

\* \* \* \* \*

# critica

DESDE MI PISO SOBRE VUESTRA CIUDAD COMO A UN TABANO SOBRE UN NOBLE CABALLO PARA PICARLO Y TENERLO DESPIERTO

CRÍTICA  
AÑO III Número 6

REVISTA ELECTRÓNICA  
DEL ÁREA DE CRÍTICA DE  
ARTE DEL IUNA

JUNIO 2009

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

**Director:** Raúl Barreiros

**Diseño gráfico:** Juan Carlos Fenu

**Correctora de estilo:** María Andrea Santana Hernández

**Tráfico y diseño:** Sebastián Lavenia

**Mesa de ideas:** Agustín Berlango y Silvia del Campo

**Escriben en este número:** Federico Baeza, Raúl Barreiros, R. B., Ulises Cremonte, Graciela Fernández Troiano, Nadia Koval, Carmelo Saitta y Susana Temperley.

Editor: IUNA Área de Crítica de Arte

Dirección: Yatay N° 843, Ciudad de Buenos Aires

Código Postal: 1184 ADO

Teléfono: (011)4861-0324

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

[www.iuna.edu.ar/institucional/publicaciones/revistas.php](http://www.iuna.edu.ar/institucional/publicaciones/revistas.php)

El IUNA, Instituto Universitario Nacional del Arte, es una de las 35 Universidades Nacionales que tiene la Argentina.

Lleva la denominación de instituto para señalar su carácter monotemático: el arte

■ **Apuntes sobre *Ecografías de la Televisión de Jacques Derrida*.** Una crítica de la visión que Jacques Derrida expone en la introducción de *Ecografías de la Televisión*: chances y riesgos del artefacto, la edición, el tiempo cronológico y el de emisión. Al lado del televisor, **Raúl Barreiros**. **Página 3**

■ **¿Qué tienes ahí?** Descripción y realidad en arte contemporáneo. La descripción indiciaria, el testimonio, los objetos, la marca de la ausencia en los pliegues de las sábanas. Fuera de texto, **Federico Baeza**. **Página 8**

■ **¿Otra vez Beethoven?** No solo los alemanes pueden recrearlo en versiones consideradas clásicas que implican una cierta mirada neutra. Pero eso no agota todas sus lecturas, que debe ser otra. Rompe el molde, sin sospechas nacionalistas, **Nadia Koval**. **Página 11**



■ **Crítica con causa impía.** Una mirada irónica y grotesca sobre las causas de la fe y el peligro de los vigilantes religiosos. Escribe **R. B.** que se oculta tras falsas iniciales por temor a las represalias. **Página 13**

■ **Una obra sin título y en proceso.** La hibridación de lo corporal y lo visual en las artes del movimiento. El arte que involucra al cuerpo y a la mirada resulta de técnicas corporales y de tecnologías digitales,

herramientas que habilitan la creación del coreógrafo. Graba, baila y escribe, **Susana Temperley**. **Página 16**

■ **Una mirada cierta sobre el regionalismo crítico.** En nuestro medio, los años 80 muestran en la música instrumental y en la electrónica, claros signos de una mirada localista originando, así, la necesidad de una estética que presente, de diferentes maneras, características propias del folklore americano. Este fenómeno no solo es observable en la música académica, sino también en la música popular, caracterizando a los géneros de “fusión”. Compone, **Carmelo Saitta**. **Página 22**

■ **Crítica y Vanguardia: “El caso Poringa”** Más conocido internacionalmente como Poringa’s Affaire, el artículo de **Ulises Cremonte** se publica por primera vez en español en la revista *Crítica*. Este texto tensa las categorizaciones teóricas del arte poniendo en duda la opción entre constructivistas y esencialistas cuando llega el momento de la empiria que descubre la insustancialidad de los taxones teóricos. **Página 24**

■ **De los títulos.** Los títulos son relevos o anclajes (Barthes), tal vez solo aposiciones (Steimberg) o paratextos (Genette). De cualquier modo, allí están como un adelanto, una contradicción, una clasificación o una denuncia. Palabra o frase con que se da a conocer el nombre o asunto de una obra o de cada una de las partes o divisiones de un escrito. Titula, **Graciela Fernández Troiano**. **Página 28**

■ **Cartas de los lectores.** Los lectores escriben en sus complejas cartas que no criticamos nada pero, en fin, está bien, qué le vamos a hacer. Sin embargo, a alguno le gusta *Crítica*. Allí están las cartas en la última página, esperando. **Página 32**

# Apuntes sobre *Ecografías de la Televisión* de Jacques Derrida

**Raúl Barreiros**

*“Hoy más que nunca, pensar nuestro tiempo, sobre todo cuando a su respecto se corre el riesgo o chance de la palabra pública, es tomar nota, para ponerlo en práctica, del hecho que el tiempo de esa palabra pública se produce artificialmente.”*

*“Por mas singular, irreductible, testaruda dolorosa o trágica que sea la ‘realidad’ a la cual se refiere la ‘actualidad’ [televisiva-mediática], ésta nos llega a través de una hechura ficcional. No es posible analizarla más que al precio de un trabajo de resistencia, de contrainterpretación vigilante, etcétera.”.*

Jacques Derrida, *Ecografías de la Televisión*, 1996

*La comunicación de muchos sectores de la vida social fue siempre representación; el mismo lenguaje no es la realidad sino su representación y todo discurso tiene un cimiento ficcional. Las fuerzas armadas han hecho de la representación su actividad principal en tiempos pacíficos: desfiles, juras de la bandera, guardias de honor, traspasos de mando y otros tienen su propia puesta en escena, podríamos incluir en esta lista a las iglesias y sus ritos, a todo lo político y a la justicia.*

Raúl Barreiros, *Revista Argentina Reciente*, 2007

## **Riesgo o chance**

Derrida categoriza a la palabra pública (en televisión) como “riesgo o chance”. La palabra pública es una oportunidad, no se vive en un soliloquio: se piensa para ser leído o escuchado. Es la chance de su palabra no de él, a pesar de que la televisión torna inseparable sus dichos de la imagen de su cuerpo, ni más ni menos que una imagen, otro texto. La ilusión de la presencia por la imagen de la televisión no deja de evocar ausencia. Toda palabra –no solo la de la televisión– corre con la oportunidad y el riesgo



**Jacques Derrida**

de transformarse en pública; también la de cualquier medio, cine, libros o diarios lo intenta y a veces lo consigue.

El dispositivo televisión y la institución que lo sostiene construyen juntos su modo de hacer que implica salir del nivel de aquellos ojos y oídos de lo académico, de la *intelligentia* y pasar al contacto con el público más inesperado. Se aceptan así, en el peor de los casos, el riesgo del malentendido, la adulación vana de un presentador que nada sabe de las obras que menciona, el desprecio de un periodista que niega las palabras o no ser elegido para la escucha. En fin, una impotencia ante el desmanejo frente al dispositivo-institución que no es controlado por aquel que habla. ¿Es sensato el temor del filósofo? ¿Siente resquemor por su figura? ¿Piensa que va a ser manipulado? ¿Teme el disfavor público o simplemente piensa que su decir será inútil, estéril, que su lenguaje no será el adecuado ante esas audiencias? Deberá hablar ese lenguaje y eso incluye la contingencia del tiempo, el tiempo de su discurso. El entrevistado es solo una parte de lo que se inscribe en cámara; el texto completo es más complejo e incluye los paratextos y metatextos: la publicidad previa de la entrevista, el nombre del programa, los periodistas, el presentador, los comentarios finales y las críticas, que delimitan el espacio y expanden el sentido hacia otros destinos.

Según Derrida, el manejo del tiempo de la institución televisión es problemático porque “el tiempo de esa palabra pública se *produce artificialmente*.” Eso no es falsedad, es algo que pone en sospecha a “tiempo artificial”, no únicamente como lo extemporáneo, sino también como lo que corresponde a los dictámenes, a las reglas, al estado de ese arte. No hay un orden natural en el manejo del tiempo de la edición mediática electrónica, tampoco en la de la palabra impresa. Es ese momento en que el lenguaje queda solo sin el cuerpo de quien lo ha hablado. Lo importante es, precisamente, que eso suceda, que el cuerpo del otro (el que habla) no esté allí, que solo sea su imagen “un fantasma”<sup>1</sup>, y que su tiempo no sea el del lector. Allí, dice Goody<sup>2</sup>, aparece la actitud crítica. Queda sola esa escritura de la televisión ante el otro: así le es posible un juicio (Derrida consideró escritura a la televisión en *De la Gramatología*<sup>3</sup>).

### **Hechura ficcional**

El señalamiento de Derrida sobre “una hechura ficcional” de los discursos televisivos de actualidad pone de manifiesto su propia lectura, sus condiciones de reconocimiento, incluyendo la postura de quien viene de la filosofía. Es un actor social cuando está en televisión y un observador, un analista, cuando habla de su posible actuación pero, ¿que quiere decir con ficcional? Seguramente algo distinto a la mentira. La ficción no es una mentira, es una no verdad y no por porque se le oponga, sino por que la

mira de reojo. La ficción es un estado límbico fuera de la verdad y la mentira. Derrida puede suponer que existe diferencia entre discursividades con “hechura ficcional” y otras. O que haya alguna que no la tenga pero, en última instancia, esas serían posiciones retóricas o estrategias enunciativas. También en nombre de la no ficción se debe prestar atención a la referencialidad de los relatos, tarea difícil pues no hay signo sin objeto. Pero habla de “la hechura” y no de lo que podríamos nominar, provisoriamente, como el contenido; no es una cuestión de “ilusión referencial”, sino de un cierto modo de hacer<sup>4</sup>, del estilo, de la televisión. El discurso de la actualidad no es ajeno a un cierto modo que atañe a la producción de todos los textos de la institución televisión. Pero ¿cuál es ese modo, esa hechura, ese estilo, esa ficcionalidad? Es probable un cierto “contagio”, una conexión dentro del sistema de géneros de ficción de la televisión y aquellos que se ocupan de la actualidad: noticieros, mesas redondas, debates, reportajes y otros similares, donde se arman estrategias enunciativas que dan un cierto aire de familia al conjunto de géneros y que el público conoce, ya que tiene el saber de esas formas, pues fue capacitado por el mismo medio en intensivas sesiones de telespectación. Si un entrevistado no domina el lenguaje y cómo –sociológicamente– funciona esa red en la que es ajeno pero partícipe, puede ver su palabra rodar sin destino.

Partes de un programa se usan en otros, se aprende de los modos narrativos de la ficción y se los usa para la actualidad, y viceversa. Un discurso está relacionado con todos los de esa institución, su sentido aparece en esas relaciones, se lee, se comprende allí y no afuera. Esto no es solo de la televisión: la novela copió/falseó al género autobiografía que tuvo rápidamente improntas ficcionales. Tenemos ejemplos de esa expuesta falsedad en Emilia Pardo Bazán, *Autobiografía de un Estudiante de Medicina* (1879); Charles Dickens, inversamente, con una autobiografía casi real pero novelada, por lo tanto ficcionalizada, *David Copperfield* (1850); Jean Marie Schaeffer (1999) pone bajo análisis a *Marbot*, de Wolfgang Hildesheimer, como una ficción de biografía histórica, pues mezcla sucesos y personajes históricamente reales y conocidos con un personaje de ficción.

Los hechos adquieren sentido cuando son relatados; ese sentido es algo no presente en ellos, solo está en los textos. En todo discurso hay elementos ficcionales. La diferencia entre un texto ficcional y uno que no pertenece a ese tipo discursivo es la declaración del autor acerca de la ficcionalidad o no de la obra. Hay historias de personajes inverosímiles (tipo fábulas) que se usan como formas de mostrar, con un cierto efecto de sentido moral, un quehacer político real y otras con personajes tomados de existentes auténticos para relatos fantásticos. No hay ninguna diferencia entre relatos de ficción o no ficción. Ni siquiera la aseveración del autor como pertenencia

a un tipo u otro ayuda a distinguirlos. Se vio en el caso *Marbot* cuando muchos de sus lectores creyeron que era un personaje real y otros no, quizá dependiendo de sutiles habilidades de lectura.

Los medios actúan de una manera diferente a cualquier otra forma de producción social de textos, aquellos que producen los científicos sociales, semiólogos, filósofos, historiadores y otros que dan distintas versiones del mundo. Ellos publican con el dispositivo imprenta y la institución editorial. En el caso de los medios, aparecen con menor justificación, mayor provisionalidad y prontitud, lo que les da una arquitectura endeble —¿o tan solo distinta?— desde el punto de la argumentación pero sólida en cuanto a la repercusión en un momento del tiempo. No hablaremos de ideología ni de intereses pues esos son rasgos de humanidad y, por ende, siempre partícipes de sus miradas.

La lectura de los medios masivos tiene repercusión en un momento del tiempo; sus efectos son instantáneos, provisorios y olvidables y requieren un esfuerzo escritural de estado de crisis. Los otros textos gotean sobre el tiempo y sobreviven a los medios pero estos tienen memoria histórica guardada.

¿A qué se refiere J. Derrida con “hechura ficcional”? Todo estilo pone en el centro de su escena determinados objetos lo cual implica que otros se desplazan a lugares menos visibles o que desaparezcan. La referencia de la televisión está en parte importante subsumida por la presencia y la acción de las imágenes de los cuerpos y los escenarios y un modo de narrar, impersonal o personal, en el discurso de lo actual. Se agrega, también, la posibilidad del directo en oposición a la edición y a un tiempo de salida, propiedad de la institución televisión. Derrida dice: “el tiempo de ese gesto público es calculado, forzado, formateado, inicialado”. He aquí un tiempo artificial pero conocido por el espectador. Es artificial pero el destinatario lo sabe. Todos los textos son, en este sentido, artificiales, obedecen a sus diferentes leyes, todos son contra natura. El tiempo también se maquina sobre la prensa gráfica, la radio y los libros con ediciones tardías o apresuradas por algún suceso que los editores juzgan decisivo para su ventajosa aparición. También hay enseres que conectan a los que escriben con ciertos paratextos y metatextos: estar en una determinada editorial, en una colección o en otra, en rústica o de lujo, quién prologa, quién crítica, quién reseña, etcétera.

La hechura ficcional es algo que, según Derrida, pareciera pertenecer solo a la televisión. Ello nos obliga a repensar esta categoría como afectando a los textos de actualidad en televisión pero no a otros textos como los filosóficos, los sagrados, los de las ciencias sociales y los de los medios impresos a los que presenta como carentes de alguna estrategia enunciativa o forma retórica que es lo que J. D. llama “hechura ficcional”. Lo que

sucede es que pasa inadvertida por su asimilación histórica y lo que surge es la diferencia con la televisión. Esos productores y consumidores de saber prefieren otros modos de armado para hacer las hechuras ficcionales (otros estilos) u otros casos de teorías, cuanto menos precarias, las que Nietzsche<sup>5</sup> llamara mentiras útiles. Los textos a los que se llaman regularmente sagrados se proponen como verdad definitiva y eso pertenece a la ficción como tipo discursivo.

Esos textos filosóficos, sociales, sagrados se presentan algunos como teorías que explican los fenómenos. La actualidad en TV presenta hoy hechos, lo que sucede, esa es su hechura ficcional: el presumir que no hay suma de sentido en su escritura. La transformación de los hechos en relatos tiene algo de ficcional, sobre todo en el sentido de su etimología de origen: “**Fingo**<sup>6</sup>, *finxi, fictum*: formar, dar forma, hacer, modelar. Ejemplos: *ad aliquid arbitrium se f.* conformarse/ adaptarse a la opinión de uno; *crinem f.*, arreglarse el pelo”.

Frente a muchos textos, sin caer en el pecado de demonizar a la televisión, habría que oponer ese mecanismo que receta Derrida “... de un trabajo de resistencia, de conainterpretación, vigilante, etcétera.”, y que un lector hace sobre todos los textos que no comparten sus esquemas, que no ceden a sus reconocimientos o de los que no comparte su instancia productiva. La elección de determina enunciación no implica hechura de ficción ni de verdad, sino un modo, una manera de hacer: un estilo, que no es tampoco menos culpable que cualquier otro texto de “hechuras ficcionales”.

#### NOTAS

[1] Mario Carlón, *El muerto, el fantasma y el que “está vivo” en los lenguajes contemporáneos*, 2002.

[2] Jack Goody, *La domesticación del pensamiento salvaje, La capacidad de leer y escribir, la crítica y el aumento del conocimiento*, 1977

[3] “Se tiende ahora a decir escritura (...): se designa así no solo a los gestos físicos de la inscripción literal, pictografía o ideografía (...), todo lo que pueda dar lugar a una inscripción en general, sea literal o no e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz: cinematografía, coreografía, por cierto, pero también, escritura pictórica, musical escultórica, etc. (...). Todo el campo cubierto por el programa cibernético será un campo de escritura. (...) ocurre simultáneamente con una extensión de la fotografía y de todos los medios de conservar el lenguaje hablado, de hacerlo funcionar al margen de la presencia del sujeto parlante.”. Jacques Derrida, *De la gramatología*, 1967.

[4] Oscar Steimberg, *Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares*, 1993

[5] Friederich W. Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, 1873.

[6] *Diccionario Latino Español*, Spes, 1964.