trata de un documental que narra experiencias del genocidio nazi.

En tercera persona cuenta experiencias en el cine en los años 90:

Entró en la sala y se sentó a ver ‘Pulp fiction’ de Tarantino, que se había estrenado la semana anterior, y sus amigos más jóvenes estaban encantados por el descubrimiento de una peli, como dicen, hecha por un cinéfilo que renovaba el séptimo arte. A Renzi sólo las películas le permitían dejar de pensar en las clases o en las conferencias que había dictado y lo dejaban siempre acelerado, sin poder parar de pensar, ideas sueltas, reflexiones insistentes, cosas que podría haber dicho y no dijo” y habla del “aura oscura del cinematógrafo, que lo llevaba a otra dimensión (Piglia, 2017, p. 214).

Cuenta la experiencia de encontrarse con congéneres en el hall del teatro San Martín luego de retrospectivas de films de Ozu o Bergman. Y saca como conclusión de que el antecedente más cercano de la película de Tarantino es el cuento *The Killers* de Ernest Hemingway (Piglia, 2017, p. 216).

Estando de turista en Francia deja pasar dos trenes “para seguir escuchando la melodía cautivante de la cítara que le recordó vivamente la banda sonora de Ravi Shankar en la película ‘El tercer hombre’ de Carol Reed” (Piglia, 2017, p. 224). El cine siempre presente.

En Estados Unidos se interesa por las series y hace el siguiente análisis:

David Simon, el creador de la serie ‘The Wire’, es un gran narrador social. Incorpora la intriga policial de los hechos del presente (la economía de ajuste de Bush, la manipulación de las campañas políticas, la legalización de la droga). En el capítulo piloto de ‘Treme’, su nueva serie de televisión que vi la otra noche, el marco es Nueva Orleans después del Katrina: nunca los desastres son naturales, ésa es la posición de Simon” (Piglia, 2017, 257).

Y anota que:

La narración social se ha desplazado de la novela al cine y luego del cine a las series y ahora está pasando de las series a facebook y a twitter y a las redes de internet” y que “cuando el cine es relegado como medio masivo por la televisión, los cineastas de ‘Cahiers du Cinéma’ rescatan a los viejos artesanos de Hollywood como grandes artistas; ahora que la televisión comienza a ser sustituida masivamente por la web, se valoran las series como formas de arte (Piglia, 2017, 257).

Se alegra de encontrar en ese país un videoclub especializado en películas policiales (“tiene algunas joyas inhallables”) y de estar mirando televisión y ver que en un canal daban *Prossesed* de Curtis Bernhardt “otra de mis películas favoritas. Joan Crawford aparece en medio de la noche en un barrio de Los Angeles y deambula por las calles extrañamente iluminadas” (Piglia, 2017, p. 261). Y se sigue interesando en las series y desarrollando hipótesis:

Se interpretan y se discuten casi en el momento mismo en que se emiten los capítulos, los receptores tienen un conocimiento completo de lo que están por ver. Lo mismo ha sucedido siempre en el fútbol, gran espectáculo narrativo de masas (Piglia, 2017, p. 265).

Por supuesto, no abandona el hecho de ver películas: “pasamos un par de días viendo –con intervalos- las nueve horas del film de Kluge sobre ‘El Capital’ de Marx. En verdad es un ensayo narrativo sobre las fantasmagorías del capital, sobre su capacidad de creación de nuevas realidades” (Piglia, 2017, p. 273)

La última frase del diario y ya entrando en la imposibilidad física de la escritura y la movilidad: “el genio es la invalidez” (Piglia, 2017, p. 294).

En el análisis de estos tres tomos la idea no es abrumar con nombres y datos, todo lo contrario, es mostrar la pasión de un crítico como Ricardo Piglia, que mientras escribía y publicaba cuentos, novelas, ensayos, se permitía elaborar conceptos interesantes sobre la situación social, la literatura, la música y el cine. Porque no son disciplinas estancas, se van mezclando todo el tiempo y generan el famoso placer del texto.

Referencias

- Carrión, J. (2008). *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Editorial Candaya.
- Piglia, R. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Editorial Anagrama.
- Piglia, R. (2016). *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Tomo II. Editorial Anagrama.
- Piglia, R. (2017). *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Tomo III. Editorial Anagrama.
- Tarruella, Ramón D. (2002) *Crónicas de una ciudad. Historias de escritores vinculados a La Plata*. Editorial La Comuna.

La crítica Raabiosa. Enrique Raab, la crónica y el periodismo cultural argentino

Cintia Bugin

Síntesis del artículo

El artículo propone visitar la figura de Enrique Raab, para reflexionar sobre el periodismo cultural y la crítica hoy. Raab como periodista cultural, en su vínculo con una mirada crítica que aborda lo masivo, la cultura y el espectáculo, lo cotidiano, las tensiones entre lo mercantil, lo popular, lo literario y lo estético, la complejidad de aquello que se observa y la militancia en la escritura. Raab y la crónica, la necesaria visibilización dentro del campo del periodismo para problematizar la escritura crítica contemporánea. La idea consiste en visitar las crónicas de Raab así como observar lo investigado por María Moreno y otros autores, para observar sus formas narrativas, las concepciones sobre la crítica que en su escritura subyacen, el proyecto cultural y político en donde surge, los medios en los que escribe, su militancia cultural, sus notas, su muerte.

Las huellas del periodismo cultural, recorriendo el camino de Enrique Raab

Reflexionar sobre el periodismo cultural en la actualidad nos pone frente a la necesidad de volver a visitar a aquellxs que fueron referentes de la escritura crítica en nuestro país y observar cómo en sus formas, estilos, militancias, en sus historias de vida, construyeron diversas formas de abordar la cultura, el periodismo y la política y cuyas obras y acciones nos ayudan a pensar nuestro pasado, desde nuestro presente para pensar también nuestro futuro.

En este artículo abordaremos la figura de Enrique Raab por su relevancia en la historia del periodismo cultural en Argentina, lo que implica pensar también en una generación que fue protagonista del cambio en las formas críticas, que incomodaron, que develaron aquello que no estaba en plano, que abordaron sin prejuicios la cultura popular, que destacaron por su sensibilidad y militaron su compromiso social a través de sus obras. Periodistas que conformaron una transformación en el periodismo, como Rodolfo Walsh, Paco Urondo, Haroldo Conti, Ana Basualdo, Blackie, David Viñas, Juan Gelman, Felisa Pintos, Tomás Eloy

Martínez, entre otros, se unen a la figura de Enrique Raab para reflexionar sobre el periodismo cultural y la crítica actual.

Susana Cella, a quien mencionamos en otros capítulos de los cuadernos, sugiere que en los tiempos de la “Irrupción de la crítica” - según define la autora abarcaría aproximadamente 1955-1976 -, es cuando nuevas corrientes se unieron en movimientos de acción a expresiones estéticas, artísticas y culturales, acompañados del surgimiento de nuevos medios de comunicación que se convirtieron en espacios de participación del periodismo cultural y provocaron un quiebre en las diversas formas de narrar el mundo. Cella define la irrupción para comprender el espíritu de la época, que genera entrecruzamientos, vinculaciones, riesgos y un movimiento renovador en las formas del hacer y del leer.

Mediante el término irrupción se enfatiza el surgimiento impetuoso y simultáneo de actitudes cuestionadoras que avanzaron sobre las distintas áreas de los saberes y de la sociedad en un movimiento acelerado y envolvente. El modo de emergencia, la irrupción, nos remite al acontecimiento como aquello que trastoca una serie y permite interrumpirla o redefinirla (...) El dinamismo que comporta la palabra irrupción está referido entonces a un período de aceleración histórica en el cual se producen innovaciones en todos los órdenes, desde las formas, la socialidad, la vida cotidiana, la moral, las costumbres, las instituciones, formas artísticas, prácticas políticas, imágenes y medios de expresión y comunicación hasta el sentido de la vida y las relaciones de poder. Irrupción connota entonces el impulso y contundencias típicos de estas expresiones cuestionadoras, críticas. (Cella, 1999, p. 10).

Raab es por tanto síntoma también de una época. Periodista cultural que en su vínculo con una mirada crítica abordó lo masivo, la cultura y el espectáculo, lo cotidiano, observó sin prejuicios las tensiones entre lo mercantil, lo popular, lo “culto”, lo estético, una mirada abierta complejidad del país y el mundo que lo rodeaba desde una clara militancia en la escritura y en las calles. Sus obras se producen entre la década del 60 y el 70, hasta que a los 45 años su vida es arrebatada. Como tantos, Raab es parte de la lista de periodistas desaparecidos durante la última dictadura cívico militar en la Argentina.

Ana Basualdo (2020) aclara que en el lapso que va del año 1962 a 1975 (años en los que Raab realiza la mayoría de sus publicaciones) puede compararse en la historia del periodismo argentino, a otros períodos de renovación, como en los tiempos de los diarios y revistas como “Caras y Caretas, El Hogar, PBT, Crítica, El Mundo, Qué, Veá y Lea y Leoplán, que cambiaron el lenguaje de la prensa, experimentando técnicas y temas “para enganchar a los recién llegados al consumo” (Basualdo, 2020, s/p.) . Sin embargo, advierte en el período mencionado cambia el estereotipo del periodismo, ya no es un varón bohemio amigo de tipógrafos y de maleantes, con cultura de retazos, sueldo mísero y porte de caminador de traspase (Crítica de Natalio Botana o El Mundo de Carlos Muzio-Sáenz Peña). No es el mundo de Arlt, de las redacciones de novela negra. Este nuevo periodismo (60-70) tendrá “el ímpetu de la aventura más bien diurna que mostraban sus colegas jóvenes, más cultos, politizados y mejor pagados”

(Basualdo, 2020, p. 116). Periodistas que se nutrirán de la literatura, del cine, del teatro, del psicoanálisis, la sociología, de la metáfora y la calle.

En una entrevista realizada a la ensayista y crítica cultural María Moreno, en ocasión del lanzamiento de su libro *Enrique Raab. Periodismo Todoterreno*, donde compila una selección de crónicas escritas por el periodista a lo largo de su trayectoria, expone la dificultad de pensar a Raab fuera del contexto en el que surge. Ella considera que en esos tiempos la idea de ser un periodista laico sólo podía existir en una Buenos Aires marcada por la revolución cubana, el Di Tella, el videoclub, las escuelas de cuadros y una industria editorial con todas las novedades del marxismo, el estructuralismo, el psicoanálisis. “En ese sentido su figura está fechada, no habría transmisión, salvo señalar sus procedimientos, como si fuera un manual, releer a través de él el arte de la injuria”. (Moreno, 2015, s/p.)

Enrique Raab es un exponente del periodismo cultural que no hemos visitado tanto y que nos permite dialogar con los diferentes referentes de la época y con su legado en la crítica hoy. Si bien en la actualidad posee un reconocimiento dentro del periodismo. María Moreno, plantea en la introducción a su libro el siguiente interrogante:

¿Por qué no hay un mito Enrique Raab?”. O aunque sea un mayor reconocimiento. Quizás porque él desconfiaba de las palabras sacralizadas que viven entre las solapas de los libros y no cultivó la novela —ese género fálico que permite pisar los papers— o la investigación a lo grande (su nacionalidad no hubiera sido un problema cuando Carlos Gardel era uruguayo o francés, y Julio Cortázar, belga). ¿Será porque no pertenecía al grupo mayoritario en la militancia revolucionaria? ¿Porque su desobediencia a la heterosexualidad obligatoria no favorecía el mito para una izquierda que aún trata de asimilar a un Néstor Perlongher, pero tampoco advirtió, como tantos disidentes sexuales que militaban en las organizaciones políticas —es otro mito homofóbico pensar el deseo de hombre a hombre y de mujer a mujer como aquel que compromete el ser todo de quien lo detecta—, la articulación entre política y política sexual o la dejó para más tarde? ¿O porque los cronistas populares suelen ser populistas y él no era ni una cosa ni la otra? ¿Por qué era algo más complicado que lo que Carlos Monsiváis definió como “cronista” (un miembro de las minorías que habla en nombre de las mayorías astrosas)? (Moreno, 2015, p. 6).

Gabriela Cabezón Cámara (2015) propone que quizás sea por la suma de todo eso, por no ser poeta, ni novelista ni investigador como Walsh y suma una hipótesis a estos interrogantes planteados por Moreno y sostiene que no es un mito por el hecho de haber vivido sujeto al trabajo diario en el mercado, entre la crítica cultural y la crónica, por ser un trabajador.

Entonces se impone Raab y la crónica, la necesaria visibilización dentro del campo del periodismo para problematizar la escritura crítica contemporánea. Releerlo propone el desafío de pensar sus formas narrativas, las concepciones sobre la crítica que en su escritura

subyacen, el proyecto cultural y político en donde surge, los medios en los que escribe, su militancia cultural, sus crónicas, su muerte.

Enrique Raab, breve biografía

Enrique Raab nació el 1 de febrero de 1932, en Viena. Llega a la Argentina junto a su familia, huyendo del nazismo, luego de la anexión de Austria a Alemania, en 1938. Trabajó como agente de viajes y luego comenzó en el terreno del periodismo. Periodista de arte y espectáculos, observador de las prácticas culturales, crítico; amante del cine, de la música, del teatro y de todo aquello que se presentara como expresión de la cultura.

Estudio en el colegio Nacional Buenos Aires, pero nunca terminó el secundario por adeudar una materia. Su espíritu curioso, su nacionalidad, sus viajes lo llevaron a hablar cinco idiomas.

Trabajó en gran cantidad de medios gráficos. Ana Basualdo (2020) resalta en el prólogo al libro por ella editado *Enrique Raab. Crónicas Ejemplares* (1999) - el cual reúne por primera vez crónicas escritas por Raab - que entre 1962 y 1971 se crearon al menos 10 nuevas publicaciones, entre ellas Primera Plana, Todo, Confirmado, Adán, Siete Días, Análisis, El Cronista y La Opinión. En todas ellas Enrique participó. A los que hay que sumar los diarios ya existentes La Razón y Clarín, entre otros medios.

Principalmente, su paso por los medios creados por Timmerman son los que dejaron su marca en la historia del periodismo.

Cinéfilo y cineclubista, tuvo una activa participación en los cineclubes Gente de Cine y Núcleo. Amante del cine de Luchino Visconti, es el encargado de la edición del número 10, de la revista cineclub Gente de Cine (1961) donde recopila un número especial sobre las obras del director.

También, Enrique Raab viajó a Cuba como corresponsal del diario La Opinión en diciembre de 1973, para la cobertura del 15° Aniversario de la revolución cubana. En abril de 1974 terminó de dar forma de libro a las notas periodísticas publicadas en el diario y surgió su único libro *Cuba: vida cotidiana y revolución* (1974, Ediciones de La Flor)

Exploró el terreno de la realización audiovisual con su cortometraje *José* en 1961, basado en un cuento de Ricardo Halac; producción que en 1962 ganó el primer premio del Concurso Anual de Cinematografía.

También trabajó en Radio Municipal, en los inicios de los 70, junto a Enrique Pezzoni conversaba sobre actualidad, arte, literatura, teatro, música. Eran grabaciones de veinte minutos que se ponían en los intervalos de las obras que se presentaban en el Teatro Colón.

A fines de los 60 comenzó a tener una importante actividad gremial en ámbitos periodísticos e integró la agrupación Emilio Jauregui. Luego, su militancia en el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), quedó plasmada en la participación que tuvo en el secreto equipo de la revista semiclandestina *Nuevo Hombre* en 1975 y 1976.

También escribió un texto para el número cero de *Información* de Montoneros y colaboró en la revista *El ciudadano* del PRT, proyecto en el que trabajó hasta ser secuestrado.

El 16 de abril de 1977 fue secuestrado en su departamento de Viamonte 332, junto a su compañero Daniel Girón y detenidos en la Escuela de Mecánica de la Armada. Su pareja fue liberado unos días después pero Enrique aún continúa desaparecido.

Ernesto Schoo, escritor y otro de los grandes periodistas culturales críticos de nuestro país, polifacético y con una particular devoción hacia el teatro, vecino y amigo de Raab, escuchó el operativo que se hizo con gran despliegue a la madrugada y entrevistado por María Moreno para el libro “Periodismo Todoterreno” comentó:

A eso de las tres de la mañana empecé a oír gritos y órdenes: “¡Apaguen las luces! ¡Cierren las ventanas!”. Vi una luz poderosísima que caía sobre el departamento de Enrique. Oí tiros, pero no le di importancia porque el edificio estaba cerca del puerto y eso pasaba a menudo. Pero después olí a pólvora y me di cuenta de que los tiros sonaban de cerca. Oí los ladridos de las dos perritas de Enrique y después nada más. Y a la mañana siguiente bajé temprano y la encontré a la mujer del portero. Me contó que los habían metido en la pieza, pero que ella había podido asomarse cuando se llevaban a Enrique y dejaba un reguero de sangre. Después a Daniel lo soltaron. Volví a verlo, pero decidí no hacerle preguntas y él no me contó nada. Después que pasó todo eso, la actividad de Daniel fue ser guía interno del Colón. Ahora creo que murió. A mí una de las cosas que más me han golpeado de la muerte de Enrique es pensar en esa mañana en que yo fui a ver qué había pasado y estaba el padre. Este pobre hombre me conmovió hasta las lágrimas. Pensar que él había querido huir justamente de la garra del fascismo, había hecho esa difícilísima travesía huyendo de Europa a través de Grecia y acá lo vuelve a agarrar aquello de lo que había escapado. Hay en eso un elemento trágico casi griego. El destino persiguiendo al héroe (Schoo, 2015, p. 19).

Edgardo Cozarinsky, cineasta y escritor, amigo de Raab relata su secuestro y desaparición en su cuento “El fantasma de la Plaza Roja”, publicado en el libro *Tres Fronteras* (2006)

Entre los proyectos que Enrique Raab nunca pudo concretar se encuentran la puesta en escena de la obra teatral *El mentiroso* de Goldoni y la dirección de un largometraje cuyo guión había escrito junto a Ricardo Halac. Otro de sus proyectos que quedaron sin realizar, fue la idea de volver a la obra de Visconti y realizar una función privada con la versión completa de la película *La tierra tiembla* con los diálogos completos, dado que la única copia que había en el país no tenía subtítulos. Raab pudo tener el guion completo de la película con los diálogos en dialecto original (siciliano) y en castellano. En ese film, un hombre, miembro de una familia de pescadores, toma conciencia de la explotación a la que son sometidos él y sus compañeros y emprenden una lucha colectiva. Eseverri en el libro *La tierra tiembla*, que aborda la relación Raab/Visconti, afirma:

“Tanto en el cine de Visconti como en las formas del experimentarlo y compararlo que Raab propuso tiene que ver con una acción cultural en la que conviven sin contradicción una fuerte intencionalidad política, un alto vuelo estético, una

gran sensibilidad frente al sufrimiento ajeno y una implacable mirada crítica. También eso buscó desaparecerse en con la desaparición forzada de personas”. (Eseverri, 2011, p. 17)

Las formas Raabiosas

La escritura de Raab atraviesa dos décadas de muchas transformaciones políticas y sociales, que lo conmueven e influyen en su configuración como periodista cultural. Su contexto nunca le fue ajeno para el abordaje de cualquiera de sus crónicas. Ana Basualdo (2020) menciona que el contexto en que Raab escribe sus notas pasa desde la caída de Arturo Illia, hasta la caída de Isabel Perón, pasando por la dictadura de Onganía, la muerte del Che, la división ideológica del sindicalismo, el Cordobazo y el Rosario, el apogeo de la guerrilla, Lanusse, el cristianismo revolucionario, la peronización de la izquierda, la vuelta de Perón, el gobierno de Cámpora, la victoria electoral y la muerte de Perón, el gobierno de Isabel y López Rega y el surgimiento de la Triple A. En esos años, Enrique deja pocos temas por analizar desde su particular mirada y sus formas de escritura crítica.

¿Qué rasgos distinguen su escritura? ¿Cuál sería la mirada crítica de Raab?

A continuación, la idea es intentar definir algunas características de su escritura, luego de la relectura de una gran parte de sus creaciones y de la selección de algunos fragmentos que nos permiten observar los atributos de su prosa.

Cabe aclarar que los pasajes elegidos, forman parte de las notas publicadas por Enrique Raab en diferentes medios de comunicación, compiladas en el libro *Enrique Raab. Periodismo todoterreno* (2015) editado por María Moreno.

La mirada Raab

Las obras de Raab son muy diversas y a través de ellas se pueden recorrer dos décadas de la Argentina, la política, las transformaciones sociales y culturales, el arte, el espectáculo, la vida cotidiana. Periodista todoterreno, todero o como la bautizara en su artículo en la revista *Anfibia* María Moreno, un caníbal cultural.

Su primera nota en *Primera Plana* fue sobre Palito Ortega, en 1964. Escribe la nota titulada “Palito Ortega. La década de los frenéticos”. A Raab le interesa algo más en esa figura que irrumpe en la escena, también sus orígenes, lo que pasa en el mundo y el modo en que vincula con el fenómeno en la Argentina, y particularmente cómo se construye un ídolo pop. Le interesa el cantante, pero también el fenómeno, local y global, intenta comprender más allá de la figura de Ortega.

Lo difícil es descubrir dónde está la pasta que se busca: en febrero de 1962, el letrista Dino Ramos creyó adivinarla en la figura de Palito Ortega, un muchacho silencioso que compartía con tres correntinos, cabecitas negras, como él, el desvencijado cuarto de una pensión de la calle Billinghamurst. Por esos días, Ramón Bautista Ortega quería llamarse Nery Nelson y esperaba ávidamente el momento en que podría comprarse un saco brillante, quizá de seda. (Publicada en Primera Plana, número 71, 17 de marzo de 1964 - Sin firma, atribuida a Enrique Raab por Jorge Andrés)

Se interesa por saber qué hay más allá de estas nuevas estrellas populares. Su sensibilidad lo invita a adentrarse en lugares donde cierta intelectualidad de la época prefería no intervenir.

En la misma nota, se pregunta sobre la conformación casi publicitaria de estas nuevas figuras musicales y el fervor y delirio que despierta en las jóvenes de la época, por lo que se permite comparar la historia musical que provoca Palito con la historia de Franz Liszt y las mujeres que se desmayaban al escucharlo tocar el piano. Trata de comprender el fanatismo y lo compara a un “Sol obsesivo, copernicano, que diese vueltas alrededor de una minúscula Tierra” y reconoce que este caso y otros mas no son fenómenos aislados, solitarios, sino que hay personas detrás que los crean, que los moldean, “vientos que los hacen volar”. Cabe aclarar que los Beatles, mencionados en este artículo, apenas habían publicado sus primeros discos y Palito era una estrella en ascenso que según Raab “no sabía sonreír”.

¿quiénes deben explicar lo que pasa? Ya lo están haciendo las multitudes que las cantan y que entran en éxtasis ante ellas. Es la música que quieren, en Buenos Aires o en Tokio, acaso porque más allá de su liviandad están más de acuerdo con esta época y con sus sobresaltos, porque ayudan a escapar de la rutina, a convertirse durante un momento en Palito Ortega o en Johnny Halliday. De creerse ni más ni menos que seres humanos de la década del 60, enquistados entre el peligro nuclear y la chatura de siempre. (Primera Plana, 1964, s/p.).

Como podemos observar y lo señala María Moreno (2015) podría distinguirse un **método** en su escritura donde la **comparación** ocupa un lugar fundamental, una forma de pedagogía al sumar en cada escrito un plus de información, “un trozo selecto de su enciclopedia personal”.

La comparación entre la cultura popular nacional con la cultura alta universal y de todos los tiempos era uno de los procedimientos favoritos de Raab. No la utilizaba como Sarmiento para traducir maravillas del mundo a modestos patrimonios nacionales y así relativizar el poder de aquellas: **simplemente hacía que las dos culturas se contaminaran**. (Moreno, 2015, p. 7).

Raab escribe en una época en que en que los intelectuales veían a la televisión y al teatro de la calle Corrientes y de Mar del Plata como algo que no era necesario de observar y criticar. Lo negativo, lo malo, lo perjudicial estaba en esas producciones. Va a Mar del Plata, recorre los

restaurantes, denuncia el conflicto de los guardavidas y escribe sus crónicas sobre el teatro de temporada. Juan José Camero recibirá atención de su parte, ese “Delon criollo” que espera asustado la salida del teatro y las filas de chicas que lo esperan en Mar del Plata.

También podemos encontrar críticas a la aún hoy vigente Mirtha Legrand, con la que se permite comparar en una crítica con la obra *Constancia* de William Somerset Maugham, donde Mirtha era la primera actriz, con las mujeres del clan japonés de los Taira que luego del triunfo del clan Minamoto en la batalla de Dan-no-ura se dedicaron a una forma de teatro gestual además de una forma de prostitución.

La verdad es otra: Mirtha ha desestimado soberanamente los lastres de la dramaturgia burguesa, no ha vacilado en confundir monedas, ciudades, relaciones entre personajes porque su objetivo es, esta vez, la restitución de una vieja expresión, meramente gestual, del teatro japonés. Una vez cumplidos los cambios de kimono, los parloteos y los sorbos de sake o té, las actrices Taira desplegaban un gran abanico para incitar a su clientela. Decían: Waga nanji o al-suruga gotoku nanjimo wareo aiseyo. O sea: “Ven y ámame, como yo te amo a ti”. Sorpresa de las sorpresas: después de seis siglos, el programa de *Constancia* confeccionado por el Estrellas, dice lo mismo: “Mirtha Legrand. Aquí está. Es de ustedes. Su público”. Y culmina con esta orden: “¡Ámenla, como ella los ama a ustedes!” (“Con su intuición como única guía, Mirtha Legrand exhuma una vertiente perdida del teatro japonés”). (Publicado en el diario *La Opinión* el 15 de agosto de 19759.

Escribe sobre Jacobo Timmerman y compara su estilo con el de Cash McCall. Dialoga con Foucault, Barthes, Francastel y debate con los estructuralistas, predominantes en la mirada crítica de la época. Propone mirar el Mito y la historia en la seudobiografía del Dr. Francia, en el libro *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos. Le interesaba escribir sobre los nuevos ídolos de las masas, sobre las marquesinas y los comensales en un restaurant marplatenses, sobre los cines de calle Lavalle pero también viajó a Portugal y realizó una nota sobre la Revolución de los claveles en Lisboa y con gran admiración entrevistó Bertrand Russel. Entre las múltiples y diferentes crónicas, trabajó sobre la “vida diaria”, se asombró de una denuncia contra la artista Lea Lublin por una pintura sobre una pareja de amantes y reflexionó allí sobre la inmadurez y el servilismo de quienes protegían al presidente de tal imagen. También observó con agudeza la nota de la Revista *Time* dedicada a Perón en 1973 (agotó sus números en nuestro país cuando salió a la venta) y propuso, desde su irónica mirada, una crítica sobre el relato vertido por parte del medio en las definiciones de la Argentina, la ciudad de Buenos Aires, se indignó frente a la perspectiva sociológica, la elección de los testimonios y la mirada que la revista propone de Perón.

La edición, según informan los quioscos del centro, está agotada. Posiblemente, la reacción de los lectores argentinos linde, lisa y llanamente, con el estupor. Es obvio que los argentinos son conscientes de tener aún unos

cuantos problemas; lo que nunca imaginaron es estar configurando un país tan lunático como el que surge de la nota titulada: “El ex y futuro dictador”. (Publicada en el diario La Opinión, el 7 de septiembre de 1973)

Algunos rasgos distintivos de su escritura son sin duda, su compromiso con el objeto que aborda, la ironía como elemento estético, la amplitud temática, la fuerza de su mirada, la asociación permanente con otras obras, con otros contextos pero siempre desde el presente que indaga. La escucha y empatía con el espectador para comprender el fenómeno que observa. El respeto por el entrevistado sin dejar de lado su mirada crítica. Ana Basualdo destaca que “la fuerza de la escritura de Raab está en la rapidez, el fogonazo, el movimiento de travelling de frases” (Basualdo, 2020, p. 119). Imágenes que construyen diversas escenas, “frases como cámaras”, el ritmo de aquello que narra. Sin duda, su pasión por el cine fluye por su escritura, que con un montaje preciso, ensambla las palabras, las oraciones, los párrafos, creando imágenes que dan vida a cada crónica.

Podemos ver en muchos escritos lo que Basualdo propone. Por ejemplo, en su crítica sobre la obra de teatro protagonizada por Tato Bores titulada: “Desde la opulencia hasta la desnudez, Tato de América compone una parábola fascinante”. (Moreno, 2015, s/p.). Recordemos que Tato Bores fue un humorista argentino que por muchos años tuvo su programa de TV, donde a través de sus sketch, pero principalmente desde sus monólogos, describía con cierta ironía la realidad política argentina. Si bien Raab realiza críticas al programa es interesante rescatar su narración en referencia a la obra *Tato de América*. Se destacan algunos fragmentos donde las imágenes, ese movimiento de travelling, la tensión y la emoción quedan claramente expuestas:

El frac negro, la peluca, la cómoda opulencia —no obesidad— del vientre; el cigarro incrustado en la comisura del labio, la sonrisa y la suficiencia: Hello Tato comienza con el derroche físico de una imagen que los televidentes argentinos han devorado, domingo tras domingo, durante los últimos quince años.(...) Pero a pesar de algunos sketches erráticos, de muchas palabras de más ametralladas a velocidades ultrasónicas, comienza a perfilarse una idea de incandescente pureza: Tato de América se despoja —es despojado— en pleno escenario de sus atributos reales. Su frac cae al piso como un trapo insignificante; la immaculada pechera es arrojada a un simbólico tacho de residuos. El cigarro y la peluca, ya inservibles, pasan a ser, de emblemas de la realeza, inútiles objetos de utilería. Tato, casi desnudo, tiritita en medio de un escenario del cual el pop-art ha retirado ya la imaginería naive y los símbolos de la alegría. Tato está en el páramo, indefenso, trémulo de terror. La Mano le ha quitado todo, menos la vida (...)

Solo hacia el final, cuando Tato ha descendido todos los escalones sociales y aterriza en el gremio del espectáculo como Pepe Linterna, un humilde acomodador, comienza a vislumbrarse de nuevo algo de la tragicomedia insinuada. Porque, súbitamente, la desesperación cede y el miedo da lugar a la esperanza(...) Seguramente se meterá en los chanchullos de siempre. Quizás esa Mano, temporariamente vencida, no lo haga olvidar los terrores pasados ni ese momento único, profundo, en que un ser humano que había

sido rey quedaba desnudo e indefenso a la vista de sus semejantes. Lo que importa no es el nuevo disfraz: lo que importa es que necesitó que lo desnudaran para aprender a luchar. (Publicado en el diario La Opinión, sábado 24 de mayo de 1975).

El cierre de la crítica no sólo interpela a la obra, a Tato, sino a quien lee y a su propia idea de lucha. Como señala Basualdo en referencia al periodismo de la época, pero que en particular lo podemos observar en la escritura de Raab, “el periodismo, además de un oficio, era una eufórica militancia. Y el compromiso del reportero no era solo con un encuadre político sino con cualquier cosa que ocurriera, donde ocurriera. Todo tenía que ser narrado porque todo conducía, por las buenas o por las malas, a la misma quimera de revolución”. (Basualdo, 2020, p. 119)

Como periodista cultural y crítico, publicó también algunas entrevistas, donde se conjugan la admiración por el entrevistado, atravesado por la curiosidad y el respeto, la pregunta incisiva que no incomoda, pero conmueve, la descripción y obsesión por los detalles (como Benjamin, cree en la verdad de los detalles) sin perder la mirada sobre los procesos sociales, políticos y culturales que lo rodean.

Por mencionar sólo un caso, se puede leer aquí un fragmento del informe que realizó sobre la entrevista a Chico Buarque, poeta y cantante brasileño, censurado por la dictadura en Brasil, que llega a la Argentina reacio y con poco tiempo para notas. Presentaba su libro *Fazenda modelo* y Raab consigue “conversar” con el poeta. Raab cuenta en su informe que Buarque es tímido, que está esperando ansiosamente la llamada de su esposa porque está por nacer su cuarto hijo y relata su conversación en referencia al libro y aclara que no fue censurado aún. Buarque dice:

(...) ellos saben que en Brasil los libros no son peligrosos. Se lee poco, de modo disperso... Fazenda es un éxito, se ha reimpresso cuatro veces, pero eso a nadie le importa. La gente lo lee de noche en su casa... Al día siguiente, no lo comentará ni en la oficina, ni en el café. En cambio, la censura, con olfato infalible, se ensaña con aquellos mensajes que pueden ser consumidos de modo comunitario. El cine, la música, el teatro, por ejemplo” (Moreno, 2015, p. 206).

Raab prosigue su relato, entonces la nota cambia de ritmo y en las frases que antes narraban la timidez y casi desinterés por la conversación ahora cuentan la transformación, el poeta le habla de una obra de teatro que está preparando, sobre la Medea de Eurípides, “una Medea muy especial, adaptada a los suburbios cariocas...” y entonces Medea sirve para hablar de Brasil, de las mujeres que no pueden alimentar a sus hijos, de las mentiras de la televisión, de los falsos “crímenes pasionales”, de la censura, de la falta de organización de los obreros... miran los sucesos de Portugal, Buarque dice que no falta mucho para que la gota rebase el vaso. El periodista logra encontrar aquello distinto y describe esas imágenes logrando capturar la esencia original de la nota, sus ojos como centro:

(...) la llamada de Marietta no llega, pero Chico Buarque se ha transformado: todo el énfasis sigue en los ojos y también en la persuasiva, seductora inflexión de esa voz que ahora, recién al final, ostenta la contundente redondez que suele tener cuando canta. La metamorfosis fue insensible, en la amorfa cotidianeidad de esa confitería del Savoy; pero solo hacia el final, esos ojos verdes transfirieron, como ocurre en sus recitales, parte de su pasión a las cuerdas vocales. Y justo entonces, la señora Gladys dice que la llamada de Río no viene y está demorada, pero que hay amigos que lo esperan para almorzar. “¿Dónde almorzamos...? ¿Aquí, en el hotel?”, pregunta Chico y otra vez la imagen de Lew Ayres, del astro Hollywood 1930, del bon-enfant educado y tímido sustituye a la furia. Nada permitiría suponer que esos ojos, ahora aplacados, están viendo el cuchillo ensangrentado de la Medea de las favelas; están viendo cómo la mujer masacra a su prole, no —como después mentirá la televisión— porque Jasón la abandonó, sino porque 200 brasileños se han olvidado de ella en la distribución de la renta nacional. (Nota titulada “Callese”, publicada en el diario La Opinión cultural, el 11 de mayo de 1975).

Otro punto que destaca Moreno es la utilización de pequeñas encuestas al público como recurso narrativo.

Las respuestas a menudo jocosas que Raab registra en sus encuestas a las que les da un rango no mayor que el fruto de una síntesis veloz o de algo oído al pasar son meras invitaciones a la identificación del lector, no evidencias”. (Moreno, 2015, p. 7).

A veces en formas de diálogo, a veces como escuchas, otras como nota testimonial, las voces del público aparecen en escena para agregar datos, para complejizar el abordaje, para interrogar desde otra perspectiva a la obra, para introducir otras voces que rompen con el statu quo del intelectual que monologa.

Podríamos encontrar muchas referencias a este punto. Podemos mencionar algunas notas como la crítica sobre el film “Escenas de la vida conyugal” de Bergman, donde Raab hace mención a la idea de grabar algunos testimonios de espectadores pero sin éxito:

Escenas de la vida conyugal impide totalmente que se hable de ella sin hablar de uno mismo. A falta de testimonios consentidos, pudieron recogerse algunas ráfagas de conversación oídas durante la lenta desconcentración por la calle Suipacha. Por ejemplo, esta, mantenida entre dos mujeres cercanas a los cincuenta años:

- ¿Vos vendrías a verla con tu marido?
- Ni loca...
- Yo sí. Le digo a Alberto y vengo con él de nuevo.
- ¿Para qué...?
- Porque se cree tan macho...

El recato de los porteños impidió, como queda dicho, mayores efusiones verbales. Pero el semanario alemán *Die Zeit* registra la respuesta de una señora de Frankfurt, publicada en abril de este año. Atropellada, también ella, por un periodista con un micrófono en la mano, produjo una respuesta intuitiva de fabulosa precisión. Dijo:

—Perdóneme... No puedo hablar del film. Ahora salgo a la calle, llego a casa, le doy un beso a mi marido y voy a creer que la película sigue. Indefinidamente... (Nota titulada "Escenas de la Muerte Conyugal", publicado en el diario *La Opinión*, el 9 de septiembre de 1975).

Otro ejemplo, la nota cuando Perón se hizo cargo de la presidencia en 1973, en Plaza de Mayo y menciona que la gente le contestaba que "Con Perón en el poder, se va a arreglar todo". Imágenes y diálogos (¿ficcional?) que definen una mirada, atravesamientos de culturas, el humor, la ironía, Raab navega con comodidad e invita al lector a detectar en sus notas críticas aquello que no está en la superficie, invita a una doble lectura de aquello que escribe. Confía en el lector sin necesidad de una explicación pedagógica que deba iluminar al ignorante espectador.

Podemos observar mucho más en este recurso narrativo, que como también advierte Moreno, no necesariamente los testimonios son verdaderos, aunque la "mentira no es lo mismo que la ficción", sino que sirven para fundamentar aquello que el crítico quiere exponer.

Los medios, la religión, los estereotipos no escapan a su escritura. Los desarma, los historiza, los pone en contexto para poder brindar en su análisis algo más que el simple comentario o una ligera opinión sobre el evento. Escribe sobre el festejo del aniversario de Radio el Mundo y allí analiza sus inicios, en 1935, el contexto, las noticias que la conformaron para pensar la identidad del medio en el momento de la cobertura del evento. No deja pasar de largo la visita del gurú Maharaj Ji al programa *El pueblo quiere saber*, emitido por Canal Once conducido por Raúl Urtizberea. Raab no sólo critica la idea la supuesta divinidad, o la necesidad de un intérprete o el Rolls Royce que utiliza para trasladarse, sino que advierte la innecesaria problematización de una religiosidad aún lejana para el país, inútil para la televisión argentina en un momento donde hay tantas otras cosas relevantes para tratar. O cubre el evento de Borges firmando sus libros de poemas *La rosa profunda* en la librería La Ciudad, describe a sus seguidores como feligreses y elige contar como irrumpe la *Marcha peronista* entonada por Hugo del Carril como acto desafiante que provenía de la disquería que estaba frente a la librería, mientras Borges hace que no lo escucha.

Podemos encontrar una nota sobre la filmación de los *Gauchos Judíos* dirigida por Juan José Jusid basado en la obra de Alberto Gerchunoff y contar desde allí los pormenores del rodaje, pero a través de esa descripción, el relato que advierte sobre el clima de época.

También escribe sobre el alza de los valores inmobiliarios, su interés radica no en la cobertura tradicional de la noticia sino en la relevancia social, en la vida cotidiana de la sociedad y especialmente de los trabajadores. Raab desanda a través de una entrevista a un tasador de una inmobiliaria, la nueva ley de alquileres, las desventajas que eso sugiere en las clases

trabajadoras que no puede adquirir una vivienda y tampoco alquilarla a la clase media alta propietaria. Discusiones de la vida diaria, tan presentes aún en la actualidad.

Uruguay es un lugar cercano a Raab, desde el cineclubismo y su interés por la forma en que el país vecino se configura. Varias crónicas se pueden encontrar, observando desde una mirada incisiva a los argentinos en Punta del Este hasta la forma en que el carnaval murió en Montevideo. Desde su filosa escritura opone el carnaval, donde alguna vez Sara Bernhardt suspendió, en 1904, una de sus funciones de Hamlet en travesti para asistir en persona a ese evento a una corta, mustia y patética comitiva.

En su estadía en Francia dejó como legado muchas notas críticas que publicó en la revista *Confirmado*. Desde París, varios de sus textos dialogan con las distintas aristas del presidente Charles de Gaulle y sus políticas militares. Además, analiza a los “Argentinos en París”, nota publicada en 1965, donde recorre la vida triunfal parisina del pianista Bruno Gelber, el caricaturista Copi y el pintor Arturo Seguí e indaga en la posible hipótesis de un éxito individual y por tanto de la falta de un triunfo colectivo de argentinos en París, de Argentina en Francia.

También en su rol de crítico pone en escena aquello que no es visto, mira más allá de lo que se puede ver, anticipa, devela, irrumpe con su mirada distinta. En ese ejercicio descubre nuevas obras, nuevas artistas que más adelante en el tiempo serán reconocidos. Uno de esos es Antonio Gasalla, a quien destaca en una de sus visitas al café-concert La Fusa:

(...)de golpe, un gran trágico —quizá el más grande actor que tiene la Argentina— contagia a todo ese público, tan sofisticado, su propia visión de un infierno freudiano, edípico, tan espeso y negro como una pesadilla de algún Buster Keaton criado en Almagro o en Villa Soldati.(...)Durante esos 5 minutos, La Fusa ya no es el lugar de los tragos y de los artistas que son un encanto para convertirse, gracias a este actor prodigioso, en un lugar de catarsis, en un espejo implacable, en eso que los griegos entendían, ritualmente, como el teatro, a secas.” (Nota titulada “En La Fusa, el terror”, publicada en *Análisis*, número 527, en abril de 1971)

El deporte no es ajeno en la obra de Raab y el fútbol es sin duda tema de sus más interesantes crónicas. En su nota “La cancha de Boca y la TV convirtieron a Buenos Aires en una ciudad desierta”, publicada en *La Opinión* el 18 de abril de 1975, se puede encontrar una precisa descripción de las calles cercanas a la Bombonera, una supuesta declaración del conductor del remisse al que ya no le interesa mucho el fútbol, un clásico Boca - River que se juega por vez número 100. Raab relata los cantos de las hinchadas, canciones que de ambos lados logran el silencio incómodo del otro, la policía, una joven que se rebela ante su contexto, Isabel presidenta, el fútbol, la política, la cultura.

Se estrena el musical *Hair* y Raab observa cómo impacta la llegada de los “hippies” a Buenos Aires, la presencia de Romay y la transformación de la impronta de la obra donde con superficialidad se entrelazan la guerra de Vietnam y el capitalismo. Puede entrevistar a Tita Merello por teléfono y definirla, en oposición a los críticos de la época: “esas cejas son capaces de transmitir,

dentro de un código no menos riguroso que el del teatro Kabuki, toda la soledad inconmensurable de un ser humano que es mucho más que una mera actriz”. (Moreno, 2015, p. 192)

De las mejores, sus críticas sobre Jorge Porcel, Raab se anima a unir el espíritu de Keaton y Harpo Marx transfigurado el mundo de “Porcelandia”. Aparece el circo ligado a la televisión, conceptos y vínculos que nos permiten pensar la tv contemporánea, los antepasados de un Tinelli aún vigente.

Como ocurre con todos los grandes impactos populares, la súbita consagración de Porcel no tiene una explicación racional aceptable (...) Ni social, ni psicologista, ni costumbrista, la innovación que Porcelandia vino a proponer a los moldes mustios del humorismo televisivo tiene raíces profundas en el absurdo. (...) El conjunto configura una especie de mundo mágico donde muchos hechos cotidianos están como sublimados por esa suprarrealidad que André Breton reivindicaba como la esencia de la poesía (...) Harpo Marx ronda por esas zonas y también el don transformador de Keaton, capaz de convertir una rueda de locomotora en el trampolín para un viaje sideral. De todos modos, gauchos, carteros, mexicanos distraídos y diareros no tienen, en el mundo suprarreal del gordo Porcel, ninguna connotación textual, pero son seguramente las claves irracionales para interpretar un momento especial de la vida argentina en que nada es exactamente lo que parece, sino un poco más o un poco menos. (Nota titulada: “El espíritu de Keaton y Harpo Marx transfigura el mundo de “Porcelandia”, publicada en el diario La Opinión, el 27 de noviembre de 1973)

Pero es en la comparación de Porcel en la televisión y en el cine, donde su mirada crítica se agudiza aún más para poder comprender el fenómeno de la masividad de sus programas. En “Porcel o la ilusión de los desposeídos”, publicada en *Nuevo Hombre*, el 17 de marzo de 1976, Raab analiza el rol de Porcel en la película *El gordo de América* (1976) y continúa su análisis de *Porcelandia* (1973 a 1975) emitido en *Canal 13*. Sobre el programa de TV sostenía:

(...) plurivalente pero no ambivalente, la imagen de Porcel se metió a través de la pantalla de la televisión en la conciencia de los argentinos. ¿Qué significado adquirió esa figura monstruosamente desobediente a las reglas convencionales de la apostura humana? Algo de su carisma tiene que ver ciertamente con el culto a lo anómalo y desaforado. Pero también puede intuirse en el cariño por Porcel la costumbre inveterada de los pueblos oprimidos de labrarse héroes cuya dimensión física es ajena a la normalidad: así los asirios sojuzgados por Babilonia forjaron al gigante Gilgamesh, protagonista de mil heroísmos y picardías; la clase media inglesa del siglo XVII engendró, junto al demagogopopulista Cromwell, la figura satírica de Gulliver, que pasea su desproporcionada monstruosidad por el país de los enanos. Que los argentinos de hoy encuentren una fuerte imagen proyectiva en ese ser humano de 135 kilos revela, quizá, muchas verdades: entre otras, la contradicción básica en un país de alta productividad alimenticia —y cuyos habitantes han hecho siempre de la alimentación un culto— sometido sin embargo a la enajenación permanente de su

fuerza productiva. No hay que exagerar: el gordo Porcel no es Charles Chaplin, ni Buster Keaton, ni siquiera Jerry Lewis. Buena parte de sus posibilidades de penetración depende de su carisma físico y no de una elaboración consciente del mensaje que, inconscientemente, transmite. (Publicada en *Nuevo Hombre*, el 17 de marzo de 1976)

Dialoga con su propia crítica, juega con el lector que lo conoce, que lo lee, su perfil sobre Jorge Porcel es en realidad una pintura de la sociedad de la época, de las esperanzas y las necesidades, Raab intenta comprender a ese otro espectador, no entendido con parte de una masa pasiva sino como ser activo, que encuentra en la acción de ver ese programa una ilusión:

(...) lo que muestra *El gordo de América* es un catálogo casi total de las posibilidades del mito Porcel. Porcel ansioso de sexo; Porcel temeroso del sexo; Porcel travestido en mujer grotesca y horripilante: todos esos ingredientes no llegan a conformar una buena comedia, pero sí el repertorio de muchos miedos, inquietudes, terrores y expectativas del pueblo argentino" (...) Todo eso no eso no está en *El gordo de América*, film relativamente fastuoso, aburrido y pedante. Pero de vez en cuando, en el atisbo de un segundo de humanidad filtrado a través de las académicas cámaras de Cahen Salaberry, puede intuirse lo que ese gordo inmenso, tierno y desvalido significa para las clases populares argentinas. Por ejemplo, cuando le pide al supermacho Jorge Martínez, perseguido por centenares de mujeres, la receta para convertirse también él, en un supermacho. "Supermacho no va a ser", lo desalienta Martínez. "¿Y un macho, nada más...?", suplica el gordo. "Tampoco...", contesta, implacable, el galán. "¿Y un machito...?", implora, casi sin voz, Porcel. "Bueno, si seguís mis consejos, un machito sí", promete Martínez. Y el gordo, ante la perspectiva, cae al suelo, desmayado. De tanto oír promesas, al gordo —oprimido perpetuo— le da un soponcio cuando los que tienen la manija le permiten acariciar una pequeñísima ilusión. ("*Porcel o la ilusión de los desposeídos*" en *Nuevo Hombre*, 17 de marzo de 1976)

Implacable, discute también con la crítica conservadora, "cultura" del momento. Dos films argentinos taquilleros despiertan su sospecha. Reconoce el éxito de *La Tregua* (1974) pero desconfía de su modo de representación:

"los públicos lloran con *La tregua*, mientras la crítica —casi al unísono— festeja el advenimiento de un cine más real, más auténtico, sin percatarse que esas palabrejas nefastas sirven, desde la guerra gaucha, para adjetivar cualquier película excepto las de Isabel Sarli y las de Libertad Leblanc. Y sin percatarse que justamente *La tregua* marca el comienzo de una nueva vertiente para el cine comercial: con su deliberada simplificación de la realidad en aras del sentimentalismo, con sus descripciones totalmente ficticias de hechos fácilmente vivenciables; con su oficina hecha de preconceptos sobre cómo es una oficina, con su homosexual hecho de preconceptos sobre cómo es un homosexual,

con su tragedia de un hombre maduro expuesta con todos los preconceptos sobre la tragedia de un hombre maduro. (Nota titulada “Lavalle es una fiesta”, publicada en el diario La Opinión, el 25 de agosto de 1974)

Para justificar su mirada, entrecruza las culturas, desafía a la mirada institucionalizada. En este fragmento también podemos observar su crítica a la forma de representación de la homosexualidad, tema no abordado y silenciado en los medios masivos de comunicación y que más adelante abordaremos en tanto que la visibilización de los temas de género también se conforma en una marca y estilo de su escritura.

Irónico y provocador, interpela en sus notas a su lector, lo emociona y a veces lo enoja. Juega con el lenguaje y no tiene temor en expresar su mirada que sabe a veces puede ser molesta. No cree en *Nazareno Cruz y el el lobo* (1975) (aunque si lo hace en Favio). Aunque no coincidimos con su mirada, en su nota “Mundo de pobres y Paraíso en “Nazareno Cruz y el lobo”, Raab considera que en el uso de la instrumentación ideológica Favio

(...) a través de su héroe deliciosamente ataviado con un pulóver azul degradé, el folklore, por añadidura falsificado, no es sino un pretexto para proponer el inmutable y edulcorado mundo de la pobreza como el mismo Paraíso, un territorio que el hombre nunca debería abandonar” (Raab, 1975, s/p.).

Raab no supo captar que en la sensibilidad de Favio, el despertar y la toma de conciencia aparecen en el reconocimiento de la propia identidad y es allí donde se produce la revolución. Favio observa el mundo, sus indicios y detalles, los personajes y los convierte en mitos, en tanto habla, identidad. Por eso en su párrafo final, no puede evitar admitir su admiración por el director. “Hay que repetirlo: inútil discutir si Favio tiene o no talento. Nada cuesta reconocer que es talentoso, quizá el más talentoso de quienes pueden, en estos momentos, darse el lujo de filmar.” (Publicada en el diario La Opinión, el 14 de junio de 1975)

Pero logra subvertir el orden dado, romper con los cánones de la crítica de la época con su nota sobre el film *Infierno en la Torre* (1974), lo que lo convirtió en foco de las burlas de sus compañeros de militancia por su defensa ideológica al film. En tiempos donde *El Padrino II* (1974) dirigida por Francis Ford Coppola despierta los elogios de periodistas culturales de la época, Enrique encuentra cierta pose erudita que pierde de vista lo disruptivo que el film de Jhon Williams presenta entre las imágenes de un cine casi no contemplado por su supuesto origen comercial y destinado a públicos masivos. Luego de considerar a la crítica argentina como una de las más inteligentes pero también más pedantes del mundo, acostumbrada al psicologismo y al elitismo asume que, por ser una película para las masas, los críticos no han visto la sutil variante al mensaje habitual de Estados Unidos - potencia imperialista

Esta miopía no debe extrañar en estos eternos y poco imaginativos glosadores de Bergman y de Fellini, para quienes el testimonio creativo e individual es un cómodo trampolín para sus digresiones sobre la incomunicación, la soledad y

la angustia, caballitos de batalla. (Nota publicada en Nuevo Hombre, el 8 de enero de 1975, titulada “De la problemática pequeñoburguesa. Las epopeyas del capitalismo”).

La calle, la política, el fin

Enrique Raab nos propone un único sentido en la crítica que es el relato comprometido con su tiempo, con un mundo que intenta develar, rescatar voces silenciadas, comprender, vincular, transformar.

Así como la TV, el teatro, el cine, la música, los libros, la publicidad o el espacio de la vida cotidiana eran su lugar de trabajo, el ámbito del “periodismo hembra” como lo denomina M. Moreno, la calle y el peligro también fueron su territorio. En este sentido, si bien Córdoba tiene un lugar especial en la narrativa de Raab es principalmente la cobertura que realizó para el diario La Opinión sobre la destitución del gobernador Ricardo Obregón Cano, por parte del accionar de Antonio Domingo Navarro, jefe de Policía de Córdoba, lo que lo llevó a escribir desde otra experiencia, que no escindida de las demás, describen su compromiso, militancia y sensibilidad con aquello que sucedía en nuestro país.

La escritora Gabriela Cabezón Cámara resalta esas notas, relee fragmentos y comenta en su nota del Suplemento Soy de Página 12, reseñando el libro de Moreno.

Entonces, en marzo de 1974, las balas cordobesas sonaban en el techo como chapitas de gaseosa, –qué bien escribía–. Cuenta cómo, la vida de los fumadores siempre tan riesgosa había colas interminables en los poquísimos quioscos abiertos entre los tiros. Cómo facciones de ultraderecha patrullaban las calles. Cómo se vaciaron las carnicerías porque todos los cordobeses que pudieron huyeron a las sierras listos para el asado. Cómo en la conferencia de prensa de Navarro los periodistas le fumaron los Colorados que el policía ofreció con mano temblorosa. Y cómo, ya sin temblar, calificó, ¿irónico?, la situación de normal “dadas las circunstancias”, que incluyeron, entre otros, el asesinato de una chica de 24 años y embarazada (Cabezón Cámara, 2015, s/p.).

Raab podía construir su relato en los detalles. La cobertura del Navarrazo relata los avatares políticos, la rebelión y el clima convulsionado de la ciudad, entrevista a policías, a comerciantes, a los taxistas que lo lleva, pinta cada trazo para construir una mirada compleja sobre los sucesos.

También la Plaza de Mayo y la asunción de Perón formaran parte de sus publicaciones. En ellas reconoce a las juventudes peronistas, sus cantos, el bombo, reconstruye a través de sus puestos testimonios las esperanzas que el pueblo sentía por la vuelta de Perón, entrevista a quienes están en la plaza: “... con Perón en el poder se va a arreglar todo” “El bombo atruena de modo increíble. Su caja está cruzada por la inscripción Los Montonero’s Fans, Reg. 1. El golpe

rítmico del bombo queda puntuado con otros ritmos, binarios y ternarios, producidos por bombos más pequeños accionados alrededor del bombo gigante” (Nota titulada: “Distintas fracciones del peronismo rivalizaron en cánticos y consignas al celebrar la toma del mando”, publicada en La Opinión, el 13 de octubre de 1973)

Sobrevive en la narración la algarabía del pueblo, pero subyace en su prosa la advertencia de las tensiones se profundizan. Ese bombo (del Tula) que resuena en la Plaza de Mayo y que advierte lo que vendrá.

A las 12.55 aparecen el general Perón y María Estela Martínez de Perón detrás del gran vidrio blindado, en uno de los balcones. Los gritos son estentóreos y también indiscernibles. Se percibe, sí, que Ar-gen-tina rivaliza nuevamente con Mon-to-ne-ros; del lado de la Catedral el grito de Evita intenta pujar con el de Isabelita, proferido desde Hipólito Yrigoyen. El bombo trabaja a gran velocidad: todo el sector de JP comienza a saltar con los torsos desnudos, al compás de El que no salta es gorilón... El que no salta es gorilón... (Publicada en La Opinión, sábado 13 de octubre de 1973)

Otras crónicas de Plaza de Mayo llegarán narrando las tensiones que se visibilizaban aún más, la pelea de Perón con los Montoneros en la plaza, el repliegue, el quiebre, la muerte de Perón, como una predicción del ocaso que llegaría años después con la dictadura cívico militar.

El 24 de marzo de 1976 las Fuerzas Armadas protagonizaron en la Argentina un nuevo golpe de Estado. Interrumpieron el mandato constitucional de la entonces presidenta María Estela Martínez de Perón, quien había asumido en 1974 después del fallecimiento de Perón e instauraron el terrorismo de Estado. Raab, judío, homosexual y militante del PRT, incomodaba a varios. Había recibido varias amenazas, pero no les había dado importancia. Enrique Raab fue secuestrado el 16 de abril de 1977 y continúa desaparecido.

Un pionero Queer

En 2017, el Asterisco Festival Internacional de Cine LGBTIQ tuvo su Foco Raab. Bajo la dirección del crítico Diego Trerotola (previamente fue Albertina Carri su directora), la decisión respondió a reconocer en la escritura de Enrique Raab un lugar donde se discutía el género. Raab incluía en sus notas en los diversos medios gráficos en lo que trabajó, conceptos como maricón, machismo, gay, que no era visibilizado en los medios masivos de la época y debatía con los modos de representación de la homosexualidad. Trerotola (2017) lo considera un Pionero Queer, aquellxs que iban por fuera de los lugares comunes para buscar voces disidentes “desobedientes, punks”. Pionero porque desde su lugar de periodista expuso, a veces de manera muy sutil, muchas cuestiones sobre diversidad sexual. El crítico destaca que “era modernista, muy vanguardista y avanzado” y reconoce como un gesto queer la recuperación del rol fundamental de la publicidad desde una visión artística, por ejemplo, la comparación de ciertas publicidades con

cuadros de Caravaggio o la visibilización de la consideración a los hombres que veían musicales como maricones.

Discutió las formas de representación de la diversidad en varias de sus críticas, como a *La tregua* (1974) de Sergio Renán (ver fragmento en el apartado anterior), *La morocha* (1958) de Ralph Pappier y protagonizada por Tita Merello y *Una mariposa en la noche* (1977) de Armando Bó. También podemos reconocer esta mirada en la nota publicada en *La Opinión*, el 11 de enero de 1975, titulada “Por los temas y elencos que ofrecen los teatros de Mar del Plata. El público que asiste a los espectáculos soporta comedias escapistas y repetidas”:

El público que asiste a los espectáculos soporta comedias escapistas y repetidas Pero el público mucho más nutrido que llena el Auditorium espera, aunque no lo diga, otra cosa. “Dicen que es bárbaro, porque Bebán y Satur hacen de maricas”, anticipan los cuchicheos en la cola. Y es cierto: para salvar a un hermano (Arnaldo André) del súbito desamor de su prometida (Gabriela Gili), Bebán, nuevo objeto de ese afecto decide hacerle creer a toda una pensión de estudiantes que él es un homosexual lanzado. La idea que Santa Cruz tiene sobre los homosexuales parece coincidir con la del público, porque Bebán se pasea todo el día en kimono, teje a punto cadena bufandas para su amado, y ambos —él y Satur— no dan un paso sin mover las caderas y dejar caer los párpados de manera insinuante. El público ruge de placer, porque sabe que tanto Bebán como Satur no son, sino se hacen y para que la imagen natural quede restituida, cuando no necesitan interpretar la farsa, uno le dice al otro tachero y el otro retruca con malevo. Sensible alivio en la sala: los límites de la credulidad han quedado intactos. Como se ve, los productores tienen razón: en Mar del Plata uno va al teatro para ver problemas como los de uno. (Publicada en *La Opinión*, el 11 de enero de 1975)

Sin dudas, en los tiempos donde Raab escribía la homosexualidad era un tema tabú, más allá de estar en pareja no era un tema del que él hablara mucho, no había lugares en los medios masivos de comunicación para alzar la voz. Gabriela Cabezón Cámara (2015) afirma en su nota “La pluma alzada” que Raab.

(...) construyó un mundo con el mismo amor por lo culto que por lo popular, mezclados en la ductilidad de su prosa y con una manifiesta pasión por el oficio y por el pueblo: por la misma gaita, el soberano termina un poquito más ilustrado luego de leerlo. Otro mundo. Uno en el que se podía tomar las armas, pero ser puto no. O sí, pero calladito. De la homosexualidad no se hablaba y Enrique Raab lo escribió con claridad refiriéndose a un cuento de Armonía Sommers. Y, seguramente, a su vida: “una delicada historia de amor lesbiano (que) se vislumbra apenas –pero así tiene que ser– ...”. Tenía que ser así.” (Cabezón Cámara, 2015, s/p.)

Apuntes finales

En el mundo contemporáneo donde Internet y las redes sociales han transformado los espacios y reconfigurado los tiempos, el debate sobre el periodismo cultural sigue vigente. Pero más allá de los nuevos territorios para la escritura, las novedosas formas de acercarse, producir y consumir las obras, de la diversidad de formatos y plataformas, volver a leer a Raab nos permite reafirmar el rol fundamental del análisis crítico sobre nuestras prácticas culturales, atravesadas por nuestras prácticas políticas, sociales, científicas y económicas.

En la obra de Raab hay conocimiento, hay sensibilidad, curiosidad, compromiso y militancia, amor por aquello que observa y por el periodismo. Dialoga entre el arte contemporáneo y el arte clásico, entre lo popular y lo erudito. Como lectores vivimos la experiencia en la que nos invita participar, la disfrutamos, la debatimos y peleamos con sus impasibles afirmaciones, porque su forma de escribir nos conecta con su mirada. En sus notas conocemos otras obras, otros personajes, otros mundos. Periodista anfibio, ubicuo, que “no redactaba, escribía”. Si la crónica es un laboratorio de escritura, Raab hizo lo más difícil: crear dentro de la más estricta convención periodística. (Moreno, 2010, s/p.)

La estética de Raab tiene entre sus objetivos principales la elegancia. En cada juicio negativo E.R. busca lograr la diferencia sobre lo agresivo. En cada elogio, se persigue un plus sobre la adulación. La mirada de Raab se encuentra ‘tallada’ por su propia biografía: es inconfundible del recorrido que realizó por el paisaje cultural, social y político argentino a lo largo de dos décadas. (...) También es inescindible de su condición de paria, de exiliado, de presa que ha escapado a su predador y que vive siempre atenta y preparada para nuevos ataques (Eseverri, 2007, p. 89)

La crítica como lugar donde los conceptos, experiencias y emociones nos sirven para entender el mundo. Raab plantea un objeto de estudio, distingue los problemas, plantea su hipótesis, valora la historicidad, el contexto, juega con los adjetivos, con las asociaciones, con las comparaciones, reconoce a ese otro individual, pero también colectivo y pone en juego sus saberes para problematizar la realidad, pero con un objetivo mayor, transformarla.

Volver a Raab es volver a transitar sus crónicas, resaltarlas, debatirlas, observar, como él, los detalles. Encontrar el compromiso de una generación que militó el periodismo cultural, la crítica, y muchos hoy siguen desaparecidos. Las huellas de ese periodismo que pervive en las nuevas generaciones, que advierten que el periodismo cultural debe cambiar, que aparecen nuevos problemas, que la inmediatez y las escasez de caracteres se convierten en una especie de atentado ante la escritura crítica, pero también la confianza en que el acelerado cambio que traen los avances tecnológicos propician también nuevos medios de comunicación, otras formas de expresión, la accesibilidad a una mayor cantidad y diversidad de obras, la posibilidad de lograr un público más diverso y deslocalizado. Sin embargo, como bien Raab nos propuso en sus textos, es la forma de abordar los temas, es la diversidad y la amplitud del abordaje, es el compromiso

con la obra y con el otro, la empatía con el lector y la necesidad de comprender el mundo que nos rodea lo que define nuestros relatos.

Cierro estos apuntes para seguir pensando el periodismo cultural y la crítica en la actualidad y vuelvo a la lectura del filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman que ensaya sobre las emociones y las imágenes y propone una frase que dará título a su texto “¡Qué emoción! ¿Qué emoción?”, la cual resulta una gran estrategia metodológica que se suma a la sensibilidad de Raab en la construcción de la mirada crítica. Entonces para abordar el análisis, existiría un primer momento, el asombro por aquello que nos emociona, la exclamación, la sorpresa, ¡la emoción! “El signo de exclamación responde al primero de todos los gestos filosóficos, que es asombrarse ante una cosa, un ser, una experiencia” (Didi-Huberman, 2017, p. 14). Luego el interrogante, ¿qué emoción?, la pregunta, la curiosidad, aquello que queremos descubrir en eso que nos emociona, las razones, el ¿cómo? y el ¿por qué? Ambos gestos mueven a la crítica. Construyen a partir de esa sorpresa, de la inquietud, una obra frente a aquello que nos mueve nos pone en acción, nos transforma.

Raab, como un *flâneur*, escribió sin prejuicios sobre aquello que lo emocionaba. No ocultó nunca su postura, construyó su mirada y la fundamentó desde sus saberes, desde sus certezas, desde su sensibilidad.

Edgardo Cozarinsky, cineasta, escritor y dramaturgo, amigo de Enrique Raab, señala que “en cualquier ocasión se las ingenió para deslizar una sospecha de disidencia, una iluminación tangencial del tema: todo lo que podía inquietar a los poderes de turno. Esa fue su verdadera práctica de la subversión.”(Moreno, 2016, s/p.). Es allí donde radica la centralidad de su lectura, en su mirada disidente, incómoda, cercana, actual, “contaminada” de culturas, con plena confianza en el lector y atravesada siempre por la política y el compromiso social. No siempre acertada, pero sí anclada en el presente que lo rodeaba, en el mundo que construía en cada crónica/crítica raabiana.

Referencias

- Basualdo, A . (2020). *El presente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires Ed Sigilo. Libro digital, EPUB ISBN 978-987-4063-75-5
- Cabezón Cámara, Gabriela. (2015) *La pluma alzada. Página 12*. Suplemento Soy. [en línea]. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-4233-2015-10-23.html>
- Cella, S. (1999). *Historia crítica de la Literatura Argentina: La irrupción de la crítica*. Tomo 1. Emecé, 1999
- Didi- Huberman, G. (2016) *¡Qué emoción! ¡Qué emoción!* Buenos Aires, Argentina. Ed Capital Intelectual.
- Eseverri, M. (2007) Enrique Raab. Claves para una biografía crítica: periodismo, cultura y militancia antes del golpe. Buenos Aires Prometeo libros.
- Eseverri, M. (2011) Raab/Visconti. La Tierra tiembla. Buenos Aires. Ed Eudeba. (2007).

- Moreno, M. (2015) *Periodismo todoterreno*. Enrique Raab. Penguin Random House Grupo Editorial. Edición en formato digital.
- Moreno, M. (2007). *El mundo como vocación*. *Página 12*. Suplemento Radar. [en línea]. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4102-2007-09-16.html>
- Moreno, M. (2016). *El canibal cultural*. *Revista Anfibia*. Universidad Nacional de San Martín. Recuperado de <http://revistaanfibia.com/ensayo/raab-el-canibal-cultural/>
- Zeiger, C.(2015). *Cultura y Espectáculos*. *Página 12*. Suplemento Radar. [en línea]. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11117-2015-12-13.html>
- Raab, E. (2017). *Pionero queer*. *Página 12*. [en línea]. Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/72946-enrique-raab-pionero-queer?gclid=CjwKCAjwhMmEBhBwEiwAX-wFoEQp8zujpKA3MfwQFvzyOgF4aZo6vBgv_nj1rz-hQ9HqPfq-p1YIThoCOwwQAvD_BwE

CAPÍTULO 3

Tecnologías críticas

Edgardo Antonio Vigo y su relación entre el arte, la comunicación y la crítica

Natalia Aguerre

Síntesis de la propuesta

El artículo expone ciertas intersecciones entre las prácticas artísticas, los medios masivos y las tecnologías digitales aplicadas a la comunicación para pensar claves de interconectividad y convergencia. Para ello se indaga en la experiencia del arte correo haciendo eje en los postulados del artista platense Edgardo Antonio Vigo con el propósito de reflexionar sobre la relación significativa y necesaria entre la práctica estética, el campo comunicacional y el contexto sociopolítico, en la circulación de mensajes con perspectiva de transformación de la conciencia estética/política.

A modo de introducción

Néstor García Canclini (1991) plantea la idea de que los estudios comunicacionales no pueden limitarse al análisis de los procesos de producción, circulación y recepción de mensajes, sino que más bien, hay que abarcar con ellos, los contextos políticos y sociales, los sistemas de conocimiento, los códigos de percepción, de valoración, y generación y apropiación simbólica de la realidad. Se trata entonces de abrir caminos hacia los procesos culturales para problematizar las operaciones que se establecen en los intercambios entre lo popular, lo masivo, lo digital, las instituciones del arte, y las prácticas artísticas experimentales y/o alternativas. Este particular entretejido con límites difusos que en este artículo nos ocupa pensar, lleva a la pregunta sobre cómo dialogan las prácticas artísticas con los medios de comunicación reparando “en los residuos de la historia, lo hegemónico/dominante y lo nuevo, lo emergente” (Williams, 2000, en De Rueda, 2014). Estudiar sobre ello implica la indagación de las formaciones discursivas y las conformaciones del sensorium que estas experiencias representan, como también de sus contextos estéticos/políticos y los medios en su doble condición: soporte técnico de exhibición y canal de circulación de las obras. En esta línea, podemos decir que el arte ha sido siempre un campo de discusión crítica sobre los medios masivos y la comunicación, donde se han expresado las disputas de sentidos y legitimación política de las representaciones sociales, además de ser un ámbito

que interpela los cambios tecnológicos -en estos tiempos particulares, de los medios digitales-, para la configuración de los imaginarios simbólicos y políticos.

Al realizar un recorrido histórico, se observa que la cultura de masas se enlazó con la modernidad artística desde la segunda mitad del siglo XIX hacia adelante acompañando los momentos más experimentales de las vanguardias (Huysen, 1986). Estas últimas hicieron uso de los dispositivos tecnológicos con los que contaban, pero también de los medios masivos imprimiendo en ellos estrategias retóricas, montaje, collage, motivos icónicos y símbolos. Ejemplos de ello son las fotografías que fueron desplazando el objetivo de su lente desde los acontecimientos informativos y/o noticiables hacia las escenas de la vida cotidiana, la vestimenta y la moda, el turismo, o los anuncios de estrenos de cine u obras de teatro. Durante las décadas del '20 al '50, las ilustraciones tuvieron un rol de complementariedad en las crónicas escritas en los diarios y revistas -estas producciones se pueden rastrear en revistas como *Caras y Caretas*, *Mundo Argentino*, *El Hogar*, *Para Ti*, suplementos dominicales, como el de la Prensa Peronista, a inicios de los '50, entre algunos dispositivos gráficos que circulaban-, las cuales comenzaron a poner de relieve su relevancia en la prensa visualizando las tensiones entre la cultura popular con las llamadas Bellas Artes o cultura de elite. También se puede mencionar las producciones de pintores, caricaturistas y músico/as mediante sus intervenciones en las publicidades gráficas y la radio con los jingles publicitarios del momento.

Con estos encuentros productivos se comenzó a trascender las especificidades propias de lo que demarcaba la Institución del Arte dando paso a una expansión de la cultura visual y del espectáculo integrando la variable de los consumos culturales. El texto de Mirzoeff titulado *An Introduction to Visual Culture* (2003), expone los cambios que se produjeron en las imágenes a partir de los medios masivos y del uso de las nuevas tecnologías de la comunicación. En este sentido, el autor reivindica el estudio de la visualidad como marco para romper con los límites de lo culto y lo popular consolidados por las disciplinas académicas tradicionales. La cultura visual engloba diversas materialidades y discursos colectivos e individuales, múltiples y singulares, a partir de la matriz de reproductibilidad y la producción de imágenes técnicas y, posteriormente, a partir del concepto de pantalla y espectáculo, como recientemente en el de Red, tanto por las manifestaciones audiovisuales como las multimediales o las producciones con lenguajes mixtos. Siguiendo con los cruces entre arte y medios, las reflexiones del artista Oscar Masotta acerca de Umberto Eco y Marshall McLuhan realizadas en 1966, en el Instituto Di Tella, son significativas. Marshall McLuhan publicó "La galaxia Gutenberg" (1962) donde observaba las transformaciones perceptivas y relacionales de los medios, en particular la televisión. Tres años más tarde, Umberto Eco escribió el ensayo *Apocalípticos e Integrados frente a la cultura de masas* (1965), para interpretar las relaciones entre cultura de elite, cultura popular y cultura de masas. Masotta, en un acto que hoy se podría llamar performático, leyó una comunicación titulada "Los Medios de información de masas y la categoría de discontinuo en la estética contemporánea" frente a un público expectante reunido en el Instituto Di Tella, en la que proponía que:

La gran correlación histórica entre tipos de saber y la producción artística, más la concurrencia del interés de los intelectuales hacia los fenómenos de expansión de la cultura de masas, la aparición de un campo temático amplio referido a la cuestión comunicaciones hace pensar en una matriz cultural amplia que involucraría a la vez problemas científicos y problemas estéticos. Ahora bien, se sabe que esa matriz existe y envuelve un conjunto de preocupaciones que llevan desde un interés temático común- cultura de masas- hasta los intentos más o menos logrados de operar en el interior de áreas estéticas precisas, (...) y también de operar en el interior de la crítica a partir de los modelos informacionales” (Masotta y otros happening, 1966, p.57).

En las reflexiones de Masotta, se vislumbra los términos de reproductibilidad e intermedialidad, los cuales promueven la reflexión e integración de los lenguajes artísticos, los dispositivos tecnológicos y la cultura de masas. Sus palabras fueron accionadas por el grupo Arte de los Medios de Comunicación -integrado por Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari, entre otros-, quienes utilizaron la publicidad, la gráfica, la televisión, los dispositivos tecnológicos analógicos, la calle, y el correo, para interpelar a la sociedad con poéticas públicas y políticas. Desde mediados de los años ´60 hasta entrados los 2000, la reproductibilidad como la intermedialidad fueron conceptos claves para entender ciertos diálogos entre el arte y los medios; pero al ingreso del nuevo milenio, la Red se transformó en la gran imagen de los pasajes y relaciones de la cotidianeidad convergiendo con viejas y nuevas producciones en entornos virtuales donde lo multimedial -Artes Mediales, o *Media Art*-, deja paso a la interconectividad con sus marcas, componentes y operaciones. Como subraya Arlindo Machado:

La expresión inglesa *media art* y su correlato portugués *artemídia* son usados hoy para designar formas de expresión artística que se apropian de recursos tecnológicos de los medios y de la industria del entretenimiento en general, o intervienen en sus canales de difusión, para proponer alternativas cualitativas. Esa designación genérica presenta el inconveniente de restringir la discusión de la *artemídia* apenas al plano técnico (soportes, herramientas, modos de producción, circuitos de difusión), sin llegar al meollo de la cuestión, que es la comprensión de la imbricación de esos dos términos: medios y arte. ¿Qué hacen ellos juntos y qué relación mantienen entre sí? ¿Decir *artemídia* significa sugerir que los productos de los *media* pueden ser encarados como las formas de arte de nuestro tiempo o, al contrario, que el arte de nuestro tiempo busca de alguna forma interferir en el circuito masivo de los medios? En su acepción propia, la *artemídia* es algo más que la mera utilización de cámaras, computadoras y sintetizadores en la producción de arte, o la simple inserción del arte en circuitos masivos como la televisión o Internet. La cuestión más compleja es saber de qué manera pueden combinarse, contaminarse y distinguirse arte y medios, instituciones tan diferentes desde el punto de vista de sus respectivas historias, de sus sujetos y protagonistas y de la inserción social de cada una (Machado, Artes y Medios, Aproximaciones y distinciones, 2004, s/p).

A través de un intercambio interpersonal y de la interactividad de los sujetos con interfaces contemporáneas, se desarrollan múltiples relaciones y modificaciones en los planos perceptivos, cognitivos, y expresivos que atañen al estudio y la producción de los lenguajes artísticos. Al recorrer algunas nociones que en la actualidad están puestas en escena, se advierte los conceptos de convergencia, hipermediaciones, multimedialidad, interconectividad, y/o cultura participativa, los cuales son “llaves de paso” para pensar las prácticas sociales que involucran al arte y las tecnologías, principalmente, las prácticas producidas en la Red.

La relación arte/tecnología en las sociedades contemporáneas se encuentra ligada a la digitalización progresiva de una serie considerable de discursos artísticos; la extensión del mundo del arte en la Red; la creación de nuevas obras, proyectos, y el desplazamiento e instalación de discursos artísticos en espacios virtuales de carácter no artístico. En este contexto, la primera cuestión a tener en cuenta es la Red como un espacio de producción colaborativa y de participación horizontal. Las redes sociales, dice Verón (2012), “reactivan permanentemente la pregunta sobre el vínculo social, en las tres dimensiones de la semiosis: afectiva, factual y normativa” (Verón, 2012, p.15). En esta frase, advertimos una mediación de lo político al señalar los nuevos modos de producción y circulación que se ponen en juego donde “los procesos de circulación son el nuevo campo de batalla que habrá que analizar” (Verón, 2012, p. 15). Esto plantea la relación entre las redes y el poder que, como sabemos, no es nueva: las redes de comunicación surgieron en la Modernidad bajo los proyectos de unificación de los Estado-nación y expansión capitalista. A continuación, se expondrá el caso del correo postal para conocer cómo este medio dio inicio a una práctica estética que origino una red de redes.

Edgardo Antonio Vigo y el arte correo

Como se anunció en párrafos precedentes, a partir de la constitución de los Estados/nación y de la necesidad de ampliar las informaciones hacia el interior y exterior de los territorios, el correo postal fue extendiendo y expandiendo el tejido de las redes y con ello, el perfeccionamiento del servicio postal hacia las áreas gubernamentales como también a los ciudadanos. El sistema de envíos de cartas de persona a persona donde circulaban todo tipo de escrituras relacionadas con asuntos públicos y privados se vio alterado en su uso cuando a mediados de los años '50 surgió una acción estética que utilizó el correo de manera alternativa al circuito centralizado de envíos y a las formas de producir y recepcionar los mensajes.

Estimulados por la necesidad de vincular al arte con la vida, a partir del quiebre con las lógicas de las instituciones y del mercado y junto a el estímulo de promover nuevos lenguajes, y una comunicación participativa y horizontal, determinada/os artistas gestaron un modelo de correspondencias mediante redes distributivas -no nodal-, donde emisores y receptores interactuaban de manera dinámica, multidireccional, en flujo y cambio permanente en la construcción de una obra.

El denominado Arte Correo originó un sistema expresivo de actos íntimos que se constituyeron comunicacionales a medida que transgredieron los paradigmas artísticos del momento -el artista que crea en soledad y exhibe en museos, galería y salones, estimando el valor comercial y del mercado del arte como sinónimo de éxito-, para dar lugar a propuestas realizadas por artistas, participantes interesada/os u ocasionales de manera abierta, interactiva, hipertextual, multilingüe e inacabadas que constituyeron una poética abrazada por artistas de todo el mundo.

A partir de la creación de los elementos que conforman las correspondencias como las postales, el sobre, las estampillas y los sellos, sumado a la composición de los mensajes de forma individual o colectiva mediante diversos lenguajes y materialidades y, en algunos casos, de la participación del circuito postal oficial, la/os artistas intervinieron el medio postal con acciones estéticas creando una red de redes.

La práctica de Arte Correo surgió como una forma alternativa de comunicación global, en el marco de la expansión de la cultura mediática donde la creciente presencia de los medios masivos en la vida cotidiana propició –mediante la producción y organización de sentidos–, la conformación de imaginarios simbólicos y políticos. Desde esta perspectiva, la intención inicial de las/os artecorreístas fue romper con la perspectiva unidireccional emisor-receptor dada por los medios masivos de comunicación, pero también en las relaciones verticalistas entre las/os artistas y el público establecidas por los museos o galerías durante las experiencias artísticas.

Debido a ello, el correo fue un medio de uso político, en tanto manipulación de un sistema dado para ampliar las redes de comunicación donde cada miembro del circuito multiplicaba el número de participantes y la cantidad de objetos que se recibían y enviaban a una lista siempre en aumento de direcciones, lo que lo llevó a alcanzar escala global.

La definición de Arte Correo deviene de la novedad que se le otorgaba al soporte, que al no estar mediatizado por esquemas predeterminados y no adscripto a ningún lenguaje particular permitía una acción comunicativa interpersonal, anticomercial y revolucionaria frente a las instituciones artísticas y a los medios de masivos.

El artista platense, Edgardo Antonio Vigo fue un teórico de esta práctica y a través de sus escritos expone reflexiones que parten del análisis del medio postal para luego establecer la categorización de comunicación a distancia, entendida “como una disciplina que compone el espectro de las comunicaciones marginales” (Vigo 1980 s/p) que se encuentran circunscriptas en redes nacionales e internacionales.

Su primer artículo sobre este tema, titulado *Arte-Correo: Una nueva forma de expresión* fue realizado en colaboración con el artista argentino Horacio Zabala y publicado en 1975, en la revista *Poetas Argentinos*. En dicho texto, los artistas manifiestan que:

Los hombres se comunican entre sí intercambiando mensajes, utilizando distintas señales con significados diferentes. El hombre, al decir su palabra, la dice para otros. El envío de una carta por correo implica el desarrollo de un mensaje, y es un acto de comunicación entre dos personas. El correo interviene posibilitándolo a través de la distancia: conecta a un emisor y a un receptor. El artista realiza su obra de la misma manera que el hombre “dice su

palabra". En el hecho artístico encontramos también un emisor y un receptor, necesarios en todo acto de comunicación. Así como el hombre al expresarse, lo hace buscando múltiples canales, el artista vehiculiza su creatividad a través de múltiples formas. Ambos organizan un lenguaje y continúan su creación en la búsqueda de nuevos códigos (Vigo –Zabala, 1975, s/p. CAEV).

La/os artistas utilizan el concepto de Arte Correo para plantear su operatividad mediante dos acciones comunicativas. Por un lado, considerando al medio como parte constitutiva de las obras; por otro, a partir de la creación de piezas que utilizan el sistema postal como un espacio estético alterando el carácter "convencionalmente no artístico". Según Vigo y Zabala, el Arte Correo también irrumpe el rol del receptor que se convierte en un "custodio incidental", así como una "fuente de información" al enviar obras a terceros o incluirlas en exposiciones. Los autores hacen una distinción útil entre el arte enviado por correo -tal como una escultura acabada transportada a través del sistema postal-, y el Arte Correo: piezas destinadas a enviar por correo en las que "el hecho de que el trabajo viaje una distancia determinada es parte de su estructura, es el propio trabajo" (Vigo –Zabala, 1975, s/p. CAEV).

Si bien la comunicación es un elemento fundamental para poner en acto esta práctica, el escrito no profundiza en el contexto y la dimensión cualitativa del desarrollo de esta actividad; más bien alegan sobre la importancia del medio como soporte que facilita la libertad de expresión y la participación activa de los destinatarios. Será en el siguiente texto: "Artec correo: Una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación" (1976), donde Vigo adquiere en su relato una postura analítica, en función de estudiar la relación entre esta práctica y los medios de comunicación. Por los títulos que se encuentran en su biblioteca personal, podemos advertir que el artista recurrió a las lecturas de Mattelart (1980), Jean-Marc Poinot (1971) y Hervé Fischer (1974), quien afirmaba que en virtud de que los medios masivos son instrumentos de dominación cultural (Fischer, 1974, p. 19), la comunicación marginal es una respuesta y tentativa específica - individual o de grupos minoritarios-, para emitir y difundir opiniones alternativas frente a los medios de comunicación.

A partir de ello, Vigo comprende que el Arte Correo era una forma más de expresión estética de las comunicaciones marginales –a la que le agrega la palabra distancia-, y que la misma demandaba una mirada compleja sobre las relaciones, los significados y los sentidos producidos reconociendo que este intercambio comunicativo permitía hacer visible a aquellos que el sistema del arte y del mercado expulsaba como también involucrar a personajes aleatorios al circuito artístico oficial.

Debido a ello, subraya la "necesidad necesaria" de tomar contacto directo entre la/os practicantes para crear posibilidades nuevas de comunicación "con suficiente dosis de inconformismo, subversión y relaciones globales y particulares". Esto favorecía la multiplicidad de voces llevando a la construcción de una memoria colectiva a partir del "testimonio crítico de las realidades socio/político/económicas" sumado a nuevos conocimientos para hacer frente a la mediatización del arte impulsada por las instituciones y por el desarrollo tecnológico de los medios que cada vez era más acelerado.

En una entrevista realizada por Mónica Curell, Vigo establece una distinción conceptual entre Arte correo y Comunicación a Distancia advirtiendo que esta última denominación manifiesta su dimensión política, en tanto acción comunitaria que conlleva a la participación activa para la libertad de expresión y la transformación social. Tal es así que en 1981 escribió un texto que tituló "Mail Art Statement", el cual circuló por la red postal y donde exhibía su compromiso político y, por extensión, el potencial transformador de la comunicación a distancia.

La 'comunicación a distancia', no debe, únicamente, transgredir los reglamentos de las administraciones postales. Si no, además, crear una 'contrainformación' convirtiendo a su practicante en 'activo participante combativo' que denuncie las aberraciones de los sistemas internacionales y nacionales que esclavizan al hombre. Luchando contra las torturas, los sometimientos, persecuciones, muertes, desapariciones y todas las 'codificaciones sistemáticas', que cercenan la libertad creativa del hombre. Haciendo que las 'prácticas marginales' testimonien y apoyen los acontecimientos contemporáneos desde la primera línea de lucha, quebrando así la tradicional 'política' del escriba-artista, relator por lo general de hechos pasados y documentalista no-comprometido de lo pretérito. Respecto al 'gueto latinoamericano', la lucha debe centrarse contra el 'ascendente y asfixiante smog fascista' fiel usuario de métodos que sirven para quebrar todo intento de creatividad y testimonio. Una creatividad que no deja – subterráneamente – de mantener el fuego de pensamientos ideológicos que anulen el control paternalmente policíaco (Vigo 1981, s/p, CAEV).

En este escrito argumenta que la/os artistas del correo deben adoptar una postura militante, convirtiéndose en "activo participante combativo" en la lucha contra la persecución y la violación de los derechos humanos y que para ello, la comunicación a distancia era un instrumento eficaz para transgredir las imposiciones dictatoriales y hacer oír al mundo las voces acalladas de los pueblos. Esta premisa evidencia su programa de acción estética/política que adquirió mayor compromiso y relevancia con la desaparición de su hijo Abel Luis quien fuera secuestrado por los militares en julio de 1976. La desaparición de "Palomo" influyó en todos los aspectos de su producción posterior.

Vigo siguió con esta práctica hasta su muerte en 1997. Su deceso le impidió conocer cómo la llegada de Internet a los hogares, les permitió a la/os artistas correo explorar sus posibilidades. Internet facilitó la difusión más rápida de las invitaciones de arte por correo y precipitó la participación de un gran número de recién llegada/os. Los blogs y sitios web de arte por correo se utilizaron cada vez con más frecuencia para mostrar sus contribuciones y documentación en línea. El aspecto referido a la documentación es destacable, ya que la creación de archivos de Arte Correo posibilitó el registro y la catalogación de obras invisibilizadas convirtiéndose en espacios –virtuales y físicos–, de importancia para las investigaciones científicas. Se pueden encontrar archivos en todas partes del mundo como el Artpool de György Galantai en Budapest, y Boek 861 de César Reglero. El archivo *Boek 861* fue donado al Museo Internacional de Electrografía MIDECIANT de la Universidad de Castilla-La Mancha, España. En Alemania el

Museo Estatal de Schwerin, el cual posee documentación de Europa del Este. En Uruguay, Clemente Padín puso a servicio gratuito del público todo su archivo de arte postal en la biblioteca de la Universidad de la República, UDELAR, Montevideo. En Argentina, el archivo del Centro de Arte Experimental Vigo –CAEV-, se encuentra en proceso de catalogación y sistematización del Fondo Documental de Arte Correo, lo que generará nuevos interrogantes de estudio para actualizar la temática de la comunicación en Red bajo las actuales condiciones que presenta el campo de lo digital.

Referencias

- De Rueda, M. (2014). *Precedentes del arte colaborativo (en red). A 30 años de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artecorreos*. Calameo. Recuperado de: <https://es.calameo.com/books/000658104eb9787232800>
- Fischer, H. (1974). *Art et communication marginale*. París, Francia. Ed. Balland
- Huyssen, A. (1986). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Indiana University Press.
- García Canclini, N. (1991). *El consumo sirve para pensar*. En: *Diálogos de la Comunicación*, (30), 6-9. Felafacs, Lima.
- Machado, A. (2004). *Artes y Medios, Aproximaciones y distinciones*. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/20001>
- Masotta, O. (1966). *Los Medios de información de masas y la categoría de discontinuo en la estética contemporánea*. En Masotta y otros happening. Recuperado de: [repositorio.filo.uba.ar > handle > uba_ffyl_t_2010_86585](https://repositorio.filo.uba.ar/handle/uba_ffyl_t_2010_86585)
- Mattelart, (1972). *Agresión en el espacio*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Tercer Mundo.
- Mirzoeff, N. (2003). *An Introduction to Visual Culture*. Ed. Routledge
- Poinsot, J. M (1971). *MAIL ART, communication a distance, concept*. París, Francia. Cedec.
- Van Dijck, J. (2016). *La cultura de la conectividad*. Siglo XXI Editores. CABA.
- Vigo, E. A. y Zabala, H. (1976). *El Arte Correo. Una nueva forma de expresión*. Revista Buzón de Arte/Arte de Buzón, N 1. Caracas, Venezuela.
- Vigo, E.A. (1976). *El Arte Correo. Una nueva etapa en el proceso revolucionario de creación*. Revista Buzón de Arte/Arte de Buzón, N 2. Caracas, Venezuela
- Vigo, E. A. (1981). *Mail Art Statement*. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

Migrar lo digital: desafíos político-tecnológicos del arte en tiempos de pandemia

Lía Gómez y Bianca Racioppe

Síntesis de la propuesta

En este escrito proponemos reflexionar, por un lado, sobre un escenario de resignificación de los consumos culturales y de las creaciones artísticas como elementos de construcción de sensibilidades políticas y, por el otro, sobre la soberanía tecnológica y digital como una necesidad en la escena digital. Una primera versión de este artículo se publicó en el número 78 de los Cuadernos del Pensamiento Crítico Latinoamericano editado por CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales) en septiembre de 2020. Surgió de las reflexiones y debates que se dieron al interior del Grupo de Trabajo Arte y Política en el contexto de pandemia mundial y de los diferentes modos de aislamiento y distanciamiento social establecidos por los Estados para disminuir la propagación del virus.

Nos proponemos revisar esa escritura para repensar la importancia de generar políticas públicas que articulen el acceso a la conexión a Internet con la liberación de contenidos para promover la participación en lo cultural-artístico. Entendemos que ambos temas son centrales para la construcción de soberanía, para potenciar la identidad cultural de nuestros pueblos y para generar experiencias donde los imaginarios se configuren desde la multiplicidad de textualidades que nos permite la comunicación digital.

Un breve estado de situación y algunas preguntas a futuro

Lo que nos interpeló para pensar la relación entre artes y políticas en los tiempos del COVID fue observar, por un lado, cómo esta situación sanitaria puso en el centro del debate público a los usos y desarrollos de las tecnologías digitales y, por otro, cómo evidenció las profundas desigualdades que, en la “antigua normalidad”, se camuflaban con discursos miserabilistas asociados al “atraso” de Latinoamérica.

Las grandes asimetrías en las relaciones geopolíticas y el lugar rezagado que ocupa Latinoamérica en el mapa global quedaron claramente en evidencia con la distribución de vacunas. Pero también con ciertas prácticas de las empresas que proporcionan contenidos en Internet, como el acceso sin costos a los catálogos preferenciales que se pensó principalmente para Estados

Unidos y Europa, en sus tiempos de cuarentena y para sus audiencias. Los casos de Pornhub y Scribd son los más conocidos; pero se pueden sumar a esta lista las liberaciones momentáneas de los recursos de grandes editoriales como Penguin Random House y Anagrama (Véase Racioppe, 2020). Sin embargo, América Latina siempre genera estrategias de lucha que van desde las multitudinarias movilizaciones populares -como las que en los momentos en que escribimos este artículo tienen lugar en Colombia- hasta el desarrollo de acciones de resistencia en lo *online* como la conmemoración del 24 de marzo en las redes sociales digitales de Argentina.

Las articulaciones entre artes y políticas durante la pandemia abren un amplio campo de indagación, por eso este artículo focaliza, por un lado, en la resignificación de los consumos y de las creaciones artístico-culturales como elementos de construcción de sensibilidades políticas y, por el otro, en la soberanía tecnológica y digital como una necesidad que la pandemia volvió a poner en el foco del debate.

Consideramos que estos dos ejes están relacionados en tanto durante el aislamiento y el distanciamiento social muchas de las prácticas artísticas que se realizaban en lo *offline* empezaron a migrar a las plataformas digitales. Por eso, la importancia de considerar el acceso a Internet como un derecho humano se vuelve más evidente, ya que es la manera que tenemos de seguir participando de lo cultural. Entendemos que las brechas en el acceso a las producciones artísticas no se limitan a lo tecnológico o a la disponibilidad de información; hay profundas desigualdades económicas que establecen distintos circuitos y posibilidades de consumo -el precio de las entradas del cine, del teatro, de los recitales, de los libros-; pero también la ubicación de la mayoría de los museos, galerías y salas de teatro que se encuentran en las ciudades capitales. Considerando esto, nos preguntamos si la migración de contenidos, propuestas, proyectos y eventos culturales-artísticos al territorio digital posibilitará una extensión de las audiencias.

El principio de la pandemia estuvo marcado por una apertura de contenidos, una voluntad de compartir que no se había sentido con tanta fuerza en otros momentos. Desde el Estado se liberaron patrimonios de museos, de bibliotecas, de repositorios fílmicos; los centros culturales y también el sector privado pusieron a disposición materiales, experiencias, propuestas a las que se podía acceder sin costos extra -en el caso de muchas plataformas privadas los contenidos fueron nuevamente restringidos una vez que pasó el primer momento de desconcierto por la necesidad del confinamiento. Esta apertura fue significativa porque nos permitió acceder -en pantuflas desde los sillones de nuestras casas- a experiencias y espacios que se desarrollan en lugares de los que estamos lejos geográficamente. Pero las brechas que se generan en las relaciones global/local y centros/periferias se hicieron notar en las posibilidades de conexión a Internet: no es lo mismo tener banda ancha que sólo datos del celular; no es lo mismo acceder con el servicio de telefonía que no acceder en absoluto. Y, aunque las políticas de apertura de contenidos son importantes, para acceder a ellos es necesario contar con la estructura que los transporta.

En este sentido, los datos de la Encuesta de Consumos Culturales de 2017 identifican que entre 2013 y 2017 aumentaron los consumos culturales a través de Internet. En la introducción del informe se sostiene que: “(...) cae la lectura de libros, pero proliferan varias actividades

realizadas en internet que implican lectura, como la participación en blogs o redes sociales; cae la asistencia al cine, pero aumenta el consumo de contenidos audiovisuales a través de plataformas on-demand o sitios online; cae la compra de discos físicos, pero cada vez se escucha más música en internet” (SInCA, 2017, 6)

Por otro lado, el informe del INDEC sobre acceso y uso de tecnologías de la información y la comunicación correspondiente al cuarto trimestre de 2019 indica que el 82,9% de los hogares tienen acceso a Internet. La mayoría de estos accesos (el 84%) son a través de celulares; pero, de todos modos, las cifras muestran un crecimiento de la conectividad. Combinando estos datos y agregándoles la información publicada en el “Internet Index” de la Cámara Argentina de Internet que sostiene que durante el segundo semestre de 2020 las conexiones desde los hogares crecieron el 2,1%, podemos pensar que Internet se configura como un espacio más diverso para el acceso a lo cultural-artístico.

Incluso el Informe sobre el “Impacto del Covid 19 en las Industrias Culturales”, publicado por el SInCa (Sistema de Información Cultural de la Argentina) -que reporta un escenario negativo para las actividades culturales presenciales con una caída del 27% del valor agregado bruto cultural con respecto a 2019- analiza como positiva la migración de ciertas actividades a las plataformas digitales (SInCA, 2020). Este informe destaca el aumento de usuarios/as en Cine.ar y el más de medio millón de visualizaciones que tuvo el contenido del Cervantes online durante el primer semestre de 2020 y que superó ampliamente los 36 mil espectadores presenciales en el mismo período de 2019 (SInCA, 2020) Estos datos, aunque recolectados en un período muy singular, permiten aventurar que la pandemia y las medidas de restricción tomadas en pos de preservar la salud pública contribuyeron a expandir las propuestas culturales-artísticas para llegar a audiencias que antes no estaban incluidas.

Internet como “cuestión de Estado”: el derecho a la conectividad

La rápida propagación del virus Covid-19 obligó a distintos Estados del mundo a tomar decisiones para enfrentar la pandemia. Algunos optaron por el camino de favorecer las libertades individuales por sobre las del colectivo, por lo que no restringieron la circulación. Otros, el argentino entre ellos, privilegiaron el derecho a la salud pública y establecieron el aislamiento social preventivo y obligatorio como principal medida para detener la expansión y el contagio del virus. A partir de este aislamiento, las personas comenzaron a acceder con mayor frecuencia a Internet, ya sea por cuestiones laborales, educativas, sociales o de entretenimiento.

Esta práctica de conectarse a la Red para continuar con actividades que antes se realizaban principalmente en el espacio de lo *offline* (el trabajo, las clases, las reuniones sociales, el entretenimiento) puso en evidencia las profundas desigualdades de acceso, tanto a una conectividad estable como a dispositivos de cierta calidad. Ésta es una problemática que, aunque se evidenció más fuertemente en el contexto de aislamiento, siempre ha estado presente en el marco de las desigualdades propias del modo de organización capitalista.

Los tendidos de las redes de comunicación y la propiedad de los medios se han discutido en la región latinoamericana por más de medio siglo. Sabemos que esa distribución es desigual y que reproduce un poder legitimado. Ya lo explicaba Armand Mattelart (1996) al referirse al tendido de los cables subacuáticos del telégrafo que unían los países imperialistas con sus colonias. Ya lo establecía el Informe para la Unesco que coordinó Sean McBride en 1980 en el que se detallaban las desigualdades en los flujos de la información, se evidenciaba la escasa participación de América Latina en la comunicación global y se proponía generar un Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación. Un nuevo orden que, lamentablemente, sólo es un “recuerdo de lo que no fue” (Schmucler, 1997, 257).

Entonces, tal como hemos señalado, el tendido de las redes de comunicación da cuenta de cómo se distribuye el poder y el trazado mundial de la fibra óptica no es la excepción. Como explica Natalia Zuazo (2015), lejos de ser una *nube*, Internet es un denso entramado de cables submarinos y subterráneos. Pero su distribución no es equitativa, los cables salen y entran en grandes cantidades de los países del llamado “primer” mundo; pero en mucha menos cantidad en los países de América Latina. Esto nos coloca en desventaja y pone a los Estados latinoamericanos en la necesidad de negociar con empresas que tienen sus sedes en otros países. Por eso, se deben generar leyes y políticas que contribuyan a construir una soberanía tecnológica y digital. Es importante que haya un tendido público de fibra óptica que conecte a todas las localidades y no sólo a aquellas redituables para el mercado, que haya un programa de desarrollo de satélites, que haya servidores públicos y seguros para alojar la información sensible de los/as ciudadanos/as y que no dependamos de la *nube* de unas pocas empresas.

En este sentido, en 2010 el Estado argentino, desde una postura que comprende la conexión a la Red como un derecho humano, lanzó el Plan “Argentina Conectada”. Uno de los principales objetivos de esta planificación es el tendido y puesta en funcionamiento de una red federal de fibra óptica que conecte a instituciones públicas y a localidades que no son alcanzadas por las empresas comerciales. Para esto, contempla el trabajo conjunto con pequeños y medianos licenciarios. También tiene en cuenta diversos aspectos del acceso a Internet como la investigación y el desarrollo tecnológico; la conectividad para los establecimientos educativos; la creación de núcleos de acceso al conocimiento (lugares equipados con dispositivos y conexión a Internet a los que pueden asistir los y las jóvenes del barrio) y la puesta en funcionamiento del Centro Nacional de Datos para proveer de acceso y almacenamiento a entidades públicas como ANSES y AFIP. (Véase Plan Nacional de Telecomunicaciones “Argentina Conectada”, 2010)

Con el cambio de gobierno en diciembre de 2015 esta política pública, como tantas otras, fue relegada. El Estado pasó de estar conducido por un gobierno posicionado en una matriz nacional-popular a estar gestionado por un gobierno de corte neoconservador en lo político y neoliberal en lo económico, por lo que privilegió a las empresas privadas. Como explica Baladrón (2019) la gestión de la Alianza Cambiemos se caracterizó por el desfinanciamiento del Arsat y la apertura hacia el mercado. Esta autora resalta, sin embargo, que “El Plan Argentina Conectada planteó una novedad al proponer un diseño de infraestructura federal para modificar el desequilibrio existente en relación a los tendidos y disponibilidad de conectividad en el territorio nacional, con un

rol central por parte del Estado, con la inversión pública y su participación como operador mayorista en el mercado. Si bien no se completaron todos los tramos de la REFEFO y la puesta en servicio se demoró en relación al plazo previsto, se observan importantes avances de las obras de infraestructura desplegadas” (Baladrón, 2019, 10).

Según los datos publicados en el portal oficial del Estado argentino (www.argentina.gob.ar), y pese al desfinanciamiento sufrido en el período 2016-2019, la Red Federal de Fibra Óptica llega actualmente a más de mil localidades y tiene 31 mil kilómetros de fibra en funcionamiento. Claramente aún hay mucho por hacer para generar condiciones de acceso equitativas. Como decíamos antes, estas carencias se evidenciaron en este contexto de pandemia; pero el Estado logró coordinar una serie de acciones que -aunque no resuelven el problema de fondo- han servido como paliativo y auguran una continuidad en el establecimiento de una infraestructura pública de Internet. Entre estas acciones se cuentan las negociaciones con empresas del sector privado como Movistar y Telecom para permitir el acceso sin gasto de datos a Educ.ar, el sitio educativo del Estado argentino que facilita la continuidad pedagógica en el contexto de aislamiento. Además, desde ARSAT se desarrolló *Conference*, una plataforma de videoconferencias de acceso gratuito y alojada en servidores de Jitsi, que se distribuye bajo licencias libres. Uno de los aspectos más interesantes del caso de *Conference* es que es un desarrollo de software público de código abierto impulsado desde el Estado (Para profundizar en el tema del software público véase Xhardez, 2014)

Entendemos que estas acciones son sólo atenuantes, pero la necesidad de su implementación demuestra que el acceso a Internet -así como a la salud, a la educación, a la vivienda, al trabajo- debe estar garantizado por los Estados. En la situación de emergencia sanitaria mundial las soberanías de las naciones-Estado, que fueron puestas en tensión frente a la conformación de organizaciones transnacionales en el proceso de globalización, cobraron nuevamente relevancia en las acciones para desacelerar la propagación del virus. Fueron los Estados los que definieron los cierres de fronteras, los que decidieron los modos de circulación, frenando, incluso, al capitalismo de flujos transnacionales. El territorio de los Estados, con sus límites configurados durante el proceso moderno, adquirió centralidad en un mundo que demostró ser global en la propagación de los virus; pero no tan global al momento de construir redes de solidaridad.

Este resurgir, quizás temporal, de los Estados como centro de lo político pone en evidencia que la aldea global (McLuhan y Fiore, 1969) siempre fue una panacea inalcanzable y que ese proceso del capital transnacional produce fragmentación y exclusión (Martín Barbero, 2005). Internet, como metáfora de esa red global, también se pone en tensión cuando se evidencian las profundas desigualdades de accesos y usos. Y, frente a esto, se vuelve necesaria la construcción de una soberanía tecnológica y digital que potencie la inversión pública y asegure el acceso equitativo a los dispositivos, a las conexiones, a las plataformas; pero también a las competencias y saberes necesarios para desarrollar y usar esas tecnologías (Williams, 1992). La crisis generada a partir de la pandemia debería convertirse en una oportunidad para comprender que no podemos dejar en manos del mercado las políticas de acceso a derechos. La participación de

las personas en Internet debe ser entendida como un derecho humano y, por lo tanto, ser considerada una “cuestión de Estado”.

Artes en pandemia

El aislamiento social, preventivo y obligatorio supuso un estado de excepción que implicó que nuestros quehaceres cotidianos se realizaran en un tiempo y un espacio acotado a la estructura arquitectónica de nuestras casas (desiguales en la geografía de las ciudades urbanas y rurales; céntricas y periféricas). La casa se transformó en escena de la acción: acción de lo cotidiano, de lo público, del trabajo, del cuidado, del ocio. La casa es el espacio de lo privado; pero en 2020 se volvió también escenario de lo social. Atravesamos la experiencia estética de la videollamada, de los píxeles, de los niveles de conexión y desconexión, del plano pecho, de la palabra mediada por algún dispositivo técnico, de los gestos en pantalla, de una escucha que se volvió sincrónica y asincrónica de todo aquello que circula en la red.

Las actividades mutaban; pero el telón de fondo era el mismo. Casi como una concatenación de escenas teatrales lo que se modificaba era el punto de vista, el lugar desde dónde mirar y habitar en cada hora de nuestro día ese espacio cotidiano de la casa; pero también de la pantalla (o las pantallas). En estas prácticas aparece una articulación que implica diversas corporalidades, que expone un cuerpo que se hace visible a través de internet, pero es concreto en lo privado; un cuerpo que aparece fragmentado, que convive con dos dimensiones de su universo perceptivo: el encuadre en la pantalla y su fuera de campo.

Podríamos decir, siguiendo a Anne Bogart (2007), que los puntos de vista son físicos y del espacio, del cuerpo del actor/de la actriz en escena y de la textura de la superficie que habitamos. Así, las casas cambian sus formas en lo simbólico y nuestros cuerpos encuentran otras formas de habitarlas. Es desde esa sensación de pertenencia que transitamos el aislamiento social, preventivo y obligatorio; pero es también desde esa mirada del hogar, como desdibujado en su estructura temporal y espacial, que generamos nuestras distintas actividades a través de las tecnologías.

Primo Levi nos indica: “Vivo en mi casa como lo hago dentro de mi piel: sé de pieles más hermosas, más amplias, más resistentes, más pintorescas, pero no me parecería natural cambiarlas por la mía” (2011, 16)

En este trabajo de la percepción, como aquello que permite el acercamiento o conocimiento de una cosa desde diferentes estados, es que nos interesa reflexionar sobre cómo, cada vez más, concebimos una mirada del mundo a través de las escenas digitales; pero siempre en vínculo directo con nuestra propia historicidad estética, cultural y política. Es desde allí que pensar los consumos culturales implica pensar los modos de construcción de identidad a partir de los lenguajes artísticos.

Ya a mediados del siglo XIX, con el desarrollo de la fotografía, se evidenció la tensión entre la condición del arte y de la técnica que la articula. La *masividad* de la obra y la *pérdida del aura*

frente a su reproducción (Benjamin, 1989 [1936]) marcan una disputa en el seno de la problemática que enlaza estos dos campos.

La reproducibilidad de la obra artística permite -y especialmente cuando estamos anclados/as a un lugar fijo- un mayor acceso a eventos culturales que, de otro modo, sólo hubieran sido posibles a través de la cercanía geográfica. Pero este consumo mediado por la computadora, el celular, la tablet, por la misma televisión conlleva una transformación en los contratos de lectura de esas producciones. Pensemos, por ejemplo, en la liberación de los derechos de reproducción de obras de teatro. Esto, sin duda, articula una mirada sobre las escenas teatrales que permite revivir las puestas y escenarios; pero no así el *aquí y ahora* de esa obra. De tal modo que la percepción del teatro se ve puesta en tensión en estos días y, tal como el debate que se dio en los inicios de la fotografía, sentimos que no accedemos a la *originalidad* del trazo del retrato pictórico (o al momento único del/de la artista en escena) sino a la huella de esa obra, de ese tiempo y espacio. Pero esa huella se ha vuelto extensiva, se ha vuelto necesaria y, sobre todas las cosas, se ha convertido en un sello de esta pandemia.

Este modo de ver teatro a través de plataformas digitales, que ya se había puesto en práctica a partir de proyectos como Teatrix, se intensifica en estos momentos en los que las salas están cerradas al público. Surge la pregunta, entonces, acerca del dispositivo y su relación con el género. ¿Cómo replicar la experiencia del teatro como aquello único e irrepetible de la sala teatral? ¿Qué competencias narrativas (Rincón, 2006) entran en juego en esa recepción? ¿De qué modo nos enfrentamos a la imagen de un *original* que ya fue; pero que al mismo tiempo está siendo en la experiencia teatral que se proyecta? ¿Qué pasa con las ritualidades a la hora de generar esta otra experiencia? ¿Qué huellas dejamos en el territorio digital y sensible?

La obra vista a través de las distintas plataformas es la captura de una escena que configura una corporalidad y una puesta teatral en su condición de lenguaje único, con actores/actrices en vínculo con un público en tiempo real; que se convierte ahora en la dimensión de lo público en otro modo de configuración de esa relación. El teatro filmado nos enfrenta al problema del archivo de aquello que era efímero. ¿Cómo conservar la memoria de un acto único? ¿Cómo configurar un testimonio de la escena teatral como patrimonio de la cultura? Esto que aparece como problema también es una posibilidad, ya que en la irrupción del teatro *on demand* o por *streaming* aparecen nuevas y viejas preguntas, empiezan a jugar otras lecturas que también hacen al proceso artístico.

Paul Valéry nos indica en “La conquista de la ubicuidad”: “(...) hay en todas las artes una parte física que ya no puede ser mirada ni tratada como antes, que no puede ser mantenida al margen de las empresas del conocimiento y el poder moderno. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo, son de veinte años a esta parte lo que había siempre sido. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes, influyendo con ello en la inventiva misma, y quizás llegando hasta a modificar maravillosamente la noción misma de arte” (1999, 131).

Lo original y lo reproducido. El acceso a la cultura, al arte como campo expresivo, es posible para algunas personas gracias a la cercanía a grandes centros urbanos o a través de la conexión a internet; pero para otras es más difícil por los condicionamientos espaciotemporales e, incluso,

socioculturales de regiones bien diversas de nuestro continente. Por supuesto, sus lógicas de producción de cultura son otras y sus acciones artísticas tampoco nos llegan en esta urbanidad que nos separa de las condiciones materiales de una América Latina más profunda.

Dice Andreas Huyssen: “Aunque los medios de comunicación y el consumismo pueden extenderse por todo el mundo, si bien con diferentes intensidades y un acceso muy divergente, los imaginarios que producen no son en absoluto homogéneos” (2011, 33).

Tampoco lo son en un mismo territorio geográfica y económicamente delimitado (si así pudiéramos definirlo)

La propagación del arte en la red implica, además, otro desafío: el de comprender el cruce de lenguajes que se proyectan en la sombra de lo que es o deja de ser. La circulación del teatro filmado, que no es cine ya que el cinematógrafo tiene su propia estructura de la forma-imagen, nos enfrenta a la pregunta por la dimensión de las escenas que se tornan planas, sin punto de fuga, sin texturas sonoras, no porque no fueran posibles, sino porque no fueron pensadas así. Nos enfrentamos entonces a la foto de la obra, a la captura de una mirada de la cámara sobre la obra y no a la obra en su totalidad expresiva. Pero, al mismo tiempo, la percepción se vuelve otra y los elementos en escena cobran otro orden de sentido en la digitalidad de su disposición en la red.

Podríamos decir que nunca fue tan real la frase sobre estar rodeados de imágenes y, más aún, ser imagen en todas nuestras relaciones sociales.

Conclusiones de un recorrido sin certezas

Este escrito se realizó en un contexto en el que la condición de lo público, articulado con lo privado en las texturas de nuestras computadoras o celulares (siempre con un fuera de campo: nuestras casas), se puso nuevamente en discusión. El aislamiento social, preventivo y obligatorio nos invitó a reflexionar sobre muchas de nuestras prácticas en un mundo en el que no sólo el Covid-19 nos acecha, sino que, principalmente, el peligro radica en un capitalismo cada vez más aberrante. Las culturas digitales están siendo protagonistas y es nuestra responsabilidad pensarlas, usarlas y problematizarlas como tecnologías y lenguajes, como narrativas y como manera de contarnos, como espacio de lo *online* articulado con lo *offline*, como discusión sobre la territorialidad escénica de las artes, como debate en torno a lo tecnológico y a su soberanía.

Entendemos al campo artístico como un espacio de disputa que contempla las sensibilidades políticas y culturales desde diversas formas expresivas. Es desde allí que reconocemos en el arte una necesidad y un derecho que debe atravesar toda nuestra historia y nuestros modos de narrarnos en el pasado, en el presente y en el futuro. Ya hemos dicho que consideramos la participación en lo cultural como un derecho indispensable para el desarrollo de la humanidad. También hemos señalado que ese acceso se restringe por distintas desigualdades que van desde lo económico hasta la organización del territorio en centros y periferias.

Ahora bien, el capitalismo tampoco es igual y homogéneo, ni aún siquiera en la “captura de la subjetividad” que muchos teóricos propician como crisis de este tiempo. La subjetividad es histórica, como también lo es la nominación del concepto, como lo son las condiciones culturales de un pueblo u otro.

En este contexto, la cuestión de la soberanía vuelve a ocupar el centro de los debates públicos. En Internet tenemos la sensación del libre tránsito, de la elección infinita, del recorrido ilimitado; sin embargo Internet no es un espacio libre. Así como esta pandemia nos ha mostrado que ante los virus que circulan globalmente la respuesta está en la gestión pública y situada (local) de la crisis; también ha puesto de manifiesto la importancia de construir soberanía en el territorio de Internet. No pensamos esa soberanía como *cierre de fronteras* o bloqueos a la circulación, sino como la implementación de políticas y leyes que aseguren los derechos de las personas que están ancladas a un territorio. Nos interesa señalar, además, que debatir sobre la soberanía tecnológica y digital también implica pensar la relación identidad-cultura a través del acceso al campo artístico en la Red.

En esta línea, queremos destacar la importancia de analizar lo comunicacional no sólo en función de una posible infodemia; sino también para garantizar uno de los derechos que ganó la clase trabajadora en sus luchas obreras: el derecho al ocio como garantía de su bienestar. También es necesario analizar los imaginarios para que las tecnologías no sean pensadas como un peligro de hiperconectividad, sino como condición de acceso a derechos. La radio ya no habla con la voz de Hitler, la televisión no ha desplazado a los libros como imaginaba Ray Bradbury, ni hemos sido drenados por *la matrix*. Las condiciones digitales en las que hoy vivimos la pandemia del COVID-19 se estructuran en los modos y en los accesos a las tecnologías de comunicación. Y estos modos y usos son históricos, culturales, mercantiles, políticos y sociales.

Dice Sergio Caletti: “la noción de soporte queda reducida a una cierta forma de concebir el desarrollo tecnológico, y deja sin peso la contextualización de los contextos, en lo que esas tecnologías no solo aparecen y se expanden, sino sobre todo a sus contextos de uso” (Caletti, 2019, 107, en Gómez, 2020, s/p).

El tiempo de aislamiento social nos llevó a navegar en las rutas de lo digital, encontrándonos en las pantallas, conectándonos a través de distintas plataformas. Con una intensidad que no se había dado antes, los medios y las tecnologías de comunicación se constituyeron, como sostiene Roger Silverstone, en el “umbral entre los mundos de la vida mediatizada y los medios vivientes” (2004, p. 38) O, como nos propone Matías Feldman: “(...) si la conciencia es el océano interior de imágenes y pensamientos, entonces ahora se volvió exógena. La conciencia ahora está afuera, en el océano de imágenes que las redes sociales e internet nos dan” (Feldman, 2018, s/p).

El autor de “Hipervínculo”, obra de teatro de lo que el propio dramaturgo denomina “Proyecto Pruebas”, plantea que ya no cerramos los ojos para imaginar, sino sólo vamos a la red y las buscamos, yuxtaponemos, desciframos y percibimos sobre lo que hay entre un hipervínculo y otro. Quizás sea momento de pensar lo contrario y de encontrarnos con la libertad de imaginar

frente a la imposibilidad de circular, de poner a prueba nuestra percepción y construir otra trama de experiencias estéticas.

Frente a las miradas apocalípticas, preferimos pensar que el aislamiento físico, la imposibilidad del contacto con el cuerpo material de los otros, es también la posibilidad de construir otras múltiples sensibilidades mediáticas y artísticas que quedan, indagando en nuevas formas de representarnos, en la perpetuidad del futuro.

Referencias

- Baladrón, M (2019) "El Plan Argentina Conectada: una política de Estado desde la infraestructura de comunicaciones" en Revista Ciencia, Tecnología y Política. Año 2, N°2 Enero-Junio 2019.
- Benjamin, W.r (1989 [1936]) "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus. CABA.
- Bogart, A. (ed.) (2007) *Los puntos de vista escénicos*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena (Serie Debates, n° 14), Madrid.
- Caletti, S. (2019) *Ariadna. Para una teoría de la comunicación*. Editorial UNQ. Bernal.
- Cámara Argentina de Internet (2020) "CABASE Internet Index 2020", segundo semestre de 2020. Recuperado de: <https://www.cabase.org.ar/2020-internet-index-2/>
- Comisión de Planificación y Coordinación Estratégica (2010) "Plan Nacional de Telecomunicaciones Argentina Conectada" Recuperado de: https://www.siteal.iiep.unesco.org/sites/default/files/sit_accion_files/siteal_argentina_4014.pdf
- Feldman, Matías (2018) "El deseo de convertirse en Imagen" en *La llave Universal*. Recuperado de: <http://llaveuniversal.com/2018/06/05/el-deseo-de-convertirse-en-imagen/>
- Gómez, L.; Vallina, C.; Bellini, J.M.; Caetano, A. (2020) «Correspondencias de Análisis y Crítica de Medios». Revista Question Recuperado de: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/6015>
- Huyssen, Andreas (2011) *Modernismo después de la posmodernidad*. Gedisa. Barcelona.
- INDEC (2019) "Informes Técnicos. Vol. 4, n° 83. Acceso y uso de tecnologías de la información y la comunicación" EPH. Cuarto trimestre de 2019. Recuperado de: https://www.indec.gov.ar/uploads/informesdeprensa/mautic_05_20A36AF16B31.pdf
- Levi, Primo (2011) *Oficio Ajeno*. El Aleph Editores. Barcelona.
- Martín-Barbero, J. (2005) "Globalización comunicacional y formación cultural" en de Moraes, Denis (comp), *Por otra comunicación: los media, globalización cultural y poder*. Icaria. Barcelona.
- Martín-Barbero, J. (2019) *La palabra y la acción. Por una dialéctica de la liberación*. Editorial UNQ, Pontificia Universidad Javeriana. Bernal.
- Mattelart, Ar. (1996) *La comunicación mundo. Historia de las ideas y de las estrategias*. Siglo XXI editores. CABA.
- McLuhan, M. y Fiore, Q. (1969). *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Paidós. CABA.
- Portal oficial del Estado argentino. www.argentina.gob.ar Consultado el 11 de mayo de 2021.

- Racioppe, B. (2020) “El ASPO y el acceso online a lo cultural-artístico”. *RevCom*, (11), e041.
Recuperado de: <https://doi.org/10.24215/24517836e041>
- Rincón, O. (2006) *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Gedisa. Barcelona.
- Schmucler, H. (1997) *Memoria de la comunicación*. Biblos. CABA.
- Silverstone, R. (2004) *¿Por qué estudiar los medios?* Amorrortu. CABA.
- SInCA (2017) “Encuesta Nacional de Consumos Culturales”. Ministerio de Cultura de la Nación.
Recuperado de: <https://www.sinca.gob.ar/Encuestas.aspx>
- SInCA (2020) “Informe del impacto del Covid-19 en las Industrias Culturales”. Ministerio de Cultura de la Nación. Recuperado de: <https://www.sinca.gob.ar/VerNoticia.aspx?Id=64>
- Valéry, P. (1999) “La conquista de la ubicuidad” en *Piezas sobre el arte*. Visor. Madrid.
- Williams, R. (1992) “Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales” en Williams, R. (editor) *Historia de la Comunicación*, vol. 2. Bosch. Barcelona.
- Xhardez, V. (2014) “Contribuciones del software libre a la soberanía tecnológica y los desafíos futuros” en *Voces en el Fénix*, año 5, número 40. Facultad de Ciencias Económicas, UBA. CABA.

CAPÍTULO 4

Nuevas escenas de la cultura contemporánea

Gabo Ferro: la música crítica

Andrés Caetano

Síntesis de la propuesta

En este artículo nos interesa pensar a la música popular como producción discursiva crítica. Las canciones, las producciones sonoras contemporáneas nos permiten observar las maneras en las que las sensibilidades de época se construyen.

Si pensamos las músicas que acompañaron y se constituyeron como miradas críticas a lo largo de la historia social argentina encontraremos variados ejemplos desde “La Balsa” de Los Gatos en 1967 hasta WOS con “Canguro” en 2019.

Las formas, temáticas, estilos, maneras de circulación y recepción de las obras se han ido modificando junto con las transformaciones sociales y eso también necesita de una actualización de la labor crítica.

Por eso nos proponemos, primero un abordaje metodológico-conceptual sobre la música desde la comunicación, para luego encarar nuestro eje principal: queremos sostener que Gabo Ferro construye un lenguaje crítico que circula por su obra y que hace de sus canciones, discursos estéticos/políticos que dan espacio a la configuración de nuevas sensibilidades. Para esto nos centraremos en algunos fragmentos de su obra durante el periodo 2016-2019. En el cual dio a conocer el disco “El lapsus del jinete ciego”.

Antes de continuar con la lectura de estas páginas, recomendamos que la misma sea acompañada de la escucha de las canciones mencionadas.

La música como discurso

Ya hemos escrito alguna propuesta sobre cómo abordar la música desde la comunicación (Caetano, 2018), en este caso nos interesa sumar algunas ideas a partir de entender a la música como producción discursiva.

Al comenzar deberíamos aclarar que cuando hablamos de “música” sería mejor decir “músicas” para coincidir con Julio Mendívil quien plantea que lo que entendemos como música parte de comprender los sistemas culturales que le dan forma. “¿Qué es la música? Tengo la convicción de que no se trata de una actividad humana provista de un valor intrínseco y universal, de

que los significados que le adjudicamos son el resultado de procesos históricos y culturales específicos cuando no derivaciones particulares de historias de vidas” (Mendivil, 2016: 16).

Cuando hablamos de música lo hacemos desde una posición cultural y personal, en cualquier diálogo sobre música hay un “para mí” que en realidad es un “para nosotros” como grupo social con valores construidos en la historia.

En discusiones se pueden oír frases como “eso que escuchás no es música”, los juicios de valor son moneda corriente en la historia social de la música popular, las disputas simbólicas y materiales por definir qué es música y quiénes lo definen son interesantes para entender la lucha de fondo: el poder.

Dice Foucault que la producción discursiva: “Aparece como un bien finito, limitado, deseable, útil que tiene sus reglas de aparición, pero también sus condiciones de apropiación y de empleo; un bien que plantea, por consiguiente, desde su existencia (y no simplemente en sus «aplicaciones prácticas») la cuestión del poder; un bien que es, por naturaleza, el objeto de una lucha, y de una lucha política” (Foucault, 2015: 158).

Con todo esto queremos decir que si tomamos a la música como una producción discursiva siempre estamos hablando de cómo se conforma el poder y también sus resistencias culturales. En las músicas podemos identificar tanto control social como liberación popular.

Dentro de lo que llamamos cultura encontramos el campo de la música, allí los sujetos generan prácticas y discursos que construyen los sentidos sobre lo que es la música para esa cultura en ese momento histórico.

Entonces cuando hablamos de música, nos referimos a la compleja trama cultural de la sociedad, de lo simbólico, de lo material, de las condiciones de vida y posibilidades de transformación.

Antes de seguir, conviene repasar la definición de cultura que los Estudios Culturales nos aportaron:

Entendemos la palabra cultura para referir aquel nivel en el cual los grupos sociales desarrollan distintos patrones de vida y dan forma expresiva a su experiencia social y material. Cultura es el modo, las formas, en que los grupos manejan la materia prima de su existencia social y material [...] Una cultura incluye el mapa de significados que vuelve las cosas inteligibles a sus miembros. Estos mapas de significados no son simplemente transportados en la cabeza: son objetivados en los patrones de organización social y relación a través de los cuales el individuo se vuelve un individuo social. Cultura es la manera en que las relaciones sociales de un grupo son estructuradas y modeladas, pero es también la manera en que esas formaciones son experimentadas, entendidas e interpretadas (Hall y Jefferson, 2010, p. 69).

Debemos tener en cuenta que esa definición de cultura siempre tiene un contexto que la conforma por eso también debemos prestar atención a la “contextualidad radical” que plantean los Estudios Culturales (Grossberg, 2012: 33).

Según Lawrence Grossberg ese contextualismo radical abarca no solo el objeto de estudio sino la teoría y la política.

La crítica cultural necesita de una actualización constante ya que la manera en la que se relacionan los acontecimientos, prácticas y discursos sociales implican relaciones de poder; es labor del análisis cultural intervenir en la construcción de esas maneras en las que el poder emerge en las formas culturales y en nuestro caso en la música como discurso y práctica.

Podemos decir que analizar la música desde la comunicación es en parte observar los discursos con los que se relacionan, el contexto que le da lugar y desde el cual se recibe.

Cuando escuchamos música también de alguna forma escuchamos los discursos que hay sobre ella, desde lo periodístico, las redes y grupos sociales. Podríamos decir que las mediaciones sociales son las que nos hacen escuchar música.

Y debemos analizar las condiciones de producción como también las de recepción, la circulación social de las músicas les da diferentes vidas, esto pone en relieve la importancia de la tecnología que en la actualidad tanto permite como condiciona las formas de escuchar y vivir la música.

Para nosotros es importante incluir además el aspecto estético de los discursos, porque la música no es solo contenido (letra) o forma (sonidos) es contenido y forma, es ética y estética.

Podemos resumir el esquema de análisis de la música como producción discursiva en la que intervienen las condiciones de producción, las características éticas y estéticas, los modos de circulación y las condiciones de recepción.

La música como discurso no solo representa o da forma, sino que es en la producción discursiva de la música (y de cualquier forma cultural) donde se configuran los imaginarios sociales; la música nos permite conocer y conocernos, nos da la posibilidad de comprender lo real mediante la sensibilidad.

Preguntarnos qué nos dice la música sobre una época y buscar una respuesta desde la comunicación es trabajar con los discursos que dan sentidos a nuestras subjetividades. La cultura es el espacio de nuestra construcción como sujetos históricos y la música es parte de ella.

Nuestra labor crítica como comunicadores es comprometernos con señalar las injusticias y desigualdades que tienen como lugar de desarrollo las culturas populares. Pero también y quizás lo más importante intervenir en favor de las prácticas, discursos y representaciones que surgen en el potencial transformador y resistente de lo popular. Sin inocencia, pero con confianza sabemos que los pueblos siempre crean sus formas de representación y en ellas están las sensibilidades de nuestro tiempo.

La relación entre la realidad política, cultural, económica y social argentina con la música popular ha pasado por diferentes momentos y queda mucho trabajo por hacer desde las ciencias sociales para desarrollar ese vínculo decisivo en la construcción de las sensibilidades de cada época.

Son muchas las músicas (tango, folclore, jazz, blues cumbia, rock, trap, entre otras) que se han acercado a representar el espíritu de un momento de las historias de nuestras sociedades.

“¿Dónde está la música que cante lo que estamos pasando?” A pesar de la industria y su idea de entretenimiento, las músicas populares siguen teniendo la expectativa social de nombrar la realidad.

¿Dónde hay una irrupción crítica en las músicas populares? ¿Un grito que quiebre la normalidad? ¿Una voz en las que resuenen las verdades de nuestro tiempo? Que nos muestre que hay músicas, canciones, melodías que nos hacen sujetos más justos. Una voz bella que nos duela escuchar, que sea necesaria y urgente.

El disco urgente

El 26 de octubre de 2015, luego de realizada la primera vuelta de las elecciones nacionales, Gabo Ferro compartió en su Facebook el video de “Voy a negar el mar” (Gabo Ferro, 2016) que forma parte de su disco “La Aguja tras la Máscara” de 2011.

En la canción el enunciador cuenta la historia de alguien que se ahogó (“Un día se abrieron los techos se vino el mar y te hundiste”), luego el protagonista relata su ahogamiento en la realidad que niega de forma desesperada; la interpretación de Gabo incluye gritos de desesperación y respiración entrecortada. El grado de negación llega al punto de ignorar el mar en el que se nada. “Si ya me ahogaba en el aire el mar me pone a boquear /Hay que ceder o hay que irse /Si esta / realidad no tiene que ver conmigo /ya está... no existe” (Ferro, 2016) La realidad no existe, aunque me ahogue en ella.

En ese contexto del 2015, la canción nos hablaba de una sociedad que también se negaba a ver la realidad porque también lo que se ponía en discusión desde los distintos sectores era el concepto mismo de “realidad”.

Para la postura de Cambiemos, encabezada por su primer candidato y luego electo presidente, Mauricio Macri la realidad era ficticia.

Según Paula Canelo lo que vino a decirnos el gobierno de Cambiemos era que “nuestra sociedad era débil, perezosa, voluble, con tendencia a preferir salidas fáciles y mentirosas por sobre las verdaderas: con una inocultable afición, además, por dejarse engañar y manipular por la maldad de los gobiernos demagogos, corruptos y oportunistas del pasado. Nos dijo que el fracaso de la Argentina se explicaba por nuestros “consumos artificiales” (Canelo, 2019: 46).

Se instaló la idea de que los gobiernos anteriores “hicieron creer” una realidad que no era tal.

La entonces vicepresidenta Gabriela Michetti declaró que lo más difícil era “atravesar el momento en el cual salís del populismo y salís de la fantasía de una mentira importante y muy grande de haberle dicho a la gente que podía vivir de esta forma eternamente” (“Les hicieron creer que podían vivir de esa forma eternamente”, 2016). También Rosendo Fraga dijo que “le hicieron creer a un empleado medio que podía comprarse celulares e irse al exterior” (González Fraga: “Le hicieron creer a un empleado medio que podía comprarse celulares e irse al exterior”, 2016).

Se negaba la realidad mientras se culpaba a la sociedad. Y para algunos como dice el final de la canción de Gabo había que ceder a lo que el electorado había votado en su mayoría o definir otra realidad en la que seguir habitando. Y la banda sonora de esa realidad eran las canciones de Gabo.

Dice la receta CLXV del “Recetario Panorámico elemental fantástico y neumático” que Gabo subió ese mismo 26 de octubre a su red social: “Intentar no olvidarse pues olvidar contagia /Una papa, cebolla, una montaña /Té verde, rojo y negro/ Carne de fruta, piel, pudrir la leche para que se haga el cuajo/ Y la cuajada /Montar a contrapelo de los ciervos para traer el agua/ Controlar que se acopien los hambres hasta el salto/ Advertir con ganas y cuidado la basura, no el desperdicio/ Amable, la basura. La basura que espanta, ésa va en otro/ Mundo, lejísimo muy siempre, puntualmente” (Ferro, 2015: 164)

Resonaban, en la asociación poética con la actualidad, algunas partes: que “el olvido se contagia” y que “la basura que espanta va en otro mundo”, aunque a veces la tengamos muy cerca, podríamos agregar.

Y ese mismo 26 de octubre se dio a conocer como parte del proyecto “Canciones prohibidas” el video de la grabación de “Coplera del prisionero” (Ferro Gabo, Canciones prohibidas, 2015).

El proyecto que tuvo su presentación en vivo en marzo de 2015 durante el tercer Encuentro de la Palabra, que se llevó a cabo en Tecnópolis y luego se repitió durante los festejos del 25 de Mayo (Visión 7, 2015), contemplaba la interpretación de canciones prohibidas durante la última dictadura militar, del que participaron Leo García, Loli Molina, Tonolec, Pablo Dacal, Gabo Ferro, Las Taradas, Fauna, Lucio Mantel, Chino Laborde, Liza Casullo, Luciana Jury, Rodolfo García, Emilio del Guercio y “Pipo” Lernoud. Y unos meses más tarde se dieron a conocer las grabaciones de las canciones (Canciones prohibidas, 2015).

En esa presentación Gabo interpretó dos canciones “Te recuerdo Amanda” (Ferro, 2015b) de Víctor Jara y “Coplera del Prisionero” de Armando Tejada Gómez y Horacio Guarany.

Dice el texto que acompaña la publicación en Facebook del video: “¿Cómo es la voz cantada de un preso político en esta, nuestra, historia? ¿Cómo no gruñir si hay injusticia? ¿Cómo no atropellar la melodía? ¿Cómo habría sido la voz del gaucho Fierro? ¿La de Moreira? ¿La de tantxs anónimxs? Intenté recrear este real imaginario para esta” (Ferro, 2015, s/p.).

De manera premonitoria y crítica, Gabo elige poner en escena un concepto que un tiempo después, durante el gobierno de Macri se instaló en el imaginario social en la disputa por el sentido común: “presos políticos”.

Gabo Ferro decidió un día después de la primera vuelta de las elecciones nacionales, desde sus redes sociales intervenir, poniendo en circulación conceptos como el olvido, la memoria, la negación, la basura, prisioneros y carceleros. Su postura política adquiere una forma en la que lo explícito le deja lugar a lo poético.

Canciones nacidas en la calle

Durante algún mes de 2016, en una clase sobre música y política, un docente pasó “El beso urgente” (Ferro, 2018), cuando terminó de sonar la canción les preguntó qué les parecía a lxs alumnx, uno levantó la mano y dijo “qué romántico se puso Gabo, ahora entiendo por qué sale en la tele y firmó con Sony”.

El docente le contó que la canción estaba en un disco que se llama “El lapsus del jinete ciego” y que ese tema el músico lo estrenó en el festival “La Cultura No Se Achica”, organizado por la Asociación de Trabajadores de Museos, el sábado 20 de febrero de 2016, en Plaza Francia, en solidaridad a los despedidos del Ministerio de cultura. “Ah no sabía”, dijo el alumno.

El video de la canción (Ferro, 2016e) en su “registro urgente” fue subido el 22 de febrero de 2016. En la publicación de Facebook el autor dice que: “El beso es un lugar de carne y práctica. De Judas a Julieta – por tirar dos puntas nomás – hay un elenco interminable de cuerpos en acto. Lo sabemos; todo beso es político. Hoy y acá – donde todo nos sabe a poco frente a tanto – va esta canción urgente, canción fresca frente a lo que se pudre, compuesta en estos días frente al manoseo, al prejuicio y a una sensibilidad que ni llega a lo bestial siquiera, canción que no se aguanta llegar al próximo disco ni a ser grabada como merecen. Acá les va EL BESO URGENTE. ¡Salud, amor y trabajo mis queridxs! ¡Hasta pronto!” (Ferro, 2016f).

Esta canción tomó otros sentidos luego que Mariana Gómez fuera condenada en junio de 2019 a un año de prisión en suspenso en la causa en la que se la acusaba por “resistencia a la autoridad” cuando fue detenida por besar a su esposa, Rocío Girat, en la estación Constitución en octubre de 2017. El beso como acto político y de transformación se volvió más urgente aún.

El 30 de marzo de 2016, Gabo adelantó una canción más, “La silla de pensar” (Ferro, 2016c), de lo que sería su próximo disco, estrenada en vivo en la Plaza de Mayo durante una jornada nocturna en reclamo por los despidos y no renovación de contratos en los distintos organismos nacionales vinculados a la cultura.

La letra de “La silla de pensar” se establece como la forma política de la canción contemporánea en Argentina de 2016:

La vida no sobra /La muerte nos obra/ Una flecha partió la cuerda del reloj/
Hicimos el nido en el árbol prohibido/ en la rama del gato más feroz dimos a luz/
Pero no me lleves a este ardor/que la razón sólo adorna el dolor/ La silla de pensar hoy no es un buen lugar/
Afila mi rosa su espina/ se enfila/ se hace luz/ La bestia se soltó/ El Mal reconoce a los suyos por los que van a ahogar/
Faroles en el mar/ Que cuando nos anclen la noche nos vamos a abrazar/ de luz a luz/
Su furia descampa/ Amaina la trampa/ con cuánta claridad se ve su oscuridad/
Pegan/ y pegan/ qué extraña es su fuerza/ que esperan les demos caer y les damos volar/
Pero hasta que yo elija morir vos no vas a poder matarme/ ni una herida sutil/ tal vez un huracán/ tal vez/ que el ojo de tu miseria conforme en su puñal y atravesie mi flor/ No/ La silla de pensar hoy no es un buen lugar/
Faroles en el mar/ Que cuando nos anclen la noche nos vamos a abrazar/ de luz a luz.(Ferro, 2016, s/p.).

Hay un nosotros: quienes hicimos el nido en la rama del gato más feroz y dimos a luz, que nos vamos a abrazar de luz a luz cuando nos anclen la noche, que esperan que les demos caer y les damos volar; tenemos enfrente al Mal, a esa bestia que se soltó, cuya oscuridad se ve de forma muy clara.

Aunque en el centro de la canción aparece un “yo”, quizás colectivo que dice: “Pero hasta que yo elija morir vos no vas a poder matarme/ ni una herida sutil/ tal vez un huracán/ tal vez/ que el ojo de tu miseria conforme en su puñal y atraviere mi flor/ No”.

La letra no dice lo que sí comunica la interpretación de Gabo; sin los énfasis y silencios, no hay canción.

En julio se dio a conocer “El lapsus del jinete ciego”, podemos tomarlo como un discurso crítico sobre la construcción de la realidad, por su forma de grabación, poética, estética y formas de comunicación.

Analizar el octavo disco solista de Gabo Ferro nos permitirá plantear algunas de las características del discurso crítico del artista. Para esto veremos el contexto de producción, las características estética y éticas de la obra, además de observar las maneras y espacios por las que circularon las canciones.

Los datos sobre la extensa y profunda carrera de Gabriel Ferro, más conocido como Gabo, se encuentran rápido en la web <https://gaboferro.com.ar/>, allí encontrarán los nombres y fechas de todos sus discos y libros además de las óperas y obras de teatro en las que participó.

También verán los detalles del acontecimiento fundante de su ida y vuelta a la música: Una noche de 1997, durante un recital de su banda de hardcore Porco, se quedó sin voz, se bajó del escenario, se dedicó a terminar sus estudios en Historia y no regresó al canto hasta que grabó en 2005 “Canciones que un hombre no debería cantar”, su primer disco solista. Todos estos datos se encuentran detallados también en varias de las notas citadas en este trabajo.

Pero volvamos a los días del “El lapsus del jinete ciego”.

Las canciones fueron compuestas entre el 11 de diciembre de 2015 y marzo de 2016, el disco fue grabado en el Teatro ND Ateneo vacío (Ferro, 2016b), Gabo explicó que: “Cantarle a un teatro vacío no es cantar para nadie. Es cantarle a este propio vacío que no es ausencia ni es silencio nunca. Cada silla vacía es acción provocada y no construcción dada. Efecto cultural, histórico, amoroso —o contra amoroso— y político de algo o de alguien” explica el artista en el librito que acompaña el disco. Pero también aclaró que “me cerraba también por esta cuestión del vaciamiento de los teatros por el pago de los impuestos y nuevas disposiciones y me pareció que ese era también un gesto político” (Las canciones de Gabo Ferro cabalgan en “El lapsus del jinete ciego”, 2016).

Sobre el porqué de la idea de lapsus contó que siempre le atrajo y que le pareció interesante “porque allí la verdad irrumpe a pesar de quién la dice y por ello me parece un acto de justicia y de esperanza” (Las canciones de Gabo Ferro cabalgan en “El lapsus del jinete ciego”, 2016). El amor es un concepto que se problematiza a lo largo de su discografía y en este caso “aparece el amor por la naturaleza, como un todo frente a un hombre pequeñito” (Irigoyen, 2016).

Todos los discos de Gabo son políticos en sus temáticas, formas y vínculos con lo real, en los primeros hay un planteamiento sobre las políticas de género, pero, “después de 2010, la política sobre esa temática consiguió a nivel institucional cuestiones que me dejaron bastante contento: matrimonio igualitario, reconocimiento de la identidad de género, autopercepción de género.

Cuando me sentí satisfecho con eso a nivel institucional, me sentí atraído por otras políticas que estaban siendo atacadas. Por eso salí a la calle” (Ferro, 2016, s/p).

En el caso de “El Jinete”, Es un disco grabado en la grieta y parido en la calle por eso “aparece esa resonancia fantasmática en el audio. Cuando hablan de cerrar la grieta, pienso lo contrario. Las cosas que nos duelen son las que hay que mirar con detenimiento. Uno no se debe hacer el boludo frente al dolor, frente a lo que lastima o lo que nos agrieta. Si algo nos agrieta, hay que mirarlo, a ver qué se hace con eso (Ferro, 2016, s/p).

Los sonidos del decir

Desde el sonido Gabo se referenció con las canciones y artistas más escuchadas en los años 60 y 70 entre quienes estaban Ginamaría, Atahualpa Yupanqui, Percy Sledge, Altamar Dutra, Eydie Gorme, Raphael, Serrat, Sandro y su admirado Leonardo Favio.

Explicó que “quería revivir un sonido de discos grabados entre el '65 y el '75, recurriendo menos a lo digital y más a lo analógico. Con micrófonos a distancias diferentes, por ejemplo. Un disco teatral” (Irigoyen, 2016) y con eso armó “una especie de cadáver de esa época y lo arrastré por todo el terreno de lo que fue después el folk, el rock, el prog, punk, post punk, pop, tecno y también con la mal llamada música contemporánea del siglo XX” (Vismara, 2016).

La voz y lo performativo son ejes decisivos en el planteamiento crítico de Gabo por eso “las inflexiones son parte de la composición. Tengo claro cómo quiero decir las cosas, si con voz de cabeza, si con voz de pecho. Siempre me interesó el choque de una voz aguda con lo que la gente espera. Yo lo hago carne con mi voz” (Del Mazo, 2016, s/p).

Esa puesta en escena en tiempo y espacio arriba de un escenario la podríamos relacionar con lo que Mark Fisher plantea como estrategias la “activación colectiva” en contra de la “miseria individualizada” y entre ellas habla de “crear tiempos y espacios específicamente dedicados a acompañarnos unos a otros [...] sesiones en las que las personas puedan compartir sus sentimientos e ideas. Sugeriría restringir el uso de dispositivos portátiles en estos espacios: ¡no todo tiene que ser tuiteado en vivo o archivado” (Fisher, 2017: 475).

Los encuentros en directo con su música entraban en esta categoría desarrollada por el autor de “Realismo Capitalista”, un tiempo y espacio de conexión entre artista, canciones y público, momentos de elevación, llanto, risa y emociones profundas.

Explicó Gabo que: “En el vivo siento que todo se desmantela y uno queda como una terminal de lugares diversos. Todo converge en lo que uno está haciendo ese día, en ese momento con la audiencia ahí. Eso es único, no se va a repetir, y va a depender de lo que alguien diga, comente, de cómo este yo. No me interesa mucho la materia, la conservación, sino lo que no puede agarrarse, conservarse, fotografiarse, grabarse. Me interesa lo efímero de la experiencia. Todos los demás son registros” (Spinelli, 2016).

La idea, a partir de la que se comunica, contiene una idea de sujeto que escucha y siente muy clara: “Escribo para alguien libre. Por lo tanto, angustiado” (Del Mazo, 2016, s/p).

Las canciones de Gabo siempre son contemporáneas y su interpretación en directo, las actualizaba, las convertía en nuevas; utilizar el pasado en este párrafo duele habla de eso que ya no pasará, aunque recomendamos ver algunos de los videos (Ferro, 2014) de sus recitales para palear la clausura de esta puerta de entrada a su obra.

Canciones de novela

Dos hechos que intervinieron en la circulación de las canciones de Gabo durante esos años fueron por un lado el vínculo con una compañía internacional y por otro la difusión de sus canciones mediante la televisión.

Para la edición de “El lapsus del junte ciego”, Gabo firmó un convenio de distribución por primera vez con una compañía multinacional como Sony. Este hecho produjo algunas reacciones en redes sociales que como ocurre de manera habitual cuando un artista independiente se acerca a la industria, lo acusaban de haberse vendido a las garras de la maquinaria industrial del entretenimiento.

Sobre este tema el músico expresó que: “no sé cuáles son las fantasías de esto, pero mi libertad y mi economía, como tantas otras cosas, siguen igualitas que antes. Ni más ni menos. Escuchen “La silla de pensar” – y luego el disco cuando esté si los anima – y verán que nuestro universo poético y musical está ahí vivito, a ver, digámoslo, muy radial y hitero no es (Ferro, 2016, s/p).

Y en una entrevista dijo que “además yo sigo siendo un artista independiente porque saqué el disco cuando quise, como quise, con quién quise, de la forma en qué quise. Si la independencia no está ahí no sé dónde estará” (Ferro, 2016, s/p).

En 2013, la música de Gabo tuvo una aparición el prime time de la televisión argentina cuando “Volver a volver” musicalizó una escena de “Farsantes” (2013) protagonizada por Julio Chávez y Benjamín Vicuña.

Tres años después, seis de sus canciones fueron parte de “La Leona” (2016) telenovela difundida por Telefe y “Volver a volver” (2016) se convirtió en su creación más conocida y esperada en sus recitales. Parte del público identificaba el “volver” de la canción con el “vamos a volver” que se convirtió en un canto identitario de quienes apoyaban el regreso de kircherismo al gobierno nacional. Los sentidos de la canción se diversifican según el contexto de quien la escucha y la reinterpreta.

Contó que: “Yo lo veo como un gesto de amor de los que hacen esas series. Y para mí tiene más valor, porque generalmente eso está digitado por sellos editoriales que mandan una lista de temas para que lo musicalizadores elijan. Yo no tengo sello editorial. Me llamaron y chau” (Del Mazo, 2016, s/p). Gabo quedó conforme porque el resultado “fue una tercera cosa, no era la suma de una escena y una canción” (Hofer, 2016, s/p).

La novela protagonizada por Nancy Duplúa y Pablo Echarri contó con las músicas de Gabo y le dio llegada a un público que hasta ese momento no lo conocía. “La diferencia es que las cosas

ahora están teniendo una circulación inédita, en el caso de la tele. Se divulga más, antes me daban medio abrazo por la calle ahora me dan dos o tres” (Hofer, 2016, s/p).

Su propuesta crítica amplió los espacios de circulación social, llegó al lugar del discurso televisivo, su mirada compleja de lo popular se puso en diálogo con lo masivo sin perder identidad e interpelando nuevas subjetividades.

Palabras

Gabo escribió las letras del “Lapsus” influido por algunas partituras de John Cage que “están escritas con colores, formas y dibujos” (Vismara, 2016, 34).

Amor, palabra, campo, tiempo, verdad, frontera, vida son palabras que aparecen diseminadas a lo largo de las 14 canciones del disco. “La letra es una gran parte del todo para mí. Soy gestáltico para laburar. No me gusta decir: la botella y la describo. Me gusta dar pistas y que vos compongas una botella en tu cabeza. Que la letra sea sugerente y sobre todo lo más poética posible. Quiero generar un mundo fantástico. Tenemos la cotidianidad tan vulgarizada que me interesa encontrar en lo cotidiano la fantasía. Y la canción, quién la hace y quién la escucha, se merece poesía” (Plaza, 2016, s/p).

En la declaración anterior vemos que el análisis de las letras de “El lapsus del jinete ciego” no puede caer en lo que quiso decir el autor ya que eso no existe, no hay un significado de las canciones. Pero podemos recorrer algunas declaraciones y así intentar leer algunas huellas de su vínculo con el contexto histórico.

Vida es la palabra que da inicio al disco dentro de la ya mencionada “La silla de pensar”, luego en “Como la maleza” (Ferro, 2018) encontramos unos de los inicios más contundentes en lirica de la música popular argentina: “¿Por dónde vendrá el amor? / ¿Por dónde vendrá la muerte?”; en algún recital luego de cantar esos versos Gabo, frenó la interpretación, levantó la vista, miró al público y dijo al micrófono “¿Quién me manda a preguntarme esas cosas?”, cuando las risas pararon, volvió a cantar

Aparecen imágenes a partir de palabras como maleza (“Yo soy como la maleza que nadie la está esperando”) que nos refieren a lo inesperado a lo que molesta porque altera la belleza esperada; en “Camino a la balacera” (Ferro, 2018c) encontramos también la idea de la frontera y la excepción, de lo marginal (“Me vuelvo a la frontera/ me vuelvo a la excepción”).

En la misma canción se hace referencia a la ley y a la tierra (“si yo te regalé la tierra fina y la ley/ decí/ de mí/ de acá/ ¿qué querés?”). Dijo el autor que: “el tema habla de la ambición del que te quiere sin hijo, sin casa, sin cunita, sin nombre. Ese milagro de la ley de autopercepción de género es una tirada de guante en la cara para la gente que quiere poseerlo todo, porque te quieren negadx, porque si no podés llamarte como sos, no existís” (Jiménez España, 2016, s/p).

Y expresó que: “En mi música, trato de no imponer nada mío. Hay algo en el chispazo del hallazgo, que prende y se agarra. En ese caso, tiene que ver con lo que el canon de belleza occidental entiende como molesto y feo: la maleza. Un figurón de la música nacional me dijo: ¿Por qué, si vos podés cantar tan lindo,

cantás así? Mi norte es poner en crisis el canon de belleza. Quien disfruta lo que hago entiende belleza en el yuyo” (Jiménez España, 2016, s/p).

Desde su Mataderos natal, como él lo definió el último barrio de la Ciudad de Buenos Aires, su obra siempre estuvo en la frontera que “es una cosa mestiza, no es un límite, está entre dos lados, pero tiene un perfume que le es propio. Mi trabajo es eso, mi manera de cantar siempre hay mestizaje” (Hofer, 2016, s/p).

En “Trampapalabra” (Ferro, 2018) podemos ver alguna referencia a los discursos que nos hablaban de “la revolución de la alegría”, del “vos” como manera de nombrar a los emprendedores, de la diversión arriba de un escenario político, y que lo mejor estaba por venir (“Trampapalabra/ Trampa el vos que suena a voces/ Trampa tu diversión/ que reconoce que el horizonte está/ siempre lejos/ siempre allá”).

Ese horizonte es el que nos engaña y que tiene en “Tan” (Ferro, 2018) una de las frases más profundas del disco, que dialoga con la tradición de rock argentino “El norte por norte es nada/ si cuando nos falta es hoy/ ningún mañana es mejor/ mañana miente”.

“Frente al '73, al salir de una dictadura, un músico como Spinetta podía decir “mañana es mejor”; hoy sentía que en 2016 había que decir desde acá ningún mañana es mejor. Me gustaba tensar esas cuerdas” (Belauza, 2016, s/p). Gabo también aclaró que no desdice la letra de “Cantata de puentes amarillos” (Spinetta, 2009) sino que intenta “demostrar que se trata de una canción viva y que se la re banca si le sacás una parte. Hagámosle un verdadero homenaje a Spinetta, demostremos que no es una pieza de museo. Si la canción no está para que resuene y se reavive, no está para nada. La canción no está hecha solo para ser cantada, está para ser revisada, manipulada. Yo trabajo mucho con la materia de la música contemporánea. Es muy lindo cuando uno deja de hacer material y provoca materia (Las canciones de Gabo Ferro cabalغان en “El lapsus del jinete ciego”, 2016).

El campo aparece en algunas canciones y como lo dijo el autor (Jiménez España, 2016) su intención fue jugar con la noción de campo vinculada a la tierra, pero también a los campos sociales; por ejemplo, en “Que si el pasado es un campo” (Ferro, 2018) esto aparece muy definido en varias estrofas como la siguiente: “Llego a campo conocido/ quita cizaña/ Encuentro huesos que riego/ como raíces amargas” y luego de ese trabajo “queda montado el desmonte/ que ahora es un campo bueno”.

Las últimas frases que escuchamos en el disco forman parte de “Aunque hayas roto la copa” (Ferro, 2018), reúnen algunas palabras que podemos vincular con un imaginario y disputa con el sentido común neoliberal reinante, donde se impone el “yo” ante el “nosotros”, y el deseo no tiene lugar: “Soy de un sitio donde él somos/ Es aún el mejor lugar/ Si el deseo es el problema mejor entrá a resolver/ Que, aunque hayas roto la copa/ La sed pronto va a volver” (Ferro, 2018, s/p)

Y no de manera casual la última palabra es “volver” dice: “Nunca deberían haberse desligado el deseo de la política. Ahora está bien vivo esto. Sobre todo, habiendo tenido -con las críticas que uno puede hacerle a Cristina- una presidenta mujer y celebrándolo vivamente. Hay cosas que quedan pendientes para los que somos más radicales, el aborto (¡habiendo tenido una presidenta mujer que no se haya sancionado esa ley!). Ese tema tenía una coda y la saqué: tiene que terminar con este verso, pensé. Dejarte en la altura de lo que todo el mundo puede entender.

El disco te abandona en el espacio, viendo que hay un montón de gente que si escuchara su deseo estaría fenómeno” (Jiménez España, 2016, s/p).

El análisis comunicacional siempre es incompleto y está en constante elaboración, analizar “El lapsus del jinete ciego” nos permite acercarnos a comprender sus sentidos; observar su contexto de producción y recepción, las maneras de circulación, su propuesta política es una manera de comprender y comprendernos como sociedad.

Gabo Ferro apunta a cuestionar e intervenir sobre lo que entendemos como belleza dentro de la sociedad capitalista y cómo nos oprime como sujetos libres. Pero también propuso en sus canciones una estética/política para construir a una sociedad más justa e igualitaria.

Este análisis pretende ser una invitación a complejizar la mirada sobre las músicas populares y visibilizar su importancia en el campo de las ciencias sociales y la comunicación.

Cantar en presente

El resultado de las elecciones nacionales de 2015 fue la culminación de una victoria que había comenzado mucho antes con el triunfo comunicacional y cultural de ese realismo capitalista impuesto, que logró el apoyo de gran parte de las clases populares que no solo acompañaron en las urnas, sino que hicieron suyas las ideas de progreso neoliberal, derechos individuales de acceso al mercado, represión a las disidencias y el vos sobre el nosotros.

Esto no solo fue constituido por los medios de información, sino que en los que podemos llamar “discursos de las industrias culturales del arte” se puede percibir esa lógica de construcción de lo real.

Sin querer profundizar y por nombrar algunos ejemplos, películas como “El secreto de sus ojos” con su mirada deshistorizada y su aval a la llamada “justicia por mano propia” que también encontramos en “4x4” y “Relatos salvajes”. Los linchamientos son el correlato social de esta forma estética y política. En la música el éxito masivo de La Berisso y su postura “apolítica” nos permite ver este triunfo de la sensibilidad neoliberal.

Aunque como dice Diego Sztulwark la ofensiva sobre la sensibilidad nunca es total “la formación de lo sensible es un proceso siempre abierto, desbordante, híbrido, en el que se juegan tanto procesos subordinados como de creación de nuevas formas” (Sztulwark, 2020: 29).

¿Cuáles fueron los discursos del campo cultural/artístico que cuestionaron las políticas del gobierno de Cambiemos?

La respuesta excede los límites de este trabajo, pero podemos referirnos a “Planta permanente”, el film de Ezequiel Radusky, protagonizado por Liliana Juárez y Rosario Blé fari es otro discurso crítico que dialoga con el disco analizado. Las consecuencias que traen los recortes presupuestarios en el Estado, en este caso provincial, se ven en la modificación de los vínculos sociales. Las promesas del progreso que trae la lógica del emprendedurismo contrastan con la realidad de las deudas y agobio económico para quien arriesga lo poco que tiene y asume deudas impagables.

“El lapsus del jinete ciego” es un disco que representa la mirada crítica/política de su creador, en la que se hace cargo de su contexto histórico y lo expresa no solo en su propuesta lírica sino en su estética, modos de circulación y vínculos con la cultura, construyendo formas de interpelar nuevas subjetividades críticas.

La obra, su interpretación y sus espacios de comunicación se instituyeron como una producción discursiva que interpeló y construyó un público.

Esta producción no solo habla de la política de su tiempo, sino de lo político como “la dimensión de antagonismo constitutiva de las sociedades humanas” (Mouffe, 2011 16).

Los Estados capitalistas neoliberales apuntan a la normalización de la sociedad a la represión de lo disruptivo, a la invisibilización de otras maneras de ser y sentir. De allí la necesidad de las músicas que pongan en escena esa problemática.

En la obra de Gabo Ferro cuerpo, deseo, clase, raza y género aparecen como ejes de la canción y ella encuentra su forma definitiva en la interpretación, en el encuentro con otros cuerpos, que sienten. Ese deseo del cuerpo que irrumpe en escena, que ama y también odia. Deseo y angustia son motores de su arte y también son formas de señalar los límites de la sociedad de consumo.

Gabo falleció el 8 de octubre de 2020. Su producción discursiva, musical, literaria, escénica, artística nos queda como fuente de conocimiento social. Su mirada crítica nos interpela a seguir construyendo maneras sensibles/políticas de entender y comprometernos con nuestro tiempo.

Referencias

- Belauza, J. (2016) *La vida es eso que sucede entre selfie y selfie*. Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 24 de febrero de 2021, Recuperado de <https://www.tiempoar.com.ar/nota/la-vida-es-eso-que-sucede-entre-selfie-y-selfie>
- Caetano, A. (2018) *Música y comunicación: un campo de disputa*. Revista Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura, N° 82. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/67701>
- Canelo, P.,(2019) *¿Cambiamos? La batalla cultural por el sentido común de los argentinos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores,
- Del Mazo, M. (2016). *Volver a volver*. Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11648-2016-07-17.html>
- Ferro, G. (2015) *Recetario panorámico fantástico y neumático*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ciclo 3,
- Fisher, M. (2017). *K-punk- Volumen 2*. Escritos reunidos e inéditos (Música y política). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Caja Negra.
- Foucault, Michel (2015) *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores,
- González, F.: (2021) *Le hicieron creer a un empleado medio que podía comprarse celulares e irse al exterior*. (2016, mayo 26). Recuperado, de <https://www.infobae.com/2016/05/27/1814472-gonzalez-fraga-le-hicieron-creer-un-empleado-medio-que-podia-comprarse-celulares-e-irse-al-exterior/>

- Grosseberg, L. (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores,
- Hall, S. Y Jefferson, T. (2010) *Resistencia a través de rituales. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la posguerra*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social; Observatorio de Jóvenes, Comunicación y Medios.

Montaje de archivo en la producción audiovisual contemporánea: "VHS, Volver a Hamlet Siempre"

Juan Manuel Artero

Síntesis de la propuesta

En tiempos de nuevas tecnologías de registro y edición audiovisual, gran parte de los realizadores y las realizadoras recurren a la utilización de material de archivo. Se produce en las obras un encuentro de temporalidades de la imagen fundamentalmente a partir del trabajo del montaje. Indagando en la tradición del found footage (cine encontrado), el artículo revisa algunos de los recursos de montaje utilizados en "VHS Volver a Hamlet Siempre" (Gustavo Alonso, 2019), dando cuenta de cómo se constituye así, en acto, la memoria.

Montaje, archivos, found footage

Es una de nuestras premisas críticas aquella que señaló André Bazin: "una manea de mejor entender lo que el film trata de decirnos consiste en saber cómo nos lo dice" (Bazin, p.88) En ese sentido es el montaje uno de los pilares de la composición formal de una producción a observar, al punto de que, en su "Diccionario de Cine", el crítico Eduardo Russo (1998) señale cómo "tradicionalmente se lo suele elevar al rango de piedra basal del lenguaje cinematográfico" (s/p). Dirá el autor que el montaje es "el principio organizador de todo film" (s/p)

Los estudios críticos dan cuenta de dos acepciones principales para montaje: por un lado, aquella que lo define a partir de su procedimiento técnico, cuyas operaciones más significativas son el seleccionar, el cortar y el pegar. En este sentido, en "Estética del cine", Jacques Aumont ([1983] 2011) dirá que "el montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración" (62). En una segunda acepción, se considera también la dimensión simbólica que se despliega a partir de este procedimiento técnico, los sentidos que se producen al combinar una o más imágenes y sonidos en una secuencia temporal o en su yuxtaposición.

Observar críticamente el montaje nos enfrenta entonces a ubicar y describir los procedimientos de selección, el lugar que se otorga a cada elemento en una composición audiovisual, pero también a los sentidos que se producen a partir tanto de la combinación o el enfrentamiento entre dos imágenes, planos o sonidos montados, como al ritmo, la respiración que el montaje otorga a una obra dada.

La tecnología digital produjo transformaciones no sólo en las posibilidades de registro y edición de las imágenes, sino también en la ampliación del acceso a las imágenes del pasado. En términos de Eduardo Russo (2017), “la revolución digital era [es] también, y con proporciones inauditas, una revolución de los archivos, [de] su generación, almacenamiento, transmisión y posibilidad de acceso”(p. 59) Es así que, en el amplio territorio de lo digital no sólo impera lo “nuevo”, sino también la chance de experimentar lo “viejo” de nuevas formas.

En sintonía con el conjunto del campo artístico, en la producción audiovisual reciente proliferaron un vasto número de obras que trabajan con el material de archivo. Y dentro de estas, aquellas que se desplazan críticamente de los usos ilustrativos del archivo al que el canónico documental expositivo había consagrado. Una de estas formas es la del *found footage* (denominación original en inglés que significa *metraje encontrado*, que suele hallarse traducido también como cine encontrado), procedimiento, campo de intervención audiovisual que trabaja a partir, justamente, de archivos encontrados, imágenes descartadas, olvidadas o silenciadas, registros familiares, material de fuentes diversas como programas televisivos o el propio cine clásico. En un reciente trabajo que compila artículos sobre esta práctica, dos autores dirán que se trata de películas hechas de pedazos de otras películas (Listorti; Trerotola, 2010)

Si en el documental expositivo, el archivo ilustra (subordinado a una voz off que señalaba un sentido interpretativo único), en el *found footage*, el archivo es reapropiado, para develar, hallar, o generar nuevas experiencias perceptivas que conduzcan a una reinterpretación de los materiales. En ese sentido encuentra vínculos con un concepto de memoria en tanto disputa en torno a los sentidos sobre el pasado que se consideran desde el presente. El material de archivo será, para el artista de *found footage*, no un material ya dado en sus interpretaciones, sino un material abierto a partir de su reapropiación. Sobre este aspecto dirá Eva Noriega que “el cine de *found footage* opera con una visión performativa del archivo ligada al uso, al re-uso y a la apropiación de lo que se considera archivo cultural y que muchas veces coincide con el material audiovisual encontrado” (Noriega, 2010, p. 137)

Siguiendo a Emilio Bernini, podemos señalar cómo el montaje ocupa un lugar principal en las prácticas de *found footage*, donde a decir del autor, es el “procedimiento soberano” (2010,26). Es así que estas obras, se presentan como un territorio particular para observar cómo se construye sentido a partir del montaje, a su vez que han sido territorios de experimentación y búsqueda de nuevas posibilidades narrativas para el lenguaje audiovisual.

En los últimos años, entre la prolífica producción audiovisual documental de nuestro país, puede rastrearse un significativo corpus de obras vinculadas al *found footage*. Podemos señalar como ejemplos algunas de las más consideradas por la crítica en su conjunto, *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017), en la que la directora trabaja sobre el material de archivo familiar de su padre, *Esquirlas* (Natalia Garayalde, 2020), otra basada en archivo familiar sobre las explosiones en Río Tercero, *1982* (Lucas Gallo, 2019), realizada en base a archivo televisivo sobre el conflicto de Malvinas. La lista podría extenderse hacia muchas otras. En el plano internacional, tuvo una resonancia significativa *No intenso agora* (“En el intenso ahora”, João Moreira Salles, 2017), documental de montaje de material de archivo de los

acontecimientos de mayo de 1968 en Francia. En nuestro caso consideramos una obra de cercanía cultural y territorial, *VHS, Volver a Hamlet Siempre* (Gustavo Alonso, 2019, s/p.)

"VHS, Volver a Hamlet Siempre", montaje de archivo, memoria en acto

"VHS, Volver a Hamlet Siempre" (en adelante, "VHS") es un documental que narra la historia detrás de otra película, "Hamlet Finge" (Carlos Vallina, Santiago González, 1991-2000). Desde finales de los 70' hasta entrados los años 90' (específicamente, en 1993), gran parte del campo audiovisual de la región platense se organizó en torno a un objetivo común, la lucha por la reapertura de la carrera de cine de nuestra Universidad Nacional de La Plata. Desde allí se desplegaron acciones diversas, manifestaciones, ciclos de cine y espacios formativos, pero también obras, producciones, realizaciones colectivas que se orientaron a instalar en el debate público la necesidad de reabrir la carrera que había sido pionera en Latinoamérica (fundada en 1956) y clausurada por la dictadura en 1978. Señala Eva Noriega cómo existe una relación entre las prácticas de found footage y los enfoques regionalistas, al decir que "no son prácticas globalizadas, más bien ponen en circulación una revaloración de lo local, lo regional, la historia vivida en primera persona o la metahistoria (la historia detrás de las imágenes)" (2012, 138)

"Hamlet Finge" fue una adaptación del clásico de Shakespeare, llevada a cabo en un escenario particular, la obra en construcción del Teatro Argentino de La Plata (otro símbolo, como la carrera de cine, de las destrucciones dictatoriales en el campo cultural y artístico). Fue registrada en cinta magnética, más específicamente vhs, tecnología que formaba parte del campo del video, en un contexto histórico de transformaciones en torno a la imagen, entendida desde entonces con un concepto que comenzó a incorporar una diversidad de manifestaciones más allá del cine: el audiovisual.

"Hamlet Finge" fue finalizada casi diez años después del inicio de su rodaje, y estrenada con un subtítulo que daba cuenta de algunos porqués del extenso lapso de tiempo: "de lo analógico a lo digital", ya que encontró su forma definitiva con las posibilidades técnicas y expresivas de la edición digital. Su estreno en el año 2000 coincidió con el inicio de una etapa tecnológica aún vigente.

"VHS, Volver a Hamlet Siempre" (*VHS*) recupera a "Hamlet Finge" y reconstruye la trama en torno a dicha película. Una trama cultural, la de la ciudad de La Plata a principios de los años 90', en la consolidación de otra oleada histórica del neoliberalismo, una trama universitaria definida por la Lucha por la Reapertura de la carrera de cine, una trama cinematográfica, la de un conjunto de personas abocadas a la realización de una película. Para hacerlo recurre, en el presente, a los testimonios de los participantes originales, con los que vuelve al Teatro Argentino casi treinta años después de la grabación de "Hamlet". Testigos de un momento histórico que atravesaron como realizadores audiovisuales, actores, actrices, docentes y estudiantes que narran una experiencia desde la que el director despliega los principales núcleos del documental: la década

del 90', las herencias de la dictadura, los vínculos entre cine y universidad en la región, las implicancias de la dimensión tecnológica.

El tema, como se observa, es la memoria: las resonancias del pasado en el presente. Y en este sentido tienen tanto peso los mencionados testimonios, como el otro elemento compositivo principal de "VHS", el uso del material de archivo. Este material no se subordina a la voz narradora, y presenta, con respecto al resto de los materiales, una autonomía relativa dada por un uso no ilustrativo de dicho material. En este sentido "VHS" se reapropiará del material original, hallando nuevos sentidos posibles de estas imágenes. En un proceso que tendrá tanto de montaje como de desmontaje, en el sentido de volver a disponer un orden a un material dado. Así, el montaje trabajará sobre el "volver siempre" del título: volver a las imágenes originales de "Hamlet Finge", poniendo en evidencia estas dos temporalidades, la del pasado ("Hamlet Finge") y la del presente ("VHS")

Un recurso de montaje muy simple pone de evidencia la búsqueda de relaciones entre regímenes temporales. Recordemos que el montaje clásico se estructuró en base al *raccord*, es decir, los lazos de continuidad que enlazaban un plano y otro. "VHS" recurrirá al falso *raccord* (los lazos de continuidad están dados por dos planos o imágenes que no corresponden a una misma diégesis): a una mirada en el presente le corresponderá un objeto observado del pasado, y a una mirada del pasado le corresponderá un plano del presente. Así, el príncipe Hamlet camina por uno de los bordes del Teatro Argentino en construcción a comienzos de los 90', y al dirigir su vista hacia abajo se encontrará con la ciudad de La Plata en el presente. Uno de los actores implicados en la obra original llega al Teatro Argentino en el presente, estaciona su auto en la puerta y dirige su mirada hacia arriba, se encontrará con la estructura incompleta del pasado. El documental trabajará así sobre ese tiempo que, a decir del filósofo francés Georges Didi-Huberman, "no es exactamente el pasado sino la memoria" (2011. 60)

Junto a otras tantas obras realizadas desde la fundación de la Escuela de Cine (en 1955, puesta en funciones en 1956) hasta nuestros tiempos, "Hamlet Finge" fue también revisada y puesta en valor en los últimos años, en un proceso de rescate, limpieza y adaptación a los nuevos formatos de las obras históricas. "VHS" forma parte de este momento de la memoria, en el que las nuevas generaciones indagan en sus orígenes e identidad común, en una historia que todavía conserva zonas inexploradas. Es así que el material de archivo será también material encontrado, incorporando no sólo el de la película original y el de las otras películas del período, sino los archivos crudos de "Hamlet Finge", los ensayos, las retomas, los errores, los tiempos muertos del rodaje. Dirá Andrés Di Tella en "Montaje, mi problema favorito" que muchas veces lo más valioso se halla en lo imprevisto, en lo descartado (2010, 95). "VHS" procede así en uno de los sentidos posibles del trabajo con archivo en general y del *found footage* en particular: la restitución de la presencia y de la experiencia con esas imágenes antes perdidas, olvidadas, clausuradas. (Russo, 2017)

Señala Russo que los artistas de archivo tomaron de las vanguardias históricas su propuesta rupturista y de reapropiación destructiva de los archivos. Sin embargo, una tendencia contemporánea *posee* "un carácter que podría considerarse como más institutivo que

destrutivo, así como también su gesto resulta más constituyente que transgresivo” (2017, 64) Obras como “VHS” trabajan sobre la memoria no sólo temáticamente, sino también performáticamente, a parir de (re)constituir aquello que las políticas de olvido buscaron (y buscan) borrar, condenar a un pasado inactivo. La reposición de estas imágenes en el presente obedece no sólo al objetivo de narrar una historia significativa para el campo regional, sino también el de reactivar la gesta que le dio origen, es decir, la de imponerse (con imágenes) a las clausuras dictatoriales.

En su tratamiento digital final, “Hamlet Finge” había sido pasada a un blanco y negro de alto contraste que empastaba la imagen forzando su condición plástica. Coincidente con ese período transicional tecnológico, la imagen en *Hamlet Finge* borraba sus lazos referenciales directos con su origen. Sin información extradiegética, poco podía saber un espectador de las condiciones de registro, el contexto histórico, el grupo realizativo y sus motivaciones estéticas y políticas. “VHS” recupera la imagen original y su color, la experiencia con esas imágenes será renovada. En este sentido, Eva Noriega dirá que: “las relaciones que se suscitan entre un artista del found footage y el material por él apropiado no son simplemente mecánicas o programáticas (..) se dan en un juego constante de creación y destrucción, tanto del material como de la estructura o el sentido original; en una tensión entre fascinación y rechazo por las imágenes seleccionadas o encontradas y en tensión por los niveles de develación- ocultamiento de sentido entre el original y el nuevo contexto de aparición de estas imágenes y sonidos” (2012, p. 137)

En esta nueva selección del material, “VHS” recupera así la condición documental de las imágenes de “Hamlet Finge”. El recorrido en moto del príncipe Hamlet tendrá así un contexto específico, la ciudad de La Plata durante los años 90', en la que descubrimos sus calles y las paredes pintadas con consignas políticas. En esta recuperación documental, se revelan nuevos sentidos de las imágenes. El ejército de Fortimbrás estaba interpretado por ex combatientes de Malvinas, otro colectivo símbolo de las continuidades dictatoriales en la incipiente democracia. El montaje de “VHS” revela no sólo que esos jóvenes marchaban vistiendo parte de sus uniformes utilizados en la Guerra, sino también aquello que cantaban a coro: “teke teke, toca toca, esta hinchada está re loca, defendimos nuestra patria, ahora no nos dan pelota”

Este desvelo documental del archivo se logra también al incorporar parte de la banda sonora original. Así, “VHS” conserva las voces de “acción” y “corte”, las indicaciones, las marcas, los comentarios atrás de cámara. A partir de este recurso, logra quitar gran parte de la solemnidad de “Hamlet Finge” y descubrir, detrás de una solución comunicacional por momentos críptica, el humor, la alegría. La dramática escena de los gritos de Laertes tendrá, tras montar una secuencia de sus múltiples tomas fallidas, un aire de comedia. “VHS” repone así, descubriendo tras estas imágenes, la vitalidad del grupo realizativo en un contexto político y cultural adverso.

Observamos en este breve artículo algunos de los recursos de montaje de archivo puestos en juego en “VHS, Volver a Hamlet Siempre”. El tratamiento de reapropiación de dicho material permite desplegar a partir de las imágenes, nuevos sentidos. Se configura, así como un documental cuyo vínculo con la memoria no se da sólo en su inscripción temática, sino que, a través de traer al presente estas imágenes, restituir su condición documental y

enlazarlas con imágenes contemporáneas, hace de la memoria también su procedimiento formal. En un país en el que los regímenes de olvido no sólo desaparecieron físicamente a valiosos cineastas, sino también, y en democracia, gran parte del patrimonio fílmico nacional, la reposición de estas imágenes supone, en el presente, mantener viva la disputa por los sentidos sobre nuestro pasado, es decir la memoria.

Referencias

- Aumont, J. ([1983] 2011). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires, Paidós.
- Bazin, A. ([1958] 2017). *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, Madrid
- Bernini, E. (2010) *Found footage. Lo experimental y lo documental*. Publicado en LISTORTI; TREROTOLA, 2010. (p. 25- 37)
- Did- Huberman, G. (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Di Tella, A.. *Montaje, mi problema favorito*. Publicado en LISTORTI; TREROTOLA, 2010. (p. 95- 100)
- Listorti, L., Trerotola, D., compiladores (2010). *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?*. BAFICI, Buenos Aires.
- Noriega, E. (2012) *Notas sobre found footage*. Publicado en Revista Arte e Investigación; año 14, no. 8. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39764>
- Russo, E. (1998). *Diccionario de cine*. Recuperado de: https://www.unpa.edu.ar/sites/default/files/descargas/Administracion_y_Apoyo/4.%20Materiales/2017/RECT/T221/Diccionario%20de%20Cine.pdf
- Russo, E. (2017) La cuestión de los archivos. Presencia y experiencia en el cine. Publicado (en Tiempo archivado: materialidad y espectralidad en el audiovisual; compilado por
- Rodríguez, Al. (2017) Universidad Nacional de Quilmes, Bernal. Recuperado de: <https://ediciones.unq.edu.ar/475-tiempo-archivado.html>

Filmografía

- Alonso, Gustavo (2019) “VHS, Volver a Hamlet Siempre” Recuperado de <https://play.cine.ar/IN-CAA/produccion/6776>
- Vallina, Carlos, González, Santiago (1991-2000) *Hamlet Finge*

Los autores

Aguerre, Natalia

Doctora en Comunicación. Profesora de la cátedra “Narrativas Transmedia” y de “Análisis crítico de los discursos” de la Tecnicatura en Comunicación Digital de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Profesora en la cátedra “Prácticas Culturales”, en la Universidad Arturo Jauretche. Profesora de posgrado en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata y la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Integrante de equipos de investigación –UNLP, CLACSO-, que abordan temas sobre arte y política. Voluntaria del Centro de Arte Experimental Vigo.

Artero, Juan Manuel

Doctor en Comunicación recibido en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, donde se desempeña como docente e investigador. Ayudante de la cátedra de Análisis y Crítica de Medios (FPyCS. UNLP). Docente del Taller de Edición Técnica de Producciones Audiovisuales y Sonoras (FPyCS. UNLP). Participa del programa Panorama del Cine de Radio Universidad de La Plata.

Bellini, Juan Manuel

Licenciado en Comunicación Social con orientación en Periodismo. Recibido en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Ayudante de cátedra de “Análisis y Crítica de Medios” de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Integrante del equipo de investigación en Justicia por Crímenes de Lesa Humanidad del Centro de Documentación y Archivo de la Comisión Provincial de la Memoria. Columnista de los programas radiales Panorama del Cine que se emite por AM Universidad de La Plata y de Cacodelphia de FM Futura de La Plata.

Bugin, Cintia

Licenciada y Profesora en Comunicación Social recibido de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata (FPyCS. UNLP). Jefa de Trabajos Prácticos de la cátedra de Análisis y Crítica de Medios (FPyCS. UNLP) Docente en la cátedra Culturas Digitales II (FPyCS. UNLP) Integrante de equipos de investigación (UNLP)

Caetano, Néstor Andrés

Licenciado y Profesor en Comunicación Social recibido de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata (FPyCS. UNLP). Profesor Adjunto de la Cátedra de Análisis Crítico de los Discursos (FPyCS. UNLP); docente de la cátedra de Análisis y Crítica de Medios (FPyCS. UNLP). Docente del Seminario de Redacción para medios Digitales de la Especialización en Comunicación Digital (FPyCS. UNLP). Docente de la Especialización en Periodismo Cultural (FPyCS. UNLP). Doctorando en Comunicación Social (FPyCS. UNLP).

Gómez, Lía

Doctora en Comunicación y Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Plata. Profesora en grado y posgrado, e investigadora de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP y de la Licenciatura en Arte y Tecnología, y Arte Digital en la Universidad Nacional de Quilmes. Coordinadora académica de la Maestría y la Especialización en Comunicación Digital Audiovisual de la UNQ. Coordinadora del Grupo de Trabajo CLACSO en Arte y Política. Directora del Festival de Cine Latinoamericano de La Plata. Participa en Panorama del Cine como columnista en Radio Universidad y conduce el programa cultural El Mejor Plan por TV Universidad.

Jaubet, Franco

Docente en las cátedras de *Análisis y Crítica de Medios y Culturas Digitales II* de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad nacional de La Plata y de *Prácticas Culturales* del Instituto de estudios Iniciales de la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Licenciado en Comunicación Social con Orientación en Periodismo (FPyCS UNLP) y Guionista de Radio y Televisión (ISER).

Racioppe, Bianca

Doctora en Comunicación y magíster en Planificación y Gestión de Procesos Comunicacionales por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Licenciada y profesora en Comunicación Social por la misma Facultad. Docente en grado y posgrado en la FPyCS-UNLP. También dicta clases en la licenciatura en Artes y Tecnologías de la Universidad Nacional de Quilmes. Su trabajo de investigación aborda los vínculos entre las tecnologías digitales, las prácticas artísticas y la *actitud* Copyleft.

Vallina, Carlos

Doctor en Comunicación, Licenciado en Cinematografía. Profesor Extraordinario en categoría de Emérito de la Universidad Nacional de La Plata. Investigador categoría I. Docente en grado y posgrado. Ha publicado libros, revistas y artículos varios. Realizador audiovisual junto a otros compañeros de Informe y Testimonio sobre la tortura Política en la argentina (1972-1973) entre otros films largos, medios y cortometrajes. Crítico de cine y Crítico cultural. Conductor del programa Panorama del Cine en Radio Universidad.

Medios y escrituras críticas : libro de cátedra de Análisis y Crítica de medios /
Natalia Aguerre ... [et al.] ; coordinación general de Lía Gómez ; Carlos
Vallina. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; EDULP, 2022.
Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-2097-3

1. Crítica Cultural. 2. Comunicación. 3. Medios de Comunicación. I. Aguerre, Natalia. II.
Gómez, Lía, coord. III. Vallina, Carlos, coord.
CDD 302.2301

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2022
ISBN 978-950-34-2097-3
© 2022 - Edulp

S
sociales


Edulp
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA