

**EL PERIODISMO Y LA CRÍTICA
EN LA CULTURA**

CUADERNO DE CÁTEDRA

EL PERIODISMO Y LA CRÍTICA EN LA CULTURA

CUADERNO DE CÁTEDRA

El periodismo y la crítica en la cultura / Carlos A. Vallina ... [et al.]. -
1a ed adaptada. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata.
Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2016.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-1304-3

1. Periodismo. I. Vallina, Carlos A.
CDD 070.4

Diseño de tapa: Jorgelina Arrien y María Soledad Ireba
Diseño de interior: Jorgelina Arrien
Revisión de textos: Melina Peresson


Ediciones EPC
de Periodismo y Comunicación

Derechos Reservados
Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata

Primera edición, marzo 2016
ISBN 978-950-34-1304-3
Hecho el depósito que establece la Ley 11.723

Se permite el uso con fines académicos y pedagógicos citando la fuente
y a los autores.

Su infracción está penada por las Leyes 11.723 y 25.446.

Índice

INTRODUCCIÓN	
NOTAS PARA UNA INTRODUCCIÓN A LA CÁTEDRA DE ANÁLISIS Y CRÍTICA DE MEDIOS	
Por <i>Carlos Vallina y Lía Gómez</i>	7
PARTE I	
LA PROFESIÓN CRÍTICA EN EL PERIODISMO CULTURAL	
Cap. I. Crítica e historia	
Por <i>Lía Gómez</i>	14
Cap. II. La crítica: metodología y producción de sentido	
Por <i>Cintia Bugin</i>	40
Cap. III. El periodista como crítico cultural	
Por <i>Juan Manuel Bellini y Andrés Caetano</i>	69
PARTE II	
MEDIOS Y MEDIACIONES	
Cap. IV. Literatura y crítica. Terreno fértil para la ficción y la fricción	
Por <i>Juan Manuel Bellini</i>	95
Cap. V. El cine y la crítica: formas, estilos y herramientas	
Por <i>Lía Gómez</i>	110

Cap. VI. Televisión argentina y crítica Por <i>Cintia Bugin</i>	127
Cap. VII. Nuevas escrituras. Otros textos Por <i>Lía Gómez y Andrés Caetano</i>	170
PARTE III	
ENTREVISTAS	
El estado de la crítica en la Argentina Por <i>Federico Ambrosis y Santiago Cabassi</i>	188
Okupar internet. La era digital y la crítica Por <i>Franco Valentín Jaubet</i>	213
BIBLIOGRAFÍA	232
SOBRE LOS AUTORES	235

Introducción

Notas para una introducción a la cátedra de Análisis y Crítica de Medios

Por *Carlos Vallina* y *Lía Gómez*

A modo de diario de campo, en este primer texto introductorio al libro, pero también al recorrido histórico de la cátedra Análisis y Crítica de Medios en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata (FPyCS-UNLP), anotamos una serie de reflexiones que permiten la sistematización y la relación escritor –lector o docente– alumno, del sentido de un análisis crítico interpretativo con el cual queremos que se visite este libro.

La crítica es el doble necesario de la producción comunicacional

La crítica se incorpora al proceso de circulación de la obra, integrando la circulación necesaria en la producción de sentido. Requiere cierta distancia para garantizar la autonomía de su existencia. Sin que esto implique un alejamiento de las condiciones de apropiación social de la misma.

La crítica requiere de una metodología abierta y creativa, que supone la ponderación de registros indiciales, inferencias y grados de abducción. La misma debe ser capaz de dar cuenta de la interioridad del objeto abordado, de su constitución y morfología, de su dinámica y funcionamiento, en suma de una naturaleza global de su forma en tanto solución comunicacional. Al tiempo que en tal observación se pueden advertir las condiciones necesarias del orden de la necesidad histórica, del fundamento social y de la perspectiva estética.

Para el crítico y el periodista cultural, la especificidad de la obra es el primer material significativo para el abordaje interpretativo, y su unicidad, su singularidad y originalidad promueve el respeto necesario para el reconocimiento requerible, lo que la ubica en una visión cualitativa. Y simultáneamente la liberación de sentido que tal trabajo propone, provee las condiciones que permiten vincular a lo cualitativo con el contexto cuantitativo.

Tal concepción metodológica no constituye en sí misma una hibridación, sino que expresa la necesidad en el campo comunicacional, y en particular en la labor crítica, de la conciencia de un horizonte posible de encuentro disciplinar, o si se quiere de una transdisciplina dialécticamente operable.

El crítico y el periodista cultural que proclama la crítica, procesa, crea y construye un universo cuya complejidad remite, proyecta y vincula al mundo de lo real-social con la expresión de sus representaciones, generando una develación de lo oculto, un desentrañamiento de lo opaco y una valoración de la apariencia, en tanto forma inescindible de la complejidad del sentido.

Este libro tiene como objetivo acercar al alumno a la asignatura propiciando la articulación del mundo de lo real-social, el de los medios masivos y el de la condición de la crítica. Entendiendo que la reflexión, la resignificación de los mensajes y la multiplicidad de representaciones, no es privativo de uno sólo de los campos, sino del flujo comunicacional que integra los saberes y desprejuicia las perspectivas.

La comunicación se concibe transdisciplinaria, implicando esto el reconocimiento de la autonomía de las disciplinas de las ciencias sociales como tributarias, de sus especificidades y metodologías, que sin embargo en el plano del conocimiento de la conciencia social, operan para la crítica en un cauce común. Territorio que obliga a reconocer los aportes de las mismas ante la originalidad de las obras, actos y realizaciones analizables. De modo que las contribuciones de los medios y sus realizaciones, pueden pensarse en la riqueza de sus relaciones en el marco de un tejido que permite asociarlas para permitir enunciaciones e interpretaciones globales.

Se establece así, que la escritura crítica propende en ese sentido a oscilar entre la investigación periodística, la razón académica como fuente de tradiciones y superaciones, para afianzarse finalmente en los aportes latinoamericanos en el marco de lo ensayístico.

Una escritura polisémica

La escritura crítica puede ser pensada como un lugar de polisemia y de invención. Polisemia en tanto es posible constituir enunciaciones en soportes tan vastos como los generados por la revolución tecnológica que amplía, en tanto prótesis sensoriales, las percepciones y los posibles modos compositivos de la mismas.

Los escenarios que las tecnologías han propiciado, hoy han definido como protagonistas a la imagen audiovisual como una totalidad comunicante. Permitiendo que la relación entre escritura y lectura, entre nuevos contratos de vinculación de sentido, y de reconocimiento de los dobles necesarios, es decir, de las representaciones mediáticas, sea un laboratorio de transferencias, mutaciones, intercambios y aleaciones que se formalicen y construyan con lenguajes cuyas materialidades imponen a la labor crítica un rigor sistemático inédito, a la par de una fluidez y una flexibilidad que le dé un estatuto de equidad a las formas sensibles y a la conceptualización de las ideas.

Lo que impulsa a la escritura crítica a conocer el modo en que la sociedad conoce a través de sus representaciones, antes que percibir secamente logros interpretativos basados sólo en la autonomía absoluta de su metodología. Dicho de otro modo, a problematizar tal metodología permanentemente para estar cerca de la producción del sentido, tan próxima y sensible, y abierta, como para no alejarse en una visión prejuiciosa y abstracta, ni tampoco tan separado de lo epocal como para no recoger sólo los despojos arqueológicos de las escrituras consagradas.

La problemática que permite indicar la naturaleza más significativa de la materia reside en ver la riqueza de las perspectivas acerca de los modos de constituir un campo de la crítica. Dado que diversas metodologías lo abordan, difieren no tanto en la constitución del objeto de estudio, sino en las líneas, o en los caminos para que el mismo se oriente como una herramienta eficaz, instrumento y/o fundamento para la aplicación en los territorios productivos que proponen los medios masivos de comunicación social.

La misma definición de Medios Masivos de Comunicación Social implica un reconocimiento contemporáneo, dada la crisis que produce la diversidad frente a las tradicionales concepciones de masividad. La aceleración de las transformaciones tecnológicas, las mutaciones de los receptores en productores, las coexistencias multiculturales y de identidades y representaciones han modificado sustancialmente los paisajes y los escenarios comunicacionales contemporáneos.

Ambos mundos, el de los medios, bajo esta zona de influencia que implica los acuerdos, los conflictos y las armonías posibles, o su propia imposibilidad; y el de la crítica, en tanto doble necesario, representación de representación cuya originalidad reside no en una absoluta autonomía que prescindiera de los procesos sociales y comunicacionales, sino en la resignificación en cuyo seno pueda abreviar el conocimiento colectivo, la interacción de los actantes, sus mutuas condiciones dialógicas y la posible fecundidad de sus aportes.

En el sentido descripto, el libro se plantea como una puerta de entrada para el abordaje de toda obra, producto u objeto creado para comunicar, a través de representaciones que

utilizan los recursos, los lenguajes y las condiciones tecnológicas necesarias para ellos.

Se invita a observar el cine, la televisión, la música, la literatura y las nuevas tecnologías, desde una perspectiva que propicie la adecuada articulación entre el mundo productivo comunicacional, la exégesis cultural y las prácticas sociales. Así, se hace necesario apelar a las ciencias sociales en su conjunto para inducir una contribución eficaz, pero al mismo tiempo detectar que ellas son para el concepto de la Cátedra, contextos valiosos para la labor interpretativa y propositiva, pero inescindibles de la observación atenta a una metodología en estado creativo y por lo mismo más próxima a la comprensión de sus orígenes e influencias.

La crítica finalmente, la concebimos como una construcción de la memoria. Entendiendo a ésta como la zona de la condición humana en la que se deposita su proyecto de futuro.

Es el sitio en el cual se comprende que la memoria no contiene ningún depósito cuyo origen sea inabordable por los lenguajes, porque son éstos los que justamente determinan la existencia de la cultura.

PARTE I

La profesión crítica en el periodismo cultural

Capítulo I

Crítica e historia

Por *Lía Gómez*

Resumen del artículo

Este primer capítulo ubica a la crítica como género del periodismo cultural que tiene un recorrido de formación sociocultural, política y económica en América Latina, ligado a la evolución de la prensa y las tecnologías de la comunicación y al desarrollo del arte como campo expresivo comunicacional.

Se abordará en este tramo la historia de la crítica, proponiendo además la amplia concepción de ser definida como acción de y en la cultura.

Además se expondrán las primeras definiciones de la crítica como actividad de la cultura y se realizará una síntesis conceptual sobre sus posibilidades de aparición en los medios masivos.

Objetivos del artículo

- Presentar a la crítica como parte del periodismo cultural.
- Desarrollar el contexto histórico social de su evolución en América Latina
- Ubicar a los principales exponentes latinoamericanos del inicio del desarrollo crítico
- Conceptualizar a la crítica como relato cultural

Crítica e historia

El periodismo, la crítica y la imagen como lenguaje conllevan una relación inabarcable en su historicidad en pocas líneas. Ya en el año 1891 Oscar Wilde¹, en su pequeño ensayo *El crítico como artista*, propone una discusión entre dos personajes de su historia, Gilbert y Ernest, donde plantea el eterno dilema en torno a la pregunta sobre ¿para qué sirve la crítica? Uno de ellos sostiene que la actividad no aporta a la obra, mientras que el otro profundiza sobre la importancia de la visión crítica en la relación de la obra y el mundo, e incluso arriesga la idea de que el artista se convierte en críti-

1 Wilde, Oscar (1854-1900) Fue un reconocido e influyente poeta, dramaturgo y ensayista irlandés (en ese entonces pertenecía al Reino Unido). Fue una celebridad de la época debido a su gran y aguzado ingenio. Hoy en día es recordado por sus epigramas, sus obras de teatro y la tragedia de su encarcelamiento, seguida de su temprana muerte.

co y el crítico en artista. Wilde, dramaturgo, escritor y poeta, expone la idea de que la crítica no se constituye solo como un modo de escritura negativo, sino como acompañamiento y forma de la obra y su proceso de significación.

Sin dudas, desde que surge el arte como expresión de las representaciones humanas, es decir como configuración de un lenguaje, las distintas apreciaciones sobre las formas y sus sentidos se configuran como una práctica en paralelo, pero es con la llegada de la escritura que la crítica se desarrolla como género posible dentro de la comunicación.

Es importante decir que consideramos a la crítica como parte del periodismo cultural en su conjunto, siendo éste una práctica profundamente compleja que requiere revisar la historia de las disciplinas, la evolución de los medios de comunicación de masas, y el desarrollo de las tecnologías.

Nos centraremos aquí en exponer el surgimiento de la crítica en América Latina, que sin duda aparece como continuidad y diálogo del surgimiento de la actividad en Europa pero mantiene ciertos rasgos propios que le confieren la riqueza de un continente.

Cómo surge la crítica en América Latina

Existen distintas concepciones en torno al origen de la crítica en Latinoamérica. Una de ellas plantea que fue Domingo Faustino Sarmiento quien inició la tarea en el periódico *El Zonda* en el año 1839, con un artículo dedicado a la pintura de la época; otros, que se inicia en Chile de la mano de Benjamín Vicuña Mackenna en 1849, con escritos

publicados sobre los espacios de arte del país. Ambas concepciones proponen una relación de la actividad con el surgimiento de los medios masivos y el lugar del arte en estos suplementos de mediados del siglo XIX. Pero estos primeros escritos ¿eran críticas realmente? ¿O se organizaban como escrituras propagandísticas sobre los eventos a los que se referían?

Fermín Fevre² en un artículo titulado “Orígenes de nuestra crítica de arte”, incluido en el libro *América Latina en sus artes*, de Damián Bayón³ (1974) sostiene que:

Durante mucho tiempo, la crítica de arte fue ejercida por poetas y escritores (desde Baudelaire hasta Apollinaire pasando por muchísimos otros). En nuestros países latinoamericanos, la proliferación de escritores contribuyó a que esta situación se acentua-

2 Fermín Fevre (1939-2005). Periodista, escritor y crítico de arte. Publicó entre otros libros *Kundera, la áspera verdad* (1987), *La obra de arte moderna* (1992), *Modernidad y posmodernidad en el arte* (1994) y *Treinta años de arte argentino. Una visión parcial* (1997). Fue miembro del Fondo Nacional de las Artes, la Asociación Argentina de Críticos de Artes y la Academia Nacional de Periodismo a través de la cual publicó *Orígenes periodísticos de la crítica de Arte* (2001).

3 Damián Bayón (1915-1995). Historiador, escritor, crítico de arte. Profesor en Universidades Latinoamericanas y Europeas. Premio Konex. Diploma al mérito 1984. Su biblioteca, archivos y fotografías fueron donados pos mortem al Instituto de América de Santa Fé. Centro Damián Bayón. España.

se. Se ha ejercido así una especie de crítica literaria aplicada al arte, y reducida al comentario periodístico, que ha desnaturalizado el verdadero concepto de crítica de arte. (Fevre en Bayón, 1974: 46)

Aparece en Fevre la idea de que los grandes medios masivos han optado desde los inicios del siglo XX por la escritura de comentarios, que no constituyen una crítica en el sentido complejo del pensamiento abordado y que solo se limita a conceptualizarla como ejercicio de la escritura.

Desde aquel escrito de Wilde en 1891, hasta la problemática sobre qué es una crítica expuesta en los años 70 por Fevre, se nos proponen tratar de empezar a comprender de qué hablamos cuando decimos crítica cultural. En ambos casos, hay una apuesta por la importancia de constituirse como un género que acompaña y construye la obra, que problematiza sus sentidos y no solo brinda información sobre ella. Pero además, encontramos un perfil de escritor crítico que pone en escena el lugar del escritor y el periodista en la cultura, que a través de la herramienta de la palabra deja observar otros elementos expresivos del mundo.

A principios del siglo XX, en Cuba Alejo Carpentier⁴ hablaba sobre cine en los periódicos, y José Carlos Mariátegui⁵,

4 Alejo Carpentier (1904 –1980), escritor cubano, fue uno de los renovadores de la literatura latinoamericana, definiendo al continente

crítico y periodista peruano publicaba en la revista *Amauta* en 1926. En el mismo período, Horacio Quiroga indica algunas cuestiones vinculadas con el cine y la sociedad del momento en las revistas *Caras y Caretas*, *Atlántida*, *El Hogar* en Argentina y, por su parte, Roberto Arlt publica sus apreciaciones del cine, el teatro y la literatura en el diario *El Mundo*.

En toda América Latina el movimiento de intelectuales que desarrolla un pensamiento sobre el arte, la cultura y los medios, se da como continuidad de una época histórica donde las transformaciones se daban en el orden del discurso y lo político pero también en el campo estético expresivo. La pregunta que guiaba a estos escritores podríamos sintetizarla del siguiente modo ¿de qué manera narramos América Latina? Y ¿cómo contamos este territorio nuestro con las herramientas necesarias y los lenguajes posibles para llegar al pueblo?

Por supuesto que la crítica no puede responder a estos interrogantes de forma unívoca pero sí comprender que ambas cuestiones aún siguen vigentes y que, recuperando el valor del modo de escritura, podrá surgir un nuevo tipo de discusión sobre el papel del crítico en el mundo.

como “el reino de este mundo” que tienen en su territorio una cultura “real maravillosa”. Fue periodista, músico y académico.

5 José Carlos Mariátegui (1894 - 1930), periodista, escritor y militante peruano. Director y creador de la revista *Amauta*. Se destacan sus libros y ensayos de interpretación sobre la realidad peruana y su actividad de defensa y problematización sobre la situación obrera en su país.

Carpentier, Mariátegui, Quiroga, Arlt; así como Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges o Juan Rulfo, nos proponen un universo a ser descubierto en sus obras literarias, una descripción de la realidad histórica, sea cual sea el registro de escritura, pero además todos han escrito en medios gráficos, han configurado un pensamiento sobre los países de origen, han comprendido al cine como medio de comunicación y han desarrollado un diálogo entre sus obras que permite desentramar una Latinoamérica en sus bordes, rincones y surcos. De tal modo que, recuperar la historia de la crítica, permite establecer un escenario estético sociocultural y comunicativo para ubicar el papel de la misma en el periodismo contemporáneo.

Cómo surge la crítica en la Argentina

No hay a ciencia cierta datos específicos que puedan dar cuenta del surgimiento de la crítica como género periodístico, ni literario, ni académico. Sí podemos sostener que como tal la actividad se ha ido formando a través de los años a la par que los objetos artísticos comunicacionales, ya que los críticos han ido aprendiendo sobre lenguajes, estéticas, corrientes y necesidades de las expresiones colectivas sea cual fuere la forma que asuma.

Para centrarnos en el periodismo argentino, podemos citar algunos casos que nos permiten rastrear el origen de la disciplina; desde 1901 hasta 1920, el arte y el espectáculo aparecen en secciones específicas de los diarios (matutinos y vespertinos) y en revistas especializadas como *Fray Mocho*

o *Caras y Caretas*. En estas últimas y en algunas publicaciones de vanguardia aparecían, además de las tradicionales disciplinas del arte, el cine como una de las opciones del espectáculo para las grandes masas. En cambio, en los diarios más tradicionales como *La Razón* o *La Nación*, todo comentario crítico estaba ligado a las obras literarias, al teatro clásico y a la música, en especial la ópera.

En estas primeras publicaciones lo que predominaba era una reseña de la obra que disparaba un análisis del tema, los actores, la puesta en escena, o el estilo. No podemos sostener que era una crítica evolucionada en su concepción de complejidad, interpretación, intertextualidad e interpretación; pero sí el inicio de una necesidad de comprender las representaciones artísticas como manifestaciones sociales.

En esta primera etapa, los críticos o comentaristas eran hombres vinculados a la alta cultura, universitarios, escritores, pintores o poetas que tenían la potestad para opinar sobre el arte.

OPINIÓN - COMENTARIO - ARTE - CRÍTICA

La opinión

El principal objetivo de la opinión es el juicio subjetivo de valor sobre una obra, que permite el desarrollo de un pensamiento propio del autor en torno a aquello que observa y analiza. La opinión se funda en el desarrollo individual del crítico y no requiere de una argumentación sólida y objetiva. Es fácilmente refutable y propensa a la discusión.

El comentario

El comentario se construye como un texto en paralelo al sentido que la obra propone, y evoca cierta particularidad que permite el vínculo del análisis con el mundo propio del artista.

El arte

Definimos aquí al arte como práctica expresiva que no solo nuclea a las denominadas “bellas artes” sino que permite la incorporación de diversos procesos estético-comunicativos que profundizan los debates ya surgidos en las primeras vanguardias artísticas sobre el sentido último de la obra y su puesta artística.

La crítica

Ejercita el desarrollo de un pensamiento complejo que conlleva la intertextualidad, el análisis, la descripción, la puesta en contexto, la historización de la obra que analiza, pero sobre todo la construcción de una hipótesis a partir de la cual trabajar el desarrollo de la escritura.

Definir estas concepciones nos permite poner en cuestión constantemente la lectura sobre la crítica y la necesidad de su definición.



Podemos decir en principio que la crítica como actividad perteneciente al campo del arte implica en principio desligarse de ciertos prejuicios vinculados a entender la realización de una crítica como acción negativa, para comprenderla más bien como operación de desarticulación y rearticulación de una obra para su interpretación. La crítica se incorpora al proceso de circulación de la obra, integrando un circuito necesario en la producción de sentido, ya que en una cultura entendida como una manifestación diversa, expandida y política, signada por referencias sociales, las artes son pares en los diálogos establecidos sobre el mundo. Así, la actividad crítica consiste en brindar herramientas para la interpretación sobre las representaciones que nos rodean utilizando no solo el juicio de valor o el gusto, sino la capacidad analítica del pensamiento que ubica al objeto analizado en su dimensión social, política, cultural, económica y estética.

En el Centerario argentino, la revista *Caras y Caretas* tenía entre sus secciones a “Teatros”, destinada al comentario y la crónica sobre los espectáculos del momento, los actores, y los espectadores selectos de las salas de la Capital Argentina; “Casino”, particular espacio destinado a las actividades circenses y comedias musicales; y una página dedicada al cine como espacio cultural de desarrollo en aquellos años.

.....

CARAS Y CARETAS - N° 664 - 24 DE JUNIO DE 1911 - CINE ESMERALDA

“*La reina de Nínive* es el título de esta cinta cinematográfica que seguramente permanecerá mucho tiempo en el cartel, pues su éxito la noche del estreno ha sido extraordinario. Rara vez se han visto escenas de tanta riqueza, vestuarios de tanto lujo, verdad histórica tratada con tanto rigor y exactitud. La principal interprete de esta obra es la señorita Robini que, además de ser una hermosísima mujer, interpreta el papel de ‘reina de Nínive’ con verdadero y sincero sentimiento, dejando a los espectadores impregnados de una suave y dulce sensación de arte puro que tarda mucho en borrarse (...) Desde el punto de vista artístico, *La Reina de Nínive* es una película digna de los mayores elogios...”

Fragmento extraído del libro *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1986 – 1920)*, Maldonado, Leonardo 2006: 35.

En este segmento del texto anónimo publicado en la revista podemos observar una exaltación del cine en sus inicios, una apuesta por el sentido de un lenguaje propio a partir de características como los vestuarios, las escenas y los modos de la verdad histórica, una mirada hacia lo social y una preocupación por la llegada al público de films de esta naturaleza. Ya en 1911, año de publicación, inicia un recorrido por tratar de encontrar en los medios un lenguaje pertinente para cada obra abordada.

.....

Para leer más sobre el origen y desarrollo de la crítica cinematográfica a comienzos del siglo XX se recomienda leer *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1986 – 1920)*, Leonardo Maldonado. Ed. Irojo. 2006. Allí encontrarán fragmentos de críticas, opiniones y comentarios y un análisis sobre los diversos modos de abordaje en los periódicos argentinos sobre todo en *La Razón* y *La Nación*. El autor sostiene que hay una protocritica en los inicios de la actividad, que va desarrollando su modo a partir del conocimiento del lenguaje cinematográfico y su evolución.

En las revistas y periódicos de inicios del siglo XX la crítica como forma de escritura periodística debe nuclear la doble condición de informar e interpretar aquello que presenta al lector, del mismo modo que ubicar al receptor con el perfil del diario en el que se desarrolla la escritura. Pero además, su campo de acción está ligado al espectáculo, a las obras y eventos donde se reúnan artistas nacionales e internacionales y donde se debata sobre los campos estéticos de la cultura.

Entre las publicaciones destacadas de la época podemos nombrar a la revista *El Hogar*, *Caras y Caretas*, *Fray Mocho*, los diarios *El Mundo*, *El porteño*, *La Razón*, *La Nación*, *Crónica*. Cada una de ellas define un perfil de escritura.

Fue Roberto Arlt quien con sus *Aguafuertes Porteñas* desafía el estilo y propone ubicar a la crítica como un rela-

to cultural, que no solo debe observar el espectáculo y sus afines, ni estar en secciones especiales, sino traspasar las fronteras para proponer al lector una visión sociocultural de la Argentina a partir de sus expresiones artísticas. Así en las aguafuertes narra los sentidos de los actores fetiches del momento como Lyda Borelli y su estancia en Buenos Aires, propone reflexionar en torno al cine y los desempleados, entre films y los pueblos del interior, sobre las palabras y la literatura, etc. Es decir, problematiza el modo de escritura para generar un salto cualitativo a la hora de pensar la crítica como relato sociocultural y político dentro del periodismo argentino.

Las aguafuertes porteñas se publican en su gran mayoría entre los años 1926 a 1935 en el diario *El Mundo*. Se puede acceder a las mismas en el siguiente sitio de dominio público: <http://biblioteca.derechoaleer.org/biblioteca/roberto-art/aguafuertes-portenas.html>

Debemos señalar que en esos años la crítica acompaña un crecimiento y una irrupción de la literatura, el teatro, el cine y la pintura, que en muchos casos se ven relacionadas y ponen en discusión sobre todo el tono y el tipo de lenguaje que se utiliza para abordar los temas artísticos, del mismo modo que el periodismo empieza a proponer lugares específicos de inscripción desde el conservador *La Nación* hasta el popular diario *Crónica*.

La crítica entonces evoluciona a la par que los procesos de reorganización social en la Argentina y en cada una de las lecturas y autores que encontramos podemos observar un relato de país de los años que nos narran. Así los 20 corresponden sobre todo al descubrimiento del cine como arte masivo, los 30 al desarrollo de la literatura y el teatro, los 40 a la consolidación de la radio, los 50 a los inicios de la televisión y los 60, con la crisis de los paradigmas socioculturales, políticos y mediáticos no solo en Argentina sino en América Latina y el mundo.



En los 60, Paco Urondo y Rodolfo Walsh practican el método crítico analítico para dar cuenta del contexto socio político desde los medios masivos. Por su parte Ricardo Piglia y Juan José Saer utilizan a la literatura como lenguaje expresivo; así como Leopoldo Torre Nilsson, Raymundo Gleyzer, Nicolás Sargis, Leonardo Favio, recuperan el cine como condición expresiva, estético-analítica. Susana Cella denomina a la década del 60 “la irrupción de la crítica” estableciendo un análisis del desarrollo de las principales revistas político sociales y culturales de la época –*Crisis, Punto de vista, Tiempos de cine*, etc–. Ya en la ciudad de La Plata la revista *Contracampo* en el 60, y *Talita* en la década del 80 se constituyen como ejemplos del periodismo cultural y la crítica en la ciudad. Ambas publicaciones, ya sea desde sus autores, temáticas o directores tienen un vínculo directo con la Universidad Nacional de La Plata. Para ampliar ver Cap. III de esta misma edición.



Luego de la feroz época de dictadura cívico militar de los años 70 y del exilio de muchos intelectuales que desde su lenguaje –sea escrito, oral, audiovisual, poético, performativo– proponen una mirada analítica de lo social, vuelven al país a principio de los 80, con la restitución democrática que devuelve la posibilidad de llevar la expresión como bandera.

Esos años han permitido que el periodismo cultural haya perdido varios de sus referentes más profundos, sin embargo se sostiene en plumas y cámaras signadas por los años del golpe que, aún luego de los procesos sufridos, conciben el rol del periodista como crítico cultural. Y he aquí la aclaración de que un crítico no es solo aquel que comenta una obra en un medio calificando su performance, sino aquel que constituye una obra propia con el análisis fundado, historizado, contextualizado y comprendido del objeto que aborda.



EJERCICIO PARA REFLEXIONAR

Recorrer la historia de la crítica permite ubicar el problema del análisis de medios desde una perspectiva enriquecedora, que no solo propone observar la cultura desde el presente, sino su comprensión desde el origen y definición posible de futuro. El recorrido por los primeros años de desarrollo de la crítica como actividad de la cultura da cuenta de la complejidad que requiere una definición cerrada sobre la disciplina, y propone poner en tensión la univocidad de voces que intentan definirla, para un desarrollo crítico que incluso en la búsqueda conceptual del género nos permita ejercer el ejercicio crítico. ¿Existe en la contemporaneidad

una valorización de estos procesos de escritura? ¿Se proponen los grandes medios los debates surgidos al calor del sentido de la crítica como actividad cultural? ¿Hay diferencias entre las secciones específicas de espectáculos, el periodismo crítico más comprometido y las revistas especializadas? Y por último, ¿cuál es el concepto de cultura que se maneja a la hora de realizar una apreciación crítica? Sin duda, las respuestas pueden ser múltiples y los debates interesantísimos. Proponemos aquí iniciar con el recorrido.



La crítica como relato cultural

En una cultura entendida como una manifestación diversa, expandida y política, signada por referencias sociales, la literatura, el cine y el periodismo son pares en los diálogos establecidos sobre la Argentina y el mundo. La crítica se incorpora al proceso de circulación de la obra, integrando un circuito necesario en la producción de sentido.

Desde esta perspectiva, en la Cátedra Análisis y Crítica de Medios se aborda los medios, lo social, como una trama de relatos, como “un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente. Hay un circuito personal, privado de la narración. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato” (Piglia, 2000:43).

Cabe señalar que desde la materia en cuestión, como sostenemos en el inicio de esta publicación, se desarrolla la capacidad de un pensamiento complejo que recoja los elementos de la cultura que permitan una comprensión de

los medios actuales con la debida historicidad que contiene y explican en muchos casos sus acciones y modos del relato. Así mismo, se establece que una crítica no es solo la posibilidad de exponer un fundamento frente a algo de modo escrito, sino también el ejercicio de experimentar con el lenguaje y poder reconocer el modo adecuado de abordaje de cada uno de los objetos posibles. De este modo, se considera que una crítica no es solo una escritura gráfica, sino también la posibilidad de su inventiva y construcción en el lenguaje audiovisual y artístico. Respetando el valor estético del periodismo cultural como eje necesario para una renovación en los modos de concebir la crítica.

“La crítica debe contar con dos clases de relaciones, la relación entre el lenguaje crítico y el lenguaje del autor analizado; y la relación entre ese lenguaje y el mundo” (Barthes, 1985: 304).⁶

La escritura crítica puede ser pensada como un lugar de polisemia y de invención. Polisemia en tanto es posible constituir enunciaciones en varios soportes como los generados por las nuevas tecnologías; e invención en relación a los diferentes enfoques posibles de los medios donde la creatividad sea fruto de un profundo conocimiento del campo intelectual, social, cultural y político.

6 Roland Barthes (1915-1980) Semiólogo, crítico, periodista y ensayista francés. Publicó entre otros libros *El grado cero de la escritura* (1953); *Mitologías* (1957), recopilación de 53 artículos publicados en la revista *Les Lettres Nouvelles*, entre 1954 y 1956; *Ensayos Críticos* (1964); *Elementos de la semiología* (1964); *Sistema de la moda* (1967).

“(…) ejercitarse en un pensamiento capaz de tratar de dialogar, de negociar con lo real (...) Mientras que el pensamiento simplificador desintegra la complejidad de lo real, el pensamiento complejo integra lo más posible, los modos simplificadores de pensar” (Morin,1990: 22).⁷

Decimos entonces que la crítica como relato cultural no tiene como finalidad el comentario sobre una obra determinada, sino que propone transformarse en una escritura intelectual y como tal tomar partido y compromiso. Para ello es preciso conocer y estar dispuesto a abrir el abanico de representaciones propias para dar cuenta de cómo conoce el otro y construye su mundo simbólico, de tal modo de entender la trama de las obras y así comprenderlas en toda su complejidad.

La crítica como relato de la cultura implica conocer aquello que se analiza, reconocer prácticas, valores y creencias, poniendo en juego saberes para problematizar las representaciones constituidas en los medios estético comunicacionales.

La crítica entonces, como sostiene Tzvetan Todorov⁸, no es solo el ejercicio del juicio de valor, sino el conocimiento de la obra a partir de sus sentidos posibles.

7 Edgar Morin (1921-) Filósofo, ensayista e investigador francés. Su obra se propone complejizar el lugar de la imagen, el cine y la filosofía para la comprensión de los procesos socioculturales y racionales del ser humano.

8 Tzvetan Todorov (1939-) Filósofo, crítico, historiador y lingüista. Colaborador del diario *El País*. España. http://elpais.com/autor/tzvetan_todorov/a/

“El juicio de valor preexiste al trabajo del conocimiento, y le sobrevive; pero no se confunde con él (...) el conocimiento está orientado hacia el objeto de estudio, el juicio siempre y solo hacia su tema” (Todorov, 2005: 105).

La escritura crítica como actividad de la cultura permite comprender tramas temáticas y formales de los objetos abordados, su constitución y morfología, su dinámica y funcionamiento. Y, en este sentido, una de las funciones de la crítica es estar alerta, ser curioso, e incluso buscar en las relaciones textuales e intertextuales de cualquiera fuese el tipo de texto las posibilidades de sentido que allí se encuentran.

Al abordar una obra artístico-comunicativa lo primero que debemos hacer es preguntarnos de dónde surge, quién es el autor, qué otras cosas hizo antes y qué relación tiene con la disciplina.

La crítica también es un hecho sensible, afectivo, entendiendo lo sensible (del latín *sensibilem*), como la facultad de un ser vivo (sintiente) de percibir estímulos externos e internos a través de los sentidos, condición indispensable para ejercer una escritura crítica. Es indispensable en este sentido el estar atento, percibir de qué modo la sociedad conversa con la realidad a través de las prácticas artísticas. Podemos decir que la crítica cobra sentido en el momento que se la pronuncia, de acuerdo al contexto en donde se la enuncie. Cobra sentido y relevancia una vez formulada, pronunciada e interpretada por el público, por el artista creador de la obra y por el crítico mismo.

Decimos entonces que la crítica como relato cultural parte de la realidad para elaborar un pensamiento, pone en contexto la obra, la ubica en tiempo y espacio, la valoriza y

construye un lenguaje que le permite constituirse en creador y no solo en comentarista, ya que el texto crítico es una obra en sí misma.



LEER CON ATENCIÓN

¿Cómo podemos definir a la crítica? En una primera instancia podemos decir que la crítica propone:

- Análisis de la obra
- Interpretación de la obra
- Constructora de sentido
- Metalenguaje
- Imaginación
- Creación



Formas de escritura crítica

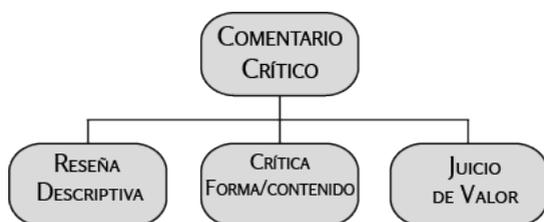
Las formas de la escritura crítica responden por un lado a la valoración de la palabra como técnica que puede ser aprendida; y, por el otro, al uso social y cultural de dicha práctica que es lo que convierte a la escritura crítica en una tecnología de la palabra. La crítica entonces, se constituye en los procesos socio-culturales, políticos e históricos y se expresa en lo simbólico que deviene escritura. Pero debemos decir que, para la materia, la escritura no solo implica la grafía posible del lenguaje escrito, letras, sílabas y palabras que indican un cierto ritmo; sino también considerar

otras formas escriturales como la pintura, el cine, el video la web, e incluso el cuerpo desde la danza, el teatro o las performance. Un crítico entonces, puede ser un intelectual desde el periodismo, desde la literatura, pero también cineasta, videasta o expresarse con el cuerpo y con el lenguaje de las imágenes, de tal modo que se torna necesario ampliar la acción de la escritura a todos los lenguajes que adopta el ser humano para la comunicación. Debemos ubicar además el lenguaje del habla, como expresión fonética que expresa el pensamiento en su forma más cruda.

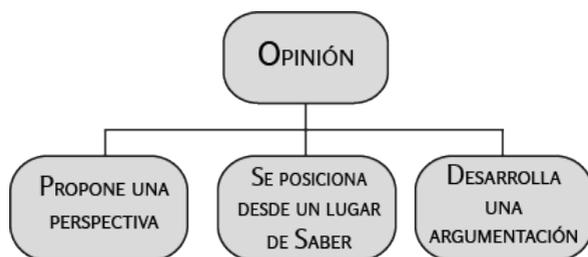
El arte y la cultura contienen en todos sus niveles, formas de representación, maneras de narrar, significaciones sociales, e historias individuales y colectivas. La crítica debe dar cuenta de este universo, no solo en el nivel de aquello que se representa así mismo como arte, sino también de todas las expresiones que proponen una mirada estética sobre el mundo y sus aristas. Decimos entonces que la crítica, en todos sus géneros, se ubica dentro del periodismo cultural, como aquella actividad que dialoga con las obras, las comenta, describe, analiza e interpreta en diálogo con el lector.

Solo a modo de síntesis podemos identificar algunas formas críticas específicas:

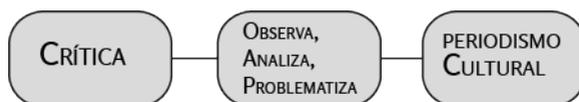
Comentario crítico: Adquiere la forma de una reseña, observa la forma, e instituye un juicio de valor sobre aquello que aborda.



Opinión: implica un compromiso mayor del escribiente que se posiciona frente a la obra desde una visión ideológica y subjetiva.



La escritura crítica: convierte al periodista en un intelectual e intérprete de la cultura.



A partir de estas primeras aproximaciones podemos definir los siguientes tipos de abordajes críticos dentro del periodismo, que por supuesto dialogan, se relacionan y se cruzan.

Reseña: Observa los aspectos visibles de la obra. Se ubica en la sección espectáculos y narra el argumento, o la síntesis de aquello que se publicita.

La crítica morfológica: Observa los aspectos técnicos de una obra, la forma en su conjunto, resaltando los aspectos vinculados a los modos de realización de la misma.

La crítica valorativa: Propone un juicio de valor y de gusto sobre la obra

La crítica propositiva: Analiza la obra en vistas a una proposición. Complejiza la trama para intentar realizar un texto que vaya más allá del dialogo directo con lo que aborda.

La crítica erudita: Pretende en su desarrollo ubicar a la figura del que escribe como erudito del tema, sin ser el objetivo principal la descripción y el análisis de la obra en sí misma.

La crítica cultural y/o interpretativa: En el abordaje de la obra, además de su forma, su trama, estilo y valorización, ubica en la escritura el desarrollo de la cultura y de la historia, que permite el diálogo con el lector a la hora de interpretar aquello que se enuncia, transformando el texto en fuente de conocimiento.

Esta categorización, solo expuesta aquí a los modos de un abordaje pedagógico que permita unificar algunos criterios de comprensión sobre los modos de escritura crítica en el periodismo, debe además poner en relación tres dimensiones específicas de la cultura: la dimensión socio-histórica; la dimensión jurídico-política y la dimensión cultural y simbólica.

Entonces, las divisiones aquí expuestas sugieren una primera aproximación a la crítica pero no todas se ubican en la perspectiva analítica real de un texto crítico, sino que se constituyen como aproximaciones posibles a las obras, que luego requieren ser puestas en relación con los demás elementos de la cultura. Para ello podemos identificar una serie de preguntas guías para la escritura.



PREGUNTAS GUÍAS PARA ELABORAR UNA CRÍTICA

- ¿En qué sociedad surge la obra?
- ¿Cómo dialoga con las demás obras de su campo específico?
- ¿Qué público construye?
- ¿Con qué corrientes históricas se relaciona?
- ¿Qué capital cultural construye?
- ¿Cuáles son las posibilidades macroeconómicas para que la obra exista?
- ¿Cuál es la dimensión política de la obra y su modo de circulación?
- ¿Qué cadena de valor se construye alrededor de la misma?
- ¿Cuál es el impacto en el mercado y en los consumos culturales?
- ¿Qué representaciones construye la obra?
- ¿Qué sentidos configura?
- ¿Cómo dialoga con la cultura de su época?



Propuesta de reflexión final

En una cultura entendida como una manifestación diversa, expandida y política, signada por referencias sociales, el campo del arte plantea diálogos posibles sobre la Argentina y el mundo. La labor del crítico es dar cuenta de la estructura que ordena las representaciones mediadas por los diferentes medios artísticos-comunicativos, de tal modo que la escritura crítica se incorpora al proceso de circulación de la obra, integrando el circuito necesario en la producción de sentido.

En el periodismo, la riqueza de las perspectivas acerca de los modos de constituir un campo de la crítica, permite complejizar los modos de comprender el mundo, para la construcción de un camino que permita problematizar las conceptualizaciones clásicas sobre el género en sí mismo, experimentando con el lenguaje para reconocer el modo adecuado de abordaje de cada uno de los objetos posibles en múltiples plataformas de comunicación social.

Definimos a la crítica como práctica que expone un fundamento frente a algo de modo escrito, pero también como el ejercicio de experimentar con el lenguaje y poder reconocer el modo adecuado de abordaje de cada uno de los objetos posibles. De este modo, se considera que una crítica no es solo una escritura gráfica, sino también la posibilidad de su inventiva y construcción en el lenguaje audiovisual y artístico.

Toda obra artístico-comunicativa, a través de sus lenguajes específicos, representaciones y condiciones tecnológicas propias debe comprender para la mirada crítica, la identificación de factores sociales, culturales, estéticos, po-

líticos y económicos, que implican las prácticas de los mundos referidos, propiciando una perspectiva adecuada para una articulación entre el seno productivo, las funciones sociales y la interpretación cultural

La crítica es ante todo una actitud de comprensión ante la cultura que intenta poner en tensión y problematizar los medios artístico comunicativos, buscando un diálogo con la historia, el contexto, la política, lo social y lo económico, que permita producir el pensamiento en el periodismo.

Actividad propuesta para el alumno I

Seleccione dos o tres suplementos culturales de los medios masivos y/o ubique la sección espectáculos y/o arte y cultura de los diarios nacionales. Identifique cuatro o cinco escritos críticos. Intente definirlos en su forma y estilo y revise so responden a las preguntas que se plantean en el cuadro anterior.

Actividad propuesta para el alumno II

Observe un film, una obra de teatro, un libro o un programa de televisión. Proponga una pregunta disparadora para el desarrollo de un escrito y desarrolle dos o tres carillas sobre el mismo respondiendo a las preguntas guías.

Capítulo II

La crítica: metodología y producción de sentido

Por *Cintia Bugin*

Resumen del artículo

El segundo capítulo se divide en dos importantes ejes necesarios para iniciar y definir el proceso de elaboración de la crítica. Por un lado, el reconocimiento de la posibilidad de delinear una metodología de la crítica, exponiendo las herramientas y los elementos básicos para su formulación. En un segundo momento, el texto resume las distintas posturas que definen a la crítica como producción de sentido y cómo estas visiones configuran las formas de su realización.

Objetivos del artículo

- Exponer la existencia de una posible metodología de la crítica y las complejidades de su delimitación.
- Establecer y definir las herramientas metodológicas básicas: tema, problema, hipótesis, fundamentación, conclusión.

- Delinear los elementos constitutivos de la crítica y su relevancia frente a la diferenciación con el comentario.
- Definir la relación crítica y producción de sentido

Metodología y crítica

Entendemos a la producción analítica y crítica en el espacio comunicacional como apertura de los sentidos respecto a lo propuesto por la realidad inmediata e histórica, que requiere de una observación cualitativa del contexto social, así como del estado de los imaginarios en tanto emergentes requeribles para la constitución del abordaje crítico de los modos narrativos y estéticos. Ante este escenario, es necesario pensar los modos de realización de la crítica y describir y problematizar las distintas perspectivas que atienden esta temática.

¿Cómo hacer una crítica?

Ante esta pregunta no hay respuesta que otorgue una especie de receta metódica definida, por ello desde Análisis y Crítica de Medios, se propone reconocer y desarrollar aquellos conceptos y herramientas que componen una crítica, haciendo especial hincapié en la libertad estilística del autor.

Los discursos críticos conllevan rasgos heterogéneos según la metodología y enfoque que se adopte. Y también, de la relación que establece el sujeto de la escritura con su objeto.

Pensar la escritura crítica requiere de una mirada atenta sobre las formas en que esa escritura (en el sentido más amplio del término) se realiza. Si bien desde distintas perspectivas (especialmente desde la crítica literaria y cinematográfica) se han desarrollado esquematizaciones sobre los modos en que la crítica debe abordar una obra, no existe una fórmula determinada que dé como resultado una crítica; es justamente en el compromiso del crítico en tanto interpellador, mediador y creador donde se configura la concepción básica que guiará la elección del método.

En este sentido, analizar (ana + luein = resolver reconstruyendo) es dar solución a un problema a partir de la práctica de un método mediante el que partimos de una solución, formulada mediante hipótesis. Desde esta perspectiva, podemos señalar en la Argentina, a Horacio González¹ quien propone un ejercicio crítico en donde no se privilegia la adopción de un modelo metodológico particular, sino más

1 Horacio González (1944). Licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires (1970) y Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de San Pablo, Brasil (1992). Desde 1968 ejerce la docencia universitaria en diversas instituciones del país y del exterior. Es profesor titular en la carrera de Sociología de la Universidad de Buenos Aires y en la de Ciencias Políticas de la Universidad de Rosario. Autor de numerosos ensayos y artículos de crítica política y cultural. Director de la Biblioteca Nacional desde 2005 y ocupa un rol fundacional del espacio político Carta Abierta.

bien el punto de vista de una “crítica intelectual emancipada” que realiza una operación de lectura de larga duración. González explica:

La crítica propone el descubrimiento de una verdad situada que permite proseguir la interpretación de la historia de las obras. Mejor dicho, es la propia posibilidad de que la obra pueda realizar su itinerario por el mundo (...) el egoísmo de la obra siempre está en diálogo con la irreductible singularidad del crítico, que no puede entregar su condición de otro, diferencia radical intraducible a la obra, pero sin la cual la obra estallarà solitaria en una plenitud de sentidos comprendidos por nadie. (González, 1998)

43

En este sentido, es importante destacar el aporte de Susana Cella, quien en su libro *Historia crítica de la Literatura Argentina* (1999), establece que a partir de observar el origen de la palabra *crítica* (del griego *Krisis*), podríamos acercarnos a definirla como un acto, un proceso y una consecuencia, al mismo tiempo acción o facultad de separar, de discernir, es lucha, litigio, proceso, es decisión, juicio, sentencia y/o resultado, desenlace; que se pregunta por su estatuto y sus alcances. La crítica entonces, “examina, sopesa y formula hipótesis estableciendo rupturas respecto de un ordenamiento dado cuestionándolo en sus supuestos, en definitiva poniéndolo en crisis” (Cella, 1999: 15). Esta forma de comprender la crítica como acción requiere delinear posibles modos para su desarrollo.

La crítica, como se ha dicho en el capítulo anterior, puede considerarse un metalenguaje, un discurso sobre otro discurso, un discurso crítico sobre un discurso artístico. Los juicios de valor que formula el crítico son más confiables en la medida en que están respaldados por métodos y teorías científicas. El crítico puede colocarse desde distintos ángulos y leer el texto de distintas perspectiva, utilizando determinadas herramientas que doten al producto final de fundamentación y coherencia, convirtiéndose así en una nueva obra artística-cultural.

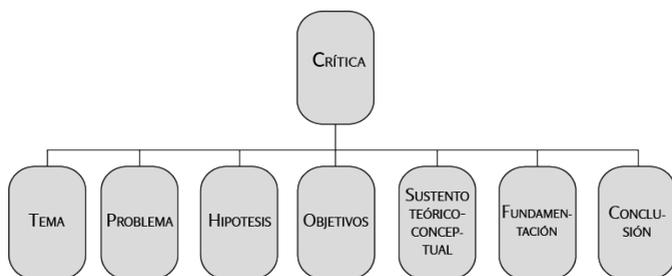
La crítica cultural promueve procedimientos para juzgar, distinguir, explicar, decidir, separar e interpretar. Los principios y metodologías de la crítica tienen un dinamismo constante, nuevas orientaciones surgen, nuevos enfoques y procedimientos van enriqueciendo el desarrollo crítico los cuales siguen debatiendo en qué consiste el carácter de lo cultural sin llegar a una postura definitiva: el lenguaje, la estructura artística, la finalidad estética, la relación intertextual, la representatividad social, cultural o mediática del texto.

La crítica requiere de una metodología abierta y creativa, que supone la ponderación de registros indiciales, inferencias y grados de abducción. La misma debe ser capaz de dar cuenta de la interioridad del objeto abordado, de su constitución y morfología, de su dinámica y funcionamiento, en suma de una naturaleza global de su forma en tanto solución comunicacional.

Herramientas para la escritura crítica

Como ha sido expuesto, si bien no existe una sola forma específica que dictamine la manera en que se debe realizar el abordaje crítico es importante definir una posible metodología para su realización.

En este marco, considerando a la metodología como el conjunto de procedimientos mediante los cuales se construye el conocimiento, en este caso crítico, una vez elegida la obra (en el más amplio de sus sentidos) una primera tarea será la necesidad de definir una tema en referencia a dicha elección, formular el problema en el que se inscribe y construir una hipótesis que guíe el trabajo crítico, apoyada en la ubicación de un marco teórico adecuado y teniendo en cuenta claros objetivos. Una vez que se ha elaborado este proceso, es clave la exposición de esa hipótesis, el desarrollo de una profunda fundamentación y un cierre o conclusión que dé lugar a la evaluación final de los ejes críticos planteados. A partir de la definición de estos elementos el desarrollo que puede plantearse es de tipo ensayístico, donde el crítico encuentra espacio de libertad tanto estilístico como de profundidad en la elaboración crítica.



Tema y problema

El crítico se enfrenta a la obra elegida y a partir de ese momento, consciente o inconscientemente, comienza a delinear el tema que ese objeto inspira. Es el deseo el motor que mueve al crítico, el deseo de saber, de conocer, de comunicar, de interpretar y de encontrar en esa obra una explicación inicialmente de lo que ella propone, pero también del mundo que nos rodea. Entonces la definición del tema a ser trabajado dependerá del deseo movilizador que se imponga en el crítico.

En este sentido, creo que es importante destacar la dimensión del deseo. Quiero decir, lo que tiene que ver con la subjetividad –con la relación establecida entre quien elabora el discurso crítico y el objeto elegido– incide en el texto resultante. La desconexión afectiva respecto del objeto puede llevar a escrituras meramente burocráticas. (Cella, 2009: 3)

Desde allí, el profundo análisis de su objeto le permitirá formular el problema y a partir de interrogantes exponer la complejidad del aquello que se pretende criticar.

¿Qué es una hipótesis?

La formulación del problema muchas veces se relaciona a la definición de preguntas sobre el objeto que se ha construido para trabajar. La hipótesis será entonces la posible respuesta a, o un intento de explicación provisional a esos interrogantes. Tal como sostiene Rojas Soriano, "...el proceso de conocimiento se muestra como una relación de preguntas (problemas) y respuestas posibles (hipótesis) que se vinculan dialécticamente". (Soriano, 1996: 45)

La formulación de la hipótesis que guía el trabajo del crítico no es una tarea sencilla, dado que debería contener la mayor cantidad de datos posibles del problema, junto con una explicación predictiva del mismo y la deducción de circunstancias adicionales no advertibles con anterioridad a su formulación. Las hipótesis atribuyen características y cualidades posibles a las cosas, pensables dentro de un contexto de lo ya conocido y deben corresponder al hecho que pretende explicar, a partir de vincularse con el conglomerado de datos resultantes de la observación. Su construcción es la suposición de un verosímil a considerar, lo todavía no comprobado o negado, un sistema de relaciones supuesto pero no verificado y motivo por lo tanto de una construcción provisional sujeta a observación y comprobación.

Otra advertencia que se ajusta a la elaboración de una crítica es precisamente el abuso de la descripción. Entonces, en el proceso de construcción de hipótesis para la elaboración de una crítica, debe tenerse en cuenta que la realidad concreta está compuesta por relaciones entre fenómenos que son complejas y contradictorias, esenciales y secunda-

rias por lo tanto el crítico deberá permanecer en constante búsqueda asociativa, estableciendo relaciones significativas de la obra que analiza y su lectura del mundo.

En la crítica, la hipótesis es la idea central que responde a la pregunta que plantea el problema y contiene la opinión personal. Allí radica la importancia de delinearla clara y concretamente, dado que será ésta no sólo la que guíe el desarrollo analítico y argumentativo sino que también funcionará como el elemento distintivo de la obra que se está creando, a partir de la mirada particular, fundamentada y posicionada del crítico.

Se considera entonces que es el momento de formulación de la hipótesis donde se condensa la mirada crítica y se define el aporte a la obra criticada, el rasgo de originalidad al texto y la posibilidad de creación de una nueva obra, que “implica producción de conocimiento de otro y co-nacimiento de sí mismo en el mundo” (Barthes, 1985: 348).

Sustento teórico, conceptual, metodológico

En el campo de la crítica, el texto resultante implica un trabajo de lecturas diversas, de una textualidad múltiple en la que ingresan los textos en sus diversos géneros, así como la mirada teórico-crítica. La elaboración del sustento teórico, conceptual y metodológico adquiere relevancia, ya que a partir de él se establecerán las conexiones con las hipótesis y los argumentos de la crítica.

Cuando observamos la realidad no lo hacemos como si fuera una tabula rasa; la “leemos” desde un determinado

marco referencial, en cuanto somos un sujeto/observador/conceptuador de un objeto/observado/conceptuado.

En este sentido en el marco teórico se expresan las proposiciones teóricas generales, las teorías específicas, los postulados, los supuestos, categorías y conceptos que servirán de referencia para ordenar la masa de los hechos concernientes al problema o hipótesis que son motivo de la crítica.

Cabe aclarar que desde la cátedra se propone que este marco teórico-metodológico no debe verse como una camisa de fuerza que limite la imaginación creativa del crítico. Al contrario, debe ser un sustento de diálogo y apertura a nuevas consideraciones y debates que permita la complejización de la mirada crítica.

Fundamentación

La argumentación siempre presupone el diálogo. El propósito de una argumentación es defender y sustentar una idea desde un determinado punto de vista, asentado no sólo en el sustento de la teoría, sino también a través de la información, la observación detallada y los mecanismos asociativos que permita la mayor profundidad en el análisis y la crítica. La mirada crítica no apunta de manera exclusiva a los rasgos internos de la obra sino que se interrelaciona con la evidencia externa según la decisiones asociativas que el crítico introduzca. La comprensión será mayor mientras se analicen en mayor medida la información sobre las circunstancias históricas que rodean la creación del objeto de arte, incluidos asuntos como el estilo de la época, la biografía del

artista o sus intenciones, las posibilidades implícitas en el objeto estético y a aquellas funciones del discurso crítico que puedan designarse como comparativas.

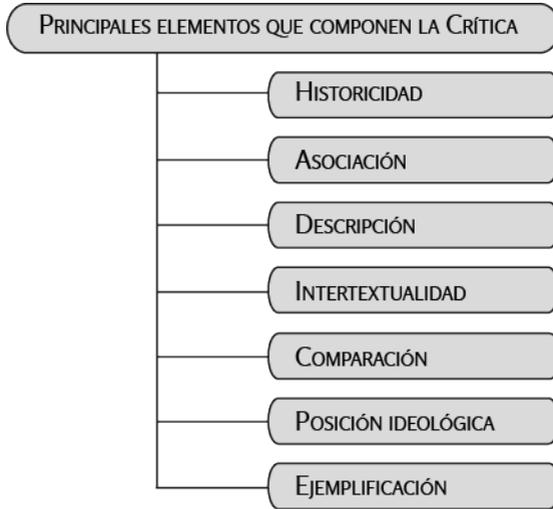
Conclusión

El cierre condensará los conceptos fundamentales de la crítica, un resumen de los argumentos, con frases que señalan las consecuencias que se derivan de adherir a la hipótesis y abriendo el campo analítico a nuevas preguntas. La conclusión no será el cierre del texto sino que funcionará como proposición y al mismo tiempo apertura a otras interpretaciones, debates y diálogos.



Elementos constitutivos de la crítica

A continuación se expondrán algunos de los elementos necesarios en la elaboración de una crítica. Una vez definida la hipótesis de trabajo se procederá a su fundamentación, teniendo en cuenta la presencia de estos ejes que servirán como guía para el autor quien los utilizará según la necesidad del desarrollo argumentativo:



Descripción: La descripción es el primer paso hacia la interpretación porque para establecer cualquier tipo de hipótesis debemos anclarla en un punto de partida que responda a precisiones de orden material directamente extraídos de la obra.

Asociación: La relación entre los objetos, la historia y la cultura. En la escritura se debe poder hacer dialogar a la obra con otra, con autores, conceptos y procesos de creación y recepción que permitan ampliar la mirada sobre la misma.

Historicidad: La historia no como objeto sino como elemento primordial de pensamiento crítico; historicidad para leer el presente en las constelaciones de las obras criticadas, comprender aquellos hechos que la marcan y la configuran de manera particular en su contemporaneidad.

Contextualización: Consiste en poner en contexto el desarrollo de la obra, sus pares y su interpretación.

Posición/compromiso/ideología: La toma de posición, el compromiso, el develar la ideología es una de los puntos centrales que pone en escena y define una crítica. Esa diferencia que define Arendt sobre Benjamin como crítico, la cual implica la descripción del contenido real que propone el comentario (químico), frente a la búsqueda e indagación del contenido de verdad de una obra que propone la labor crítica (Alquimista) Walter Benjamin define al crítico como un estratega en el combate literario, quien no pueda tomar, partido debe callar.

Como propone Barthes, “la elección ideológica no constituye el ser de la crítica y por tanto la verdad no sería su sanción, para el autor el mayor pecado no es la ideología sino el silencio con el que se la encubre, la buena conciencia o la mala fe” (Barthes, 1985: 348).

En esta línea, el lugar y posición desde el que se escribe hacen que pueda considerarse autobiográfica, la posición concreta implica siempre una posición ideológica. Ricardo Piglia hace mención en distintas entrevistas y en sus propios textos a este lugar del crítico donde la posición del autor se hace presente en la escritura como rasgo distintivo de la producción crítica. “El sujeto de la crítica suele estar eludido, enmascarado, tapado por el método, pero siempre presente (...) La crítica es la forma moderna de la autobiografía. Uno escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas” (Piglia, 2000: 141).

Intertextualidad: Conjunto de intertextos, el conjunto de relaciones que acercan un texto determinado a otros textos

de variada procedencia ya sea explícitamente o implícitamente. Define un conjunto de capacidades presuntas en el lector y evocadas más o menos explícitamente en un texto. El intertexto indaga sus relaciones con otras obras, las contigüidades con otros textos del mismo artista o de la misma escuela, los prestamos de escuelas diversas.

Ejemplificación: La obra debe aparecer en la crítica a través de ejemplos. El crítico seleccionará fragmentos, pinceladas, sonidos, diálogos de la obra analizada, los cuales serán parte de la argumentación de las ideas esenciales de la crítica.



LEER CON ATENCIÓN

En síntesis, la crítica debe basarse en la descripción, análisis e interpretación crítica del objeto elegido, invitando a la meditación y al diálogo con el lector, con la libertad para definir el estilo y sentando posición comprometida del autor.

Para ello es necesario definir una mirada teórica y metodológica que permita abordar la temática elegida y a partir de él, formular el problema y definir una hipótesis que sirva de punto de partida para la crítica. Así, el texto realizado debe ser coherente y homogéneo en su estructura, sin perder de vista el objeto que analiza, siendo necesario para ello que las ideas centrales planteadas sean trabajadas y fundamentadas en profundidad.

Cuando leemos una obra, leemos siempre mucho más que una obra, entramos en comunicación con la memoria literaria, la nuestra propia, la del autor, la de la obra misma; las

obras que ya hemos leído, y hasta las otras, están presentes en nuestra lectura, y todo texto es un palimpsesto, que conserva huellas de otra escritura o grabado nuevamente. Un buen crítico es quien, además de asociar y develar las relaciones complejas que viven y se desprenden de la obra, es capaz de formular buenas preguntas y proporcionar posibles respuestas.



En el libro *Mitologías* (1957) de Roland Barthes, podemos encontrar distintos escritos críticos del autor donde se expresan tanto las herramientas como los elementos que componen la crítica y que se han destacado en el capítulo. Cabe destacar, que este libro reúne críticas que no sólo referencian a prácticas artísticas sino que aborda y analiza prácticas culturales que estaban fuera del campo académico crítico de la época. Coincidente con la definición de crítica trabajada, estos ensayos postulan la problematización de los medios de comunicación (en su sentido más amplio) y la mirada del crítico a distintas sus producciones que conforman al mismo tiempo una lectura del mundo. A continuación, para ejemplificar, un fragmento de uno de los análisis críticos que pueden encontrarse en el libro.

EL MUNDO DEL CATCH

La verdad enfática del gesto en las grandes circunstancias de la vida. Baudelaire

La virtud del catch consiste en ser un espectáculo excesivo. En él encontramos un énfasis semejante al que tenían, seguramente, los teatros antiguos. Además, el catch es un espectáculo de aire libre, pues lo que constituye lo esencial del circo o de la arena no es el cielo (valor romántico reservado a las fiestas mundanas), sino el carácter compacto y vertical de la superficie luminosa; desde el fondo de las salas parisienses más turbias, el catch participa de la naturaleza de los grandes espectáculos solares, teatro griego y corrida de toros: aquí y allá, una luz sin sombra elabora una emoción sin repliegue.

Hay personas que creen que el catch es un deporte innoble. El catch no es un deporte, es un espectáculo; y no es más innoble asistir a una representación del dolor en catch, que a los sufrimientos de Arnolfo o de Andrómaca. Por supuesto existe un falso catch que se representa costosamente con las apariencias inútiles de un deporte regular; esto no ofrece ningún interés. El auténtico catch, llamado impropriamente catch de aficionados, se representa en salas de segunda categoría donde el público espontáneamente se pone de acuerdo con la naturaleza espectacular del combate, como el público de un cine de barrio. Aquellas personas se indignan porque el catch es un deporte falseado (cosa que, por otra parte, debería liberarlo de su ignominia). Al público no le importa para nada saber si el combate es falseado o no, y tiene razón; se confía a la primera virtud del espectáculo, la

de abolir todo móvil y toda consecuencia: lo que importa no es lo que cree, sino lo que ve.

Ese público sabe distinguir muy bien el catch del boxeo; sabe que el boxeo es un deporte jansenista, fundado en la demostración de una superioridad; se puede apostar por el resultado de un combate de boxeo; en el catch, no tendría ningún sentido. El combate de boxeo es una historia que se construye ante los ojos del espectador: en el catch, por el contrario, lo inteligible es cada momento y no la continuidad. El espectador no se interesa por el ascenso hacia el triunfo; espera la imagen momentánea de determinadas pasiones. El catch exige, pues, una lectura inmediata de sentidos yuxtapuestos, sin que sea necesario vincularlos. El proceso racional del combate no interesa al aficionado del catch; por el contrario, el boxeo siempre implica una ciencia del futuro. Dicho de otra manera, el catch es una suma de espectáculos, ninguno de los cuales está en función del otro: cada momento impone el conocimiento total de una pasión que surge directa y sola, sin extenderse nunca hacia el coronamiento de un resultado. (Roland Barthes, *Mitologías*, ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2003. Pag. 17)



LEER CON ATENCIÓN

¿Cómo elaborar una crítica?

La formulación de crítica en su íntima relación con el análisis parte de:

- Definición de tema y problema de la crítica
- Formulación de hipótesis
- Definición de sustento teórico y metodológico
- Elaboración de fundamentación y conclusión a partir de: descripción, historicidad, contextualización, asociación, posición ideológica, intertextualidad, comparación, ejemplificación.

Crítica y producción de sentido

Problematizar el rol del analista de medios y profesional crítico, implica sumergirse en la complejidad del lenguaje y sus usos socio culturales, económicos, y políticos. La tarea implica no solo comentar una obra determinada, o describir una situación mediática particular, sino que propone transformarse en un intelectual, y como tal tomar partido y compromiso. Para la creación de una escritura, bajo cualquier soporte, es preciso conocer y estar dispuesto a abrir el abanico de representaciones propias para dar cuenta de cómo conoce el otro y construye su mundo simbólico, entendiendo la trama de los medios en toda su complejidad, para aproximarse a una dimensión más profunda del mundo.

Crítica y sentido

La crítica es parte del lenguaje de la obra, es una producción del sentido que la completa. Si definimos la producción de sentido, desde el planteo de Eliseo Verón, en *Semiosis Social* (1988), podemos establecer que en tanto proceso de producción de sentido es necesariamente social. Toda producción de sentido tiene una manifestación material; esta materialidad del sentido define la condición esencial de todo estudio: siempre partimos de “paquetes” de materias sensibles investidas de sentido que son productos, ya sea un texto lingüístico, una imagen, una acción cuyo soporte es el cuerpo.

Entendiendo la crítica de esta manera, es preciso destacar que desde Análisis y Crítica de Medios, siguiendo los aportes de los Estudios Culturales creemos importante desbordar y rebasar el límite esteticista de los estudios literarios, cruzando lo simbólico-cultural con las expresiones masivas y cotidianas de los medios de comunicación, problematizando la división jerárquica entre la cultura superior o letrada y los subgéneros de la cultura popular y lo masivo, utilizando el análisis y la crítica para cualquier práctica cultural cuya articulación de relatos resultara susceptible de ser analizada.

Para Benjamin, la producción de sentido está involucrada en una batalla que se libra dentro de la praxis literaria como se desprende de su página *La técnica del crítico, en trece tesis*. Y en esta batalla, la mirada aérea es necesaria: es la mirada o la lectura del flâneur, que en su recorrido, al entregarse a lo que acontece, se pierde y sólo ha de encontrar algo al precio de la pérdida momentánea de sí. Es una lectu-

ra de los intersticios en los que el yo imaginativo se proyecta mediante una narración.

En este marco Roland Barthes señala que la crítica es una lectura profunda y descubre en la obra cierto inteligible y en ello descifra y participa de una interpretación. Sin embargo, lo que devela no puede ser un significado (porque ese significado retrocede sin cesar hasta el vacío del sujeto), sino solamente cadenas de símbolos, homología de relaciones.

El sentido que da pleno derecho a la obra no es finalmente sino una nueva eflorescencia de los símbolos que constituyen la obra. En crítica, la palabra justa sólo es posible si la responsabilidad del intérprete hacia la obra se identifica con la responsabilidad del crítico hacia su propia palabra. (Barthes, 1972: 66)

La crítica se asigna o se anexa un territorio endeble, volátil y movedizo, en cierta medida una línea marginal o un margen de los discursos. Hemos llamado a este capítulo *Producción de sentido y crítica* y es justamente consideramos la conjunción y la que efectúa un pasaje, una travesía, una traslación, una caminata entre estos discursos sólidamente constituidos. Jorge Panesi², destaca que la crítica vive siempre en ese estado de pasaje.

La inestabilidad del propio territorio es la condición esencial de la crítica. Una inestabilidad epistemológica, prácticamente un tembladeral que tiende a expandirse a través del tránsito obsesivo. La crítica pretende expandirse usando a otras disciplinas que no comparten esta precipitación que custodian rigurosamente las fronteras propias y las ajenas, que impiden con todo su desdén metodológico las analogías repentinas, las iluminaciones instantáneas, los encuentros retóricos que abrazan objetos dispares mediante una escritura celosa de su propio poder. (Panesi, 1993: 62)

Ciencia y crítica

60

Partiendo de la relación de la crítica y la producción de sentido, es importante destacar el debate existente acerca de las diferencias o similitudes sobre el lugar de la ciencia y

2 Jorge Panesi (1945). Es crítico y ensayista. Profesor de *Teoría de la Crítica* en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP y en la Facultad de Filosofía y Letras de UBA. Ha sido Profesor Invitado en la Universidad de la República (Uruguay), en la Pontificia Universidad Católica de Santiago (Chile), y en la Universidad de California. Ha dado conferencias en la New York City University, Boston University, Yale University, entre otras. Ha participado como jurado en numerosos concursos literarios, entre los que se destaca el Premio Nacional de Literatura (Narrativa). Ha publicado los libros *Felisberto Hernández* (1993), *Críticas* (2000), entre otros.

el rol de la crítica. Barthes (1972) establece que la crítica no es la ciencia, dado que ésta trata de los sentidos y aquélla los produce. Ocupa un lugar intermedio entre la ciencia y la lectura; da una lengua a la pura habla que lee y da un habla a la lengua mítica de que está hecha la obra y de la cual trata la ciencia.

Podemos proponer, siguiendo a Barthes, que se llame ciencia al discurso general cuyo objeto es, no tal o cual sentido, sino la pluralidad misma de los sentidos de la obra, y crítica a ese otro discurso que asume abiertamente, a su propio riesgo, la intención de dar un sentido particular a la obra. Como la atribución de sentido puede ser escrita o silenciosa habrá de separarse la lectura de la obra, de su crítica: la primera es inmediata; la segunda está mediatizada por un lenguaje intermedio que es la escritura del crítico

La relación de la crítica con la obra es la de un sentido con una forma. Si el crítico está llamado a decir algo (y no cualquier cosa) es que concede a la palabra (la del autor y la suya) una función significante y que en consecuencia la anamorfosis* que imprime a la obra (y a la que nadie en el mundo tiene el poder de sustraerse) está guiada por las sujeciones formales del sentido: no se halla un sentido de cualquier modo (en caso de duda, inténtese hallarlo): la sanción del crítico no es el sentido de la obra, sino el sentido de lo que dice sobre ella. (Barthes, 1972: 72)

*Anamorfosis: formación reversible de una imagen producida mediante un procedimiento óptico (como por ejemplo utilizando un espejo curvo), o a través de un procedimiento matemático. Es un efecto perspectivo utilizado en arte para forzar al observador a un determinado punto de vista preestablecido o privilegiado, desde el que el elemento cobra una forma proporcionada y clara.

David Bordwell³ plantea que la crítica no es una ciencia ni un arte, pero se parece a ambos dado que al igual que éstos, depende de las capacidades cognitivas; requiere imaginación y conocimientos. Bordwell explica que “la crítica debe considerarse como un arte práctico, algo así como tejer colchas o hacer muebles. Puesto que su principal producto es un fragmento de lenguaje, también es un arte retórico”. (Bordwell, 1995:85)

³ David Bordwell (1947) Es uno de los estudiosos y teóricos del cine más importantes. Doctor en Cine por la Universidad de Iowa, es profesor de Estudios Cinematográficos en la Universidad de Wisconsin, Madison, y autor, entre otros, de 18 títulos entre los que destacan *El significado del filme*, *El arte cinematográfico* (con Kristin Thompson, su esposa) o *El cine clásico de Hollywood* (con Kristin Thompson y Janet Staiger), todos ellos también publicados por Paidós. Bordwell está considerado el padre de la teoría cognitiva del cine. Más próximo al neoformalismo que a las teorías interpretativas de raíz psicológica, Bordwell ha sido un gran estudioso de la obra de cineastas tan importantes como Dreyer, Ozu y Eisenstein.

En este sentido es que la crítica crea su propio metalenguaje: habla de los demás pero al hablar de los demás habla de sí misma. Crea códigos para la interpretación y para el acceso al conocimiento del objeto o situación que provoca la crítica. Es decir, cobra sentido en el momento que se la pronuncia, de acuerdo al contexto en donde se la enuncie; adquiere relevancia una vez formulada, pronunciada e interpretada por el público, por el artista creador de la obra y por la crítica misma.

Para cerrar, otro rasgo que marca diferencias importantes con la investigación científica, es justamente que en ésta, sujeto y objeto se expresan o están separados. El crítico en cambio se enfrenta a sí mismo, trabaja su propia experiencia, con su propio yo en relación directa con la obra que crítica.

El rol del crítico en los medios de comunicación

La noción de comunicación abarca una multitud de sentidos, la proliferación de las tecnologías y la profesionalización de las prácticas no han hecho sino sumar nuevas voces a esta polifonía en un final de siglo que hace de la comunicación la figura emblemática de las sociedades contemporáneas. En este escenario, la crítica no posee una definición acabada sino que se va reformulando y adaptando a los procesos de cambio que afrontan las culturas. Consideramos que la crítica es producción de conocimiento, es poner en forma la obra, es describir el mundo, plantear una estrategia e intervenir en la construcción de la realidad. Conocer es lo

que desvela al crítico, quien debe que ser un “mediólogo” utilizando el término planteado por Regis Debray, es decir, un especialista de los medios, dado que con ellos conoce, goza, se disgusta; así mismo debe entenderlos como elementos críticos que componen una sociedad, que expresan nuevos escenarios de representación, indagando en las formas y los contenidos, las sensibilidades y los modos en que definimos y regulamos nuestras ideas sobre verdad. Así el crítico se encuentra con el espectador, utilizando a los medios de comunicación como herramienta y al mismo tiempo como hecho que critica.

El crítico tiene un rol anticipador en los medios de comunicación, es quien analiza las representaciones sociales y las desnaturaliza, con el fin de generar en ella el debate para producir una confrontación frente aquello que pasa desapercibido. El crítico en los medios de hoy debe analizar lo evidente, lo afirmativo y lo negativo, buscando lo ambiguo, lo que no es ni una cosa ni otra y, exhibe (comunica, devela, denuncia) lo que no sólo no es lo evidente, sino incluso contradice a lo evidente. Permitiendo que la relación entre escritura y lectura, entre nuevos contratos de vinculación de sentido, y de reconocimiento de las representaciones mediáticas, sea un laboratorio de transferencias, mutaciones, intercambios y aleaciones que se formalicen y construyan con lenguajes reconociendo los nuevos escenarios mediáticos, la labor crítica requiere de rigor y compromiso inédito, fluidez y flexibilidad que propicien un lugar de equidad a las formas sensibles y a la conceptualización de las ideas.

Interpretar ideológicamente un texto o una práctica social, consiste en establecer un nexo significativo entre los

contenidos manifiestos del texto, de la práctica, y un conjunto de variables que forman parte de un modelo del sistema sociocultural. En esencia esta es la función del crítico, es quien trabaja sobre las representaciones de la sociedad, es un interpelador y gestor cultural, y es ante todo un creador en cuanto a su función estética, que conmueve, comunica, devela, cautiva, emociona, divierte a los sujetos de la sociedad que describe y representa.

Entendemos a la crítica de y en los medios de comunicación como una identidad cultural, que refleja modos renovadores de la expresión y la comunicación, ya que el crítico elige un determinado objeto por algo, para alguien, porque siente que expresa, le atrae su ambiente, describe la caída de una pasión o el agrado de vivir. La crítica supone dos niveles cognitivos reconocibles, en tanto restablece al objeto de otro modo y le ofrece otros sentidos posible.

.....

LA TÉCNICA DEL CRÍTICO EN TRECE TESIS (WALTER BENJAMIN)

1. El crítico es un estratega en el combate literario.
2. Quien no pueda tomar partido, debe callar.
3. El crítico nada tiene que ver con el exégeta de épocas pasadas.
4. La crítica debe hablar el lenguaje de los artistas. Pues los conceptos del cénacle son consignas. Y sólo en las consignas resuena el grito de combate.
5. La objetividad deberá sacrificarse siempre al espíritu de partido cuando la causa por la cual se combate merezca realmente la pena.

6. La crítica es una cuestión moral. Si Goethe no comprendió a Hölderlin ni a Kleist, ni a Bethoven y Jean Paul, esto no atañe a su comprensión del arte, sino a su moral.

7. Para el crítico, sus colegas son la instancia suprema. No el público. Y mucho menos la posteridad.

8. La posteridad olvida o enaltece. Sólo el crítico juzga en presencia del autor.

9. Polémica significa destruir un libro citando unas cuantas de sus frases. Cuanto menos se lo haya estudiado, mejor. Sólo quien pueda destruir, podrá criticar.

10. La verdadera polémica aborda un libro con la misma ternura con que un caníbal se guisa un lactante.

11. El entusiasmo artístico le es ajeno al crítico. En sus manos, la obra de arte es el arma blanca en el combate de los espíritus.

12. El arte del crítico in nuce: acuñar consignas sin traicionar las ideas. Las consignas de una crítica insuficiente malbaratan el pensamiento en aras de la moda.

13. El público deberá padecer siempre injusticias y, no obstante, sentirse siempre representado por el crítico.

(Walter Benjamin. Dirección única. Alfaguara. Traducción de Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar.1955)



Propuesta de reflexión final

En la historia de la crítica argentina hay una gran cantidad de críticos que han demostrado con sus obras el riguroso trabajo descripto así como el compromiso que es elemento inherente a la crítica. Así, podemos señalar Roberto Arlt, Enrique Raab, Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, David Viñas, Horacio González, Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, entre otros tantos.

Como se ha destacado en este capítulo, cualidad fundamental de la crítica es no sólo describir y analizar el texto sino también su contexto, complejizar el objeto que se mira a través de la imaginación y conocimientos, de la asociación y la interpretación, de la información y la evaluación, de las posibles articulaciones e intertextualidades que a partir de él puedan darse.

Por tanto, es necesario pensarlo en el actual escenario mediático, conocer el contexto sociocultural y político, la historicidad, la poética y la forma, las ideas y las obras, las influencias, reflexionar sobre el público- lector- espectador, la imagen, la identidad, los modos de de representar la realidad. En este marco vuelven las palabras de H. González, sobre la función del crítico como quien cumple con un acto de revelación, pero una revelación que no tenía un contenido previo, que estaba a la espera. En este sentido, “no es su tarea desmitificar el mito, sino pensar la novedad de toda obra a partir de lo que inevitablemente posee, es decir, su arrebató de silencio, su tensión hacia ‘el abismo del pasado’, justo lo que le proporciona el mito” (González, 1998).

El crítico debe observar, como Walter Benjamin, la verdad de los detalles, aquellos pequeños rasgos que nos permitan

asociaciones con otros textos, otros personajes, otras obras y así poner en escena lo que no se ve.

Actividad propuesta para el alumno I

Se propone al alumno visitar suplementos culturales de los medios masivos de comunicación y analizar aquellas críticas que reconozcan en la publicación. Una vez seleccionadas las mismas:

- Reconocer la hipótesis que guía cada artículo.
- Definir la forma de su argumentación.
- Explorar y detallar los elementos constitutivos de una crítica que se han encontrado.

Actividad propuesta para el alumno II

Elija una obra artística, estética o mediática y realice una crítica a partir de la metodología propuesta, los elementos constitutivos, partiendo del planteo en torno a la crítica como producción de sentido.

Capítulo III

El periodista como crítico cultural

Por *Juan M. Bellini* y *Andrés Caetano*

Resumen del capítulo

Este capítulo pretende plantear un recorrido crítico sobre el desarrollo del periodismo cultural en Argentina desde el año 1955 a la actualidad, destacando publicaciones y referentes de la actividad.

También aparece la necesidad de replantear la actividad del periodista cultural ante las nuevas herramientas que brinda la tecnología y el cambio en la configuración cultural e histórica que estas implican.

Teniendo en cuenta medios emblemáticos y quiénes escribían allí. Sirve para notar cómo muchas veces los hechos históricos son acompañados por una mirada crítica lúcida.

Objetivos del artículo

- Desarrollar el rol del crítico dentro del periodismo cultural.
- Reconocer a lo largo de las décadas de 1950 a 2014 los distintos momentos por los que pasó el periodismo cultural.
- Reflexionar sobre el desarrollo histórico de los suplementos culturales en Argentina.
- Invitar a los alumnos a pensar su lugar dentro del campo periodístico cultural.

El periodismo cultural

El periodismo cultural refiere en el campo específico del periodismo a aquella escritura que aborda temas y objetos vinculados al arte y la cultura. Pero para la cátedra de Análisis y Crítica de Medios, esta definición primaria se complejiza para tratar de definir a la actividad como aquella que permite ofrecer herramientas para la interpretación sobre las representaciones sociales que nos rodean, utilizando no solo el juicio de valor, o el gusto, sino la capacidad analítica del pensamiento que ubica al objeto analizado en su dimensión social, política, cultural, económica y estética.

Jorge Rivera, reconocido periodista crítico, ensayista y poeta argentino, define al periodismo cultural como:

Una zona compleja y heterogénea de medios, géneros y productos que abordan con propósitos creativos, críticos, reproductivos o de divulgación, los

terrenos de las “bellas artes”, “las bellas letras”, las corrientes del pensamiento, las ciencias sociales y humanas, la llamada cultura popular y muchos otros aspectos que tienen que ver con la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos, sin importar su origen o destinación estamental. (Rivera, 1995:15)

En este sentido, se considera que el periodismo es cultural en su esencia y que la particularidad del género específico reside en la revalorización del debate intelectual, y la necesidad de recuperar la memoria, observando las producciones de la cultura elevando el nivel de percepción de las significaciones, los modos de representación y del avance en materia de lenguajes específicos y de construcciones teóricas relacionadas con una profundización de la identidad nacional y latinoamericana.

Sin duda América Latina, como ya se desarrolló en el primer capítulo, tiene una amplia historia en relación al tema, así como Argentina referentes inigualables en el desarrollo y el debate de la disciplina. Recuperaremos aquí algunos hitos esenciales.

El Periodismo cultural en los años 50 y 60. La importancia de llamarse Contorno

Hablar del periodismo cultural es también hablar de nombres y revistas. Muchas veces es necesario hacer un recorte y tomar un punto de partida. Es así que podemos

remontarnos a la década del 50, en un contexto donde gobernaba el peronismo y donde en muchas buhardillas de Buenos Aires se mezclaban militares e intelectuales para conspirar, la masa trabajadora seguía a su líder y moría Evita (el personaje argentino que tantos cuentos y novelas inspiró). Los estudiantes universitarios se mostraban bastante reacios a las iniciativas del gobierno y los profesores provenían muchas veces de un catolicismo ortodoxo poco saludable para la libertad de pensamiento. Unos jóvenes, mientras tanto, salían a la luz pública a través de una revista crítica, era la revista *Contorno*. Allí se agrupaban nombres que fueron muy importantes en la cultura del siglo XX: los hermanos David e Ismael Viñas, Juan José Sebreli, Oscar Masotta, Carlos Correas.

David Viñas: Escritor argentino. 1927-2011. Polemista a través de la escritura y la palabra oral. Autor de las novelas *Cayó sobre su rostro* (1955), *Un Dios cotidiano* (1957), *Hombres de a caballo* (1967), entre otras; obras de teatro entre las que se destacó *Lisandro* de 1971 y un libro de cuentos *Las malas costumbres* (1963).

Ismael Viñas: Ensayista argentino. 1925-2014. Hermano de David, junto a él fundaron la revista *Contorno*. Autor de numerosos y polémicos ensayos.

Juan José Sebreli: Sociólogo y ensayista argentino nacido en 1930. Es autor de diversas investigaciones entre las que se cuentan *Martínez Estrada, una rebelión inútil* (1960), *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (1964), *Eva Perón, ¿aventurera o militante?* (1966), *La era del fútbol* (1998).

Oscar Masotta: Investigador argentino. 1930-1979. Fue quien introdujo en la Argentina la obra del célebre psicoanalista francés Jacques Lacan. Entre sus obras se destacan las investigaciones sobre la obra de Roberto Arlt y sobre el mundo de la historieta.

Carlos Correas: Filósofo y escritor argentino. 1931-2000. Se destacan sus investigaciones *Arlt literario* (1995), *El deseo en Hegel y Sartre* (2002), su libro de ficción *Un trabajo en San Roque y otros relatos*, editado póstumamente en 2005 y una obra sobre el ya mencionado Oscar Masotta en el libro *La operación Masotta* de 1991.



En décadas anteriores la lucha por sentar posiciones dividía a grupos enrolados en Boedo y Florida. La revista *Sur* (que siguió publicándose por muchos años) sentaba posiciones a partir de la dirección de Victoria Ocampo y de plumas como las de Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y José Bianco.

La política se entremezclaba con la crítica cultural y trascendía a las páginas de la revista, por ejemplo Bianco había sido defenestrado por su acercamiento a la Cuba de Fidel Castro.



Eduardo Mallea: Escritor argentino. 1903-1982. Autor muy prolífico, con obras de ficción de gran éxito. Actualmente sus libros están fuera de catálogo y permanece olvidado. Obtuvo

en 1946 el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores.

José Bianco: Escritor argentino. 1908-1986. Muy reconocido por su paso periodístico en la revista *Sur*, fue también traductor y se destacan sus novelas *Sombras sueles vestir* (1941), *Las ratas* (1943) y *La pérdida del reino* (1972).

.....

Pero, ¿qué surgía dentro del periodismo cultural en los años del peronismo? La revista *Contorno* venía con un objetivo renovador y, si hoy se sigue leyendo a Roberto Arlt, es mérito de esos jóvenes escritores y lectores. Arlt fue el autor de novelas como *El juguete rabioso* (1926) y *Los siete locos* (1929), creador de cuentos y obras teatrales, no obstante, luego de su muerte en 1942 había sido olvidado. Pero, frente al rescate emprendido por *Contorno* fue reivindicado.

En cualquier encuesta sobre los principales escritores argentinos, hoy por hoy, tendría un lugar este emblemático escritor. La posibilidad del rescate de obras, autores, temáticas y contextos se constituye como un importante y saludable ejercicio del periodismo cultural, no solo en aquellas publicaciones emblemáticas de los años 50 y 60, sino también en las nuevas plataformas que las tecnologías permiten para la escritura contemporánea.

Una de las principales características del periodista cultural debe ser estar informado del pasado, del presente, y comprender el futuro. Es decir, no es posible pensar las nuevas escrituras si no recuperamos la historia de las letras en la argentina.

.....

Revista Sur: Publicación literaria argentina que vio la luz en el año 1931. Su directora fue Victoria Ocampo 1890-1979, importante difusora cultural y traductora argentina. Se destacan en sus páginas las firmas de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, hermana de Victoria y célebre cuentista. El mayor auge de la publicación se dio hasta 1966. Escribían y recibían difusión escritores de todo el mundo.

Revista Contorno: Esta revista fundada por los hermanos Viñas se extendió desde 1953 a 1959 pero su influencia llega al periodismo cultural de nuestros días. Sus periodistas eran jóvenes y debatían lo que pasaba en la sociedad con la literatura. Revalorizaban a autores olvidados, como el ya mencionado caso de Roberto Arlt. Atravesó los años del peronismo y los de su posterior proscripción.

.....

Revisando las páginas de aquellas revistas emblemáticas nos encontramos con esta definición sobre la crítica del filósofo argentino, quien escribía en *Contorno*, Ramón Alcalde. Sirve no para hacer con dicha frase una placa de bronce o una placa de piedra, sino para discutirla y también para notar cómo se iban sentando posiciones sobre diversos temas: “Insistir, combinando sociología y psicología de profundidad, en la crítica literaria en la función del concepto de clase, sin esquemas abstractos y escritor por escritor, por lo menos en la etapa inicial” (Sebreli, 1981: 143).

Vale la pena seguir con atención esta declaración de David Viñas, sin dudas uno de los intelectuales más lúcidos

de la historia de nuestro país, cuando frente a un reportaje realizado por Alejandro Margulis incluido en el libro *Grandes Reportajes. Los libros de los Argentinos* (1998) se refería en estos términos a Silvio Astier, el personaje principal de *El juguete rabioso*:

Lo que Astier no quiere es proletizarse; y en eso es un típico integrante de la clase media. Y hay otra lectura posible sobre el tema de los inventos que va más allá de seducir o deslumbrar a quien sea; y es la idea del batacazo, que también es característica de la clase media argentina. ¿Cuántos millones de personas juegan y siguen jugando a la lotería? Mi tía me decía siempre: 'Este año ganamos la grande'; y era la típica mujer de clase media casada con un artesano. El batacazo resume la idea de 'hacer la América'. (Margulis, 1996: 13)

Este reportaje realizado en los años 90, demuestra que la pasión y el análisis no se le agotan con los años, sino que se profundiza con la mirada histórica sobre el objeto abordado.

Un periodista cultural crítico siempre debe estar dispuesto a discutir, a cuestionar, a tener una nueva mirada, como define escritor David Viñas: "el rol del intelectual es joder a la mansedumbre, a la aceptación de los hechos consumados. Hay que desnaturalizar todo. A mayor rigor crítico, mayor riegos de sanción" (Bellini, 2015).

Se recomienda ver *David Viñas: Yo no soy el que entiende, soy el que pregunta* de J. M. Bellini. Disponible en: revista *La Pulseada* <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=1569>

Entendemos a la revista *Contorno* como una publicación fundamental para el periodismo cultural, ya que en sus páginas encontramos no solo el abordaje de la cultura y el arte de la época en que se edita, sino un modo de relato sobre la historia que nos permite complejizar el lugar del periodista como intelectual y los sentidos de los lenguajes y sus usos.

Susana Cella define a los años 60 como una irrupción y sostiene que:

Aparece aquí como momento inaugural de la irrupción de la crítica en cuanto a tomar como objeto de análisis la tradición literaria argentina, la historia de esa escritura con sus movimientos, sus figuras principales, figuras marginales, etcétera y someterlas a un análisis que entre sus nuevos parámetros tiene especialmente en cuenta la historia. (Cella, 1999: 8)

Pero, ¿qué fue la década del 60? ¿Quiénes son los artistas que, analizados en aquella época, continúan vigentes? Y ¿qué revista literaria podemos conceptualizar como símbolo cultural?

Sobre los años 60 nadie preguntaría: ¿qué pasó? Sino todo lo contrario, se preguntaría ¿qué no pasó? Hay una viñeta de Mafalda, esa célebre creación de Quino, donde Felipe queda abrumado hasta el desmayo pensando en todo lo que pasa en el mundo, desde los Beatles a Vietnam. Podríamos llenar de nombres que con avidez fueron analizados por el periodismo cultural de la época y que aún continúan vigentes y se convirtieron en atemporales. Los ya mencionados Beatles, Gabriel García Márquez, Leonardo Favio, Luis Alberto Spinetta, los artistas del Instituto Di Tella, los Rolling Stones, Federico Fellini, Jean Luc Godard, Leopoldo Torre Nilsson, Stanley Kubrick.



Beatles: Grupo musical inglés, compuesto por John Lennon, Paul Mc Cartney, Ringo Starr y George Harrison. Nacieron en la ciudad de Liverpool, el grupo conoció la fama a partir de 1962 y se desarrolló hasta 1970. Su influencia musical y social llega hasta nuestros días.

Gabriel García Márquez: Escritor y periodista colombiano. 1927-2014. Su obra cumbre fue la novela *Cien años de soledad* (1967). En 1982 recibió el Premio Nobel de Literatura. Otras obras que se destacan son *Crónica de una muerte anunciada*, *El amor en los tiempos de cólera*, *El otoño del patriarca*. Sus crónicas periodísticas también fueron compiladas en libros.

Leonardo Favio: Cineasta y cantante argentino. 1938-2012. Importantísimo director de cine. Su ópera prima fue *Crónica de un niño solo* (1964), luego cosechó films aceptados tanto por la crítica como por el público masivo. Su última película

Aniceto (2008), demostró que seguía conservando su talento hasta el final. Su carrera musical fue muy popular en todo el continente.

Luis Alberto Spinetta: Músico argentino. 1950-2012. Líder de grupos emblemáticos como Almendra, Pescado Rabioso, Invisible, Spinetta Jade y con una carrera prolífica como solista. Su influencia se extiende en muchos músicos y grupos del rock nacional.

Instituto Di Tella: Se extendió entre 1958 y 1970, era un centro de experimentación ubicado en la ciudad de Buenos Aires, donde se experimentaba en artes plásticas, teatro, música y otras ramas del arte. Su director era el artista Romero Brest. Algunos de los nombres que pasaron por el lugar y dejaron su marca fueron el pintor Antonio Berni, la artista plástica Marta Minujín, entre muchos otros. Lo original no solo se daba en las obras exhibidas sino que hasta en los premios. Por ejemplo el Premio Di Tella 1966 consistía en un viaje a cualquier país del mundo con los gastos pagos para vivir diez meses. La ganadora fue Marta Minujín.

Rolling Stones: Grupo de rock inglés surgido en los 60 que sigue grabando discos y realizando giras por el mundo en la actualidad. Sus líderes son Mick Jagger y Keith Richards. Su influencia, al igual que los Beatles, traspasa el marco musical y se puede notar sus marcas en distintos aspectos de la cultura juvenil, desde la vestimenta hasta la libertad sexual.

Federico Fellini: Cineasta italiano. 1920-1993. Uno de los máximos exponentes del cine de su país, su arte traspasó todas las fronteras. Ganador de varios premios Oscar y reconocido por otros cineastas como los norteamericanos Woody Allen y Francis Ford Coppola. Como películas emblemáticas se desta-

can *La strada* (1954), *La dolce vita* (1960), *Ocho y medio* (1963), *Satiricón* (1969), *Amarcord* (1973).

Jean Luc Godard: Director de cine francés nacido en 1930.

Fue uno de los integrantes de una corriente dentro del cine de su país conocida como 'nouvelle vague' (nueva ola), que consistió en una renovación estética y temática en Francia. En la década del 60 podemos señalar sus películas *Alphaville* (1965), *Pierrot el loco* (1965), *La chinoise* (1967), *Sympathy for the devil* (1968), entre otras. Esta última película lo une con los Rolling Stones, que son los protagonistas de dicho documental.

Leopoldo Torre Nilsson: Director de cine argentino. 1924-1978. Hijo de otro cineasta emblemático, Leopoldo Torre Ríos. Torre Nilsson construyó una carrera cinematográfica muy sólida, muchas de sus películas tenían como guionista o estaban basadas en obras literarias de su mujer, la escritora Beatriz Guido. Entre los actores de sus films se puede destacar a un joven Leonardo Favio. También llevó a la pantalla películas basadas en libros célebres como *Martín Fierro* de José Hernández (1968), *Los siete locos* de Roberto Arlt (1973) o *Boquitas pintadas* de Manuel Puig (1974).

Stanley Kubrick: Cineasta norteamericano. 1928-1999. Revolucionó al cine de su país y también filmó en Gran Bretaña. Su estilo mezclaba la guerra con el policial y con la parodia. Podía basarse en libros como *Lolita* de Vladimir Nabokov o *El resplandor* de un joven y todavía no tan conocido Stephen King. Su película *La naranja mecánica* (1971), una adaptación en la pantalla de la novela de Anthony Burgess, fue muy cuestionada y sembró influencias en el cine del mundo. En la Argentina estuvo muchos años prohibida. Su temática sigue siendo actual.



Al hacer una revisión en las listas de best sellers publicadas en las revistas *Gente* y *Primera Plana*, durante toda la década del 60, vemos que los cinco primeros lugares los ocupan *Rayuela* (1963) de Cortázar, *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez, *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato, *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges y *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (1964) del ex *Contorno*, Juan José Sebreli. Como podemos ver no necesariamente todos los libros habían sido escritos en dicha década.

Eran tiempos de inestabilidad política, de buen pasar de la clase media, de fervores por la revolución cubana y de proscripción del peronismo. El escritor Abelardo Castillo contaba que la posibilidad de un holocausto mundial por la guerra bipolar entre Estados Unidos y la Unión Soviética llevaba a que todo fuese más impetuoso y hasta a tener la idea de que el mundo podía acabar de un día para el otro. El nombre de Castillo es importante para referirnos a una revista-símbolo de la época, dedicada al periodismo cultural: *El escarabajo de oro*. Esta publicación, que lleva el nombre de un cuento de Edgar Allan Poe, continúa la idea de *Contorno* y rescata a un escritor que estaba vivo pero muchos lo habían olvidado o lo creían muerto, Leopoldo Marechal.

De hecho Castillo suele contar la anécdota de que en una charla que estaba teniendo con Ernesto Sabato a comienzos de los 60, éste le informaba que no solamente Marechal no estaba muerto sino que vivía a una cuadra de su casa. Hay una foto antigua, de un festejo por un aniversario de la revista en la cual aparece Marechal en una escalara junto al staff de la revista: Vicente Battista, Castillo, Liliana Heker, Humberto Costantini y, entre otros, un joven Carlos

Grosso, futura figura del peronismo renovador, primer intendente de la ciudad de Buenos Aires del menemismo, defenestrado por fuertes sospechas de corrupción.

.....

Abelardo Castillo: Escritor argentino nacido en 1935 en la ciudad de San Pedro. Autor de obras de teatro, cuentos, ensayos y novelas. Entre su obra se destacan *Las otras puertas* (cuentos, 1961), *Cuentos crueles* (cuentos, 1966), *Israfel* (teatro, 1964), *El otro Judas* (teatro, 1961), *El que tiene sed* (novela, 1985). Se destacó su rol en el periodismo cultural a través de la fundación de revistas literarias como *El grillo de papel*, *El escarabajo de oro* y *El ornitorrinco*.

Leopoldo Marechal: Escritor argentino. 1900-1970. En su juventud, en la década del 20, fue uno de los integrantes de la célebre revista *Martín Fierro*. Su obra capital es la novela *Adán Buenosayres* (1948) que influenció a diversos escritores, un caso conocido es el de Cortázar. Fue proscripto con la caída del peronismo en el año 1955. Fue autor también de poesías y obras de teatro.

.....

Podemos definir como periodista cultural a Miguel Briante, nacido en 1944 que como muchos de su generación abandona su pueblo natal, General Belgrano, para desarrollar su carrera literaria y periodística en Buenos Aires.

El escritor y periodista forma parte de medios como *Confirmando*, *Primera Plana*, *Panorama*, *La Opinión* y más tarde

El Porteño y Página/12. De su escritura se encontraban tomas de posición muy fuertes ya sea opinando sobre artes plásticas, literatura y sobre la realidad social. Quedan sus notas compiladas en el libro *Desde este mundo* del año 2004, donde lo vemos pasar del Chile de Pablo Neruda, a los Wichis en Formosa y a Cuba, en el año previo a la caída del Muro de Berlín.

Briante, además de crítico y escritor discute sobre la literatura y comprende a autores de épocas pasadas y propias sentenciando a algunos del siguiente modo:

Sabato, en ese sentido, se le opone revolucionariamente: ni en su literatura, ni en los fragmentos de esta literatura hablada que ha decidido ejercer:

–siguiendo a Borges, pero solemne, mucho más solemne–, deja de hablar del mismo Sabato. (Briante, 2004: 201)

Conti reunió dos tradiciones de la literatura argentina: por un lado la que viene de los *Cuentos de Pago Chico*, de Payró; por el otro, la que arranca en Arlt para mostrar una ciudad como un zoológico sin rejas. (Briante, 2014: 222)

Briante, como otros escritores críticos contemporáneos, recuperan a los clásicos para pensar su propia escritura y el abordaje de la cultura de tal modo que, así como *Contorno* resalta la figura de Roberto Arlt, en el siglo XXI se lo vuelve a citar como ejemplo de la herencia de aquella irrupción de los años 60.

Memorias del Fuego

¿Cuál fue el rol de la crítica durante los años oscuros de la última dictadura?

Los años 70 fueron también una época rica para la crítica y el periodismo cultural. Muchos también llevaban la opción extrema de “la pluma o el fusil”. Eran tiempos revolucionarios, de acción, interrumpidos por la sombra negra del último golpe de Estado, en 1976. En esa noche negra que duró siete años no deben dejar de mencionarse a los que siguieron con el periodismo cultural, pese a las desapariciones, entre las cuales se encontraban creadores y críticos tan valiosos como Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, Enrique Raab. Nombres como la revista *El ornitorrinco*, formada por gente que venía del *El escarabajo de oro* como Castillo y Heker. El compromiso también quedó patente en esa revista cuando publicaron la primera solicitada de las Madres de Plaza de Mayo.

También se puede nombrar a la revista *Talita*, de la ciudad de La Plata, con Carlos Vallina, Carlos Pacheco, José Luis de Diego y Guillermo Lombardía, entre otros.

De la revista *Humor* que pasó los años de la última dictadura con una mirada crítica no deben olvidarse que su forma de resistencia no se circunscribía solamente a lo político. Porque entendían que el periodismo cultural también era política. Y vale destacar entonces los artículos sobre cine de Hugo Paredero, lejanos a una crítica conformista, o los de Aníbal Vinelli, que tenía una sección donde analizaba los minutos faltantes de las películas que eran cortadas (un eufemismo de decir censurar) por el tristemente célebre censor Miguel Paulino Tato.

Las críticas literarias de Juan Sasturain también deberían rescatarse. En esas páginas aparece una reseña muy interesante sobre *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia y, para criticar un libro de Sebrelí, se permite hacer un análisis audaz e interesante que mezcla entre los autores a Theodor Adorno y el demonizado Karl Marx.

Con la restauración democrática se inicia un nuevo ciclo del periodismo cultural.

Lo ininteligible de nuestro tiempo: ¿qué es el periodismo cultural contemporáneo?

Luego de la dictadura militar y con la apertura del campo democrático el lugar del rol del periodismo y de los suplementos culturales empezó a reconfigurarse. Tanto desde las temáticas como desde las estéticas comenzaron a aparecer nuevas expresiones.

No podemos entender al periodismo cultural como sólo el que se ejerce desde la palabra impresa. Los cambios en los modos de comunicarse y en las maneras de representación no sólo implicaron cambios en los suplementos culturales sino también en la manera de entender el periodismo.

La crítica debe prestar atención a esas modificaciones en el campo cultural.

Los suplementos dedicados a la “cultura joven” comenzaron a tener un lugar importante dentro de la producción periodística cultural. Sin duda la conceptualización de cultura juvenil también merece ser problematizada en el periodismo cultural. En una primera aproximación podemos decir, junto a Rossana Reguillo¹, que:

La juventud como hoy la conocemos es propiamente una invención de la posguerra, en el sentido del surgimiento de un nuevo orden internacional que conformaba una geografía política en la que los vencedores accedían a inéditos estándares de vida e imponían sus estilos y valores. La sociedad reivindicó la existencia de los niños y los jóvenes como sujetos de derechos y, especialmente, en el caso de los jóvenes como sujetos de consumo.

En este sentido, para la socióloga mexicana, los jóvenes se han autodotado de formas organizativas que actúan hacia el exterior (en sus relaciones con los otros) como formas de protección y seguridad ante un orden que los influye que, hacia el interior, han venido operando como espacios de pertenencia y adscripción identitaria, a partir de los cuales es posible generar un sentido en común sobre un mundo incierto.

1 Rossana Reguillo es Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Guadalajara y Centro de Investigación y Estudios en Antropología Social (CIESAS). Entre sus principales obras podemos encontrar los libros *La construcción simbólica de la ciudad. Sociedad, desastre, comunicación y Culturas Juveniles*.

Se recomienda ver los siguientes textos para definir a la cultura juvenil:

Pujol, Sergio, *Las ideas del rock: genealogía de la música rebelde*. Rosario, Homo Sapiens Ediciones, 2007: 15-33.

Margulis, Mario, *La juventud es más que una palabra: ensayos sobre cultura y juventud*. Biblos, 1996: 13-30. Disponible en línea en: http://perio.unlp.edu.ar/teorias/index_archivos/margulis_la_juventud.pdf

Saintout, Florencia, *Jóvenes: el futuro llegó hace rato. Percepciones de un tiempo de cambios: familia, escuela, trabajo y política*. Buenos Aires, Prometeo, 2009:17-23.

Cómo pensar los suplementos culturales y la cultura joven en la contemporaneidad

Podemos definir a los suplementos culturales como aquellos que en distintos tipos de soporte desarrollan la crítica cultural. Desde la cátedra Análisis y Crítica de Medios, no se pretende dar una definición cerrada de ellos sino que a partir de un recorrido por los distintos formatos existentes se incentiva a pensar nuevas propuestas estéticas y éticas que permitan profundizar la mirada crítica. En este sentido, para entender el desarrollo de los suplementos culturales, no podemos pasar por alto el surgimiento de una generación que cambió la manera de hacer radio en nuestro país. La FM *Rock and Pop*, creada por el empresario Daniel Grin-

bank, en el año 1985, marcó una época con su lenguaje rupturista y de la mano del rock que se instaló en la década del ochenta como la música de los jóvenes. Nombres como los de Mario Pergolini, Bobby Flores, Lalo Mir, Juan Di Natale y Elizabeth Vernaci dejaron una huella.



Mario Pergolini: Locutor y empresario argentino nacido en 1964. Es conocido por haber sido el conductor el programa radial *¿Cuál es?* en la radio FM *Rock and Pop* y del programa de televisión *Caiga quien caiga (CQC)* y *La TV ataca* en los comienzos de los años 90. Es el director de *Vorterix Rock*.

Roberto "Bobby" Flores: Periodista argentino nacido en 1959. Especializado en música, participó en *Radio Bangkok* en la FM *Rock and Pop*. De extensa trayectoria radiofónica trabajó en emisoras tales como *Radio Spika* y *Radio Kabul*.

Eduardo Enrique "Lalo" Mir: Locutor y periodista argentino. Nació en 1952, es uno de los referentes de la radiofonía argentina. Unos de los creadores del programa *Radio Bangkok*. También ha desarrollado una importante labor en televisión, destacándose *Encuentro en el Estudio* para *Canal Encuentro*.

Juan Di Natale: Periodista argentino nacido en 1969. En su trayectoria podemos mencionar su labor en programas televisivos como *La TV ataca* y *Caiga quien caiga*. En radio condujo durante 16 años *Day Tripper* en *Rock and Pop*. Fue director de la publicación *Los Inrockuptibles*.

Elizabeth Vernaci: Locutora y conductora argentina de programas de radio y televisión. En la década del ochenta se convirtió en una de las voces de la *Rock and Pop*, durante

más de una década (1999-2011) condujo *Tarde Negra*. En televisión participó en *Infómanas* y *Peor es nada* entre otros programas. En 2011 publicó *Kilómetros de Negra*.



Para conocer más sobre la historia de la FM *Rock and Pop* consultar: Plotkin, Pablo y Jimenez, Daniel, *20 años de Rock & Pop*. Revista *Rolling Stone*, 2005, N° 87: 60-76.

Rock and Pop tuvo su publicación mensual y el nacimiento de los suplementos Si del diario *Clarín* y No de *Página 12*, profundizó el panorama de publicaciones culturales dedicadas a las practicas juveniles.

Las nuevas formas de identidad juvenil se hicieron centro de la problemática del campo periodístico. Punks, Heavys, Rollingas, Cumbieros, Chetos, Alternativos se convirtieron en algunas formas de nombrar a las nuevas maneras de ser jóvenes. Así, la música forma parte de la construcción identitaria juvenil. Pablo Vila, toma el concepto de “articulación” y sostiene que:

Esta postura teórica plantea básicamente que la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de

sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse y, por el otro, ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional.

Punks (Punk Rock), Heavys (Heavy Metal) Rollingas (Rock del estilo relacionado con The Rolling Stone), Cumbieros (Música tropical), Chetos (Música Pop) y Alternativos (Rock alternativo) son algunas de las identidades juveniles vinculadas, aunque no se definen sólo por este aspecto, con distintas expresiones musicales y culturales.

Se recomienda ver:

Vila, Pablo. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones, Revista Trans-cultural de Música, N° 2, 1996. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>

Esas nuevas formas de ser y estar por parte de los jóvenes incluyen una mirada política, a veces estigmatizante por parte del periodismo cultural. La década del noventa trajo las ediciones nacionales de dos revistas internacionales. En 1996 salió a la calle el primer número de *Los Inrrokuptibles* y dos años más tarde la versión argentina de *Rolling Stone*.

La revista *Rolling Stone* se publicó por primera vez en Estados Unidos en 1967, por sus páginas pasaron periodistas de la talla de Hunter S. Thompson o Lester Bangs. Referentes de la cultura mundial han pasado por su tapa desde el Papa Francisco hasta Bob Marley. La revista tiene ediciones en más de veinte idiomas. Comenzó siendo semanal para luego convertirse en mensual.

Les Inrockuptibles es una revista de origen francés sobre música, cine y libros. Su nacimiento fue en 1986. La música indie y el cine independiente son sus pilares temáticos.

La Mano, dirigida por Roberto Pettinato, fue una publicación que intentó acercarse a la cultura de los jóvenes, basándose en una mirada retrospectiva sobre la cultura rock.

La revista *La Mano* se publica desde de 2004 hasta 2010 e intenta construir una mirada crítica sobre la cultura rock, basándose en historizar los referentes y características del movimiento. Vale recomendar algunos ejemplares dedicados a figuras de la música nacional como Norberto “Pappo” Napolitano, Luis Alberto Spinetta o a bandas como Sumo y Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota.

En la actualidad la variedad de suplementos culturales da cuenta de la complejidad del entramado cultural.

Podemos señalar a la caída del modelo establecido por la Rock and Pop como el síntoma de los nuevos tiempos. Ese modelo que la propia Elizabeth Vernaci calificó de “machista”, entró en crisis con la llegada del nuevo milenio y con los cambios políticos y sociales. La mujer comenzó a conquistar lugares de poder que antes le eran vedados. Los derechos de las minorías también comenzaron a reclamarse con más fuerza, algunos fueron escuchados por parte del

Estado, como por ejemplo la sanción de la Ley de Matrimonio Igualitario.

A los suplementos culturales de los diarios nacionales, se le sumaron suplementos para públicos más específicos e identidades más diversas. Podemos nombrar el caso del Suplemento Soy del diario *Página 12*, dedicado a la diversidad sexual. Suplementos sobre Tecnología, Turismo, Ciencia, Arquitectura, Deportes, Economía, Mujer, Humor, son algunas de las variantes.

Una mirada que se suma es la de la revista *Maíz*, publicada por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad de La Plata, en cuyo Manifiesto publicado en el primer número en el año 2013 sostiene “que articula la cultura y la política desde una perspectiva situada en los procesos históricos y sus tensiones de época”.

Esta revista, publicada por una institución académica, es una publicación periodística que reúne artículos realizados por docentes, investigadores y periodistas comprometidos en la consolidación de un paradigma comunicacional en clave latinoamericana.

A todo esto las nuevas tecnologías o TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación) suman nuevas posibilidades de comunicación y de representación cultural. Es interesante pensar qué nuevas posibilidades de comunicación y de representación se abren en este panorama. Las posibilidades del abordaje crítico deben incorporar las posibilidades que brindan por ejemplo los blog o las redes sociales. Pero esa es otra historia.

Propuesta de reflexión final

¿Qué podemos criticar?

La crítica es una de las formas escriturales que puede adoptar el periodismo cultural. Intentamos en este capítulo recorrer las distintas etapas por las que ha pasado esta actividad en nuestro país a lo largo de la historia. Poniendo en foco distintas publicaciones que le fueron dando forma e identidad a lo que hoy entendemos como periodismo cultural argentino. Nombres ineludibles para entendernos como sociedad, para comprender nuestra cultura. Además, intentamos pensar cómo los nuevos suplementos y posibilidades expresivas nos dan nuevas formas para conocer las nuevas identidades culturales que configuran nuestro tiempo.

Queda proponerles que reflexionen sobre lo que queda por hacer.

El periodismo cultural es un espacio de comunicación y crítica que a lo largo de los años ha marcado formas y estilos que permitieron darle sentido a los procesos culturales argentinos.

¿Qué temas todavía no se han criticado? ¿Qué formatos podemos aportar para profundizar la comprensión de los procesos sociales? ¿Cómo actualizamos desde el periodismo cultural las herramientas de la crítica?

En definitiva, la pregunta que debemos formularnos es ¿qué nos queda por conocer? Ese simple y complejo cuestionamiento nos permitirá desarrollar y aportar, con honestidad y responsabilidad, una mirada crítica, cuestionadora de las representaciones culturales de nuestro tiempo.

PARTE II

Medios y mediaciones

Capítulo IV

Literatura y Crítica Terreno fértil para la ficción y la fricción

Por *Juan Manuel Bellini*

Resumen del capítulo

En este artículo se analiza la relación entre escritores y críticos. Se tienen en cuenta los conceptos fundamentales que forman parte de una crítica. Se mencionan y analizan los casos de escritores que también han ejercido la crítica con criterio y talento.

95

Objetivos del artículo

- Recomendar la forma adecuada de ejercer la crítica literaria.
- Despertar la curiosidad por obras y autores que cumplieron con la premisa de la crítica literaria.
- Superar el malentendido entre artistas y críticos. Teniendo en cuenta que los artistas también son críticos.

Ejemplos críticos

La relación entre la crítica y los artistas a veces es atravesada por un malentendido en el cual los artistas no ahorran quejas al sentirse incomprendidos por los críticos.

Tomemos el caso del escritor Gabriel García Márquez y su desilusión:

La crítica siempre me ha desilusionado mucho. Cuando digo que me ha desilusionado me refiero incluso a la más favorable. Frente a algunas críticas suelo preguntarme si, en definitiva, me comunico con los que me leen. El sentimiento de no haber comunicado lo que quiero es más frecuente cuando leo una crítica. En ese momento suelo interrogarme sobre la función de la crítica. No tengo muy claro cuál es. (García Márquez, 1986: 57-58)

O el de otro escritor consagrado, el argentino Manuel Puig:

Los críticos de los periódicos y las revistas sólo quieren entretener a la persona que compra el periódico. Lo hacen a expensas de los autores. Muchas, muchas veces, además es deshonesto, porque los críticos pertenecen a grupos a los que no les gusta. Es un horror. (...) Los críticos

tienen poder, desgraciadamente. El libro acabará sobreviviendo a cualquier cosa. Pero tienen el poder de retrasarlo mucho. He tenido una relación muy mala con los críticos. No tengo que darles las gracias. (Puig, 1989: 308).

Para no pensar que las quejas se limitan a los escritores, se le puede dar la palabra también a un músico, en este caso a John Lennon. En el último reportaje que dio en vida, días antes de su asesinato en diciembre de 1980 y que se publicó recién en 2011 en la revista Rolling Stone, no perdió la oportunidad de dirigir diatribas a los críticos:

Todo el mundo tiene una imagen de uno que pretende que uno siga. Pero eso es lo mismo que tratar de cumplir las expectativas de tus padres, o las de la sociedad, o la de los que se hacen llamar críticos, que no son más que unos tipos con una lapicera o una máquina de escribir encerrados en un cuartito, que se la pasan fumando y tomando cerveza, que también tienen sus propios sueños y pesadillas, pero que de alguna manera hacen de cuenta que viven en un mundo diferente y aparte. Todo bien con eso. Pero hay gente que se sale de ese molde de esa bolsa. (Lennon, 1980: 59)

Estos ejemplos sirven para ver cómo se denuesta a la crítica, desde el punto de vista de artistas inmensos, quienes a lo largo de su vida han contado con el fervor del público. Son voces para no desoír, pero tomándolas con las pinzas necesarias. No son por las malas críticas que un libro o una película fracasan, aunque también es discutible en términos artísticos hablar de éxitos o fracasos. Pero surge la necesidad al hablar de crítica de que las mismas deben estar sustentadas. Una mala crítica iría por ese lado. Sería aquella que no tiene una hipótesis definida, que no compara, que no historiza o que livianamente emite juicios que no justifica.

Valga como ejemplo de crítica saludablemente realizada, la que escribió Tomás Eloy Martínez en la revista *Primera Plana* en junio de 1967 cuando recién había salido *Cien años de soledad*, la novela clave de Gabriel García Márquez. Una obra cumbre dentro de la literatura universal y Tomás Eloy tuvo la visión necesaria para saber que iba a trascender. Aún hoy causa asombro encontrarse con los siguientes párrafos de la crítica que, sin comprobarlo, intuimos que habrá satisfecho a García Márquez, en esos momentos un ignoto joven escritor colombiano para los lectores argentinos

Si la literatura latinoamericana asoma ahora –casi con certeza– como la más original de todas las literaturas, es sólo por la aceptación de su destino subversivo, por su desaforada caminata a través de una imaginación sin límites (...) Las grandes explosiones épicas de *Cien años de soledad* acabarían por devorar los esplendores del libro si no estuvieran aplacadas,

de tanto en tanto, por las ondulaciones suaves de la poesía (...) Llamar barroca a *Cien años de soledad* es calificarla a medias: porque la simiente de su barroquismo es esta América lujuriosa de cabo a rabo (...) A partir de García Márquez –y de sus pares– ya nadie tendrá derecho a escribir para ser conocido, sino para descubrir el modo más alto, más limpio de conocerse a sí mismo. (Tomás Eloy Martínez, 1967: 271)

Acabamos de presenciar un momento artístico desde la no ficción. Una descripción minuciosa y certera al calor de los hechos, cuando el libro recién llegaba a las librerías y ya Tomás Eloy Martínez lo estaba describiendo como una obra que iba a perdurar. Lo escribió sin afán profético sino con el placer de compartir una novela que lo extasió en su lectura. Porque para la crítica el concepto de placer debe ser importante. Tomar un libro, una película, una obra teatral, una pintura, un programa de televisión, un diario, un blog o lo que fuera y analizarlo con ganas, con énfasis, saber que de allí se puede sacar algo para contar, para compartir, para discutirlo.

Hay ejemplos de críticas que salieron mal, que por sus juicios apurados y leves hoy pueden convertirse en parodias. Tal es el caso de una antología de cuentos llamada *McOndo*, denominada de esa manera para mezclar el Macondo, aquel pueblo inventado de García Márquez con tantas réplicas en ciudades latinoamericanas, con Mc Donald's, MacGyver y McIntosh. Esa antología viene con un manifiesto que intenta enfriar al realismo mágico "garciamarquino" y

no tienen mejor idea que hablar de la MTV latina como el mejor ejemplo del sueño bolivariano cumplido. El texto es de 1996 y queda flotando en él el ya enmohecido posmodernismo. Queda anacrónico frente al texto de Martínez, pese a que fue escrito treinta años después. En el 2014 pensar al sueño bolivariano a través de una cadena musical con sede en Estados Unidos, que hoy vegeta entre los últimos canales del cable, invita a una sonrisa.

Por eso mejor volver a los críticos literarios recomendables como Ricardo Piglia. Es autor en el terreno de la ficción de libros de cuentos y novelas. Un hito importante es *Respiración artificial* de 1980. En esta novela, Piglia sienta posición sobre crítica literaria en el marco de una historia donde un sobrino busca a su tío en la provincia de Entre Ríos. Cuando llega a ese lugar su tío ha desaparecido. La acción transcurre en 1976 y no es casual. Se pueden tomar ejemplos de distintas frases que se encuentran en *Respiración artificial* y que forman parte de la historia que se narra pero donde se ve claramente que le sirve para fijar posición literaria.

Hay más estilo en una página de Arlt que en todo Mujica Láinez (...) Arlt no sufría de esa ilusión que abunda en los escritores que rodean a Borges, como Bioy, el primer Cortázar, que por un lado escribían 'bien', pulcramente, con 'elgancia', y por otro lado mostraban que podían transcribir y copiar al habla pintoresca de las clases 'bajas' (...) (con la muerte de Arlt) Ahí se termina la literatura moderna en la Argentina, lo que sigue es un páramo sombrío. (Ricardo Piglia, 1980)

.....

Roberto Arlt: Escritor argentino (1900-1942). Escribió novelas, cuentos, teatro y tuvo una profusa producción periodística dentro del género aguafuertes. Entre sus libros se destacan *El criador de gorilas*, *Los siete locos*, *El juguete rabioso*, *Los lanzallamas*, *Saverio el cruel*, *El jorobadito*.

Jorge Luis Borges: El escritor argentino de cual su obra tuvo mayor trascendencia e influencia a nivel internacional. Nació en 1899 y falleció en 1986. Fue autor de poesías y cuentos, además de las letras de algunas milongas. Se considera una injusticia que no haya logrado el Premio Nobel de Literatura. Tuvo un importante desarrollo como ensayista y prologuista de libros.

Adolfo Bioy Casares: Escritor argentino (1914-1999). Amigo de Borges, fue autor de novelas y cuentos. Se destacan *La invención de Morel*, *Dormir al sol*, *Diario de la guerra del cerdo*, *El sueño de los héroes*. Escribió guiones para cine.

Julio Cortázar: Nació en 1914 en Bruselas, Bélgica, por circunstancias casuales pero es un escritor argentino. Falleció en París, Francia, en 1984, ciudad en la que pasó varios años de su vida. Es uno de los cuentistas más importantes del mundo. También incursionó en novela, destacándose una obra capital como *Rayuela*.

Manuel Mujica Láinez: Escritor argentino (1910-1984). También fue crítico y periodista. Se destacan sus libros *Misteriosa Buenos Aires*, *La casa*, *Bomarzo*.

.....

El desarrollo de Piglia como crítico también se manifiesta en sus libros de ensayos *Crítica y Ficción* (1986), *La Argentina en pedazos* (1993), *Formas breves* (1999) y *El último lector* (2005). En el caso específico de *Crítica y Ficción* se trata de un libro que además de ensayos contiene numerosas entrevistas que le realizan tanto desde revistas, diarios como diálogos con sus alumnos de la Universidad de Princeton (Estados Unidos), en las cuales Piglia contesta con una cuota adecuada de análisis e interés por el tema que le permite al lector de dichas entrevistas sentir que en las transcripciones de esas declaraciones orales parezca estar leyendo ensayos. De esta manera describe sus lecturas sobre las críticas que hacen sobre sus libros:

Leo con el mayor interés lo que la crítica dice sobre mi obra porque un escritor que publica un libro realiza una experiencia insólita: puede leer simultáneamente un conjunto de textos críticos que lo tienen como tema. La variedad de lecturas a que puede ser sometido un mismo libro es increíble y la experiencia es muy útil para analizar el estado de la reflexión sobre la literatura en un momento determinado. Más allá de los valores y de los juicios de gusto (que pueden ser coincidentes) es notable comprobar el modo en que el libro que uno ha escrito cambia y se transforma y se convierte en otro según el recorte que haga el crítico o el lugar desde donde lee. Se ve por supuesto ahí con una claridad nada común el carácter ideológico y social de la lectura. Todo crítico

escribe desde una concepción de la literatura (y no sólo de la literatura) y a menudo su esfuerzo consiste en enmascarar la trama de intereses que sostiene su análisis. (Ricardo Piglia, 1986: 63)

Esta última cita también sirve para tomar en cuenta el concepto que se puede hacer crítica de la crítica. Es decir, la crítica también está sometida a la posibilidad de que se la analice, que se concuerde, que se la refute.

Es interesante entonces contar con las palabras de artistas quejándose por las críticas pero también las palabras y la escritura de críticos como Tomás Eloy Martínez y Ricardo Piglia para superar el malentendido en el cual el crítico es el enemigo. Cuando la crítica contiene coherencia, trabajo, puntos de vista justificados e hipótesis se enriquecen las lecturas.



.....

Gabriel García Márquez: Escritor y periodista colombiano. 1927-2014. Su obra cumbre fue la novela *Cien años de soledad* (1967). En 1982 recibió el Premio Nobel de Literatura. Otras obras que se destacan son *Crónica de una muerte anunciada*, *El amor en los tiempos del cólera*, *El otoño del patriarca*. Sus crónicas periodísticas fueron compiladas en libros.

Manuel Puig: Escritor argentino nacido en General Villegas en 1932 y fallecido en México en 1990. Sentía una gran pasión por el cine, sobre todo el hollywoodense. Escribió teatro pero se destacó principalmente por sus novelas *La traición*

de Rita Hayworth, *Boquitas pintadas*, *The Buenos Aires affaire*, *El beso de la mujer araña*, *Pubis angelical*, entre otras.

Algunas de ellas fueron llevadas al cine.

John Lennon: Músico inglés. 1940-1980. Formó parte del grupo The Beatles. Tuvo una prédica constante por la paz en el mundo. Tanto con el grupo como en su etapa solista demostró una calidad artística que llega hasta nuestros días en influencia.

Primera Plana: Esta revista salió a la venta en 1962. Su director fue el reconocido periodista Jacobo Timerman (1923-1999). Por sus páginas desfilaron los artículos de importantes periodistas y escritores.

McOndo: Fue una corriente literaria surgida en Latinoamérica a mediados de la década del 90. Derivó en la publicación, en 1996, de una antología de cuentos de los autores enrolados en este movimiento.

Mac Gyver: Serie de televisión norteamericana que se extendió desde 1985 a 1992. Su protagonista era el actor Richard Dean Anderson.

Mc Intosh: Compañía norteamericana de equipos de audio.

Tomás Eloy Martínez: Escritor y periodista argentino (1934-2010). Como periodista escribió en los diarios *La Nación*, *La Opinión*, *El Diario* (Caracas, Venezuela), *Página/12*, en los semanarios *Panorama*, *Primera Plana*. Algunas de sus novelas fueron *La novela de Perón*, *El vuelo de la reina*, *El cantor de tangos*.

Ricardo Piglia: Escritor argentino nacido en 1941 en Adrogué, provincia de Buenos Aires. Estudió Historia en la Universidad Nacional de La Plata. Fue profesor en universidades de Argentina y de otros países. También tiene un rol importante

por sus ensayos literarios. Entre sus novelas y libros de cuentos se encuentran *Respiración artificial*, *Nombre falso*, *La invasión*, *El camino de Ida*, *Plata quemada*, *La ciudad ausente*. *Rolling Stone*: Revista surgida en Estados Unidos en 1967. La mayor parte de sus informaciones corresponden a la música pero también tienen lugar la literatura y el cine. Desde 1998 tiene también una versión argentina.

.....

La hora de la mezcla

Una de las marcas de la literatura son los cruces, las mixturas, las relecturas de los hechos, se puede pensar el ejemplo clásico de Miguel de Cervantes de Saavedra que con su libro *Don Quijote de la Mancha* utilizó las historias de caballería para ponerle fin a un ciclo histórico o la relación de Jorge Luis Borges con el siglo XIX en pleno siglo XX. En esos cruces se pueden unir la ficción y la crítica.

Otro lugar de cruce son los reportajes. Algunos escritores lo eligen para la polémica más despiadada, un ejemplo fue Fogwill quien prácticamente no dejaba la oportunidad de dejar sembradas semillas de discordia entre sus colegas en cuanto oportunidad se le presentara. Uno de sus blancos preferidos fue Ricardo Piglia, quien a través del ya mencionado *Crítica y ficción* logró que sus repuestas en reportajes fueran muchas veces convertidas en verdaderos ejemplos de crítica literaria.

En octubre de 2007, Piglia dio una nota a la revista *Sudestada*, donde logró aportar nuevas miradas sobre temas tan

complejos como el por qué de la imposibilidad de Rodolfo Walsh de escribir novelas, el lugar de lector en el Che Guevara y su praxis política, las novelas de Manuel Puig como las que mejor abordaron la última dictadura cívico-militar en la Argentina. Sirve como ejemplo este fragmento de sus respuestas en dicha revista que tienen que ver con su opinión con respecto al marco literario actual:

La discusión sobre la inutilidad, entre comillas, de la literatura, persiste pero pasa ahora por otro lado. El debate se desplazó a las condiciones de recepción, digamos así. ¿A quién le interesa la literatura? ¿Han cambiado los modos de hacer literatura o han cambiado los modos de hacerla circular? ¿Y qué es lo que realmente cambió? Esas son las preguntas, creo. El debate sobre las condiciones de producción y sobre las poéticas de la literatura está en segundo plano. Y habría que poner el centro ahí. Hay que discutir las condiciones en las que se está haciendo literatura hoy en día. Y esa discusión es imposible si no se la historiza, es decir, si no se establece una conexión con el pasado y con la tradición. (Ricardo Piglia, 207, 33)

También el ensayo es un lugar donde suelen quedar claras muchas veces la relación entre crítica y literatura. Es un terreno donde se sienta posición, se producen debates, y se permiten sumar nuevas miradas sobre distintas obras y sus creadores. Se recomiendan las recopilaciones de tres

libros de ensayos de tres escritores de distintas generaciones *Desde este mundo. Antología periodística 1968-1995* (2004) de Miguel Briante, *Con toda intención* (2005) de C.E. Feiling y *Ensayos bonsái* (2007) de Fabián Casas.

Ya desde las fotos de las respectivas portadas hay elecciones distintas: en la foto elegida para la tapa del libro de Miguel Briante aparece apoyado a una máquina de escribir, con la mirada lejana al foco de la cámara y con un cigarrillo en la boca (imagen alejada del posmodernismo que critica en varios de sus ensayos), en el caso de Feiling la portada es un primer plano de la frente y los ojos del autor, que mira a cámara. Mientras que en el de Casas no aparece su foto sino muñequitos de la serie de dibujos animados japoneses *Meteoro*.

Briante, Feiling, Casas, no se centran solamente en la literatura porque la crítica no se queda solamente en un género sino que se van mezclando y cruzando y ahí está la riqueza. La pintura, el cine, la música, la narrativa, la poesía, la televisión, se van uniendo. El eclecticismo a la hora de analizar es propio de los críticos. El crítico no se conmueve solo por un objeto de estudio o por una rama del arte. Para el crítico, como decía Terencio, nada de lo humano le debe resultar indiferente.

Miguel de Cervantes Saavedra: Novelista, poeta y dramaturgo español. (1547-1616). Tuvo una producción literaria muy activa, su obra máxima es *Don Quijote de la Mancha*, cuya primera parte fue publicada en 1605.

Fogwill: Escritor argentino (1941-2010). En los últimos años de su vida prescindió de sus nombres Rodolfo Enrique y firmaba solo con su apellido. Fue autor de poemas, cuentos y novelas. Se destacan *Partes del todo*, *Vivir afuera*, *Los Pichiciegos*, *Una pálida historia de amor*, entre otros. *Revista Sudestada*: Nació en 2001 y sigue publicándose en la actualidad. Sus principales temáticas el análisis de actividades culturales y políticas.

Rodolfo Walsh: Escritor y periodista argentino. Nacido en 1927 y secuestrado y desaparecido en 1977 por un grupo de tareas de la última dictadura cívico-militar. Sus libros de investigación periodísticas son: *Operación masacre*, *¿Quién mató a Rosendo?*, *El caso Sataowski*. Entre los de cuentos se encuentran entre otros *Un kilo de oro* y *Los oficios terrestres*. Además fue traductor y autor de obras de teatro.

Ernesto "Che" Guevara: Nació en la Argentina en 1928 y fue asesinado en Bolivia en 1967. Fue uno de los comandantes de la triunfante revolución cubana e intentó llevar ese modelo a otros puntos del planeta. En los descansos de los combates se daba su tiempo para leer literatura.

Miguel Briante: Escritor, periodista y crítico argentino (1944-1995). Fue autor de la novela *Kincón* y de los libros de cuentos *Las hamacas voladoras*, *Hombre en la orilla*, *Ley de juego*.

C.E. Feiling: Poeta, escritor y periodista argentino (1961-1997). Pese a su corta vida dejó escritos numerosos artículos como así también un libro de poemas y tres novelas.

Fabián Casas: Escritor y poeta argentino, nacido en 1965. Entre sus libros de poesía se destacan *Tuca*, *El salmón*, *Oda* y *El spleen de Boedo*. En ficción se destacan *Ocio* y *Los Lemmings*. Sus críticas fueron compiladas en los libros *Ensayos bonsái* y *La supremacía Tolstoi*.

Terencio: Autor de comedias durante los años de la república romana, entre los años 160 y 170 A.C. No se conoce con exactitud su fecha de nacimiento y se calcula que aproximadamente escribió 130 comedias.



Capítulo V

El cine y la crítica: formas, estilos y herramientas

Por *Lía Gómez*

Resumen del artículo

La crítica de cine como dimensión cultural de una escritura periodística ligada a un lenguaje específico del campo artístico comunicacional. Breve recorrido por la historia de la práctica en la argentina, principales herramientas, diferencias y objetivos de la crítica cinematográfica. Se plantea aquí un mapa conceptual orientador para pasar de observar qué es lo que cuentan las películas a problematizar las representaciones del imaginario social como construcciones de la imagen audiovisual entendida como un lenguaje particular que permite narrar el mundo.

Objetivos del artículo

- Ubicar a la crítica de cine en su dimensión histórico cultural
- Establecer líneas de trabajo para el abordaje de un film
- Comprender el cine como un lenguaje

El cine es sin duda uno de los lenguajes más desarrollados de los últimos años que ha ido evolucionando, desde los Hermanos Lumière en adelante como un campo de conocimiento y una memoria audiovisual, que nos permite almacenar y comprender las imágenes de todos los tiempos.

De los hermanos Lumière al cine de Méliès.

Del primer cortometraje que expone *La llegada del tren a la estación* como captura real del tiempo, al *Viaje a la luna*, de George Méliès, solo siete años después, el cinematógrafo evoluciona en los modos de acceso a lo real, ya que deja la representación mimética, para aventurarse en la construcción de la imaginación como acción posible para la representación del hombre a través del cine.

La llegada del Tren (Hnos Lumière. 1895). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qawVtd32D0Q>

Viaje a la Luna (1902. George Melies) Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_FrdVdKlxUk

Intentaremos en este escrito comprender la crítica cinematográfica como parte de la relación de una película con el mundo y con la historia. Para ello, consideramos a la crítica como espacio de conocimiento, al mundo como político-social y al cine como lenguaje histórico. En esa relación

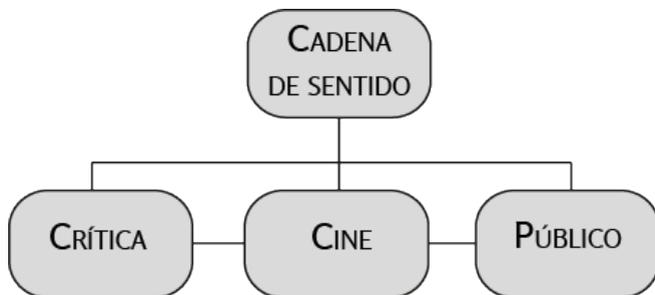
entre cine, mundo y conocimiento nos posicionamos para reflexionar sobre los procesos de la crítica como parte del universo artístico comunicacional; integrado como sostiene Manuel López Blanco, por el artista, la obra y el público.

Cabe además preguntarse cómo han avanzado las representaciones, los medios y los relatos en y del cine, y el diálogo establecido entre el crítico y el artista o realizador audiovisual como lugares conexos e intercambiables.

Partimos de considerar a la crítica como una producción estético-comunicacional en sí misma, de modo tal que abordar la construcción de su lenguaje permite problematizar el cine en el campo de la comunicación, las interpretaciones, las conexiones textuales, socioculturales y políticas, lo que implica en principio desligarse de ciertos prejuicios vinculados a entender la realización de una crítica como acción negativa, para comprenderla más bien como operación de desarticulación y re-articulación de una obra para su interpretación.

Pero dicha actividad no puede ni debe estar aislada, sino en relación constante con los demás ejes de la cultura, ya que la crítica solo puede ser válida en la medida en que se relacione con el contexto en el que la obra surge, incorporándose al proceso de circulación de la obra, integrando la circulación necesaria en la producción de sentido.

Analizar un film, implica comprender sus tramas temáticas y formales, dando cuenta de la interioridad del objeto abordado, de su constitución y morfología, de su dinámica y funcionamiento. De tal modo que la historia se constituye como otro elemento necesario para comprender los sentidos de circulación e imaginarios de la obra.



La crítica cinematográfica argentina¹

En los años 1930 Roberto Arlt publica en el diario *El Mundo*, entre sus *Aguafuertes Porteñas*, algunos escritos ligados al fenómeno del cine, donde expone por un lado la fascinación por lo nuevo y, a su vez, la comprensión sobre el sentido socio cultural de ese universo que se hacía visible a través de las imágenes en movimiento. En 1932 uno de esos escritos se titula *El cine y los cesantes* y se refiere a los humildes ambulantes de las calles de Buenos Aires, que esperan a que inicie la función continuada para entrar por un precio mínimo y poder ver alguna película. Este hecho, provoca la indignación de un lector que escribe al diario, sosteniendo que se hablaba de desocupación en el país,

1 Parte de este artículo forma parte de la Tesis Doctoral "Lucrecia Martel. Cine y Cultura". (Lía Gómez. 2014. FPyCS. UNLP)

pero que en los cines de las calles Belgrano, Boedo y Florida, se reunían una serie de “fiacunes” y “holgazanes” a pasar las tardes. El autor de *Los siete locos* (1929), y *Los lanzallamas* (1931), que por cierto tienen varias referencias al cine, responde y comprende que esos “fiacunes” y “holgazanes” encuentran en el cine un refugio y un dialogo que los ayuda a paliar las dificultades de la crisis del 30. Se expone así el valor sociocultural del cine, al mismo tiempo que da cuenta de la crisis y las contradicciones de la época.

En el mismo período, pero en Cuba, Alejo Carpentier publica en *El país* sus crónicas y comentarios, e incluso llega a entrevistar a Serge Einsestein y Greta Garbo. Años después, Antonio Di Benedetto, fomenta el consumo cultural a través de la sección Espectáculo, cine y literatura en el periódico *Los Andes*, y Juan Rulfo obtiene como uno de sus primeros trabajos el rol de supervisor de las salas cinematográficas de Guadalajara, donde según narra su hijo –ahora cineasta– aprovecha para ver innumerables películas. Todo este universo, de los años 30 y 40, donde también el cine era motivo de diálogo entre Jorge Luis Borges y Victoria Ocampo, constituye un período de formación de la crítica de cine en Argentina, ligado a la literatura y el teatro.

Leonardo Maldonado (2011) sostiene que la crítica de cine como actividad intelectual, inicia en los años 30 con la pluma de Horacio Quiroga, sin embargo, Daniela Kozak (2013) plantea que antes de los años 60, los escritos cinematográficos eran consecuencia de crónicas, comentarios o publicidades y que, solo en esos años, a partir del surgimiento de la revista *Tiempo de Cine* (1960) ligada al cine club El Núcleo, se transforma en una escritura crítica. En este debate

además, ingresan dos categorías que ambos autores ponen en discusión a la hora de plantearse el problema: la crítica periodística y la crítica académica. En la línea de Kozak, Clara Kriger sostiene que con los antecedentes de la crítica de los 60, venida del periodismo y las revistas especializadas, recién en los años ochenta se inicia el estudio universitario por los lenguajes del cine. Estos autores además, y allí se suma Gonzalo Aguilar, plantean que la crítica ha fracasado en su proyecto de cine argentino, ya que no ha logrado instalar las bases necesarias para la transformación del lenguaje en relación a la identidad estético-narrativa. Y una última línea vincula estos planteos, que es la desconfianza total o parcial en la política y el peronismo.

Leonardo Maldonado: (1974) Licenciado en Ciencia de las Comunicación por la Universidad de Buenos Aires y realizador independiente. Docente, investigador, ha publicado varios libros, entre ellos *Surgimiento y configuración: de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)* (2006).

Daniela Kozak: (1981) es periodista y crítica de cine, egresada de la Universidad del Cine y Magíster en Periodismo por la Universidad de San Andrés. Trabaja con estudios de cine y televisión. El libro aquí citado se publica por el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en el año 2013. *La mirada cinéfila*.

Con la caída del peronismo, su proscripción, las clases medias, que habían surgido al calor de ese periodo histórico, encuentran en la desorientación hacia el futuro posible, la posibilidad de articular una visión crítica sobre el mundo, de tal modo que las discusiones eran moneda corriente y el arte un camino para la expresión. Surge entonces el deseo de los jóvenes de desarrollar una producción propia, pero no como sostiene Kozak en su texto solo por una preocupación estética sino por la consecuencia del “desarrollo crítico del peronismo enmarcado en los procesos internacionales de lucha democrática” (Vallina, 2014).

Por su parte, en la revista *Tiempo de Cine* uno de los críticos más importante del 60 sostiene que:

116

Ante el proceso actual de nuestro cine, la crítica forma parte de una revisión total de sus presupuestos. Ello significa ubicarse frente al proceso histórico y social, del cual el cine participa, y estudiar sus nuevas formas, que surgen como una necesidad expresiva ineludible. (Mahieu, 1961: 28)

Las palabras de Agustín Mahieu adquieren hoy relevancia para pensar en relación a la crítica y el cine argentino de los 90 ya que la misma batalla que se dio en el 60, respecto al sentido del cine como herramienta de comunicación, memoria y expresión frente a la manipulación del lenguaje, poniendo en debate el lugar incluso de la sala de cine y

el acceso a las mismas, se repite salvando las distancias históricas concretas, en la década del 90 con el surgimiento del Nuevo Cine Argentino.

Agustín Mahieu: (1924-2010) ensayista, historiador y crítico cinematográfico. Ejerció la crítica de diversas revistas especializadas y en los diarios *La Opinión* y *Clarín*, de Buenos Aires. En España colaboró en diversos medios de comunicación, como *El País* y *Diario 16*, o las revistas *Fotogramas* y *Cuadernos Hispanoamericanos*. Escribió libros y monografías de cine como *Historia del cortometraje argentino*, *Breve historia del cine nacional*, *Erotismo y violencia en el cine* (coautor), el capítulo de cine latinoamericano de la Enciclopedia de cine *Sarpe*, una biografía del director Torre Nilsson.

Cuadro de referencia Crítica en la Argentina



Fechas	Críticos	Escritos
1930 - 1950	Horacio Quiroga Roberto Arlt Jorge Luis Borges Victoria Ocampo	Crónicas Comentarios Críticas Discusiones sobre cine Medios masivos
1960 - 1980	José A. Mahieu Carlos Vallina Augusto Roa Bastos Juan José Saer Paco Urendo	Crónicas Comentarios Críticas Medios especializados
1990	Diego Batle Diego Lerer Sergio Wolf Fernando Martín Peña	Nuevos críticos Resurgimiento de revistas de cine Festivales de cine Blogs Webs



En el siglo XXI, estudiar y escribir sobre cine recupera no solo la historia de publicaciones tales como *Cuadernos de cine* (1961), *Gente de cine* (1961), *Contracampo* (1960), (revista cuyo desconocimiento implica también reparar la memoria cultural frente al cierre que el terrorismo de Estado produjo a las escuelas de cine, como la de la Universidad Nacional de La Plata), *Cinecrítica* (1962), entre otras, sino que restablece el diálogo entre los directores, la crítica, el público y el mundo.

En la revista *Contracampo* como en *Tiempo de Cine* aparece una evolución sobre los modos de la crítica y el abordaje del cine como objeto de la cultura, ya que reflexionan sobre su estructura, su poética, y su significado, con la necesidad de comprender el propio mundo cinematográfico, pero también, como representaciones simbólicas de la construcción de la Argentina.

En estos años, editoriales como Eudeba contribuyen a la distribución y el conocimiento de la cultura a través de sus diversas publicaciones que se distribuyen en kioscos y librerías, al calor de las transformaciones en el orden del arte y de la vida que se desarrolla en toda América Latina. Juan José Saer, Paco Urondo, Augusto Roa Bastos, Ángel Rama, y tantos otros, proponen una acción crítica que practique con rigor su modo de atención a los contextos y lectura. Muchos de ellos, incluso como el célebre grupo surgido de *Cahiers du Cinema* en Francia como padre de este proceso, se transforman de escritores sobre cine a guionistas, interviniendo activamente en la construcción filmica del período con la convicción de que el lenguaje audiovisual posibilita la apertura de sentidos.



Se recomienda leer:

Peña, Fernando Martín, Vallina, Carlos, *El cine quema: Raymundo Gleyzer* (Ediciones De la Flor, 2000)
Generaciones 60/90 (Malba, 2003)

Se recomienda ver:

Filmografía completa de Leonardo Favio (1938-2012). Entre sus films se destacan: *Crónica de un niño solo* (1965), *El dependiente* (1969), *Nazareno Cruz y el lobo* (1975), *Soñar, Soñar* (1976), *Gatica* (1993), *Aniceto* (2005).

Filmografía completa de Lucrecia Martel (1966): *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004), *La mujer sin cabeza* (2008)

Filmografía completa de Adrián Caetano: *Pizza Birra Fazo* (con B. Stagnaro 1996), *Bolivia* (2002), *Un oso rojo* (2002), *Francia* (2010)]

La década del 90, como renovación del cine nacional con lo que se conoce como el Nuevo Cine Argentino, visibilizó a la crítica como una de las herramientas fundamentales para el desarrollo, la difusión y la producción de películas nacionales, constituyendo un espacio de reflexión para los realizadores y el público. Aparecen así publicaciones diversas (libros, revistas, páginas webs) que ponen en escena la discusión sobre el rol del crítico en el país y recuperan figuras como Leonardo Favio, Leopoldo Torre Nilsson, Raymundo Gleyzer y Octavio Getino, entre otros. A la par se visibilizan nuevos realizadores como Lucrecia Martel, Adrián Caetano, Pablo Trapero, etc.

Cómo elaborar una crítica de cine desde la comunicación como disciplina

Con el avance de las tecnologías, el desarrollo de políticas públicas vinculadas a la promoción y el fomento del audiovisual en Argentina, y la evolución de las imágenes como cultura dominante en nuestros días, la crítica no solo debe abordar este universo a través de la escritura sobre sí, sino como posibilidad de abordaje analítico del mundo. De tal modo que podemos decir que el cine porta en sí mismo la posibilidad de ser criticado, como de ser a su vez una crítica del mundo. Así, un film puede constituirse en una escritura con imágenes que establezca un sentido sobre el universo que lo rodea, e incluso adjudicar un valor central en la interpretación de procesos históricos.

Decimos entonces que la organicidad de las imágenes en el tiempo como secuencia narrativa de un film, puede proponer una construcción crítica de la cultura, una visión, una posibilidad de transformación de la conciencia. La creación en el campo audiovisual permite tomar distancia de lo real para comprender su complejidad, ponerla en cuestión y volver a presentar, es decir “representar”, la realidad que se propone como objeto. Por ello, los modos de articulación de las imágenes nos proponen ubicar al cine como un objeto crítico. Por supuesto que no todo el cine se constituye como tal, sino que debe cumplir ciertas características que establezcan que en la imagen aparezca un universo a ser comprendido, una historia a ser narrada y una forma a ser expuesta como experiencia estético-comunicacional. La imagen, sirve entonces como escritura crítica, pero también

puede ser objeto de manipulación y engaño en su estructura y el crítico debe estar atento a estos procesos diferenciados.

Podemos definir cuatro pasos para el desarrollo de una crítica de cine:

- Reconocimiento del objeto: ubicación de las historias –diégesis– de los films. ¿Qué nos cuenta? Descripción de los personajes y las relaciones entre ellos, el espacio en el que se mueven y las acciones que dan sentido al conflicto que inicialmente proyecta el film.
- Interpretación del objeto: ¿cómo nos cuenta? Interpretación de las historias en relación a las propias nociones críticas de las relaciones que describimos en los films, su morfología y estética.
- Contextualización del objeto: ¿dónde nos cuenta? Vinculación de lo que cuentan la películas con el contexto en el que surgen.
- Identificación del modo de operar del lenguaje cinematográfico como dispositivo e institución. Lo que implica pensar no solo en términos de narrativas y representaciones, sino en las vinculaciones políticas, estéticas y técnicas que adquiere la construcción de un film.

A partir de estos pasos a modo de guía, podemos desde la crítica abordar al cine como un lenguaje que implica una morfología propia de la imagen, que a su vez es artística y requiere de los elementos no solo que posibilitan la comunicación, sino la construcción de sentido a través del arte.

Definimos al cine como objeto polisémico que permite la expresión y la puesta en forma de relatos sociales y artís-

ticos, lo que implica la razón y lo afectivo en el desarrollo de la comunicación. Al definir el cine como objeto de conocimiento no nos preguntamos qué cuentan las películas, sino cómo las representaciones del imaginario social son construidas y problematizadas a partir de la imagen como otro lenguaje para descubrir y narrar el mundo.

El cine no es un lenguaje que analizamos solo desde un punto de vista discursivo, ni cifrado. No es nuestra tarea descifrar un mensaje (qué nos quiso decir) sino ver cómo un film es puesto en forma constituyendo una poética de las cosas que lo convierte en arte.

El arte en cuanto auténtica actividad creativa es generado a partir de una emoción sentida en dimensión inteligible que descubre el ser de las cosas, más allá de lo que presenta, es decir que no explica ni describe, presenta existiendo y desde el mundo de las formas. (Cartier, 1963: 4)

La actividad del arte consiste en descubrir y crear de modo permanente la forma de lo inexpresado, la puesta de todo sentido que no puede ser aprehendido colectivamente más que como hecho sensible.

Hechos sensibles que deben ser entendidos, percibidos, comunicados y, en este sentido, su vinculación con el imaginario es indispensable para el cine. Debemos dar cuenta en análisis y crítica de medios de las relaciones institucionales, los modos del lenguaje y del dispositivo técni-

co que permite la reproducción, proyección y visualización de las imágenes.

Pero además, pensar el cinematógrafo, implica dar cuenta del debate económico político sobre el lugar que ocupa como objeto de la cultura y su implicancia en términos sociales. Ubicar al cine en el territorio de una economía cultural e ideológica, lleva consigo el debate de Horkheimer-Adorno y W. Benjamin (1936) entorno al cine como objeto de la industria cultural. Como así también el planteo de F. Jameson (1995) para quien la producción cultural está ligada a lo económico, no viendo a la industria cultural como negativa en términos adornianos, sino más cercano a Benjamin en las posibilidades de los procesos de democratización del arte.

Para analizar el cine debemos dar cuenta de que consiste en un lenguaje artístico comunicativo, que existe como tal a través de los dispositivos técnico expresivos que lo posibilitan, que son producto de las transformaciones sociales culturales y económicas.

El mundo audiovisual puede analizarse desde su papel en los modos de representación, simplificando así su potencialidad. O bien, estudiarse en su totalidad, dando cuenta de los propios mecanismos de estructura morfológica que componen la imagen como un lenguaje artístico comunicativo.

Propuesta de reflexión final

Nos propusimos un recorrido que nos permitiera entender y/o acercarnos a la lógica del fenómeno cinematográfico desde el campo disciplinar de la comunicación y la crítica como actividad creadora y analítica. La propuesta intenta problematizar los sentidos que puede adquirir el cine dando cuenta de algunas variables que pertenecen al fenómeno y las relaciones posibles a ser abordadas desde la crítica como disciplina. Podemos decir, en términos generales, que la crítica debe preocuparse por la complejidad de la imagen como fuente de conocimiento.

Al elaborar una escritura crítica se debe partir del deseo de comprender la complejidad del cine y su diálogo con el campo cultural contemporáneo, intentando describir la obra con las señales que condensen los problemas del cine como objeto artístico comunicativo, vinculando las problemáticas socio-políticas y económicas desde una conciencia histórica.

El desafío de la práctica crítica implica ser conscientes de la historia del cine y de los procesos de transformación teórico y práctico del que fue partícipe a lo largo de sus más de cien años. Como críticos, debemos tener conciencia del presente, pero también del pasado en los modos de expresión a través de la imagen.

Abordar el cine desde la comunicación, desde el ejercicio crítico, implica observarlo en su totalidad, debatiendo con la misma noción de cinematografía como dimensión de análisis en los estudios en comunicación. La morfología del cine implica poner en relación la creatividad del artista, su

diálogo con la historia, el mundo, el contenido y las formas. No existe un único modelo de trabajo con, sobre y desde el cine como práctica analítica y crítica compleja, pero sí la necesidad como comunicadores de comprender la complejidad del lenguaje y diseñar, elaborar y construir un método que permita un abordaje, una entrada analítica al complejo campo audiovisual desde una perspectiva que ponga de relieve el diálogo que propone el cine en tanto comunicación.

Capítulo VI

Televisión Argentina y Crítica

Por *Cintia Bugín*

Resumen del artículo

Este artículo nace con la pretensión de delinear ejes para analizar críticamente y comprender el actual fenómeno televisivo teniendo en cuenta su constitución como empresa/ industria del espectáculo, como así también el entramado que lo atraviesa desde lo político, histórico, lo cultural y lo social. En este marco, describir los elementos principales que componen el lenguaje televisivo para reflexionar sobre la compleja relación entre Crítica y Televisión—especialmente en la Argentina— a través de una mirada a su historicidad y los referentes principales en cuanto modos innovadores de narrar y concebir la televisión contemporánea.

127

Objetivos del artículo

– Desarrollar las características que definen el lenguaje televisivo y establecer la importancia del análisis y la crítica

en tanto la prevalencia de la TV en las culturas audiovisuales contemporáneas.

- Describir la historicidad de la TV argentina y su relación con la crítica.
- Brindar una mirada desde el periodismo cultural hacia producciones televisivas que han marcado hitos en la pantalla.
- Exponer las expectativas que promueve el desarrollo de la Televisión Digital Abierta (TDA) en el contexto de la aplicación Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual.

Cultura audiovisual y televisión

Entendemos las culturas audiovisuales como aquellas que construyen un entorno que hacen pensar con las imágenes, según establece Omar Rincón¹ “paisaje-cultura-local de imágenes y narrativas próximas y afectuales que reivindica las estéticas y las historias cercanas como tácticas legítimas de constitución de la subjetividad” (Rincón, 2002: 10). Paisajes mediáticos donde la sociedad mediatizada puede ser

1 Omar Rincón: Ensayista, periodista, profesor universitario, crítico de televisión y autor audiovisual. Investigador y profesor de Comunicación y Periodismo. Es investigador y profesor de Comunicación y Televisión de la Universidad Javeriana (Colombia). Estudió Dirección de Cine en la Universidad de Nueva York. Es director del posgrado en Periodismo de la Universidad de los Andes, analista del diario *El Tiempo* e instructor principal en televisión del Programa de Medios de Comunicación para América Latina de la Fundación Ebert.

comprendida sólo a partir de estar atravesada e imbricada en y con los medios de comunicación, especialmente en su relación con las imágenes que emanan de la pantalla. En este escenario, toma relevancia analizar críticamente y comprender el actual fenómeno televisivo teniendo en cuenta su constitución como empresa/ industria del espectáculo, como así también el entramado que la atraviesa desde lo político, lo económico, lo histórico, lo cultural y lo social.

En este panorama, pensar la TV contemporánea nos lleva a la reflexión sobre las distintas miradas que hoy la definen, desde las visiones más desconfiadas sobre las fuerzas manipuladoras del mercado y su influencias en las formas y en quienes la consumen (Sartori, Bourdieu) hasta la opción más optimista basada en sus potencialidades, desarrollos y avances en su modos de problematizar y representar la realidad (Martín Barbero, Machado, Rincón). El resultado de esta indagación es complejo, multidimensional y por tanto motivador para el crítico –comunicólogo, en tanto lo audiovisual puede ser comprendido en su tarea de representación, desempeñando “un papel fundamental en la actividad simbólica del hombre contemporáneo dada su elocuencia propia” (Rincón, 2002:11).

Siguiendo el pensamiento de Jesús Martín Barbero², se define que la televisión constituye el más sofisticado dispo-

2 Jesús Martín Barbero: Doctor en Filosofía, con estudios de postdoctorado en Antropología y Semiótica en la Escuela de Altos Estudios de París. Vive en Colombia desde los años 70. Participó como profesor visitante en la Universidad Libre de Berlín, la Universidad

sitivo de moldeamiento y cooptación de los gustos populares y una de las mediaciones históricas más expresivas de matrices narrativas, donde el espectador zapatea, navega, es parte y maldice la pantalla pero también es en la pantalla. Por ello, a pesar de los aspectos perversos y corrompidos que encierra la definición de la televisión, atravesada por lógicas de mercado, por mecanismos de manipulación y pelea por el poder a partir de una sobreinformación espectacularizada y descontextualizada, observar críticamente la *televisión argentina* actual propone al crítico un compromiso profundo, dada su prevalencia en la sociedad contemporánea, en su rol en la reconfiguración de los espacios, en las formas de representación y en su relación con el Estado, con el mercado y con la sociedad.

Lenguaje, discurso y modos de narrativas televisivas

La televisión es un fenómeno complejo de comunicación, que nace heredando las formas del cine, a las que hace suyas y por tanto transforma y modifica debido a sus distin-

de Nueva York, la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Lima, entre muchas otras. Es autor de *De los medios a las mediaciones* (Gustavo Gili, Barcelona, 1987), *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva* (con Germán Rey, Gedisa, Barcelona, 2000) y de varias obras más relacionadas con la comunicación y la cultura contemporánea.

tos modos de producción, difusión y exhibición. Se ha convertido en el medio central de comunicación, en cuanto hace girar a su alrededor a los medios y en tanto lugar de visibilidad pública donde se ponen en juego las estrategias de poder. Lo culto, lo popular y lo masivo se vuelven nuevamente presentes en la discusión sobre la televisión dado que podemos decir, siguiendo las palabras de Jesús Martín Barbero, que es la TV el medio que más radicalmente va a desordenar la idea de los límites y del campo de la cultura.

Cine y Televisión no son lo mismo, pero sin duda sus puntos de contacto requieren de una mirada atenta. Mario Carlón³ retoma a Cristian Metz en tanto el cine es una técnica de lo imaginario y lo señala como lenguaje superior a los otros lenguajes, debido a que los contiene. Y es en este sentido que la televisión siempre ha sido considerada como un lenguaje menor o hasta a veces como un objeto carente de importancia para la crítica y la práctica académica.

La TV es en su origen un sistema de distribución audiovisual doméstico donde “coexisten diversos dialectos audiovisuales y mensajes heterogéneos y cuyo lenguaje

3 Mario Carlón: Licenciado en Historia del Arte (UNLP), Doctor en Ciencias Sociales (UBA) e Investigador del Instituto Gino Germani (UBA). Dirige el Proyecto Ubacyt *Mediatizaciones de la política y el arte: entre los viejos y los nuevos medios*. Sus últimos libros publicados son: *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, Bs. As. La Crujía, 2006 y *El fin de los medios masivos*. El comienzo de un debate, junto a Carlos Scolari, Bs. As. La Crujía, 2009. Ha dictado conferencias y seminarios de posgrado en Argentina, España y Brasil.

específico es el directo, la simultaneidad entre la emisión y la recepción”(Barreiros, 2006: 47)⁴. La televisión caracterizada por su alta participación perceptiva, con el régimen del directo –en vivo y en simultáneo– que según Carlón produjo “el directo como técnica de lo real” impuso por una parte, en términos peirceanos, una articulación fuertemente indicial con lo real- extratelevisivo, dominado por sobre las configuraciones simbólicas e incluso icónicas. Por otra, un tipo de apelación afectiva/ concreta –totalmente ajena a un vínculo meramente intelectual– que deviene el sostén mismo de todo el dispositivo, que moviliza una simbólica corporal altamente compleja y cuya eficacia comunicativa se mediría en términos no de formación, manipulación, influencia o persuasión, sino, básicamente, de seducción, repulsión o afectos.

El directo televisivo será definido por Umberto Eco⁵ en sus diferentes escritos como la “toma directa”, elemento

4 Raúl Barreiros: Magister Institut für Journalismus Im Berlin und Frei Universität Berlin, Western Berlin. Consultor en temas mediáticos de campañas políticas. Ha sido periodista en United Press Internacional, New York. Conductor del Programa de radio y televisión *Medios & Comunicación*. Director de la revista Medios y Comunicación, de la revista *Crítica*; Director editorial de la revista *Calidad* (IRAM), revista *Marketing Industrial*. Docente de grado y posgrado. Investiga sobre medios masivos: televisión, radio, gráfica e internet.

5 Umberto Eco: Escritor, crítico y semiólogo italiano, conocido tanto por su labor ensayística y filosófica como por sus novelas históricas, varias de las cuales, como *El nombre de la rosa*, han llegado a alcanzar lo más alto de las listas de ventas. Catedrático de Semiología en la Universidad de Bolonia, publicó varios ensayos y artículos siendo el más famoso de ellos Apocalípticos e integrados.

esencial que hace al lenguaje televisivo en su especificidad y definición. En la toma directa, la televisión hallaría aquellas características por las que puede distinguirse de otras formas de comunicación o de espectáculo. Eco señala que con la toma directa televisiva se ha ido afirmando un modo de “narrar” los acontecimientos totalmente distinto, “habituando así al público a un nuevo tipo de cañamazo narrativo, continuamente alterado en lo superfluo, pero por otra parte capaz de hacer gustar de modo nuevo la compleja casualidad de los acontecimientos cotidianos”. (Eco, 1962: 111)

Otra característica que define el lenguaje televisivo es la modalidad del flujo continuo descrita por Raymond Williams⁶, fluir que impone a su audiencia un tipo de atención intermitente o desatenta. Desde esta perspectiva, puesto que la televisión está prendida en forma permanente, resulta imposible conservar una atención continua. Ver/mirar televisión se convierte en experiencias que se

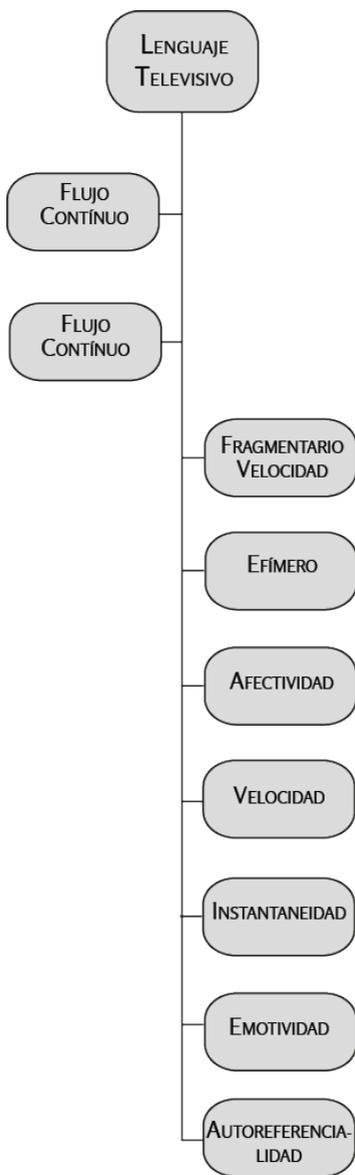
6 Raymond Williams: Novelista, dramaturgo, comunicólogo y comunicador, es uno de los padres de los primeros estudios culturales británicos, orientados por su perspectiva crítica, de influencia marxista. Militante socialista, en los años 50 participó en la fundación de las publicaciones de izquierda *The New Reasoner* y *The New Left Review*. Falleció en Cambridge en 1988. Autor de *Culture and Society 1780-1960* (1958), *Communications* (1962), *Orwell* (1971), *Television: Technology and Cultural Form* (1974), *Marxism and Literature* (1977), *The Volunteers* (1978), *Problems in Materialism and Culture* (1980), *Culture* (1981), *Towards 2000* (1983), entre otros.

entrelazan con la vida cotidiana, que lejos de demarcar un tiempo y un espacio rituales, se superponen con otras actividades, se vuelven indiferenciadas de las actividades de la vida diaria.

Entonces, esta manera de entender la TV y sus rasgos fundamentales, conlleva necesariamente a problematizar sus modos de narrar, los relatos que en ella se presentan y la relevancia de la crítica en su mirada interpeladora de la obra televisiva.

Omar Rincón marca a la TV como maquina narrativa y expone distintos elementos en las formas del narrar televisivo. Por un lado, el conflicto dramático, en todos los formatos, elevando el conflicto a elemento esencial para crear emociones. La reiteración como cualidad fundamental, es decir múltiples reiteraciones sobre la misma estructura narrativa aunque advierte que estas repeticiones atraen mientras presenten nuevas combinatorias. Otra arista relevante es la narración sobre la base de arquetipos morales universales, arquetipos como aquellos que dan forma a los grandes mitos del hombre. Para finalizar, establece la idea de la televisión como dilación temporal, donde todo siempre está a punto de pasar, donde se narra sobre la base de fragmentos que tienen significación propia y que en su combinatoria producen diversos efectos dramáticos y emocionales.

Características principales del lenguaje televisivo



Las características de su lenguaje y sus posibilidades enunciativas, surgen dentro de procesos en cambios culturales, tecnológicos y sociales. La historia de la televisión a nivel global puede observarse desde dos etapas planteadas por Umberto Eco en su libro *La transparencia perdida* (1983) denominadas paleo-televisión y neo-televisión. La primera que abarca desde su fundación hasta inicios de los ochenta y la neo que abarcaría hasta la actualidad (hoy en discusión). La neo televisión conceptualiza la forma en la que la televisión deja de ser pública y pasa a ser privada, competitiva y transformada en un ente independiente donde se crea y se publicita a sí misma, es el punto de partida en el que se desarrollan las transformaciones narrativas del medio televisivo, generando y transponiendo géneros desde otros medios, como el cine, la radio y el teatro. Una televisión que deja de ser ventana al mundo –enunciación transparente (paleo-televisión) para crear su propio mundo: un mundo cercano, aparentemente sin mediaciones, un mundo que cada vez habla menos del mundo exterior para hablar de sí misma y del contacto establecido con el público– enunciación opaca, donde la institución emisora aparece expuesta (ejemplo: exposición de cámaras hasta ese momento ocultas).

Muchos autores afirman que en la actualidad nos encontramos en una tercera etapa o post televisión (Verón, Ramonet, Piscitelli), donde nuevas formas de producción y de expectación se entrelazan con los lenguajes multimediales, basados en una comunicación interactiva y en crisis con el sentido de televisión reconocido hasta aquí. Televisión centrada en el destinatario, (zapping, programación, descargas; así como los programas, por ejemplo, los realities). Así, al-

gunos plantean el fin de la televisión como ha sido pensada hasta ahora (*broadcasting*), donde las grillas de programación entran en crisis y se modifican los modos de narración de los programas y las formas en que el espectador se vincula con ellos.

Es en este debate donde el periodista cultural debe profundizar, comprendiendo la complejidad del lenguaje televisivo, sus transformaciones e incidencias en la sociedad contemporánea. Indaga sobre aquellos rasgos que definen los programas, las modificaciones en tanto las formas de programación, las narrativas que conviven y los modos de representación que en el producto analizado se hacen presentes.

La televisión es la invención más formidable que se ha creado para reunir los lenguajes dispersos, la metáfora del gran sueño wagneriano de la fusión de todas las artes –literatura, música, danza, cine, teatro, circo–. Es también la fusión de las lenguas, donde los discursos (informativos, políticos, artísticos), sus géneros y sus formatos liberan una gran cantidad de energía por escisión, ruptura y fragmentación del núcleo lengua, entendida como lengua natural y como lengua de los medios audiovisuales. (Vilches, 2001: 98)

Se recomienda leer:

Carlón, Mario, “El directo televisivo es una técnica de lo real”. En *Discursividad televisiva*, de Cingolani, Gastón, La Plata, EDULP, 2006.

Carlón, Mario y Scolari, Carlos, “¿Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de una era”. En *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*, Buenos Aires, La Crujía, 2009.

Rincón, Omar, “Nuevas narrativas televisivas: relajar, entre tener, contar, ciudadanizar, experimentar”. En Revista *Comunicar* N°36, v.XVIII, Colombia. 2011, ISSN: 1134-3478. Páginas 43-50. Disponible en www.revistacomunicar.com

Eco, Umberto, “TV: transparencia perdida”. En *La estrategia de la ilusión*. Barcelona, Lumen, (1986).

Crítica y televisión

138

Es difícil rastrear la historia que une la crítica y la televisión. Desde sus comienzos la relación ha sido compleja en tanto los debates sobre si la TV debía ser considerada un producto comercial o una obra artística/comunicacional. Los críticos se enfrentan al mundo propio de la televisión y parte de ese mundo es el dinamismo, la velocidad y lo efímero de sus producciones por lo que sus textos están en permanente actualización. Raúl Barreiros, sostiene en referencia a ello.

Da una sensación de paralelo a lo vital y no están ni congelados ni sometidos a pertenecer a un pasado como les sucede a los artefactos de las artes, pues

desaparecen autográficamente y sólo son recuerdos críticos, no hay espacio que los consagre y son llevados por la sociedad a un máximo rinde a través de sus dispositivos. (Barreiros, 2006: 127)

Siguiendo este planteo, los espacio de ficción o no ficción cargarán en la crítica, con el canónico e indefinido apelativo de producto, entonces la complejidad de la crítica reside en que cada programa de televisión es como un espécimen de una serie extendida en el tiempo, no una obra. Su verdad es la evidencia de lo efímero de la existencia social.

A diferencia de otras críticas parecería que la crítica de televisión se encuentra aún en disputa por la legalidad y legitimidad de su discurso. Una gran parte de la intelectualidad comprende que la televisión está cargada de banalidad y malas costumbres, lo que implica la consideración utilizada por muchos (aunque iniciada por Bernardo Neustadt) de mencionarla como “TV Basura”, es decir algo desechable, que genera aprensión y cargado se inutilidad. Se pueden destacar ciertos resabios de la teoría de “la aguja hipodérmica”, en la cual se encuentra un espectador pasivo ante los mensajes manipulatorios que emanan en la pantalla.

La dificultad del crítico televisivo está condicionada por tener que dar cuenta de una parcialidad y no de una obra acabada, a diferencia de una película o un espectáculo teatral, en el que se hace un balance completo del producto.

En el siglo XX, y en la Argentina específicamente, presenciemos la proliferación de las industrias culturales y mediante la masificación de la cultura, donde la crítica, ante-

riormente reservada a la literatura y luego extensiva a otras artes, se hizo prolongable a los medios masivos de comunicación. En este sentido, la televisión no ha conseguido conformar un campo crítico equivalente al del cine. Por el contrario, sus programas han sido tratados como una manifestación típica de los medios, más cerca de la programación radial que de la expresión fílmica. Es importante destacar la mirada de Mirtha Varela⁷, quien ha estudiado e historizado la TV argentina y ha planteado que la dificultad para un acercamiento crítico responde a una ecuación que ha pesado sobre su devenir histórico: “su relevancia social fue inversamente proporcional a su interés estético. Adorada por el público, ignorada o rechazada por la crítica tiene, aun hoy, una enorme dificultad para consensuar un punto de vista para su estudio.” Mientras el cine ha tendido a privilegiar las obras y los autores en forma equivalente a lo ocurrido en el ámbito de la literatura o el arte, en la televisión ha primado el interés sociológico por su producción, su discursividad y sus formas de recepción.

7 Mirta Varela: nacida en 1961, es docente e investigadora argentina, especializada en historia de los medios de comunicación. Es Magíster en Sociología de la cultura por la Universidad Nacional de General San Martín y doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es Investigadora Adjunta del CONICET. Se desempeña como Profesora Titular de la cátedra de *Historia de los Medios de Comunicación* –fundada por Jorge B. Rivera– en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Ha colaborado en los diarios *La Nación* y *Página/12*. Es autora de *La televisión criolla*.

Desde sus inicios la TV argentina y el periodismo cultural estuvieron ligados a suplementos de espectáculos de periódicos y revistas semanales que se dedicaban a mencionar su programación y comentar alguno de los productos estrenados. (El diario *Clarín* recién lo hizo en 1954). Publicaciones dedicadas específicamente a la televisión surgieron a partir de 1953: *Teleastros* (1953), *Televistas* (1953), *Audencias Tv* (1954), pero no lograron posicionarse y terminaron desapareciendo.

El período de los sesenta se caracterizó por la modernización cultural que se manifiesta en las nuevas tecnologías, en un segundo proceso de urbanización y el crecimiento de las clases medias urbanas que derivó en un cambio cualitativo del público. Al mismo tiempo, se mantuvo el desarrollo y proliferación de revistas culturales, como una de las características reconocidas del funcionamiento del campo intelectual y cultural. Las críticas publicadas son ilustrativas como síntoma de época, por la oscilación y tensión entre cierta fascinación por el medio y la imposibilidad de legitimarlo según pautas estéticas de la cultura de elite.

Es en el retorno a la democracia donde se registra el momento en que se consolida la televisión como un objeto de estudio académico. La impronta de los Estudios Culturales (Muraro, Martín Barbero, Ford) da cuenta de la televisión como foco de interés para el debate político cultural, dado por el lugar hegemónico que la televisión había conseguido durante las décadas precedentes.

Actualmente, crítica y televisión han afianzado su relación aunque hay mucho por construir en este vínculo. Los cambios que ha sufrido la TV y las transformaciones en el

campo académico intelectual, tanto como los políticos y sociales, permiten repensar la mirada del periodismo cultural hacia este medio y dar paso a críticas antes ausentes o relegadas a espacios menores.

Por ejemplo, repensar el rating, elemento clave que se presenta como categoría compleja en el momento de mencionar el vínculo de la televisión y la crítica. Esto es la concepción de que el concepto de “rating” es traducido en valor cuantitativo de audiencias, entonces el éxito de una obra se construye mediante la evaluación de los puntos de audiencia, agregando un comentario descriptivo como fundamento de sus dichos, simplificando la diversidad y heterogeneidad de fenómenos que se encuadran en ese proceso, predominando valores en la evaluación que pasan por la rentabilidad medida en audiencias. Hoy existe en la Argentina una Sistema Federal de Medición de Audiencias, órgano interuniversitario lanzado en 2014, que pone en crisis los viejos modelos, dando lugar a nuevas miradas comunicacionales y críticas en cuanto relevancia de aquello que es observado por el público argentino.

Asimismo, como la televisión ocupa un lugar preponderante, regulador de las demás esferas de la vida cotidiana, se explica que la crítica televisiva cumpla la función de estar como sistema metadiscursivo de la propia televisión. Podemos encontrar distintas formas en la crítica televisiva, considerando a la TV como institución, como sistema, de géneros, temática, de negocios, moral, de efectos y de sintonía social.

Su cercanía con lo cotidiano, la afectividad y la ritualidad de la expectación como una misa cotidiana –a la misma hora en determinado canal– la seguridad de saber quién es

el que nos habla en cada emisión, que dota a quien mira de la sensación de no necesitar ampliar su universo de entendimiento por comprender lo que narra; –el ritual intenso pero con moral sencilla– en palabras de Martín Barbero, como lo hacen las nuevas religiones; la permanente construcción y exposición de estereotipos (modos de representación colectivamente compartidos que se reconocen y se reconstruyen ante índices visuales y sonoros) son algunos de los elementos para ser observados críticamente. Y aquí subyace el primer obstáculo. La no observación crítica o el desarrollo de sólo un comentario sobre la excesiva convencionalidad definida como la norma o práctica admitida tácitamente, que responde a precedentes o a la costumbre y refiere a un relativo acuerdo de estabilidad del significado, podría implicar una pérdida del sentido del relato mediático en su sentido más revelador y unida a una imagen condenada a la autorreferencialidad.

Por ello la importancia de la mirada crítica donde la búsqueda de la verdad resida no en la negación de su presencia en los espacios televisivos sino en la complejidad de su análisis observando cómo se configuran y dan forma los modos de la memoria, de la narración de las historias de los sujetos, las innovaciones en el plano estético, de lo estilístico y lo narrativo, para interpretar, promover y mediar aquellas obras televisivas que den paso a nuevos modos de conformar la televisión.

Se recomienda leer:

Heram, Yamila, "Crítica, las críticas. Antecedentes en la construcción de la crítica televisiva". Revista *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*. Edición N° 9. Noviembre 2010 <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=143&nro=9>. En línea

Aprea, Gustavo, "El nacimiento de la crítica televisiva en la argentina". Trabajo presentado en las V Jornadas de Investigadores de Comunicación organizado por la Red Nacional de Investigadores de Comunicación y la Universidad Nacional de Entre Ríos. Paraná, Noviembre de 2000.

Apuntes sobre la historia de la TV Argentina

144

Pensar en el abordaje crítico de la televisión y/o sus producciones requiere del conocimiento de los elementos que componen su lenguaje y al mismo tiempo la historicidad de medio, en tanto permite problematizar los aspectos económicos, pero también políticos, sociales y culturales que la definen. Es importante destacar que pese a existir gran cantidad de estudios y libros dedicados a la historia de la televisión, es difícil encontrar material sobre el caso argentino. Existen en gran medida textos dedicados a la descripción esquemática de las formas en que se ha ido construyendo la grilla de programación a través de los años, pero muy pocas investigaciones que indaguen críticamente en la historicidad y las complejas relaciones que de ella se desprenden. Una de las causas y quizás consecuencia de ello es la au-

sencia de archivo de acceso público en cuanto a material televisivo se refiere.

Una parte de los fundamentos de esta ausencia está ligado sin duda al carácter efímero de las producciones y a la idea de flujo continuo señalada por Williams a la que hemos hecho referencia en el apartado anterior. Por ello, describir y pensar los hechos y mitos que conforman a la TV cumple aquí un papel fundamental para el crítico dado que es la TV el medio que fundamentalmente despoja la reconstrucción de la memoria en su misma materia. Jesús Martín Barbero, en *Medios: Olvidos y desmemorias*, refuerza la idea de los medios como formadores de presentes implicando también una profunda ausencia de futuro.

Esta es la primera clave: los medios no nos están ayudando a anclar en la Historia de lo que nos pasa, para desde allí dibujar algún futuro sino que, en conjunto, los medios debilitan el pasado y diluyen la necesidad de futuro. Hay mucho por matizar, pues mientras la prensa, alguna al menos, intenta aún enlazar los hechos, hilarlos, ponerlos en contexto, la radio y especialmente la televisión trabajan sobre la simultaneidad de tiempos y la instantaneidad de la información que, posibilitadas por las tecnologías audiovisuales y telemáticas, se han convertido en perspectiva en modo de ver y de narrar. (Barbero, 2000: 3)

Aquí describiremos brevemente algunos de los hechos más importantes que han definido a la historia de la TV argentina en relación al vínculo existente con el Estado y el mercado y su complejo lazo con la sociedad.

Los 50. Inicio de la TV Argentina

La televisión inició sus transmisiones públicas el 17 de octubre de 1951 con la emisión del acto del día de la lealtad peronista en el que hablaron Juan Domingo Perón y Evita, por canal Canal 7. Su comienzo estuvo signado por cierta indiferencia por parte de la prensa gráfica. A diferencia de la radio que surgió en la Argentina por el interés de un grupo de radioaficionados, la televisión estuvo en manos del Estado que se hizo cargo, económica y simbólicamente, por nueve años, del único canal. Jaime Yankelevich viajó a Estados Unidos, junto con el ingeniero Max Koeble, para comprar los equipos que dieron inicio a la emisora, así con unos 700 aparatos receptores Standard Electric y Capehart se transmitieron las primeras imágenes, que fueron políticas. El acto realizado en Plaza de Mayo y los discursos de Eva Perón y Juan Domingo Perón estuvieron acompañados por una segunda transmisión de un partido de fútbol.

Algunos comentarios en los periódicos ilustran el clima de época:

El diario *El Mundo*, en un pequeño recuadro, menciona a “racimos humanos manifiestamente sorprendidos por la perfección de invento y que por su cantidad llegaron a congestionar el tránsito.” El comentario del diario *La Nación* es

igualmente parco: “Con el registro de los actos de ayer fue inaugurado en nuestro país el servicio de televisión. Según se informó oficialmente, el programa de televisión pudo ser captado con absoluta nitidez hasta 150 kilómetros de la Capital” (Ulanovsky, 2006: 16).

Es interesante la idea de Mirta Varela al referirse a las escasas repercusiones debido a que el peronismo no pudo sacar gran rédito de su propia innovación y esto se debió a dos razones: la televisión llegó relativamente “tarde” por el desarrollo del país (fue la cuarta en América Latina y la octava en el mundo) y los equipos que se utilizaron provenían de Estados Unidos y eran de segunda mano (en un contexto de fuerte nacionalismo).

En 1953, en el segundo mandato presidencial de Perón, el Congreso aprobó la Ley 14.241, que sería la primera y única ley de radiodifusión sancionada en democracia en la Argentina hasta 2009. Su contenido aspiraba a cristalizar el esquema de funcionamiento del sistema de medios hasta ese momento. El 20 de abril de 1954 sale al aire por Canal 7 el *Primer Telenoticioso argentino*, con Carlos D’ Agostino como conductor y precursor, que innovaba con agregado de imágenes de películas; había títeres que enriquecían la información; el estado del tiempo era ilustrado en un pizarrón y una bella señorita aparecía al cierre de cada emisión. Hacia 1955 la televisión aún no era un fenómeno de masas, costaba aproximadamente el doble que una heladera, transmitía un sólo canal, durante pocas horas y con una programación precaria.

El Golpe de Estado del 16 de septiembre de 1955, desactivó los efectos de la Ley y las adjudicaciones realizadas por

el gobierno constitucional derrocado. La dictadura militar bajo la denominación de “Revolución Libertadora” revocó expropiaciones hechas por el peronismo, expropió a su vez los bienes de Perón y de sus allegados y decretó una nueva ley de radiodifusión, la 15.460 en 1957. Los adjudicatarios de las nuevas licencias televisivas a crearse fueron capitales privados de sectores conservadores que organizaron una estructura de abastecimiento de su programación a través de las entonces tres grandes cadenas de broadcasting de EEUU: la ABC (asociada con Canal 11); la NBC (con Canal 9) y la CBS (con canal 13).

Los 60: desarrollo y televisión

Ese es el inicio de la expansión de la televisión en la Argentina como medio de comunicación masiva, a partir de una gestión privada. A mediados de la década del sesenta el predominio de las productoras ligadas a las cadenas de TV estadounidense comienza a revertirse por la retirada de los capitales extranjeros de la televisión en el país, quienes fueron reemplazados por empresarios argentinos (ejemplo Alejandro Romay), quienes se interesarían por la gestión del audiovisual e impondrían una programación realizada en el país.

En julio del 61 comenzaría a transmitir Teleonce. Originalmente el 9 fue conformado por gente que venía de la ya alicaída industria cinematográfica, mientras que el 13 llegaba con todo el empuje del cubano Goar Mestre que en aquellos años modificó totalmente el concepto de la televisión en el país. “Finalizando los años 60, la televisión ya

imponía sus propias imágenes: los acontecimientos históricos, la moda, los cuerpos de la política y los tips lingüísticos parecían emerger de la pantalla”, (Varela, 2005:143).

El pasaje del televisor a la televisión puede concebirse como un pasaje de una etapa a otra de la historia del medio. Como señala, Mirta Varela, desde un periodo en que la televisión se ubica primordialmente en el orden de la técnica, hacia una etapa donde la televisión pasa a ser parte del orden del espectáculo. Sin embargo, este proceso afecta, en verdad, a todas las dimensiones. Para convertirse en un medio hegemónico, la televisión tuvo que conseguir simultáneamente la consolidación institucional de su forma de producción, la organización de una grilla estable de programación con géneros específicos, un sistema de estrellas propio y una forma de consumo hogareño. Dos hechos marcarían este momento: la llegada del hombre a la luna (a nivel internacional) y las imágenes del Cordobazo (1969), completamente distintas a los planos cinematográficos de *Sucesos Argentinos*. Desde el punto de vista del público la definición y consolidación de la TV coincide con el pasaje de una recepción ritual, demarcada de la rutina diaria, a la ritualidad propia de la vida cotidiana



Sucesos Argentinos fue el primer noticiero cinematográfico argentino. La primera emisión fue en agosto de 1938. Estuvo presente en el inicio de cada proyección de películas en los cines, una vez a la semana, hasta 1972. Su creador fue Antonio Ángel Díaz, un empresario que por entonces era

dueño de una agencia de publicidad y la revista Cine Argentino. De frecuencia semanal, cada cortometraje en blanco y negro incluía de siete a diez noticias de aproximadamente un minuto de duración cada una, haciendo un total de alrededor de ocho minutos por cada emisión. Se utilizaban separadores con textos (títulos) y música de fondo, con voces en off de locutores como Carlos D'Agostino, Enrique Mancini, Eduardo Rudy y Cacho Fontana. El estilo de los cortos era heterogéneo, debido a la cantidad de colaboradores que hacían sus envíos desde las provincias y otros países, cada uno de los cuales imprimía su propio criterio a la presentación de la noticia

Goar Mestre: denominado el rey o zar de la Televisión. Hacía fines de los años cincuenta, Goar Mestre era el dueño del grupo mediático más grande de Cuba: siete canales de televisión, nueve radios y treinta empresas de diferentes rubros, constituían al enorme Circuito CMQ de La Habana. Luego de la revolución cubana, expulsado del país, durante los años sesenta, se instaló Buenos Aires, e integró la recién creada Río de la Plata Televisión S.A., luego llamada Producciones Argentinas de Televisión (Proartel), que adquirió la licencia de Canal 13 de Buenos Aires, inaugurado el 1 de octubre de 1960. Luego de la intervención del canal en 1974, se retiró. En 1989, con Carlos Menem en la presidencia participó de la privatización de los canales en una sociedad conformada por el Grupo Macri pero tuvo diferencias y se alejó del negocio.

Alejandro Romay: locutor y empresario teatral y de medios de comunicación argentino. Fue conocido como "el Zar de la Televisión". A fines de 1963 asumió como director general de Canal 9, convirtiéndose en su accionista mayoritario y

cambiando su nombre a Canal 9 Libertad. En 1974, el Estado Nacional intervino el canal por lo que se fue de Argentina. En 1983, regresó y creó la productora Telearte S.A., resultando adjudicatario de la licencia de Canal 9. La emisora retomó el nombre de Canal 9 Libertad y tuvo su etapa más exitosa, convirtiéndose en líder de audiencia entre 1984 y 1989. Durante la década del 90, Romay amplió su participación en el ámbito audiovisual: en 1991 ganó la licitación de Radio Belgrano (hasta entonces estatal), que bajo su gestión pasó a llamarse Radio Libertad; a esto sumó la FM Feeling y la empresa Buenos Aires Cable (BAC); fuera del país, el Canal 41, destinado al público hispano de Miami, Estados Unidos. Convirtió a su Canal 9 en emblema de la televisión argentina, mediante sus telenovelas y sus programas periodísticos: Nueve diario se transformó en el noticiero más visto del país, historias como *Simplemente María*, *La extraña dama* y, más acá en el tiempo, *Ricos y Famosos*, cautivaron a miles de televidentes.



Los 70. Expansión y dictadura militar

La década del setenta se inicia con la herencia de un potente mercado cultural en la Argentina. Martín Becerra aclara que la vitalidad de las industrias culturales era tributaria de las condiciones de vida que experimentaban en términos económicos varios ciclos de crecimiento, “de la universalización de la escolaridad, de la movilidad social ascendente basada en la construcción de capital cultural y de la alta capacidad adquisitiva que en términos relativos con el resto de América Latina tenían

los argentinos” (Becerra, 2010: 15). En el caso de la televisión, también ellas son robustecidas gracias a la expansión del universo de lectores y a la generalización del acceso a los receptores del audiovisual. Los dueños de los medios eran empresarios nacionales en su mayoría que ofrecían contenidos producidos en el país con búsquedas narrativas y estéticas propias.

La dictadura cívico-militar que tomó el poder en 1976 utilizó, de manera sistemática, los medios de comunicación como espacio de construcción de un discurso oficial que eliminó otras voces a través de la censura a medios o personas. El desplazamiento del consumo de información a entretenimientos masivos, de la gráfica al audiovisual, facilitó el control de los mensajes. Las fuerzas militares se repartieron la administración de los canales capitalinos entre Ejército (canal 9), Armada (Canal 13) y Aeronáutica (canal 11) reservándole el Canal 7 al Poder Ejecutivo. La censura temática se fue imponiendo lentamente y en 1977 apareció en cada canal la figura del Asesor Literario, que leía los guiones de todos los programas antes de su grabación.

A raíz de la organización del campeonato mundial de fútbol en la Argentina en 1978, la Dictadura reconvirtió el viejo Canal 7 en Argentina Televisora Color (ATC), introduciendo la tecnología de imágenes en color en la pantalla chica (que los argentinos recién pudieron recibir a partir de 1980 en el mercado doméstico). En tiempos en que se tomaban en el país decisiones basadas en el neoliberalismo económico, a la vez que imperaba un fuerte contexto de represión social y política, los militares concibieron ese proyecto con el fin estratégico de ejercer la dominación cultural y política desde el deporte y los medios.

Los 80 y 90: democracia y nuevas formas televisivas

Hacia el fin de la dictadura se decretó la tercera Ley de Radiodifusión, n°22.285, en 1980. Este decreto ley impedía el acceso de los ciudadanos y organizaciones sin fines de lucro a la titularidad de las licencias audiovisuales, establecía un órgano de control (el COMFER) y estipulaba que el servicio oficial de radiodifusión dependiera del Poder Ejecutivo. Durante la guerra de Malvinas la televisión jugó un papel importante. ATC y su noticiero 60 minutos, conducido por Oscar Gómez Fuentes, se convirtió en el espacio de toma de posición oficial frente al conflicto.

Desde la recuperación del sistema constitucional en diciembre de 1983, Becerra marca cuatro procesos que pudieron verse en los medios y en especial en la televisión: el destierro de la censura directa; la concentración de la propiedad de las empresas en pocos pero grandes grupos; la convergencia tecnológica (audiovisual, informática y telecomunicaciones); y la centralización geográfica de la producción de contenidos.

La contemporánea adopción del control remoto se sumo a la paulatina masificación de la televisión por cable, es decir, de una televisión multicanal (principio de los 90), con opciones de consumo variadas, sobre todo en el interior de un país en el que más del 80% del territorio tenía acceso a uno o a ningún canal de televisión por aire.

Desde 1989 se habilitaron legalmente la propiedad cruzada de medios de comunicación (empresas gráficas se insertaron en el mercado audiovisual), permitieron el ingreso

de capitales extranjeros en la titularidad de los medios de comunicación, incrementaron exponencialmente la cantidad de medios que puede gestionar una misma sociedad (de 4 a 24). Hasta los últimos días de ese año el panorama de la TV abierta tenía tres canales en manos del Estado (ATC, el 11 y el 13) y dos de propiedad privada (el 9 de Alejandro Romay y el 2 de Héctor Ricardo García). En medio de una hiperinflación galopante, la disparada del dólar y una gran crisis energética, hacia fines de los 80 la industria atravesaba uno de sus peores momentos económicos. Apenas asumió la presidencia, Menem hizo pública su idea de cerrar ambos canales por el déficit que ocasionaban. Las voces que desde la cultura se levantaron en rechazo de esa intención hicieron rever la decisión y, previo acuerdo con los sindicatos, a través del decreto 578 el gobierno convocó a licitación para privatizar los canales 11 y 13 antes de fin de año. Por 7 millones de dólares, el grupo encabezado por Ernestina Herrera de Noble decidió quedarse con el 13. Por el 11, Telefe (encabezado por Editorial Atlántida y un conglomerado de canales del interior), se quedó con la emisora por 16 millones de dólares.

El doctor Mariano Grondona fue un estandarte para la cultura menemista. Otro baluarte de la televisión en los noventa fue Gerardo Sofovich. Sin duda, el cambio televisivo más ostentoso de los noventa, fue la aparición de Marcelo Tinelli y su programa *VideoMatch*.

La crisis política, social y económica acaecida a fines del 2001, también afectó a la TV argentina en sus modos de narrar así como en su distribución económica. La última década televisiva ha sido atravesada por grandes cambios

especialmente a partir del debate, sanción y aplicación de la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (actualidad que trataremos en los próximos apartados).

Se recomienda leer:

Varela, Mirta, *Técnica Historia de la televisión en Argentina (I), cultura y política en la historia de los medios*. Año 1 | N° 2 | 2011. Disponible en línea en: <http://www.rehime.com.ar> | rehime@rehime.com.ar

Becerra, Martín, "Las noticias van al mercado: etapas de intermediación de lo público en la historia de los medios de la Argentina". Conicet. Publicado en Lugones, Gustavo y Jorge Flores (comps.), *Intérpretes e interpretaciones de la Argentina en el bicentenario*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, p. 139-165, Agosto de 2010.

Se recomienda ver:

Historia de la TV en la Argentina, para los 40 años de la creación de la TV privada argentina, realizado por La Asociación de Teleradiodifusoras Argentinas (A.T.A.) es la cámara empresaria que nuclea a canales privados argentinos de televisión abierta, legalmente licenciados para operar. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=55zN8M0xkzQ&list=PL195124F728E37318>

Programa *En el Medio: la televisión* (Canal Encuentro).

Este capítulo trabaja sobre el medio de comunicación masivo por excelencia. Plantea que, desde sus inicios, convive con la contradicción entre la calidad y los intereses comerciales

detrás del rating. Breve historia de la TV. Entrevistas. Disponible en: http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=101350

Dos cortos que ponen en escena las formas en que se ha abordado la historia de la TV. En este sentido, se puede observar a través de las ausencias y las presencias los modos de definir y reformular la historicidad de la televisión en su relación con el Estado, el mercado, la política y su impacto socio económico y cultural.

Historia de un país. Canal Encuentro. Desde el primer discurso televisado hasta la reciente Ley de Medios, un recorrido cruzado por la política y el entretenimiento. Además, un repaso por los actores, conductores y programas de TV que dejaron su huella en el pueblo argentino. Disponible en: http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=117631#sthash.cP2YqV4f.dpuf

La TV en los 2000. Producciones que hicieron historia. Vínculos y diferencias con el Nuevo Cine Argentino

En los últimos años, en la Argentina se instaló en el plano de los medios y atendiendo a sus diferenciaciones una nueva generación de realizaciones y realizadores que modificaron radicalmente el mapa productivo audiovisual. Desde el periodismo cultural se destaca en este período la figura del realizador-autor que ha logrado desprenderse de una

tendencia a creer que la televisión era un medio a combatir para comenzar a explotar las posibilidades que existen en ella. La presencia de la realidad en el Nuevo Cine es un punto en común con las producciones televisivas de principios de los 2000, los mismos interrogantes mueven a estos jóvenes y plasman en sus obras una nueva forma de política, una renovada forma de intervenir sobre lo real. Las nuevas formas revelan una generación atenta a otros tipos de manifestación de compromisos, no a su ausencia. Como señala Jean Baudillard es en la TV donde se da a ver, (...) los sujetos involucrados dejan de ser víctimas de la imagen. Se convierten ellos mismos en imagen.

Los últimos quince años, la TV argentina presenta dos etapas que pueden definirse a partir del paradigma que fue la crisis de 2001 en nuestro país. Hablar de una posible Nueva Televisión Argentina –parafraseando la emergencia de un Nuevo Cine Argentín–, permite comenzar a indagar en estas nuevas formas de representación. Desde Análisis y Crítica de Medios creemos importante pensar la irrupción de los realizadores en el espacio televisivo, dado nos invita a indagar en el arribo de nuevos realizadores como Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Albertina Carri o Lucrecia Martel a las ficciones de la TV argentina. Así como en el cine, en la pantalla chica argentina podemos encontrar aspectos de ruptura que caracterizan a estos jóvenes realizadores, donde la forma es el contenido. Se produce una reconstrucción de los modelos mediáticos tradicionales en donde las formas del interactuar, del reportaje, del informe, de la ficción y la no ficción, se alivianan de mandatos y predeterminaciones, que tienen como antecedente a otro joven Fabián

Polosecky, que en 1994 llega a la TV con nuevas formas de entender y hacer el periodismo, dando nuevas definiciones a los tiempos y espacios televisivos y aportando elementos de ficción a la entrevista documental.

La emergencia tanto en el cine como en la televisión de obras que dejan los “antiguos” modo de relatar permite la realización de productos novedosos en su contenido y puesta en forma, generando una relación particular con el espectador. Pensar el Nuevo Cine de los 90 y su traslado a la pantalla chica a partir de considerar a esos realizadores como hijos del lenguaje televisivo, nos permite llegar a una primera conclusión en cuanto a las formas de visibilidad de la juventud y a los modos de politicidad alejadas de las viejas tradiciones. En este sentido, podemos utilizar estas mismas categorías de análisis para observar lo que sucede en nuestra televisión.

Cabe aclarar que finalizando los 2000, en la Argentina también se instaló una nueva generación productores. Tanto en cine como en televisión las nuevas productoras Ideas del Sur (Marcelo Tinelli), Pol-Ka (Adrián Suar) y Cuatro Cabezas (Mario Pergolini) generan espacios de renovación de las narrativas y que fueron parte de los programas que marcaron la pantalla chica en los comienzos del siglo XXI.

Este quiebre o ruptura propuesta desde la crítica en relación al NCA (ver apartado Cine), se trasladó a la TV. Si indagamos críticamente la TV argentina de los últimos años, consideramos que el periodista cultural debe tener en cuenta dos productos/obras en tanto su irrupción en el lenguaje televisivo como en la apertura a nuevos modos de narrar y de representar la realidad en renovadas formas:

Okupas dirigido por Bruno Stagnaro y *Tumberos*, dirigido por Israel Adrián Caetano. Fue una experiencia muy importante el hecho de trasladar a la televisión a dos directores que habían hecho una gran película como *Pizza, Birra, Faso* (1998), bisagra también en la historicidad del cine argentino y en el inicio de lo que la crítica denominó *Joven Cine Argentino*. En el año 2000 llegó a la pantalla de canal 7 *Okupas* una dirigida y co-escrita por Stagnaro y producida por Ideas del Sur. El programa era la historia de cuatro jóvenes desorientados, sin un futuro claro en pleno Tercer Mundo. Un relato urbano conflictivo que detalló minuciosamente el duro contexto de los que viven en casas tomadas. Con su novedoso tratamiento sobre la marginalidad, la serie se adelantó a los sucesos que harían explosión en diciembre del 2001. Sin dudas entre las novedades de *Okupas* estuvo el hecho de traspasar para la ficción argentina los límites de Capital Federal, las cámaras siguieron a los protagonistas de la serie por los suburbios de Quilmes y Dock Sud en capítulos que en sus nombres mezclaban citas bíblicas, argot callejero, leyendas épicas y canciones de rock nacional.

Dos años después irrumpe en la TV argentina, teniendo como contexto político, social, histórico y cultural, la huida de De la Rúa y un país en crisis, otra serie cuyos protagonistas son los desclasados: *Tumberos* dirigida y co-escrita por Israel Adrián Caetano, producida por Ideas del Sur para el canal América. Según las palabras del director: “*Tumberos* es un comic, tiene una estética absolutamente de comic, hay buenos y malos. Es un comic para adultos. Cualquiera que ve *Tumberos* sabe que es ficción. Para ver la realidad,

mirá la realidad”.⁸ La serie mezclaba al mundo carcelario con ritos umbandas, manejos políticos turbios, secuencias oníricas y gestas revolucionarias. Caetano se permitió experimentar en televisión desde sus formas narrativas, sus contenidos y el mismo espacio de filmación, dado que se utilizó la misma cárcel de Caseros, deshabitada en clara referencia crítica a las instituciones carcelarias. Este director siguió experimentando con series como *Disputas* y *Lo que el tiempo nos dejó*.

Es importante para el crítico poder destacar aquellos programas que irrumpieron en la TV y se convierten hoy en antecedentes y posibilidad de nuevos modos de pensar la pantalla. Observar *Tumberos* y *Okupas* como producciones que renuevan la propuesta estética, marcada por la innovación y la experimentación, explorando los usos de los recursos televisivos y el funcionamiento del lenguaje audiovisual. No solo las temáticas abordadas desde una mirada a la marginalidad, sino también su puesta en forma, su modo de narrar, escenarios naturales, la forma de componer los planos, hacían de estas ficciones lugares de creación, de innovación que pretendían en ese momento dejar no sólo una marca como objeto de culto sino y, desde la mirada crítica, la esperanza de la multiplicación de estas experiencias.

8 Entrevista realizada a Adrián Caetano por Sergio Zuliani, en el diario *La voz Interior*, del 11 de noviembre de 2002.

Sin dudas el gran legado de Stagnaro y Caetano con *Okupas* y *Tumberos* fue demostrar que era posible un recambio dentro de la ficción de la TV argentina. Este estilo tuvo sus continuadores como los productos del co-guionista de *Tumberos*, Alejandro Maci, que dirigió *Sol Negro* y *Criminal*; aunque no lograron ni el rating esperado ni el elogio de la crítica especializada. Podemos pensar la influencia de estas obras también en productos como *Resistiré* o *Montecristo*, *Vidas Robadas*, *El puntero*, *Ciega a Citas* que pese a sus diferencias, parecen tener un cierto legado de ellas en la concepción de la narración audiovisual. La influencia también trascendió a lo ficcional, teniendo repercusiones en programas periodísticos denominados no ficcionales donde el tema de la marginalidad y especialmente el mundo carcelario pasaron al debate público.

También el cine actual se ve influido por el lenguaje televisivo, como por ejemplo la transformación de la idea de puesta en escena, los tiempos y el ritmo narrativo y la nombrada estética de lo “directo”.

Las nuevas formas revelaron una generación atenta a otros tipos de manifestación de compromisos, una ética de su estética, se debatía en estos productos algo mayor, se interpe-
laba al proyecto de Estado contemporáneo. Los ciclos mencionados permitieron la emergencia de la figura de un nuevo narrador televisivo y de un nuevo televidente, jóvenes que reconocieron en las novedosas producciones un lugar donde reconocerse y donde reconocer al otro. Un producto que confiaba en sus posibilidades de interpretación, que era próximo en su lenguaje y que abría nuevas puertas a la creación y por lo tanto esperanzas en un lugar bastardeado social e intelectualmente como lo es la TV.

Si bien pueden encontrarse marcas de las series que hemos destacado, la crisis político- económica de 2001 y el impacto de ello en lo cultural tuvo su caja de resonancia en la televisión argentina, que, a pesar de las renovaciones que las nuevas generaciones trajeron al lenguaje televisivo, el fenómeno no fue expansivo y pudo observarse una detención en el proceso de transformación, un retroceso en cuanto a la apertura de los lugares para la experimentación y un aumento progresivo de lugares de estancamiento de viejas fórmulas que vuelven a repetirse así como también apuestas que fueron renovadoras en el momento de su surgimiento, se convirtieron en espacios cristalizados y en decadencia en cuanto a su innovadora propuesta inicial. Este proceso tiene como causal una televisión entendida como industria, como fábricas de producto rentables seriados, como mercancía así como también la instalación definitiva de multimedios o corporaciones cuasi monopólicas que homogeneizaron las propuestas mediáticas y a pesar de las experiencias señaladas no se apreció simultáneamente una diversificación estética, cultural y comunicacional.

.....

Tumberos

Ficha técnica

Dirección: Israel Adrián Caetano

Productora: Ideas del Sur

Año inicial: 2002

Temporadas: 1

Elenco: Germán Palacios, Carlos Belloso, Belén Blanco, Roly

Serrano, Daniel Kuzniecka, Diego Alonso, Alejandro Fiore, Adriana Salonia, Carlos Roffé, Daniel Valenzuela, Agustina Lage.

Producción general: Sebastián Ortega. Realización general: Marcelo Tinelli. Idea original: Ortega-Caetano-Tinelli. Autores: Caetano y Alejandro Maci. Producción ejecutiva: Pablo Culell. Dirección de fotografía: Julián Apezteguía. Emitida: America TV (2002) Canal 9

.....

Okupas

Ficha técnica:

Dirección: Bruno Stagnaro

Productora: Ideas del Sur

Año inicial: 2001

Temporadas: 1

Elenco: Rodrigo De la Serna (Ricardo), Diego Alonso Gómez (El Pollo), Ariel Staltari (Walter), Franco Tirri (Chiqui), Ana Celentano (Clara), Augusto Brítez (Peralta), Dante Mastropiero (El Negro Pablo), perro Severino (Severino)

Autores: Bruno Stagnaro, Alberto Muñoz y Esther Feldman.

Fotografía y cámara: Juan Cruz Bucich. Dirección de arte: Sebastián Roses. Vestuario: Vanesa Hojenberg. Editor: Alejandro Brodersohn. Sonido: Martín Grignaschi. Director de producción: Eliseo Zanusso. Asistente de dirección: Matías Stagnaro.

Emitida: Canal 7 (2001) Canal 9]

.....

Una nueva televisión argentina

En el marco de lo citado al finalizar el apartado, creemos importante que el Periodismo Cultural avance en el análisis de las producciones de la Televisión Digital Argentina y las propuestas que de ella se desprenden. La llegada de la televisión digital supone un cambio radical en la tecnología, en las formas y en la concepción de la TV. Se busca producir imágenes de alta definición, pero no se queda ahí, sino que también se propone abrir las puertas a la futura introducción de servicios, como la recepción móvil de televisión, la interactividad, la televisión a la carta o los servicios multimedia proceso que se une con la explosión de Internet. La TV se encuentra en un proceso de transformación narrativo que tiene el desafío de acompañar la aparición de las nuevas pantallas, sus condiciones de consumo y sus requisitos de producción.

En Argentina, la problemática de la comunicación audiovisual en el campo político institucional domina el nuevo escenario nacional. La aprobación legislativa de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, ley 26.522 (2009), constituye un nuevo capítulo en la construcción de una cultura audiovisual, en particular la proposición de abrir canales de televisión que exigió problematizar científicamente las perspectivas que afecten los lenguajes, las creaciones, las producciones y las recepciones consecuentes.

Esta ley abre las puertas a la implementación de La Televisión Digital Abierta (TDA) creada como una política pública con el objetivo de garantizar el acceso universal a la televisión de aire de modo gratuito y a través de la cual el Estado Argentino implementa nuevas tecnologías que permiten el

despliegue en todo el territorio nacional, generando un salto cualitativo en materia comunicacional.

En este marco, la TDA se ha convertido en un espacio posible donde experimentar tanto en formatos televisivos como en los modos del relato audiovisual. En este sentido es importante destacar no sólo la cantidad sino la calidad de aquellos productos, tanto ficciones, como documentales y obras audiovisuales que han salido al aire y exhibidas también a través de la red en la plataforma la web de Contenidos Digitales Abiertos (CDA).

Se vuelve relevante observar los modos de construcción del relato y las formas innovadoras que aparecen en la pantalla. La independencia física del aparato televisivo, dada por la multiplicidad de formatos y nuevas plataformas de difusión y visionado de filmes y series de televisión, permite reconocer una evolución de los contenidos y sus formas de representación tanto en el cine como en la televisión, en cuyo desarrollo vale la pena reconocer como punto clave la inclusión del formato digital.

Un hecho a destacar es la nueva forma de entender a la TV pública alejada de la competencia del rating, y cercana a la competencia de contenidos, que ha nutrido la pantalla del Estado dándole oportunidad a diferentes voces y diferentes formas de expresión audiovisual que no encuentran lugar en los canales de TV pública y de concesión privada; alejándose de convenciones y estereotipos vinculados también al deber ser de un canal público y apostando a la innovación en especial en el terreno de las ficciones.

La continuidad de la democracia formal, unida a la revolución tecnológica, el extraordinario desarrollo de los medios

de comunicación masivos urgidos por el desarrollo de nuevos actores sociales, y específicamente la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual permiten vislumbrar alguna posibilidad de cambio. La llegada de la Televisión Digital Pública abre dimensiones nuevas para el productor-espectador necesitado de relatos distintos, de modos de representar más cercanos a una conciencia social transformadora, ansioso de espacios donde sentirse reconocido en especial los más jóvenes que no encuentran en los medios masivos propuestas que los incluyan ni donde sientan la responsabilidad de participar.

Es un desafío analizar las propuestas televisivas que se dan en este marco, a partir del fomento estatal para la producción de contenidos, como por ejemplo los *Pibes del Puente*, *Muñecos del Destino*, *Alegría y Dignidad*, *Paye* o *La Riña*, o los canales Paka Paka, Encuentro, INCAA TV. Producciones que traspasan los límites de la CABA y conurbano bonaerense, que experimentan con los géneros y los formatos, que atraen en sus nuevos contenidos y las formas de narrar viejas temáticas, apostando a generar innovadoras modo de contar las identidades a través de las imágenes. Jesús Martín Barbero señala:

También estéticamente la televisión se ha vuelto crucial en Latinoamérica, pues está convocando –pese a las anteojeras de los negociantes y a los prejuicios de muchos de los propios creadores– a buena parte del talento nacional, de sus directores y artistas de teatro y de cine, hasta grupos de creación popular y a las nuevas generaciones de creadores de vídeo, hacien-

do de la televisión un espacio estratégico para la producción y reinención de las imágenes que de sí mismos se hacen nuestros pueblos y con las que quieren hacerse reconocer de los demás. Hay nuevas tensiones estratégicas que fuerzan a los medios a cambiar, tensiones entre su predominante carácter comercial y el surgimiento de nuevas figuras y expresiones de la libertad, entre su búsqueda de independencia y las condiciones que crean los procesos de globalización, entre sus tendencias a la inercia y las transformaciones que imponen los cambios tecnológicos y algunas nuevas demandas de los públicos. (Barbero, 2001: 38)

Propuesta de reflexión final

Son varios los autores que desde diversas perspectivas han anunciado la muerte de la televisión: Pérez de Silva, Piscitelli, Carlón, Verón, entre otros. Todos coinciden en que lo que se modifica es la forma de ver televisión a partir del auge de las nuevas tecnologías y las diversas pantallas. Entonces, lo que se encuentra en camino de desaparición es la manera de hacer televisión a partir del surgimiento de las redacciones digitales, así como también las formas de mirar televisión a raíz del incremento de la autoprogramación, y el aparato televisivo en sí mismo como consecuencia de la digitalización y de la convergencia que ésta promueve entre empresas productoras de contenidos y redes de telecomunicaciones. Carlón comenta que la televisión muere como medio de masas, pero no muere el directo como lenguaje y

dispositivo, y tampoco lo hace su sujeto espectador, es interesante esta afirmación en tanto distingue que la televisión como lenguaje no morirá.

Es un momento donde la crítica debe agudizar sus sentidos y repensar los modos del hacer y de concebir la televisión, no como desaparición del medio sino en sus nuevas formas de existencia.

Reflexionar a partir expuesto cuales han sido las transformaciones y nuevas perspectivas a partir de la plena aplicación de la Ley de Servicios de Comunicación audiovisual, nos permite formular algunas preguntas: ¿Cuál es el impacto en contenidos y formas? ¿Qué posibilidades de aperturas a nuevas experiencias televisivas promueve? ¿Se transforma el modo de concebir a la TV? ¿Cuáles son aún las cuestiones a debatir? ¿Qué aspectos necesitan contemplarse para enriquecer las nuevas formas de entender el lenguaje televisivo en este panorama? ¿Cuál es el rol de las universidades? ¿Qué producir desde los canales universitarios? ¿Cuál es la relevancia del periodista cultural en este contexto?

En tanto periodistas culturales que practican la crítica como ejercicio cotidiano, es necesario comprender la televisión a partir de su protagonismo en nuestra sociedad, analizar lo que en ella se produce y promover a la TV como lugar de ruptura y creación donde cada vez más jóvenes puedan intervenir en los procesos de producción y no solo de recepción de las nuevas obras. Expresar el nuevo *sensorium*, el *palimpsesto* que constituye la identidad, una mirada minada de fragilidad, de fluidez, de indefinición pero al mismo tiempo de consolidación de nuevos modos de representación, de la certidumbre de crear nuevos lenguajes donde encontrar

las maneras de nominar la razón de su ser social. El avance de las nuevas tecnologías puede ser un aspecto alentador si los jóvenes pueden ser parte de ellas, crear a partir de ellas y ser vistos en ellas. El profesor emérito de Análisis y Crítica de Medios Dr. Carlos Vallina afirma que:

Si desde la Universidad no observamos a la televisión, si no intentamos participar de ella, vamos a perdernos una oportunidad histórica porque la resignificación del Estado, la reconstrucción de las instituciones y la revalorización del sentido tienen en la televisión un arma extraordinario (...) Con sus altas y bajas, la televisión es un territorio de construcción y diálogo y es parte de la cotidianeidad de los argentinos. Un espacio y un tiempo no nominado, no definido y esa indefinición es el lugar de la enunciación posible, de un lenguaje a definir. (Vallina, 2007) ⁹

Actividad propuesta para el alumno

Elija un programa televisivo argentino y realice una crítica teniendo en cuenta los ejes propuestos en el capítulo (lenguaje, modo narrativo, historicidad, tradicionales nuevas formas de la televisión).

9 En nota de Picabea, María Luján. "Zapping académico: cada vez hay más investigación sobre la TV argentina", diario *Clarín* 26/02/07.

Capítulo VII

Nuevas escrituras. Otros textos

Por *Lía Gómez y Andrés Caetano*

Resumen del artículo

Este artículo desarrolla la relación entre los cambios tecnológicos y su relación con el ejercicio crítico.

Se realiza un recorrido histórico por las transformaciones tecnológicas y su vínculo con las formas de comunicación. Los medios también se ven atravesados por este panorama de modificaciones sociales.

Por su parte los lenguajes y la crítica se muestran en constante proceso de actualización. La multiplicación de pantallas y la proliferación de sitios, produce un cambiante escenario con relaciones influyentes en los imaginarios socioculturales. Tales materiales se ubican frente a un cambio de los públicos, insinuando a su vez una alteración de las tradiciones propias del campo crítico.

Objetivos del artículo

- Exponer los desarrollos tecnológicos y su relación con los procesos comunicacionales.
- Entender el lugar de preponderancia que tienen las TIC en el panorama mediático.
- Proponer una reflexión sobre el lenguaje de la crítica y las nuevas tecnologías.

¿Nuevas tecnologías?

Las nuevas formas tecnológicas que se desarrollan en la sociedad contemporánea son la continuación de la gran invención humana que es la escritura, el libro, el ordenamiento lingüístico, la estructura conceptual, la composición plástica por la cual un texto está ordenando un pensamiento.

Las nuevas tecnologías parecen renovar todo pero el campo del arte es mucho más complejo a la hora de ser abordado desde una perspectiva crítico analítica. El teatro, por ejemplo, persiste desde la época de los griegos y aún sigue formando parte de las experiencias posibles de ser vividas en el mundo artístico. El cine, surge a finales del siglo XIX como una tecnología nueva, pero aún desarrolla su capacidad infinita de evolución, e incluso el libro, con los pronósticos apocalípticos sobre su desaparición, ha sobrevivido desde la Biblia hasta hoy. Sin embargo, el avance de las tecnologías y sus usos modifica nuestra experiencia con esos objetos.

Es necesario remarcar con Jesús Martín Barbero, comunicólogo colombiano, que:

Frente a las culturas letradas, ligadas a la lengua y al territorio, las electrónicas audiovisuales se basan en comunidades hermenéuticas que responden a identidades de temporalidades menos largas, más precarias, pero también más flexibles, dotadas de una elasticidad que le permite amalgamar elementos provenientes de mundos culturales muy diversos, atravesados por discontinuidades y contemporaneidades en las que gestos atávicos conviven con reflejos pos modernos. (Barbero, 2002: 9)

Inés Dussel y Myriam Southwell plantean la necesidad de estudiar la cultura de la imagen ya que:

Permite una suerte de antropología histórica que constituye un buen aporte para interrumpir algunos lugares comunes en la actual discusión sobre los medios. Y define a la cultura visual como: un conjunto de hipótesis que necesitan ser examinadas –por ejemplo, que la visión es (como solemos decir) una construcción cultural, que se aprende y cultiva; que por lo tanto tendría una historia vinculada en algunos modos que aún deberemos determinar a la historia del arte, de las tecnologías, de los medios, y a las prácticas sociales de exhibición y muestra,

y a los modos de ser espectadores– y (finalmente) que está profundamente involucrada con las sociedades humanas, con la ética y la política, con la estética y la epistemología del ver y del ser visto. (Dussel, 2015)



Inés Dussel: Profesora Investigadora del Departamento de Investigaciones Educativas del CINVESTAV-IPN, México. Es Doctora en Educación. Su formación de base es en Ciencias de la Educación, en la Universidad de Buenos Aires, y cuenta también con una maestría en Ciencias Sociales de Flacso/ Argentina. Ha escrito siete libros, compilado tres, y publicado más de 100 artículos y capítulos de libros en medios reconocidos internacionalmente, en cinco idiomas.

Myriam Southwell: Es Ph.D. del Departamento de Gobierno de la Universidad de Essex, Inglaterra; Master en Ciencias Sociales por la FLACSO y Profesora y Licenciada en Ciencias de la Educación por la Universidad Nacional de La Plata. Es autora de diversos trabajos sobre temas de historia, teoría y política educacional. Se destacan entre las publicaciones recientes el libro *La escuela y lo justo: ensayos acerca de las medidas de lo posible* y *La educación secundaria en Argentina. Notas sobre la historia de un formato*.



El Profesor Carlos Vallina, creador y titular de la materia Análisis y Crítica de Medios desde sus inicios sostiene:

Nos encontramos ante la realización de un universo de mensajes y obras que han fusionado las dimensiones de la palabra y de la imagen. De una capacidad cuya potencia generativa permite resolver la principal cuestión que la nación y su pueblo han buscado consecuentemente a través de sus luchas y de sus prácticas, a saber: el derecho a la propia imagen. (Vallina, 2012: 24)

La lucha por el poder, desde lo material y lo simbólico, no se puede analizar sin observar las transformaciones sociales y comunicacionales que implicó la llegada de los dispositivos tecnológicos a la vida cotidiana de las personas. Sobre estos cambios Carlos Vallina propone:

La revolución tecnológica ha dejado de ser una novedad en desarrollo para pasar a constituirse en una cotidianeidad cuya evolución propone concebir la comunicación y en particular la generada por las condiciones del universo digital, como un modo institucional de las relaciones entre los seres y sus organizaciones de imprescindible y valiosa configuración del conjunto de la vida. (Vallina, 2012:10)

También la educación se ve implicada en estos cambios:

Es justamente en la educación donde los frutos de la aplicación irrestricta de las nuevas normas y funciones de la galaxia de pantallas que han sido reconocidas como emergencias públicas de la profundización democrática en los imaginarios, en las representaciones, y en las estrategias narrativas de todos aquellos que dotados con las nuevas posibilidades comienzan a alfabetizar y a designar la conciencia de sus posibilidades de libertad y de realización. (Vallina, 2012: 10)

175

Se recomienda ver la siguiente publicidad y pensar cómo aparecen las formas de la comunicación y quien es el que enseña: <https://www.youtube.com/watch?v=rZNNnYCZFHY>

¿La tecnología transforma los medios?

El tiempo, el espacio y los modos de relacionarnos con la producción y recepción de obras artísticas, del mismo modo que los imaginarios a los que nos enfrentamos, constituyen una amalgama de sentidos a los que debemos estar

alertas para comprender el mundo social a partir de la tecnología como forma cultural. En este sentido, entendiendo a la tecnología como su nombre lo indica, como el estudio del arte o la técnica (téchne y logía), la crítica debiera relacionarse con las tecnologías a partir de una complicidad cognitiva y una apertura expresiva, que le permita comprender los imaginarios que se desarrollan en cada obra artística, con sus propias lógicas de ritmo, sonoridades, visualidades e identidades.

El mundo contemporáneo nos ofrece manifestaciones expresivas que imponen transformaciones en los modos de abordaje de las obras. La crítica no solo debe dar cuenta de aquello que se configura como “lo nuevo”, sino observar lo institucionalizado, lo histórico e incluso lo naturalizado a partir de una mirada que se posicione como novedosa.

Es decir, no se puede hoy analizar críticamente el cine sin tener en cuenta sus transformaciones a partir del video, de lo digital, de las condiciones de producción y exhibición del material audiovisual.

Del mismo modo que no se puede observar el teatro sin el diálogo con la televisión, sus cruces narrativos, sus puestas en escenas, sus formas de representar y el vínculo con el público y sus sentidos.

Tampoco la televisión puede ser pensada sin las plataformas tecnológicas como la web, o la pintura sin el bagaje cultural que nos plantea la fotografía experimental, e incluso pensar la propia foto como arte de captura sin tener en cuenta el mundo de la edición.

Por su parte la música también ha sido atravesada por estas innovaciones que han modificado su circulación social.

Sergio Pujol en una nota de la revista *Rolling Stone* realiza un imaginario recorrido por la ciudad de Buenos Aires durante 1910, año del centenario, y las músicas que se escuchaban y producían en los distintos barrios. Entre otras menciona cómo se estaba gestando el tango.



Sergio Pujol nació en La Plata, en 1959. Es historiador y crítico musical, docente e investigador del Conicet. Brindó cursos y conferencias sobre tango y cultura argentina en las universidades de Princeton, Iowa, Grinnell y Birmingham. Publicó una decena de libros, entre los que se destacan *Jazz al sur*, *Discépolo, una biografía argentina*, *La década rebelde*, *Rock y dictadura* y *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. En 2002 recibió el título de Fellow in Creative Writing por la Universidad de Iowa (EE.UU.) y en 2007 el diploma Premio Konex en reconocimiento a su labor en el periodismo musical. Ha colaborado en diversos medios del país y del exterior. Enseña Historia del siglo XX en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP.



Nunca hubo tanta música a disposición como en la actualidad. Los nuevos formatos no sólo modifican la forma de escuchar sino de entender la música.

En *YouTube* se ve y se escucha música; los usuarios construyen sus propias producciones audiovisuales de las canciones. Auriculares en los oídos de personas (chicos, jó-

venes, adultos) es una imagen que forma parte del paisaje de la ciudad.

La escucha pasó de ser privada a pública. La música sueña en los autos, en los reproductores de Mp3 en las calles, en los transportes públicos.

En este contexto de diversificación de propuestas y fragmentación de los públicos quizás no debamos esperar la “nueva música para multitudes”. Se multiplican los campos de análisis.

Hoy también se escucha radio por internet, en los reproductores portátiles o a través de canales de televisión.

La nueva Ley de Servicios Audiovisuales es una oportunidad para ampliar el mundo de imágenes y sonidos de la sociedad y esto quizás devenga en una construcción de la subjetividad más compleja.

La música es una forma de construir el mundo. La crítica es una forma de producir conocimiento. La pregunta es ¿cómo conocemos ese mundo que construye la música?

Para abordar el objeto de estudio música se debe construir una metodología propia. Flexible y aplicable. Que reconozca las condiciones de producción y de recepción. También debemos tener en cuenta los nuevos modos de hacer, escuchar y relacionarse con la música.

Las conexiones tecnológicas se hacen necesarias en la línea de tiempo tanto hacia el pasado como hacia el futuro desde el presente, de tal modo que así como es importante replantear el lugar de las expresiones artísticas a partir de las formas tecnológicas más contemporáneas, a la inversa, para comprender la nueva situación de la imagen y el sonido, por ejemplo, en la era digital debemos remitirnos a la

historia de su evolución. Esto no quiere decir que para realizar una crítica sobre el videoarte por ejemplo, nos vamos a estudiar toda la historia de la evolución de la imagen, pero sí ser extremadamente cautelosos con aquello que definimos como nuevo sin haber corroborado su existencia anterior, incluso como muestras incipientes. En este sentido, el crítico debe ser profundamente culto.

El lenguaje y la crítica: ¿Una relación que se transforma?

Una de las cuestiones que las denominadas TIC (Tecnologías de la información y la comunicación), o Nuevas tecnologías digitales nos proponen para analizar, es el problema sobre los modos de escritura y lectura que se transforman en vistas a un tiempo y un espacio nuevo que presenta la pantalla como tecnología.

Sabemos que la lectura en plataformas online no formula el mismo código de encuentro con el lector que lo impreso, ya que el espacio de desarrollo permite otros caminos de lectura, a partir de la multiplicidad de links posibles a ser abordados, la cantidad de información que circula, y los tiempos empleados para la concentración.

Para el Profesor Vallina:

Los lenguajes atraviesan benéficamente aún con las sospechas de los residuos positivistas y de las concepciones iluministas, a la lengua entendida como una

complejidad en la que la imagen ha pasado a ser el ex-cipiente, el caldo de cultivo, el significante abierto que posibilita su vínculo fecundo con la palabra en tanto distinción crítica y modelo educativo. (Vallina, 2012: 29)

Por su parte, Southwell y Dussel sostienen que

La escritura es un ‘modo de representación’, es una de las formas en que los seres humanos construimos el sentido sobre nuestra experiencia y nos comunicamos. La escritura es un modo importantísimo de representación, y su aprendizaje es difícil, y debe ser eje fundamental de la escolaridad; pero no es necesariamente cierto que es el más completo o el que debe ‘dominar’ a todos los otros, que incluyen a la imagen, el sonido y el lenguaje gestual o corporal. Esta jerarquización excluyente de la escritura más bien habla de una sociedad que valora y jerarquiza ciertas prácticas sobre otras, y que desprecia otras formas de comunicación y de saber (...) Además pensar en los modos de representación ayuda también a analizar los medios tecnológicos por los que se representa. (Dussel, 2015)

Al recorrer la historia de la escritura también vemos que estas modificaciones en los modos de producción y recepción también se han ido modificando.

Desde la oralidad a la escritura, de la escritura sobre tablas a la escritura sobre papel, etcétera, en todas esas transiciones hubo modificaciones en la norma que organizó la lengua escrita; y por lo tanto, fue parte del derrotero de su crecimiento y afianzamiento. Por otro lado, varios siglos atrás, escribir y leer eran actividades profesionales que llevaban adelante personas que desempeñaban un oficio específico. Pero la evolución de la sociedad posibilitó que ya no fuera un oficio que desempeñaban algunos pocos por obligación, sino una marca de ciudadanía y gracias a ese desarrollo esas prácticas están hoy fuertemente extendidas entre nosotros. Una mirada a lo largo de la historia, desde el siglo XII hasta nuestros días, podría listar una enorme cantidad de 'deformaciones' y transformaciones en ese lenguaje. (Dussel y Southwell, 2007: s/p)

Del mismo modo los géneros afrontados, como la crítica, la opinión y el comentario, se desdibujan en la multiplicidad de voces que la red ubica.

Nuevamente aquí, para el análisis se debe tener en cuenta las dimensiones de la crítica, la social e histórica, la jurídico-política y la cultural y simbólica.

En el campo de lo social histórico, podemos decir, que el desarrollo y la mutación de las formas escriturales no responde solo al avance de la tecnología, sino que forma parte del propio proceso de desarrollo de la humanidad.

De la oralidad a la imprenta los códigos se fueron transformando, del mismo modo que los periódicos y la

comunicación masiva han ido proporcionando escrituras y géneros diversos a través del tiempo. La red entonces se articula con esta historia, y se propone como innovación necesaria de ser pensada a la luz de la sociedad en la que surge.

En lo que respecta al campo jurídico-político, las regulaciones de la web implican la transfiguración de las distancias, los espacios y el tiempo, que problematizan las leyes establecidas en torno al derecho de autor, la comunicación masiva, el desarrollo de plataformas e industrias culturales, y la función de la política como órgano regulador.

En tanto que lo cultural y simbólico constituye un mundo inabarcable donde el presente y el pasado se cruzan en el tiempo (se puede acceder a material del siglo pasado, como también a obras publicadas o exhibidas en un lugar del mundo al mismo instante que en otro).

¿Cómo afecta entonces esta nueva situación a la escritura crítica?

En principio como acto-motor que no sólo involucra al lápiz, sino al teclado como instrumento. Esta cuestión que parece menor, nos permite reflexionar sobre el trazado y la forma de las grafías, que por un lado proponen un sistema regulado por el software informático, pero por el otro no quitan la posibilidad de agrupar las palabras del modo que el autor lo solicite. Sin embargo, el crítico se transforma de escritor en usuario, ya que su propuesta no solo involucra la escritura

para un medio, sino el uso de la tecnología específica y sus soportes posibles a la hora de configurar su mensaje.

Podemos decir que hay una digitalización de la esfera cultural que modifica los consumos del arte y sus interpretaciones, configurando otros textos sobre la cultura y modos de pensar que no siempre se corresponden con el sistema analógico.

En una escritura tradicional encontramos:

- Linealidad descriptiva
- Orden secuencial lógico
- Apertura y cierre del texto
- En una escritura digital:
 - Intertextualidad descriptiva
 - Secuencialidad no lineal
 - Apertura del texto
 - Final abierto

La escritura digital propone una lectura más participativa y un vínculo de intercambio directo con el autor de la crítica, y en muchos casos entre obra y crítica.

La relación con el lector se ve articulada de modo distinto, ya que aquel que lee en la mayoría de los casos puede utilizar la palabra propia para debatir con el crítico, ubicar sus comentarios y así resignificar el sentido de la primera escritura en múltiples posibles. Esto no quiere decir que esta práctica nazca con la digitalización, sino más bien expone socialmente la experiencia de la lectura que de otro modo se constituye como privada.

Este tipo de escritura se convierte en un hipertexto que permite enlazar y compartir información, imágenes, soni-

dos, y articulaciones varias, que la escritura gráfica impresa no proporciona como posibilidad.

Por otra parte, debemos decir, que la mente humana funciona desde su origen como conector de vínculos, siendo este el proceso principal del pensamiento.

A su vez, ya textos clásicos de la literatura como *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, proponen al lector el juego de armar su propio camino de lectura.

Si bien la hipertextualidad es una característica ligada a las nuevas tecnologías, su potencialidad histórica se encuentra en la cultura desde antes de la aparición del software.

En una escritura digital crítica, el autor no debe olvidar las herramientas principales que permiten el desarrollo de un análisis profundo, de tal manera que la secuencialidad interrumpida por la posibilidad de articulación de links o vínculos que llevan a otros textos e imágenes, debe ser expuesta siempre con la intencionalidad de sostener y argumentar la hipótesis principal de la intervención a la obra elegida.

Es decir, que el crítico debe usar las posibilidades que la tecnología brinda para el acceso a la cultura, pero con el fin de orientar al lector a una posible comprensión y conocimiento mayor de aquello que se le propone como línea de lectura sobre la obra abordada.

Decimos entonces que la escritura crítico-analítica de lo impreso a lo online, puede conservar el mismo modelo estructural, o variar su forma con relación a las posibilidades que la tecnología le brinda, pero siempre con el objeto de identificar y conocer la verdad de la obra abordada.

Propuesta de reflexión final

¿La tecnología modifica la crítica?

No es posible pensar el ejercicio crítico por fuera del desarrollo tecnológico. La crítica se ve atravesada por estos procesos tanto desde las maneras de comunicar como desde las herramientas que nos permiten comprender las representaciones sociales. Las nuevas tecnologías configuran nuevos modos de comunicar y de representación que la crítica debe reconocer como propios de su campo.

Jesús Martín Barbero planteaba la comunicación

Como lugar de dos estratégicas oportunidades: primera, la que abre la digitalización posibilitando la puesta en un lenguaje común de datos, textos, sonidos, imágenes, videos, desmontando la hegemonía racionalista del dualismo que hasta ahora oponía lo inteligible a lo sensible y lo emocional, la razón a la imaginación, la ciencia al arte, y también la cultura a la técnica y el libro a los medios audiovisuales; segunda: la configuración de un nuevo espacio público y de ciudadanía en y desde las redes de movimientos sociales y de medios comunitarios. (Barbero, 2002: 9)

Por un lado, desde la producción de sentidos la comunicación cada vez hace más evidente la interrelación entre lo racional y lo sensible. No se pueden separar, la crítica debe profundizar ese vínculo desde una mirada

abarcativa de los procesos sociales. Por el otro lado, la crítica debe comprender los cambios en las identidades y las formas de ser ciudadanos, las nuevas tecnologías integradas a un mundo en donde el acceso a la tecnología no siempre implica más comunicación.

Estamos necesitados de pensar el nuevo mapa que dibujan esas tensiones entre las mutaciones tecnológicas, las explosiones e implosiones de las identidades y las reconfiguraciones políticas de las heterogeneidades. (Barbero, 2002: 9)

Ese es uno de los desafíos de la crítica: dibujar ese mapa que nos brinde pistas para comprender el tiempo en el que vivimos.

PARTE III
Entrevistas

El Estado de la crítica en la Argentina

Por *Federico Ambrosis* y *Santiago Cabassi*

—■

188

En los últimos años con el avance de Internet y la proliferación de sitios, blogs y redes sociales, el mapa de la crítica de cine se modificó. La tradicionales críticas de cine de los diarios nacionales o de revistas especializadas como *El Amante* (hoy convertida en sitio online), conviven en la actualidad con una amplia gama de opciones. ¿Cuál es el rol de los críticos y el peso dentro de la industria en estos días? A partir de esas premisas convocamos a críticos y periodistas especializados de diarios nacionales, sitios online y blogs de críticas. Diego Batlle (*Otros cines*), Juan Pablo Russo (*Escribiendo cine*), Marcos Gustavo Vieytes (*Hacerse la crítica / El amante*), José Luis De Lorenzo (*A Sala llena*), Ezequiel Boetti (*Página 12 / Otros cines*) y Mex Faliero (*Fancinema*), analizan el panorama actual de la crítica y cuál es el futuro de la misma. Un debate con miradas diversas sobre el estado de la crítica en la Argentina.

Diego Batlle, de *Otros Cines* y *La Nación*

¿Cómo ves el panorama actual de la crítica de cine en el país?

A tono con el cine que se ve, discreto. La cartelera comercial es bastante floja, se estrenan sólo un puñado de buenos films (en su mayoría de Hollywood) por año y del cine de arte y ensayo ya casi no llega nada. Y entonces quedan los festivales (BAFICI, Mar del Plata), pero es muy poco, limitado, puntual. Entonces la discusión se achata, todos discuten sobre los mismos pocos films. Yo pensé que con la explosión digital iban a surgir muchos buenos críticos jóvenes, pero cuando repaso blogs y sitios no encuentro demasiadas miradas renovadoras, al menos no tantas como debiera por la cantidad de gente que hoy publica a diario. No digo que los críticos de hoy sean peores que los de mi generación (la que empezó a comienzos de los 90), pero la supuesta democratización de los medios no generó el recambio que uno esperaba.

¿Cuál crees que es la esencia del trabajo de un crítico de cine y cómo fue cambiando con el acceso a la proliferación de blog o sitios de cine?

Ahora se puede armar una agenda más allá de los estrenos. No sé por qué los blogs y sitios no hablan del otro cine, el que se puede ver online, compartir, y se limitan a seguir la de los estrenos de los jueves. Hay mucha reseña de estreno irrelevante, como si todos quisieran formar parte del circuito comercial, ser

leído por los directores de cine, por los distribuidores... Repito: la "revolución" de Internet, que tantos beneficios trajo en otros aspectos (como la circulación de las películas), no generó un cambio drástico y beneficioso en la discusión cinéfila/crítica.

¿Qué importancia tiene la crítica en la industria actualmente, desde la formación de opinión hasta el éxito o fracaso de un film?

Muy relativa, se ha perdido bastante prestigio y mucho de la influencia que alguna vez tuvo. Recuerdo que hace unos años una película de Abbas Kiarostami y de Lucrecia Martel superaron con holgura los 100.000 espectadores, gracias en parte al apoyo de la crítica. Hoy *La vida de Adèle*, con críticas excelentes, apenas superó los 20.000.

En la Argentina, la crítica de cine existe en su mayor parte en los diarios nacionales o en sitios especializados ¿cuál crees que va a ser el futuro de la crítica?

No tengo idea. Creo que va a seguir existiendo. Probablemente no tenga mucho sentido como "recomendadora" de estrenos (para eso están los columnistas de radio y TV). Va a tener que repensarse, buscar nuevos objetivos. Igual, pese a que mi mirada hoy puede ser no demasiado optimista, siempre apuesto a que la incorporación de nuevas voces va a generar un salto cuantitativo y cualitativo.

Juan Pablo Russo, de *Escribiendo Cine*

¿Cómo ves el panorama actual de la crítica de cine en el país?

En la actualidad la crítica de cine argentina puede dividirse en dos tipos que a su vez presenta subdivisiones: una la de los diarios y otra la que puede verse en sitios y blogs especializados. En los diarios se encuentra por una parte un tipo de crítica bastante chata, que hace tiempo dejó de ser crítica para convertirse en textos vacíos que no dicen nada más allá de la sinopsis y si al que escribe “le gustó o no” la película, independientemente si el producto es bueno o malo. Claro que el gusto tiene que ver con los intereses que la distribuidora de la película tenga con ese medio o con el que escribió la crítica, y digo el que la escribió porque ya no son críticos las que las escriben sino periodistas venidos de otras secciones que no tienen idea de cine. Contrariamente a estos también están en el otro extremo, aquellos “críticos estrellas” que se creen los dueños de la verdad y escriben poniéndose por encima de la película, queriendo ser ellos más importantes que la obra en sí, con textos dirigidos a sus colegas y no al lector. Este tipo de personajes están más interesados en la repercusión que la crítica pueda tener entre el grupo que integran que en la gente que paga una entrada para ir al cine. Les encanta elevar bodrios a la categoría de arte y a los films populares destrozarlos con fundamentos inconcebibles. En cuanto a la crítica de los sitios y blogs hay de todo y hay que saber cuáles leer y cuáles no. Se encuentran cosas interesantes y honestas y otras de gente que no

sabía qué hacer de su vida y abrió un blog para poder ir al cine gratis. En el ciberespacio hay de todo pero hay que saber elegir. Los mejores textos siempre provienen de jóvenes desconocidos que aún no fueron contaminados por los intereses que mueven al cine de hoy. Hoy los críticos son amigos de los directores, de los distribuidores, de los productores, de los preneros, programan películas, hacen ciclos, trabajan de periodistas y eso es una contra. En EE.UU o Europa el crítico solo hace crítica y de lo demás se encarga el periodista, algo que acá no sucede y no va a suceder.

¿Cuál crees que es la esencia del trabajo de un crítico de cine y cómo fue cambiando con el acceso a la proliferación de blog o sitios de cine?

El crítico le debe brindar al espectador una hipótesis de lectura sobre un film. Es decir, darle herramientas para que el espectador cuando se encuentre frente al film en cuestión o después de su visualización pueda ampliar el panorama de lo que vio, aunque hoy en día y sobre todo con los puntajes el espectador está más interesado en saber la puntuación que lo que uno escribe. Los analistas de internet dicen que en su mayoría un lector no lee más de dos párrafos cuando se sienta frente a una computadora. Con eso ya está todo dicho. Habrá que preguntarse por qué pasa esto.

¿Qué importancia tiene la crítica en la industria actualmente, desde la formación de opinión hasta el éxito o fracaso de un film?

En los film grandes ninguna. La gente va a ver una película por más que la crítica diga que es mala si se hizo un buen trabajo de marketing de antemano. Si una crítica negativa puede afectar en films argentinos chicos, es decir los que no vienen acompañados de un gran lanzamiento, que son la mayoría, o el cine de autor. Ahí la gente se fija en las críticas, pero no en lo que se escribe sino en el puntaje. El otro día estaba en una función de una película “chica” y un espectador le preguntaba a otro que le había puesto un crítico X, en lugar de preguntarle que había dicho de esa película.

En la Argentina, la crítica de cine existe en su mayor parte en los diarios nacionales o en sitios especializados ¿cuál crees que va a ser el futuro de la crítica?

No creo que tenga un futuro. Cada vez hay más gente que escribe sobre cine y cada vez hay menos gente que le interesa lo que se escribe. En un futuro creo que las películas van a tener un puntaje y un párrafo con la sinopsis. Además ya son pocos los que les creen a los críticos, seres que cada vez se alejan más de los espectadores, aspirando a que se hable de ellos y no de las películas.

Marcos Gustavo Vieytes, de *Hacerse la crítica* y *El Amante*

¿Cómo ves el panorama actual de la crítica de cine en el país?

Sospecho que muy bien, aunque no sé en realidad cuánto es lo que yo veo, cuán consciente estoy de lo que pasa alrededor como para juzgar el estado general de la cosa. Esto se debe, en parte, a la gran cantidad de medios virtuales de crítica. El hecho capital de la crítica argentina del último año ha sido el paso de *El Amante* a la virtualidad paga y la pérdida del lugar físico y también simbólico que tenía, una pésima decisión o, en todo caso, una decisión muy mal implementada. Por lo demás, en los diarios no existe crítica de cine o, al menos, crítica de cine extensa, analítica y polémica, que es lo que hace interesante a la crítica de cine. La crítica como intervención, justamente, “crítica” allí no tiene lugar, y es lamentable que un crítico como Porta Fouz se haya sumado al plantel estable de un diario porque puede tomarse como un paradigma de la domesticación de un espacio crítico como *El Amante*, si es que no dejó de ser salvaje mucho antes. Alguien como yo, que disfrutaba de leer crítica en *El Amante* en papel, no lee los diarios por simple aburrimiento, así que sólo queda Internet, o ponernos a escribir nosotros, como hicimos en *Hacerse la crítica*, que comenzó siendo mi blog personal, terminó sumando a una quincena de redactores, y pronto va a tener una versión en papel con los mejores textos de este año editados –en el sentido de montados– para darles una entidad conceptual

reconocible, y algunos inéditos. Por estas mismas razones tampoco tengo tiempo para leer otros textos críticos, salvo de manera relativamente aleatoria cuando alguno que llega por Facebook capta mi interés. Pero la realidad es que a esta altura del partido, después de diez años de escribir y leer crítica o algo parecido, lo único que me divierte es escribirla, además de dar clases, que es compartir oralmente lo visto, ida y vuelta mucho menos solitario y mucho más grato.

¿Cuál creés que es la esencia del trabajo de un crítico de cine y cómo fue cambiando con la proliferación de blog o sitios de cine?

No lo sé, la verdad que no lo sé y no sé si me interesa saberlo. Quizás la respuesta esté implícita en la última línea de la anterior, cuando hablaba de “compartir”, aunque allí lo refería a las clases. En este momento, me inclinaría por el verbo “discriminar”, en tanto separar la paja del trigo, distinguir, dividir lo visto, que está artificialmente restituído por la mirada de un hombre o por el funcionamiento de una industria, para ver con qué nos encontramos en las grietas. También últimamente pienso a la crítica como una forma de “performance”, vale decir de intervención en el presente. De otro modo sentiría que hay que decir la palabra justa sobre ella, dar la interpretación correcta, etc., etc. y sería un gran peso a la vez que una gran tentación, y prefiero eludir ambas posibilidades escribiendo lo que me pasa al verla, lo que sucede entre la película y yo en el momento del estreno. Me parece una forma interesante de darle atención a la

película como hecho político, y no me refiero a hacer crítica kirchnerista o antikirchnerista, cosa que está latente, es muy saludable y también muy divertida, sino a dar cuenta del momento del estreno de una película, a escribir un texto en el que las marcas del presente en el que veo la película no sean borradas por el “deber” de informar (para eso están los críticos de los diarios y, en mayor medida, esa gran base de datos que es la web) o el “servicio” casi sagrado de dar con el sentido de la “obra”, de escribir para la posteridad. Si esta operación funcionara más o menos como me gustaría que lo hiciera, el texto que resultaría de ella no sería subsidiario de la película y tendría incluso el grado de autonomía discursiva y creatividad estética necesario como para conformarme por lo menos por ahora

¿Qué importancia tiene la crítica en la industria actualmente, desde la formación de opinión hasta el éxito o fracaso de un film?

Todavía no hay industria en este país, así que no crea que tenga importancia alguna, o por lo menos sobresaliente. Sigo suponiendo que las reseñas de los diarios inciden en una buena cantidad de público, pero si analizamos las películas argentinas a las que les fue bien el año pasado, nos damos cuenta que la responsabilidad de su éxito radica en la publicidad y en las estrellas. Por otro lado ¿qué crítico querría que lo que hace incidiera en la industria? Salvo un crítico que se suponga o quiera ser parte de ella, y yo siempre pensé que la crítica se trataba de otra cosa. Por lo me-

nos para mí, no me resulta atractiva la idea de ser parte de la “industria cultural” como no sea por razones económicas, y nunca encaré la escritura con esos objetivos, razón por la cual jamás viví de mis textos, sino de otras actividades, ajenas al cine primero, relativas a él más tarde a través de la docencia. Pero quizás yo esté cometiendo el error de interpretar que “la crítica” de esta pregunta se refiere a la producción textual, cuando en realidad debiera pensar en “los críticos”, que tal vez a través de los textos podrían acceder a tareas o funciones desde las que pudieran incidir más directamente en el destino de las películas. En ese caso, no sé si el ámbito que habría de darles lugar sería la “industria”, a la que me cuesta pensarla porque, vuelvo a decirlo, no sé si existe en términos estrictamente cinematográfica. Pienso, más bien, que la incidencia de algunos críticos se da a través de los festivales. Sus cargos en el área de programación puede llegar a incidir en el derrotero de algunas películas, incluso en su eventual estreno, pero el mercado de festivales no es eso que llamamos “industria”, y el éxito conseguido allí por una película favorecida o fomentada por la crítica no parecería comparable en términos económicos con el otro. Sin embargo, ese es el verdadero reducto de poder del crítico, su “industria” si se quiere, el espacio donde puede crear tendencias, sentir la incidencia de su opinión en el trazado del mapa cinéfilo y, a consecuencia de ello, experimentar personalmente la repulsa o el afecto de los realizadores que le atribuyen responsabilidad por el éxito o el fracaso de sus películas.

En la Argentina, la crítica de cine existe en su mayor parte en los diarios nacionales o en sitios especializados, ¿cuál crees que va a ser el futuro de la crítica?

Sigo el consejo que Bob, el apostador le dio a su pupilo cuando este creyó que la mujer que acompañaba al viejo esa noche le pertenecía: “no creas”. No tengo la menor idea sobre el futuro porque en buena medida no tengo tampoco una idea demasiado clara o, más bien, estable sobre la crítica. Pero sobre todo no creo para seguir haciendo, en este caso, la crítica.

José Luis De Lorenzo, de *A Sala llena*

¿Cómo ves el panorama actual de la crítica de cine en el país?

Al igual que en el mundo, incierto. Si bien existen distintas corrientes de pensamiento crítico, en Argentina la desidia en las redacciones y en los críticos es alarmante. Al igual que en el ámbito político, existen muchos ejemplos de polarización y contradicción personal sobre la apreciación de una obra. Se escribe con el conocimiento adquirido a partir de la utilización de gacetillas de prensa, Google, Wikipedia e IMDb, en vez del que proporciona el hecho de ver películas.

¿Cuál crees que es la esencia del trabajo de un crítico de cine y cómo fue cambiando con el acceso a la proliferación de blogs o sitios de cine?

Como bien considerás en tu pregunta, primero y principal, el “trabajo de un crítico” debería contar con un sindicato, derechos y protección como para poder considerarse un “trabajo”. ¿Existe una carrera de formación de críticos de cine homologada fuera de cursos externos? ¿Cuántos de los más importantes críticos que tenemos hoy en día son autodidactas? A diferencia de otras especialidades, hoy cualquiera puede colocarse la chapa de “crítico” y escribir muy bien inclusive, mejor que aquellos que han realizado un estudio al respecto o publican en los más conocidos medios gráfi-

cos. La carrera de periodismo es muy abarcativa como para detenerse en la especialización de “crítica de cine” únicamente. Sobre la proliferación de medios virtuales, ésta permitió que muchos periodistas y críticos de medios gráficos se independizasen, como así también la democratización del crítico, cuestión que no lleva de la mano la calidad de escritura sino la equiparación en medios como *Todaslascríticas.com*. Como apreciación personal, creo que la esencia de un crítico de cine debe recaer en “amar el cine y respetar a la profesión como tal”. Logro concretado a partir de haber visto y analizado mucho cine, junto al poder transmitir conocimiento por fuera de asociaciones elitistas a las que se accede por amiguismo, imposiciones, modas, tipo de medio y mucho lobby.

¿Qué importancia tiene la crítica en la industria actualmente, desde la formación de opinión hasta el éxito o fracaso de un film?

Ninguna. Hoy el éxito o fracaso de un film proviene de la publicidad, difusión de la obra y cantidad de salas de exhibición de determinados circuitos monopolizados, más que de la opinión de un crítico.

En la Argentina, la crítica de cine existe en su mayor parte en los diarios nacionales o en sitios especializados, ¿cuál crees que va a ser el futuro de la crítica?

En función de la desaparición “impresa” del más notorio medio de crítica de cine en Argentina (*El Amante*) y la minimización de crítica de cine en los suplementos de espectáculos de diarios nacionales (éstos últimos hoy se especializan en chimentos y la banal pelea de artistas); considero que el futuro de la crítica se encuentra en la existencia de blogs y medios web, sin duda alguna. En estos, como comentaba antes, existe la diversidad de opinión como también la diferencia en calidad de textos. Algunos se especializan y también brindan nuevas alternativas complementarias a quedarse tan solo con leer una crítica, algo que nos permite tener hoy como lectores un exceso de información y el poder de elección propia al momento de leer tal o cual medio, sin tener que quedar ligado a la exclusiva opinión de los medios gráficos masivos.

Ezequiel Boetti, de *Página 12* y *Otros Cines*

¿Cómo ves el panorama actual de la crítica de cine en el país?

Creo que la crítica de cine en el país –e incluso en gran parte del mundo– está atravesando un cambio de paradigma importante, surgido sobre todo por la notable reducción y simplificación conceptual de la crítica en los grandes medios, ámbito donde está cada vez más relegada por la somera reseña, y la proliferación de Internet. Esto último abre un enorme abanico de posibilidades no sólo al surgimiento de páginas web y blogs –hoy cualquiera está a dos clic de autrotularse “crítico”–, sino también al acceso masivo a películas de todo el mundo, de ahora y de antes. Esta democratización conlleva fundamentalmente dos aspectos enraizados entre sí. Por un lado hay uno positivo, como podría ser esa masificación del acceso, pero también una precarización del oficio, con cientos de personas escribiendo textos ortográficamente pésimos y, lo que es peor, conceptualmente pobrísimos, convirtiéndose ya no en una actividad reflexiva y disparadora de nuevas ideas, sino en un mero acto onanista de quien suscribe. Esto no implica, sin embargo, que no existan grandes sitios web o blogs en los que se leen críticas muchísimos mejores que en los grandes medios ni muchos jóvenes –y a veces no tanto– con miradas renovadas, frescas y felizmente alejadas del automatismo de varios de los críticos más masivos del país.

¿Cuál crees que es la esencia del trabajo de un crítico de cine y cómo fue cambiando con el acceso a la proliferación de blog o sitios de cine?

La segunda parte de la pregunta está muy relacionada con lo anterior, y podría resumirse en un mayor acceso cuyas consecuencias son la apertura a nuevas miradas, pero también a una precarización del oficio. Respecto a la esencia, no estoy muy seguro que haya cambiado, sino que más bien diría que se complejizó a través de un proceso de adosamiento de funciones. No quiero sonar como ese periodista sepia que lagrimea sábado tras sábado desde las páginas de la revista cultural del diario con mayor tirada del país añorando todo tiempo pasado para él sin dudas mejor, pero es inobjetable que la cartelera argentina no goza de la variedad de la era pre-multicine. Así, con una oferta de estrenos cada vez más reducida en variedad (superproducciones norteamericanas, algo argentino *mainstream* y un puñadito de películas europeas que logran colarse), el crítico debe obligarse a luchar contra sus mismos gustos y trabajar su mirada sobre la nueva coyuntura, empezando a poner en perspectiva aquellas películas a las que a priori se les prestaría poco y nada de atención: hoy nadie que quiera profesionalizar su escritura puede soslayar el hecho de que el cine de Hollywood impera más que nunca en la cartelera y mucho menos reducir su mirada a considerarlo un “entretenimiento pochoclero”. Por otro lado, y dada esa apropiación de las salas, gran parte del cine ya no sólo de “festivales” o “arte” pasa por espacios alternativos, sino también que gran parte de un cine norteamericano “mediano” no llega a las cartele-

ras o, en el mejor de los casos, lo hace con meses de demora. ¿Ejemplos? *El ejecutor*, de Walter Hill, y *To the wonder*, de Terrence Mallick, entre las primeras, y *Passion*, de Brian de Palma, cuyo estreno viene postergándose desde hace meses, entre las segundas. Si a eso se le suma la posibilidad del *streaming* y de ver absolutamente todo lo que se filma en el mundo, el crítico debe, ante todo, amplificar su consumo habitual de estrenos semanales para poder establecer así un termómetro artístico de una determinada cinematografía, y después, convertirse en una suerte de “guía” para los lectores señalándoles aquellas películas que valgan la pena en la inmensidad 2.0. De allí, entonces, la complejización: ontológicamente se sigue proponiendo una reflexión y valoración de una manifestación artística, pero se le adosa una vocación aún mayor necesaria para hurgar durante horas en la web a la que luego debe aplicársele una suerte de criterio de “curaduría”.

¿Qué importancia tiene la crítica en la industria actualmente, desde la formación de opinión hasta el éxito o fracaso de un film?

Depende de la película. Para un tanque norteamericano, poco y nada: difícilmente alguien que quiere ver la nueva de Pixar o Marvel dejará de hacerlo porque tal o cual medio diga que es una película mala. Ahora bien, para otras películas de menor envergadura comercial, estrenadas en menos salas y sin una campaña de marketing rimbombante, una buena crítica podría favorecerle atrayendo la atención

de un sector de por sí reducido del público presto a consumir este tipo de películas. Lo mismo pasa con la infinidad de producciones nacionales que se estrenan jueves tras jueves. El problema con esto último es que en muchos casos ni siquiera los productores parecen demasiado preocupados porque su trabajo sea visto. Pero eso ya sería otra discusión

En la Argentina, la crítica de cine existe en su mayor parte en los diarios nacionales o en sitios especializados, ¿cuál crees que va a ser el futuro de la crítica?

Es la pregunta del millón de dólares. No podría precisar en qué plataforma ni mucho menos si será mejor o peor que la actual, pero sí estoy seguro que mientras existan espectadores dispuestos a ver en el cine mucho más que un entretenimiento, la crítica seguirá existiendo.

Mex Faliero, de *Fancinema*

¿Cómo ves el panorama actual de la crítica de cine en el país?

A la crítica de cine en el país la veo en un momento... crítico (perdón por la redundancia). Luego de lo que fue la aparición de la revista *El amante*, que fue la última renovadora del lenguaje en la Argentina, no hubo nada que avanzara en ese sentido y lo que queda son émulos de aquello o quienes intentan incorporar a la discusión sobre cine en el país los códigos de la crítica pop y bloguera norteamericana, algo que se me hace poco auténtico, es una crítica que depende demasiado de códigos y es más críptica que fluida. De fondo el gran problema es preguntarse sobre la pertinencia de este espacio: ¿a alguien le importa realmente lo que dice el crítico de cine? A juzgar por la proliferación de sitios de Internet, uno debería pensar que sí. Pero lo que veo son más espacios personalistas que parten de un criterio cada vez menos formado y más vinculado con el derecho a decir desde un lugar de espectador o cinéfilo fanático fundamentalista. Estimo que lo peor de la crítica argentina del presente es que no encuentra su verdadero espacio y no sabe cuál es su futuro, por lo que se le genera mucha incertidumbre y eso lleva a que algunos defiendan lo que lograron con armas bastante perjudiciales: es el caso de Diego Batlle y el abuso de influencia y la posibilidad de conseguir exclusividades con los festivales de cine que son bastante cuestionables.

¿Cuál crees que es la esencia del trabajo de un crítico de cine y cómo fue cambiando con el acceso a la proliferación de blog o sitios de cine?

Estimo que desde siempre le corresponde un espacio formador y otro orientador: por un lado, hacerle entender al lector cuáles son los mecanismos para comprender un film, ser didáctico en un buen sentido, enseñar que más allá del vínculo que logramos con una película a través del gusto existen otras cosas políticas, morales, éticas, que rodean la construcción de un relato cinematográfico; por el otro, orientar al lector respecto de cómo puede impactar determinada película en su gusto, aunque para esto deberíamos contar con un lector fiel que ya nos conoce y sabe cuál es, a su vez, nuestro gusto, como para confiar o no en nuestro criterio. Con la aparición de blogs y sitios de cine lo peor que le pasó al crítico de cine es que lo suyo se fue desprofesionalizando. Uno podría decir que también fue perdiendo espacio el crítico más académico a favor del cinéfilo-fanático, y que se camina peligrosamente sobre la idea de que cualquier puede decir cualquier cosa. Pero, en todo caso, aquel que busca al crítico más formado va a seguir leyendo ese tipo de crítica y el que quiere que le digan cómo estuvo la película desde un lugar de igual, va a buscar ese tipo de espacios. En todo caso, me identifico con Anton Ego, el crítico de la obra maestra esa de *Ratatouille* y su discurso sobre el valor de la crítica.

¿Qué importancia tiene la crítica en la industria actualmente, desde la formación de opinión hasta el éxito o fracaso de un film?

Decididamente el espacio de poder se ha perdido o ha quedado escindido a uno muy reducido. Hoy el cine industrial se hace antes pensando en el público al que va dirigido, así que rara vez el espectador no queda conforme con lo que ve si es el público ideal para esa película: por eso que tal vez la crítica tenga más incidencia en el público adulto, construido con otras reglas de mercado anteriores a 1990, década en la que a mi parecer se fue dando el quiebre definitivo. Supongo que algunos films pequeños que son defendidos por la crítica sí pueden conseguir algún público. Tal vez nuestra función orientativa tenga más valor durante los festivales de cine, donde ante la cantidad de películas y por el público que se acerca a esas propuestas, se tenga más en cuenta la palabra del crítico como para no comerse un garrón. Igualmente dudo de todo lo dicho anteriormente cuando veo la presión que ejercen a veces las distribuidoras ante las críticas negativas hacia sus estrenos.

En la Argentina, la crítica de cine existe en su mayor parte en los diarios nacionales o en sitios especializados, ¿cuál crees que va a ser el futuro de la crítica?

Soy pesimista por naturaleza, así que el futuro de los espacios profesionales para la crítica va a ser –me parece– más

reducido. Principalmente porque es una labor cada vez menos considerada y se duda sobre su pertinencia constantemente. Y, convengamos, es indudable que esto va a ser así cuando está ocurriendo a nivel global. Esto específicamente tiene que ver con la gráfica –la industria más castigada con la amenaza/realidad de Internet–, así que todos los que pertenecemos a ese territorio tenemos que aprender a manipular las herramientas virtuales y consolidarnos en la red. Que eso pueda ser un territorio de subsistencia económica ya me parece menos claro y más dudoso.

Propuesta de reflexión final

En esta diversidad de miradas encontramos ciertos acuerdos y algunas disidencias respecto del nivel de madurez alcanzado por la crítica nacional, su volumen de incidencia en el alcance de los films hacia el público y las ventajas que provee internet como herramienta de difusión.

Con algunos matices, los entrevistados arrojaron un análisis negativo del panorama actual de la crítica, a la que calificaron como discreta, chata. Esta descripción hace referencia al rol que tiene la crítica en los medios de comunicación de mayor alcance, principalmente los medios gráficos de tirada nacional y los reductos que persisten dentro de la televisión y a la que se viraliza a través de internet.

En los medios masivos la crítica está en gran parte ausente, en tanto que sólo pueden encontrarse descripciones del film y apreciaciones de gusto personal, salvo excepcio-

nes como en suplementos culturales (*Radar - Pagina 12*). El cine que se aborda en su mayor parte, es el cine de las carteleras comerciales, con el cine norteamericano a la cabeza, relegando en un plano menor al cine nacional y de otras regiones que el público argentino consume (cine europeo y cine asiático). Estas críticas buscan persuadir al público mediante calificaciones, con más o menos estrellas. La orientación hacia un film u otro no es inocente y obedece en un sistema de calificación de estrellas, siempre dudosas, en ocasiones a los intereses que atraviesen al medio.

Internet presenta otras realidades y un mundo más vasto. Los blogs y sitios web juegan un papel clave en la proliferación de críticas, pero a entender de los entrevistados este fenómeno no se ha visto traducido en una maduración de la crítica. Por el contrario, algunos con más énfasis despectivo que otro, los críticos perciben una derrota de la crítica en este sentido, donde cualquiera da su opinión acerca de cómo se sintió al momento de ver la película. La carga recae sobre los jóvenes, principales actores de las redes sociales, en quienes se ponía una gran expectativa de renovación de la crítica que hasta el momento no surgió.

Los críticos entrevistados coinciden en que, tanto las críticas de los medios como las de los espacios en internet, dejan de lado aquellas producciones cinematográficas donde el interés comercial queda en un segundo plano para dar lugar al hecho artístico, englobadas en lo que podría llamarse “el otro cine” o cine independiente. Este otro cine, tanto nacional como extranjero, solo tiene exhibición en algunas salas y en los festivales de cine. Se desperdicia la oportunidad que presenta internet en este sentido, en tanto que la

crítica nacional no capitaliza el acceso posible al gran acervo de películas, de toda época y región, a las cuales puede alcanzarse hoy en día a través de la web.

La crítica actual opera en contradicción con lo que los entrevistados esperan del trabajo del crítico, defensor de una lectura reflexiva y compleja de la obra. La crítica debe servir como herramienta orientadora del público, tanto para encontrarse con ese “otro cine” mencionado anteriormente, como para ampliar la significación de determinada película. Situar la obra en su espacio y tiempo, pensar el film en el presente y el presente desde el film.

Algunos críticos coinciden en la necesidad de profesionalizar la crítica, brindarle un espacio académico, que logre captar esa voluntad generalizada de realizar críticas para darle un salto de calidad. Si bien ese espacio podría atribuirse a las carreras de periodismo, según la visión de los entrevistados es requisito una especialización en el conocimiento del cine, lo que puede quedar diluido en la formación abarcativa y diversa que posee el periodista.

Quizás el mayor acuerdo existe sobre el nivel de incidencia de la crítica sobre el alcance de los films con el público. La diferencia radica en el tipo de producción. Respecto de las producciones *mainstream*, su difusión y alcance estará garantizado por la publicidad o marketing que la acompañe. En este caso la crítica no actúa como factor variable, siendo su incidencia menor o nula. Por otro lado, la crítica afectaría en mayor modo a las producciones de menor presupuesto. Una buena crítica puede realzar la llegada de una película independiente en las salas del circuito alternativo, sea en salas no comerciales o en los festivales de cine.

Pensando a futuro, los entrevistados no ven un panorama alentador para la crítica. Entienden que el proceso de precarización de la crítica significó una pérdida de legitimidad. El público perdió la confianza en el crítico, por un lado por aquellos críticos que teniendo un recorrido ponen su persona por sobre la película, como por aquellos que aficionados o amantes del cine que expresan una opinión superficial y personal. En cuanto al soporte, el fenómeno actual parece indicar que la crítica está en retroceso en los medios y se trasladará hacia internet. La revista *El Amante*, espacio de crítica de cine que recientemente pasó del formato impreso al digital, es tomada como un signo de la transformación por venir.

En una mesa del BAFICI, Mariano Llinás cuestionaba las críticas que se hacían en la Argentina diciendo que, para él, no estaban a la altura del cine que también se hace acá y por otro lado, Diego Lerer en su sitio *Micropsia*, afirma en una nota cuyo título “¿El fin de la crítica cinematográfica argentina?” abre el debate sobre la actividad, que “la crítica pasó a ser un elemento más del marketing cinematográfico, una categoría más de la promoción”.

El debate sobre la crítica está latente, la discusión abierta. Del papel a la virtualidad, la crítica muda, se transforma, al compás de una nueva era.

Okupar Internet

La era digital y la crítica. Entrevista a Pablo Schanton

Por Franco Valentín Jaubet

El constante devenir de la tecnología en lo que va del siglo XXI cambió las posibilidades de escuchar y acceder a la música, como así también las de producirla, componerla y distribuirla. Los más de 50 años de rock se expanden entre los dispositivos y las nuevas creaciones de los artistas encuentran su registro y publicación en las mismas coordenadas.

Spotify o *Youtube* te recomiendan que te puede llegar a gustar, sabiendo lo que escuchan tus amigos y lo que escuchaste vos, al tiempo que esto representa una cuantiosa encuesta de mercado para la industria. Una casa puede convertirse en un estudio de grabación si se tiene un par de micrófonos y una pc y lo que registremos podemos subirlo a *Bandcamp* para estar presentes.

En estas condiciones también navegan los críticos musicales, especializándose y fragmentándose en géneros y subgéneros y perdiendo muchas veces su capacidad de anteponerse al oído del público que ya no lo requiere tanto para comprar un disco porque la música se busca en internet y si

no gusta se desecha. Ante esta realidad, el periodismo cultural musical debe superar la situación desde la crítica, la que Walter Benjamin entiende como la labor de conocer el proceso histórico de una obra e interpretar el contenido de verdad en ella.

De este escenario y del oficio de un crítico de música popular dialogué con Pablo Schanton en un intercambio de mails. Sus expresiones me dejaron la impresión de un periodista que milita, dentro de la vorágine del medio, por tener una impronta propia y dar un salto que permita ver el mundo en eso que se escucha.

Fueron dos correos en donde Schanton repasó parte de su propia historia y demostró su pasión por la música. Dos grandes bloques narrativos que decidí dejar sin edición, en los que se expresa con un lenguaje lleno de coloquio y elementos propios del medio digital.

Pablo Schanton se desempeña como periodista y crítico de rock en diferentes medios gráficos. Publica asiduamente en revistas como *Rolling Stone* e *Inroruptibles*, en los suplementos *Ñ* y *Sí* de *Clarín* y *No* de *Página 12*. Desarrolló ensayos críticos como *Prensa, periodismo y crítica* y compiló y escribió el prólogo de *Después del rock*, (Caja Negra, 2010) la colección de ensayos sobre electrónica, post-punk y rock del crítico y ensayista inglés Simon Reynolds. Además, se dedicó a organización de ciclos musicales como *Estetoscopio* y *Post Post*.

¿Cómo ves el panorama actual de la crítica y el periodismo cultural en el campo de la música (popular)?

La verdad es que no lo veo. Quiero decir, no existe un “discurso crítico de música” en la Argentina, como sí puede existir uno de crítica de cine (pienso en el faro aún bastante incólume de *El Amante*) o, por decir, uno de crítica de fútbol (repartido en varios medios y en la unanimidad de las “polémicas en el bar” de todos los días). Como siempre ha sucedido –especialmente en el ámbito del rock–, el discurso crítico funcionó de manera intermitente, relampagueante: ruido de trueno, una iluminación, algún rayo, una tormenta, ninguna inundación.

En lo que tiene que ver ya con el rock específicamente, en realidad, existió un campo discursivo hasta la llegada del periodismo de franchising (*Rolling, Inrocks*) a fines de los 90. Hace dos décadas, existía aquí una especie de “periodismo militante” del rock, comprobable en muchas líneas editoriales en constante duelo: en el *mainstream*, el suplemento Sí de *Clarín*/ el No de *Página12*; en el under, *Ruido* (luego, *Revolver*), *Escupiendo milagros*, etc. Hasta ese momento, los ramalazos de crítica (en términos de estilo, análisis y evaluación, no siempre cumpliéndose todos) habían asomado en el librito precursor *Agarrate!* de J. C. Kreimer; la *Pelo* de los primeros 70, con bastante amarillismo de diario *Crónica* y alguna promo disfrazada (eran más completas a nivel cultura rock publicaciones como *Algún Día* y *Mordisco*); *Cómo vino la mano*, el libro legendario de Miguel Grinberg; por momentos, la *Expreso del Proceso* (la revista duró lo que

la dictadura); *Las páginas de Gloria* en Humor; ciertos artículos de *El Porteño/ Cerdos&Peces*; la obra “rockológica” de Eduardo Berti, no mucho más si descontamos el underground, claro...

Siempre insisto con una obra maestra de la crítica argentina: ¿El rock es un partido de fútbol?, escrita por Eduardo Mileo en revista *Hurra* allá por 1980¹. Ese ensayo crítico fue muy influyente para mí siendo muy joven, es ejemplar y no sólo me refiero a su factura a nivel de escritura e interpretación, que resulta antológica para la época (Mileo es poeta más que periodista). Produjo consecuencias en el medio, que, finalmente, es lo más importante. Incluso es todavía significativa la precavida “Nota de la redacción” que escribió Gloria Guerrero (secretaria de redacción de *Hurra* entonces) para acompañar el ensayo, y entre sus consecuencias hay que destacar el hecho de que Charly y Spinetta decidieran tocar juntos por primera vez, nada menos.²

Con esto quiero decir que una de las funciones de la crítica es conseguir algún rebote en el contexto en que se publica, es decir, en que se hace pública, si no, para qué... Y no descarto que la crítica pueda abandonar su formato gráfico para volverse discurso oral o disolverse en la curación u organización de eventos o en la dirección artística de un

1 http://www.jardindegente.com.ar/index.php?nota=prensa_085

2 La historia aquí, contada por la misma Guerrero: <http://www.boticadelespectaculo.com/2010/09/la-primera-vez-que-charly-toco-con-luis.html>.

sello discográfico, etc. Yo mismo ejercí esa “crítica no escrita” cuando organizaba encuentros como *Estetoscopio* (en los 90) y *Post Post* (en los 00) en el Instituto Goethe. Se trata de la crítica como práctica directa (programar bandas, relacionarlas con artistas y pensadores; armar debates públicos, etc.), pero que no pierde su capacidad para hacer manifiestos y manifestaciones. La crítica –entendida ahora más ampliamente, como una forma activa y posicionada de formar parte de una comunidad cultural– no debe ser necesariamente escrita: un *mixtape* puede equivaler a una crítica, lo mismo que la organización de un festival sub-cultural fuera de los carriles comerciales (pensemos hoy en el caso de *El Mató a un Policía Motorizado*, que es mucho más que una banda que toca y graba: propone un proyecto subcultural, con éticas y estéticas muy definidas). Con esta ampliación del concepto de crítico, se extiende también la idea de participación subcultural en el rock: en la Argentina, existen “tribus” originalísimas, que sólo pudieron concretarse aquí, como la de los “Ramoneros” o “Rolingas”, por no citar a los seguidores de bandas locales. De este modo, hay mucha más creatividad en esas subculturas que en las piezas de crítica de rock que se leen por ahí.

Volviendo al caso ejemplar de la nota de Eduardo Mileo, es necesario aclarar algo. No hay que preocuparse nunca por lo que el músico pueda decir sobre el juicio de uno, aun cuando esto pueda distanciarnos de él “forever”. Conozco el paño. Lamentablemente, este es un medio muy provincial, lo cual implica que todos nos conocemos bastante y nadie quiere enemistarse con nadie, porque implica tu exilio como profesional (nunca conseguirás nota con nadie, tal la vil ven-

ganza). La canción y la película *Peperina* de Serú Girán exhiben, con todo el machismo del rock puesto en la parrilla, qué te puede pasar si hablás negativamente de la performance de una banda. Lamentable. Por eso, finalmente detrás de todo periodista de rock argentino uno sospecha que se esconde no tanto el pichón con libreta de *Casi Famosos*³, como el partenaire de *La Viola*, modelo de reportero-amigo, ultra cholulo y adecuado a las necesidades publicitarias de la empresa que te paga el viaje.

El último gran proyecto de unificar la crítica argentina de rock fue *La Mano*, en los 00. Con todos sus fallidos y torpezas, al menos entroncaba con la tradición local de hacer periodismo, uniendo a diferentes generaciones, y equilibrando distintos estilos de escribir sobre rock. Su ausencia se nota, y más que nunca el discurso sobre rock es tan disperso y fragmentario como la escena (si se sale del Imperio Indio, por supuesto, donde todo es consenso: está bien hasta que suene mal y el público se pesque gripes embarrado bajo aguanieve andina).

En el caso de periodismo gráfico, me parece que la aparición de Bergoglio en la tapa de *Rolling Stone* marca un quiebre: no es lo mismo poner en cubierta al Papa en la edición original yanqui, que en la Argentina, donde sabemos de dónde

3 *Casi Famosos*, película del director estadounidense Cameron Crowe, del año 2000, donde se cuentan los inicios adolescentes de un periodista de rock en la década del 70.

viene el personaje. De todos modos, la relación Rock & Pop no es algo que pueda concebir en mi idea de contracultura, lamento la antigüedad de mi ateísmo. Pappo y el Papa, no; por lo menos, yo no los pego ni en rima. Es el último límite contracultural que me animaría a subvertir con tal de llegar a "la gente". El rock debería decir *otra* cosa sobre lo que todo el mundo opina igual (es la función de la contracultura explicada a los niños, ¿no?) En el caso de los blogs argentinos, me parece que sí hay una leve ebullición, que en papel no se consigue. Digamos, el Sí de *Clarín* perdió su juventud en todos los sentidos; *No de Página 12*, su efervescencia de choque o su visión "alternativa"; y tanto *Inrocks* como *RS* empiezan a correrse del rock para ir hacia temas de actualidad política o cultural, es decir, ahí donde está la verdadera opinión pública, ya que sobre el rock existe tal conformidad y tal conformismo (ya es como un mueble para el museo de la cultura, chicos), que hay que salirse de él para respirar alguna excitación, alguna idea, una sorpresa por pequeña que sea. ¡El colmo es que una banda se pone *Notevagar* y le gusta a todos! Es como que al bautizarse previeron una crítica que en realidad no existe. Esa es la mejor (o peor) prueba de que no existe. Hoy el rock pertenece al depósito ideológico de lo indudable, como la idea de democracia. Lo cual es un error, el rock sí debe ponerse en crisis (¿"crítica" no viene de ahí?): con esta esclerosis, nunca habría habido un punk, un *Ataque 77*. Eso: chicas y muchachos, ¿para cuándo un nuevo punk? Es hora de patear el tablero de una vez.

¿Cuál creés que es la esencia del trabajo de un periodista cultural dedicado a la música y cómo fue cambiando con la proliferación de blog o sitios webs?

Me parece que más influyentes que los blogs son las páginas de información y de descarga. Y más que influyentes, son absolutamente funcionales al consumo actual de música. Un site de información anuncia que salió tal disco, entrás a la *app* para bajar el disco y listo, lo escuchás sin intermediaciones. El crítico musical gráfico (de diario, de revista, de fanzine) dependía del delay entre la salida y la compra. Ahí podía intervenir su discurso, de adelanto o de crítica, como sucede con la review de cine. Hoy el circuito entre el fan y la música está liberado de mediaciones reflexivas: lo que se usa es la información (“Tal banda grabó un clip”) y el *hyperlink* de click inmediato. Pasó con *MySpace* y ahora se puede comprobar en el uso de *Bandcamp* y *Soundcloud*. ¿Para qué sirve un crítico si la música viaja de la computadora donde se hizo a la que lo baja de Internet de una?

Una de las revelaciones de 2014 para mí fue el sello on line *PC Music* (atenti al nombre) ⁴ que además de producir una nueva estética, provocó una excelente pieza crítica a cargo de Philip Sherbune en *Pitchfork*⁵. Fuera de la “Internacional

4 <https://soundcloud.com/pcmus>,

5 <http://pitchfork.com/thepitch/485-pc-music/>.

Metálica”, no encuentro en el rock un punk a la altura de los tiempos, como sucede con este tipo de *Hyperpop* que está al día en relación al devenir del arte contemporáneo.

Por otra parte, más allá del discurso demagógico e ideológico (en el sentido de falsa conciencia) que insiste con que Internet “destruyó la Industria, otro golpe anticapitalista del rock” y demás, deberíamos enfrentarnos a las nuevas “patologías consumistas” que se empiezan a ver bajo el Imperio del *free download*. Como lo desarrolla en parte Simon Reynolds en su libro *Retromanía*⁶, ésta es una época de sobreabundancia en vez de escasez, consecuencia obviamente de que no hace falta gastar plata para tener un disco y de, con sólo pagar un servicio de red, está garantizada la accesibilidad a una gran cantidad de música.

Un lacaniano llama “angustia” a la “falta de falta”, es decir cuando se tiene todo, no se desea. El exceso de oferta taponna el deseo y la capacidad de “demorarse” en la escucha de un disco, con todo lo que eso implica. Las redes justamente permiten armar comunidades por afinidad. Lo cual no está muy lejos de la detección de “nichos de gusto” por parte de la mercadotecnia. La comunidad-nicho se compone entonces de “amigos” cercanos/lejanos, reales/virtuales, a los que les gusta la misma música que yo. Internet es el medio ideal para que se desarrolle esta estética/ética del “Fan-base” (an-

6 Nota del autor: *Retromanía. La Adicción Del Pop A Su Propio Pasado*. Caja Negra, mayo de 2012

tes la cosa dependía de cartas, fanzines de papel, casetes, encuentros en plazas, etc.). De ese modo, ante el exceso de oferta, el recorte se efectúa por pertenencia. Se enmarca el gusto por afinidad: los *sites* de música y las disquerías virtuales proponen permanentemente el sistema “Si te gusta tal, también podés escuchar a tal otro”. Cada uno, en su nicho: así se protege de la sobreabundancia y la contaminación de otro género u otra subcultura. Ahí funciona la recomendación de un amigo, más que la crítica como discurso. De todos modos, el Mercado está muy atento a esa forma de consumo y actúa en consecuencia.

Ahora bien, el problema no lo tiene el que se encierra en el nicho al que “pertenece” y ya, sino el curioso, el aventurado, el investigador. Es decir: el crítico.

Yo empecé a escuchar “buena” música (digamos, la que no me imponían los media) guiado por el *Expreso Imaginario*⁷ y el programa radial *El tren fantasma* a comienzos de los 80, y de ahí pasé a leer prensa extranjera (de acá, fanzines y *Cerdos&Peces*), comprar/ grabar discos e ir al Parque Rivadavia, *Cemento* y el *Parakultural*, etc. Me quedaban dos décadas nomás (los 60, los 70) para investigar, para lo cual me ayudaban con data y discos amigos mayores que las habían vivido. ¿Y ahora? De sólo pensar en un chico de 18 años que tuviera que investigar 50 años de rock, me contagia el vértigo a mí.

7 NA: Revista argentina destinada a la cultura juvenil y el rock, que se publicó entre 1976 y 1983.

Además, la crítica implica teoría: pensar además de escuchar; pensar además de bailar, o bailando; ir a recitales y pensar. Y, sobre todo, hay que aprender a reflexionar, lo cual, se logra entrando hasta dónde se pueda, al mundo de la filosofía y demás saberes. Cuánto trabajo, cuánto tiempo. Y cuán poco se gana en términos materiales: sin vocación pura y amor a la música, mejor dedicarse a otra cosa... No, el dinero no está acá.

Bien, este diagnóstico de confusión ante el exceso de información del que estoy hablando se puede escuchar e forma de música: la hiper/hiper/hipertextualidad, ya a nivel de metástasis, de la *Secret Mix* de GFOTY (un artista de *PC Music*), por ejemplo. ¿Qué se necesita entonces? Lo que Fredric Jameson llama “mapas cognitivos”. Ahí entran a tallar las famosas listas de las que abundan en el periodismo post-Internet, que estimularon la aparición de esos libros gordos bajo el título “1001 canciones/discos/películas/libros etc. que hay que consumir antes de morir”. Esas listas crean cánones (“lo que hay que”); esos cánones, cartografías que iluminan a unos y oscurecen a otros. Esas listas son móviles y permiten revisiones históricas permanentes, algo que se comprueba cuando los que venimos leyéndolas desde 1987 (ése fue el año en que la crítica internacional entendió que el Rock carga con una Historia y hay una nueva generación a la que enseñársela), vemos que en el puesto uno estuvieron los *Beatles*, *Velvet Underground*, *Beach Boys*, *Sex Pistols*, según la época. Tanto el boom de las listas (que arman cánones) como el comeback de los jurados televisivos (la tele está llena de concursos y cástings), ambos sintomatizan que la oferta es excesiva, que se debe volver a juzgar, valorar, criticar, recortar, porque si no, todo vale, todos valen.

Ahora bien, existe un lado positivo en esta falta de prejuicios a la hora de consumir músicas. Justamente esta semana estuve charlando en el BAFICI con un crítico y músico inglés, Bob Stanley, que muchos deben conocer porque es líder del trío *Saint Etienne*. Su concepto de Pop –que quedó cristalizado tanto en su excepcional obra musical como en su libro *Yeah Yeah Yeah* de 2013– es tan abarcativo que incluye rock, R&B, soul, hip hop, house, techno, metal disco y country. “Si hacés simples, álbumes, y si vas a la tele a promocionarlos, estás en el negocio del pop. Si cantás canciones de folk a capella en un pub de Whitby, no”, escribe. Su provocadora y amplísima idea de Pop confía mucho en la tensión que se produce entre la vanguardia y el conservadurismo, el elitismo y la masividad, el riesgo y el comercialismo, lo nuevo y lo viejo, la melodía y el ruido, etc. El gran *momentum* pop es el ascenso en los rankings y la aparición en los programas de televisión (en su caso, pienso en el *Top of the Pops* británico). Defiende un formato mínimo de difusión del pop como es el single, el histórico vinilo de 7 pulgadas. Es decir, esa fuente semanal de canciones nuevas que sonaban en la radio y uno iba a buscar a la disquería. En definitiva, nada que existía ahora. Y nada que haya existido aquí, donde la información del mundo angloamericano del rock y el pop siempre llegó con “delay”. ¿Entonces? Yo diría que a ese “delay” hay que invertirlo a favor: esa “demora” en el consumo crea otro tipo de experiencia y otro tipo de apropiación y reelaboración de la data que se recibe. ¿De qué hablamos? Del modo en que se creó el rock argentino. Sólo un sub-mundo al sur del mundo como el nuestro en las décadas del 70 y 80 podía dar como resultado una banda como los Redondos. Compárenlos con bandas de

afuera de la misma época, o de otra época, o con lo que sea: son únicos. Y eso creció en nuestro humus. Recomiendo mucho la intro que escribió Marcelo Figueras en el libro de Bellas-García, *100 veces Redondos* (2014), especialmente por el modo en que explica la singularidad extrema de la banda. “La forma en que los Redonditos procesaron la experiencia de vivir acá durante la mitad final del siglo XX es ejemplar...”, afirma y mi interés en citarlo es subrayar eso de “procesar la experiencia de vivir acá”, que no es otra cosa que lo que Charly bautizó “el karma de vivir al sur”. Una crítica de rock hecha desde acá no puede soslayar ese karma, a riesgo de alienarse en un discurso ideológico en el mal sentido que el marxismo le da al término. No se debe negar la circunstancia de que se escucha, se baila (muy importante: se baila), se piensa el rock desde la Argentina. Pero puede ser a favor tal “mala suerte” geopolítica: esa “emora” de la que hablaba nos puede ayudar a ver cosas que desde cerca no se ven. Pienso otra vez en la fundación de una subcultura como la “Rollinga”: se puede ser creativo aun cuando se escuche rock “con atraso”.

Eso de juzgar/valorar/criticar/recortar es uno de los papeles de la crítica, lo que se llama “curación”. Pero la cuestión es cómo se forma y se entrena un crítico habiendo tanta Historia atrás y tanta oferta por delante, cómo legitima su palabra, cómo articula su juicio con autoridad. Más aún cuando la “carrera” de crítico es tan ingrata, a nivel profesional y gremial. Lo que se suele leer entre los periodistas de música más jóvenes es un mix de amiguismo, *Wikipedia* y mp3, lo

que para mí es chatísimo. Por eso, se entiende cuando el joven aprendiz de crítico también cae en la tentación de escabullirse en un nicho y listo: no sólo es la forma más cómoda, también es la que lo protege de la sobreestimulación actual, además de redimirlo de un trabajo que lleva años, muchos años: fundar y fundamentar criterios de su crítica. Al menos, un crítico de música clásica cuenta con un pentagrama para evaluar si la ejecución la respeta o no. El músico popular no, a menos que sólo se atenga a si una banda suena bien, la voz está afinada y el audio es fiel. Pero la verdad, en el estado de las reseñas en la Argentina, ya que se señale algo de esto basta y sobra.

El verdadero crítico debería saber contar la Historia de la música que eligió criticar desde su propio punto de vista (tras haber conocido la mayor cantidad de música sobre la cual hacer el casting), y a partir de ahí argumentar por qué una música es buena y otra no. Es decir, finalmente, es una responsabilidad ética la suya. De ahí que si no existe la vocación profunda, lo mejor es ser periodista nomás: hacer entrevistas, escribir biografías, coleccionar memorabilias, informar sobre lanzamientos, comentar conciertos, picotear chismes. O sea: aportar material a las futuras entradas de *Wikipedia*. Finalmente, el modelo es el que propone el programa de *TN La Viola*, como ya lo dije: un periodista de rock es simplemente aquel tipo que envidia el fan raso, porque logra estar más cerca de los músicos que él. Ni siquiera porque sepa más, como queda comprobado a la hora de esos "reportajes"...

Como el crítico teoriza desde adentro de la cultura rock, siempre debería tomar en cuenta que no está escribiendo

sobre una música nada más. No es lo mismo un crítico de rock que uno de jazz o clásica. Y cuando digo cultura no me refiero a la “Cultura” (aún cuando el rock roba y recicla la Historia del Arte y de las Ideas como quiere, sube de la cultura de masas y baja del Arte Alto artefactos, tal como quedó registrado para siempre en la tapa del *Sgt. Pepper* beatle en 1967 forever: Marilyn y Marx; Stockhausen y Stan Laurel). Se trata de tomar en cuenta una *experiencia* (“Are you experienced?”, preguntaba Hendrix), colectiva y/o personal. El rock se escucha con la cabeza y el cuerpo, con estados alterados (“revolution in the mind”) y usando lo “somático” como receptor. Insisto: mientras no se sepa “bailar”, no se sabrá escribir poniendo de relieve la “turgencia” en cada adjetivo. Hay que poner el cuerpo en la escritura también, ya que la experiencia rock es erótica de un modo completamente original en el consumo musical del siglo XX. Una crítica de rock sin cuerpo no sólo sufre de anorexia, sino que además recorta tanto al experiencia real, que miente. Es importante saber que la música se experimenta en un show en masa, en “estado alterado”, y entre otros cuerpos gozantes (lo que llamo el “masaquismo”). Eso no tiene nada que ver con estar sentado en el Colón escuchando una ópera.

Volviendo a la cuestión de la era digital y la crítica, agregaría que todavía no se ha analizado lo suficiente otro síntoma negativo para que la crítica ejerza alguna influencia: el ascenso del “Prosumer”. La reivindicación del consumidor pasivo que se convierte en productor activo gracias a las navegaciones, linkeos, chats y cut&pastes que permite Internet, aporta por su lado oscuro otra causa del exceso de oferta. Estamos frente a una generación de “nativos digitales” cuya

capacidad de aprender el “Know How” de las técnicas y las artes, además de atesorar más reflejos para metabolizar información y comunicarla, supera a la de sus padres “analógicos”. Si hacer música depende del aprendizaje de técnicas y formas, habrá más músicos. La multiplicación de jóvenes cancionistas, novelistas, cineastas, artistas, diseñadores, DJs, dramaturgos y demás, tiene obviamente sus aspectos positivos (siempre es lindo que la gente haga cosas, ¿no?), pero también demuestra que quedó establecida una medida media: la corrección estética. Con que una obra esté bien confeccionada, ya tiene la posibilidad de existir, más aún cuando el dinero destinado al cine, las editoriales, las salas de exposiciones y la posibilidad de autogestión aumentan, convirtiéndose en marcos vacíos hambrientos, que necesitan contenidos. Pero no es suficiente con que algo esté bien hecho para que logre trascendencia. Una tarea de la crítica sería insistir con eso, con desactivar la suficiencia de la “corrección estética”, exigiendo un plus. ¿Qué hace un crítico cuando todos son artistas, cuando el incesto de los “prosumers” equivale al aplauso mutuo de los “Likes”?

Otro ítem devaluado es la opinión. La crítica es necesaria para dignificarla. Vivimos en tiempos de “opinorrea”. Todo el mundo tiene opinión sobre algo y la expresa. Una nueva, ejem!, “democracia”, que se traduce en el “columnismo” de los diarios, en el panelismo televisivo, en el *Twittismo*, en los “Me gusta” y en los *comments* de páginas y demás, que pueden reducirse a la más baja puteada anónima y agramatical. ¿A quién le puede importar el trabajo argumentativo de la crítica cuando todo el mundo cree (cree) que sabe opinar?

Además, el paisaje ha cambiado, por eso el crítico debe adaptarse a estas nuevas formas de relacionarse con la música para que no quedar pedaleando en el aire con una forma de consumir rock que ya fue. Pongo como ejemplo, el informe de José Bellas en el suplemento Sí, “la culpa es lo de menos”⁸, donde analiza cómo hoy día Claudio María Domínguez, Leonardo Favio, Sabina o Ismael Serrano pueden convertirse en influencias de rockero. A pesar de que el texto insinúa una y otra vez cierto prejuicio heredado del purismo rockero de hace 20 años, sirve para entender el nuevo uso “ecléctico” que se hace de la historia de la música popular ahora, con antecedentes en *Auténticos Decadentes*, los *Babasónicos* de “Infame” y el repertorio adulto de Vicentico/Pandolfo/Noble, que no le teme al kitsch. Una de las categorías perdidas es el “buen gusto”, lo cual para mí no tiene nada de malo, justamente: no hay nada peor que el rock *mainstream* del momento, ¡prefiero que escuchen a Favio o Sabina a que sigan clonando a Los Piojos! ¡Salgan del rock, revienten!

Si bien existen *sites* argentinos relacionados con el rock (pero, gracias a Dios, no exclusivamente dedicados a eso), muy activos e interesantes –como *La música es del aire*, *Revista Invisibles*, *ArteZeta*– y otros un poco más académicos como *Informe Escaleno*, *Otra parte* u *Anfibia*; aún no existe “La” página de rock, capaz de ocupar el lugar que podría

8 http://si.clarin.com/informe-juego-influencias_0_1172882725.html

tener una *Tiny Mix Tapes* en el mundo anglo. Lamento desanimar a todo aquél que quiere “entrar a los medios (gráficos)”: ahí sólo hay “precariedad”. Años de desdén gremial, sólo han logrado agregarle desvalorización a una profesión ya devaluada por sí misma. Por eso, creo que Internet es un terreno aún virgen aquí, para *okupar*. El ejemplo de los *You-Tubbers* puede representar toda la decadencia de la cultura que quieran, pero da una idea de lo que se puede hacer con nuevos medios, incluso en cuanto a financiación de proyectos. Si no hay trabajo, no hay que seguir pidiéndolo, hay que inventar nuevas plataformas donde crearlo. Por otra parte, no creo que el libro sea el mejor espacio donde ejercer la crítica de rock, ahí más bien se estaciona y se estanca. Es necesario el ataque constante y regular, con periodicidad. Muchos críticos se pasan a la bibliografía porque una nota o una review han perdido valor en el mercado. Pero apilando libros no se activa la crítica de rock. Menos aún, reduciendo el discurso sobre rock al reportaje, el biografismo escolar, la crónica basada en el verosímil del “Yo estuve ahí” y el análisis de letras (lo que bauticé “Lirocentrismo”: la creencia en que el sentido de una canción sólo radica en la letra) o, en su defecto, la explicación sociológica del “fenómeno”. Por eso, la crítica –en su formato mínimo incluso: la reseña de discos o shows– es irremplazable como discurso.

Como escribe el español Peio Aguirre en su reciente ensayo “La línea de producción de la crítica”: “Internet como una zona que permita a la vez un distanciamiento con el tono precavido de la academia y fomente la creación de una voz personal dirigida a un grupo de lectores que va tejéndose sin necesidad de ningún permiso cultural. Capitali-

zando la informalidad de la Web no como algo casual sino orientado y dirigido hacia un objetivo y efecto.” Exactamente, de eso se trata. Todos los días entro a Internet a ver si ya la *okuparon*. Y bueno, ¿qué esperan?

Bibliografía

APREA, Gustavo, “¿Por qué resulta imposible hablar bien de la televisión? Problemas sobre la construcción de una memoria y una historia mediáticas”. Trabajo presentado en las Jornadas Cincuenta años de televisión en la Argentina: Industria, cultura y sociedad, Organizadas por la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. 2001.

BARBERO, Jesús Martín, “Tecnidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo”. Revista *Diálogos de la comunicación*, N°. 64, 2002, págs. 9-24.http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/martin_barbero1.pdf En línea. Consulta: 28 de abril de 2015.

BARBERO, Jesús Martín, “Claves Debate: Televisión Pública, Televisión Cultural: entre La Renovación y La Invencción”, en *Televisión Pública: Del Consumidor al ciudadano*. Bogota, FES /Promefes, 2001.

BAZIN, André, *¿Qué es el cine?* Madrid, Ed. Rialp, 1999.

BENJAMIN, Waltter, *Conceptos de Filosofía de la Historia*. Caronte Filosofía. Introducción. 2007.

BARTHES, Roland, “¿Qué es la crítica?” en *Crítica y Verdad*. Introducción 1985

BOURDIEU, Pierre, *Sobre la televisión*. Barcelona, 2003.

BARREIROS, Raúl, “La crítica, los estatutos artísticos y la indignación moral. Los Textos Críticos y la Televisión. II”,

- en Cingolani, Gastón (editor), *Discursividad televisiva*. La Plata, Edulp, 2006.
- CARLÓN, Mario, “¿Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de una era”, en Mario Carlón y Carlos Scolari (editores) *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Buenos Aires, La Crujía, 2009.
- DUSSEL, Inés y Southwell, Myriam. “Lenguajes en plural”. <http://www.me.gov.ar/monitor/nro13/dossier1.htm>. En línea. Consulta: 28 de abril de 2015.
- GETINO, Octavio, *Cine argentino entre lo posible y lo deseable*. Ed. Ciccus. 2005.
- GOMEZ, Lía (compiladora), *Construyendo historias. Ver para creer en la televisión*. La Plata, Ediciones EPC, 2012.
- PIGLIA, Ricardo, “El último lector” y “Formas Breves”, 2000.
- PIGLIA, Ricardo, “La lectura de la Ficción”, “Una trama de relatos”, en *Crítica y Ficción*, 1986.
- RINCÓN, Omar, *Televisión, video y subjetividad*. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Bogota, 2002.
- ULANOVSKY, Carlos, Silvia Itkin y Pablo Sirvén, *Estamos en aire*. Buenos Aires, Emecé, 2006.
- UGARTE, Mariano (coordinador), *Del centenario al bicentenario: música: sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina: 1910-1920*. Buenos Aires, Ediciones del CCC Centro. Cultural de la Coop. Floreal Gorini; Fondo Nacional de las Artes, 2010.
- VALLINA, Carlos. “El conocimiento audiovisual y la comunicación democrática”, en Gómez, Lía (compiladora), *Construyendo historias. Ver para creer en la televisión*. La Plata, Ediciones EPC, 2012.

VARELA, Mirtha, *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969*. Buenos Aires, Edhasa, 2005.

VARELA, Mirta, "El miraba televisión, youtube. La dinámica del cambio en los medios", en *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Buenos Aires, La Crujía (2009).

VERÓN, Eliseo, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa, 1988.

WILLIAMS, Raymond, *Televisión: tecnología y forma cultural*. Buenos Aires, Paidós, 2011.

Sobre los autores

Andrés Caetano

Licenciado y Profesor en Comunicación Social. Integrante de la Cátedra de Análisis y Crítica de Medios y docente a cargo del seminario *Relato audiovisual y deportes: cómo narrar lo deportivo* de la Tecnicatura en Periodismo Deportivo de la FPyCS-UNLP. Egresado de la Especialización en Educación y TIC del Ministerio de Educación del la Nación.

Carlos Vallina

Doctor en Comunicación. Profesor Extraordinario en categoría de Emérito. Docente a partir de 1985. Dicta el seminario *Campo Intelectual, discusiones y debates contemporáneos* en el Doctorado en Comunicación y la asignatura Multimedia I en la Maestría Plangesco de la FPyCS-UNLP. Premio Rodolfo Walsh a la Trayectoria Académica 2005 otorgado por la FPyCS-UNLP. Licenciado en Cinematografía y artes audiovisuales, en 1971 en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Docente en la misma desde 1972 hasta su cesantía en 1975 por razones políticas.

Cintia Bugin

Licenciada en Comunicación Social. Investigadora categoría IV del Programa de incentivos de la UNLP. Participa de proyectos de investigación del Programa en Comunicación y Arte. Es coordinadora de la línea en Arte(s) e interpretación(es) del Instituto de Investigaciones en Comunicación (IICOM) de la

FPyCS-UNLP. Se ha desempeñado como coordinadora de distintos seminarios de grado y posgrado y ha publicado en revistas científicas y libros editados por Ediciones EPC.

Federico Ambrosis

Licenciado en Comunicación Social de la FPyCS-UNLP. Conductor del programa radial *Opera Prima*. Programador de Ciclos de Cine Nacional independiente, cine arte, cine experimental, cine europeo, cine de animación, cine de autor en el Centro Cultural Islas Malvinas. Curador y programador en distintos festivales nacionales. Productor ejecutivo y conductor del proyecto *El mejor plan del mundo*, magazine cultural para el Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos de las Clínicas de la FÁBRICA DE TV Nodo Audiovisual La Plata, Berisso y Ensenada, año 2012. Director General, curador y programador del Festival de Cine latinoamericano de La Plata (FESSALP).

Franco Jaubet

Licenciado en Comunicación Social. Doctorando en Comunicación. Ayudante de la cátedra Análisis y Crítica de Medios de la FPyCS-UNLP. Músico. Guionista.

Juan Bellini

Ayudante de la cátedra Análisis y Crítica de Medios de la FPyCS-UNLP. Integrante del equipo del portal periodístico *Otros Círculos*. Colaborador en el programa *Panorama del Cine* que se emite por AM Universidad.

Lía Gómez

Doctora en Comunicación. Licenciada en Comunicación Social orientación Periodismo. Profesora adjunta de la cátedra Análisis y Crítica de Medios de la FPyCS-UNLP. Becaria de investigación Tipo B por la UNLP 2012-2014. Docente e investigadora en la UNLP y en la UNQ. Coordinadora de la Especialización en Comunicación Digital Audiovisual (UNQ). Directora del FESAALP.

Santiago Cabassi

Ayudante de la cátedra Análisis y Crítica de Medios de la FPyCS-UNLP. Integrante del equipo del FESSALP. Periodista y crítico en Radio y TV Universidad.

237

Ana Streitenberger

Correctora. Licenciada en Comunicación Social. Secretaria Técnica de la Especialización en Comunicación Digital de la FPyCS. Forma parte del FESAALP y es periodista y crítica en Radio, TV Universidad y www.punto-cine.com.

Federico Gómez

Colaborador. Ayudante de la cátedra Análisis y Crítica de Medios de la FPyCS-UNLP. Periodista de radio.



**FACULTAD DE PERIODISMO
Y COMUNICACION SOCIAL**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA