

DE LA PREGUNTA ¿QUÉ ES LA CRÍTICA?, A ¿QUÉ HACE LA CRÍTICA? PARA FINALMENTE INDAGAR ¿A QUIÉN LE INTERESA LA CRÍTICA TELEVISIVA?

FROM THE QUESTION: WHAT IS THE CRITIC? TO: WHAT DOES THE CRITIC DO? TO FINALLY INQUIRE: WHO CARES FOR TELEVISION CRITIC?

Mg © Yamila Heram
Universidad de Buenos Aires
CONICET
yaheram@yahoo.com.ar
Argentina

Resumen

En el siglo XX se produjo una amplia proliferación de las industrias culturales (radio, televisión, video, Internet). Esta masificación de la cultura otorgó un nuevo lugar a la crítica, anteriormente reservada a la literatura y extensiva a otras artes, y luego prolongable a los medios masivos de comunicación como objeto de interés. En lo que respecta a la crítica televisiva, se parte de un problema, que podríamos resumirlo como el de analizar, interpretar y evaluar “un objeto democrático”; todos consumimos televisión y todos tenemos algo para decir acerca de ella, pero ¿a quién le importa la crítica televisiva? Por eso, de los tres interrogantes que se desprenden del título nos interesa detenernos en este último, ya que si bien no pretendemos obviar definiciones, ni funciones, consideramos que el énfasis en esta última pregunta acarrea un análisis por las determinaciones. A modo de hipótesis consideramos que una posible y contextual respuesta permitirá dar cuenta de los desplazamientos y tensiones en la manera de abordar la temática de la televisión por parte del campo académico por un lado y por el otro, de cierta prensa de interpretación y orientación cultural.

Palabras claves: crítica televisiva, crítica cinematográfica, televisión

Abstract

In the 20th century there was a proliferation of cultural industries (radio, television, video, internet). This massification of culture gave the critic a new place, previously reserved to literature and other arts, and then extensive to mass media as objects of interest. Regarding television critic, we begin from a problem, which can be summarized in the fact that we analyze, interpret and criticize a “democratic object”: we all consume television and we all have something to say about it, but... who cares for television critic? This is why, from the three questions mentioned in the title, our interest will focus on the third one. Although we do not intend to avoid definitions or functions, we consider the emphasis on this last question gives rise to an analysis of determinations. As an hypothesis, we consider a possible and contextual answer will allow us to account for the shifts and tensions in the ways the academic field, on the one side, and certain interpretation and cultural press, on the other, approach the television issue.

Key words: television critic, cinematographic critic, television

(Recibido el 05/04/10)
(Aceptado el 27/09/10)

1. Introducción

“Lo decisivo es que el soberano gesto del crítico finge ante los lectores una independencia que no tiene y reclama una misión rectora incompatible con su propio principio de la libertad espiritual”
Theodor Adorno, *Prismas*

¿E xiste algo instituido que pueda denominarse crítica televisiva? A diferencia de otras críticas parecería que la crítica de televisión se encuentra aún en disputa por la legalidad y legitimidad de su discurso. Preguntarnos por ésta implica “detener” el análisis de un medio que se caracteriza por lo efímero. En este sentido, uno de los contrastes con otros productos culturales como el cine, la fotografía y la literatura, es la valoración estética que se realiza de los mismos; muchas veces esta afinidad estética hace que se los intente “retener”, ya sea por medio de la compra de libros, de la conformación de videotecas. Por el contrario, en el caso de la televisión existiría la dificultad de “retener” a los productos televisivos para su contemplación, en parte, quizás por la valoración que se hace del mismo.

Las dificultades en la teorización acerca de crítica televisiva radican en múltiples variables: en su propia definición -¿qué sería la crítica televisiva? ¿Qué queda fuera de ésta? ¿Cómo delimitar los campos de acción de la crítica?--; sus potenciales clasificaciones -¿crítica textual, promocional, cultural?--; pero posiblemente, la ausencia de la valoración estética de los medios de comunicación, en este caso de la televisión, es lo que la hace un campo no instituido, a diferencia por ejemplo de su antecesora, la crítica cinematográfica. Como expresa Mirta Varela (2004) “si bien no supone asumir que la historia del arte carece de complejidad, permite encontrar un campo consolidado en el cual ubicar, clasificar y ordenar algunos problemas”. Entonces, sin querer obviar la dificultad que implican las definiciones, nos interesa comenzar por el final, es decir, de la pregunta *¿qué es la crítica?*, a *¿qué hace la crítica?* (Cingolani: 2008) por la de *¿a quién le interesa la crítica televisiva?*

De los tres interrogantes, el primero -*qué*- nos remite a una perspectiva más historicista, que puede derivar en lo descriptivo; el segundo -*qué hace*- o -*cómo lo hace*- implicaría una pregunta más de índole formalista, esteticista y/o estructuralista; y por último el -*a quién*-, que también podría pensarse como el *para quién*, nos promueve cuestionar los *por qué*; el énfasis en esta última pregunta acarrea un análisis por las determinaciones. A modo de hipótesis, consideramos que una posible y contextual respuesta a este interrogante permitirá dar cuenta de los desplazamientos y tensiones de la crítica televisiva en relación con las demás críticas.

Si bien hemos decidido comenzar por la pregunta final, no obviamos *¿qué es la crítica televisiva?* La semiótica ha sido la disciplina que más ha trabajado sobre esta temática por lo cual nos remitiremos a lo ya publicado para intentar continuar abordando las problemáticas en torno a este objeto no muy desarrollado en el campo académico. Para ello, primeramente, quizás sea pertinente indagar en la noción de crítica literaria, para, de esta manera, reconstruir, al menos panorámicamente, los antecedentes en los que se inscribe la crítica televisiva. Cabe aclarar que consideramos a los conceptos como construcciones sociales e históricas, por ende, sería imposible dar cuenta de una definición taxonómica y cerrada ya que éstos adquieren, según el momento y contexto histórico, diversas connotaciones y significaciones en relación, entre otras cuestiones, con los cambios en los medios de producción, como expresa Williams “se los piensa como universales pero, de hecho, están condicionados históricamente” (Sarlo: 1979). Una segunda advertencia es que si bien no pretendemos indagar acerca de la crítica literaria, retrotraernos a ésta, al menos de manera genérica, nos permitirá rastrear tradiciones, similitudes y diferencias entre crítica de artes y crítica de televisión.

2. De la crítica literaria a la televisiva

El origen etimológico de crítica es el mismo que el de crisis, del griego *krités* (juez), que favorece la perspectiva de evaluación, de examen o juicio. La Real Academia Española define a la crítica como “Examen y juicio acerca de alguien o algo y, en particular, el que se expresa públicamente sobre un espectáculo, un libro, una obra artística, etc.” o como un “conjunto de los juicios públicos sobre una obra, un concierto, un espectáculo, etc.”. Si coincidimos en estos posibles enunciados acerca de qué es la crítica, observamos que pueden ser aplicados a los medios masivos de comunicación así como también a las artes. Consideramos que partir de una definición en común es necesario, para luego, sobre la base de esta premisa compartida, poder indagar qué entendemos por la crítica televisiva, no en general, en abstracto, sino en relación con el contexto histórico actual, y para ello nos retrotraemos a cierto origen histórico de la misma.

Este concepto surge en la Modernidad (Capitalismo y el Estado moderno), o como expresa Terry Eagleton en la lucha contra el Estado absolutista, en palabras del autor:

La reflexión crítica pierde su carácter privado. La crítica se abre al debate, intenta convencer, invita a la contradicción. Pasa a formar parte del intercambio público de opiniones. Visto históricamente, el concepto moderno de crítica literaria va íntimamente ligado al ascenso de la esfera pública liberal y burguesa que se produjo a principios del siglo XVIII. La literatura sirvió al movimiento de emancipación de la clase media como medio para cobrar autoestima y articular sus demandas humanas frente al estado absolutista y a una sociedad jerarquizada (1999: 12).

Entonces, una primera cuestión es el carácter público que adquiere, trabajar el concepto de crítica implica, inevitablemente, unirlo al de literatura. La noción de ésta última, en su forma moderna, data del siglo XVIII, aunque no se desarrolló hasta el XIX, es decir, la crítica nace en su relación con la literatura: la crítica literaria. Raymond Williams en *Marxismo y Literatura* (2009 [1977]), da cuenta del origen histórico del término literatura haciendo referencia a que en su primer estadio éste remitía al nivel de acceso a la educación, es decir como capacidad y experiencia de lectura. Explica el autor tres tendencias en el desplazamiento del concepto:

Un pasaje desde el “saber” al “gusto” o “sensibilidad” como criterio de definición de la cualidad literaria; segundo una creciente especialización de la literatura en “trabajos creativos” o “de imaginación”; tercero: un desarrollo del concepto de “tradición” dentro de términos nacionales, cuyo resultado es una más efectiva definición de “literatura nacional (2009: 69).

De esta manera, la crítica se convirtió en un modo de validación, si anteriormente literatura implicaba a “todos los libros impresos”, sería la crítica la encargada de definir qué es literatura y qué no. Podríamos, entonces, coincidir en que “la crítica literaria solía considerarse una formulación y defensa de los juicios de valor acerca de las obras literarias por parte de personas eruditas en literatura y crítica” (Ruthven, 2002: 110). La cuestión de la evaluación sobre la base de valores estéticos es el componente determinante en la crítica, por ende, su función implica cierto control social y una limitación, desde una perspectiva de clase, de lo que es considerado como laudable. La valoración implica jerarquización de los elementos que entran en juego en el análisis, así como la argumentación que ello conlleva. La crítica adquiere relevancia al convertirse en la única vía de legitimación y se manifiesta en el texto de opinión y la función del crítico sería la de administrar normas.

En el campo literario se produjo cierto desplazamiento en los ejes de preocupación de la crítica. Se comenzó por indagar al autor, luego a la obra y finalmente al lector. Estos cambios -que también podemos visualizarlos en el campo de la comunicación y la cultura- ilustran cómo el énfasis ha ido variando a lo largo de la historia. En un primer momento, indagar acerca de la figura del autor implicaba analizar el sentido de la obra, la pregunta era por la intención del

escritor. De la insatisfacción por los alcances de dicho análisis, la preocupación se desplaza a la obra en sí misma. El formalismo ruso hacia la primera década del siglo XX y el estructuralismo francés hacia los '60, fueron las disciplinas que realizaron este trabajo. Una de las principales limitaciones de este método fue la inmanencia, el detallismo en el texto impidió explicar aquello que la obra no brindaba, es decir, dar cuenta de sus condiciones de producción y de recepción. Finalmente, se pasó al interés por el lector, si bien esta preocupación podría ser tema de la sociología literaria, también la semiótica se ocupó de analizar cómo el lector está inscrito en la obra. Bajo estos cambios de paradigmas y perspectivas, la crítica literaria se fue consolidando como la vía de legitimación y validación desde la cual analizar las obras.

En el siglo XX hemos presenciado una proliferación de las industrias culturales (radio, televisión, video, Internet), mediante la masificación de la cultura la crítica, anteriormente reservada a la literatura y luego extensiva a otras artes, se hizo prolongable a los medios masivos de comunicación como objeto de interés. En lo que respecta a la crítica televisiva (y podríamos incluir a la radio también), se parte de un problema, que podríamos resumirlo como el de analizar, interpretar y evaluar “un objeto democrático”; todos consumimos televisión y todos tenemos algo para decir acerca ella.

¿Son acaso necesarias las mismas competencias culturales para leer una obra literaria que para ver televisión? La pregunta es retórica, ya que la respuesta es evidente, para acceder a la literatura es preciso transitar por un proceso lento y sistemático que es el de la lectura, esto implica discernir lo relevante de lo que no lo es, para de esta manera comprender el sentido de la obra. En el caso de la televisión, si bien es cierto que a partir de las diversas competencias culturales se puede decodificar los mensajes de manera distinta, en primera instancia existe un acceso más *democrático*, es decir: todos estamos en condiciones de ver televisión y por ende de hablar y opinar acerca de ésta. En este sentido, el lugar de la crítica televisiva enfrenta la dificultad de evaluar un objeto que no necesita de ella para constituirse como tal, es decir, la crítica no cumpliría la función de sancionar, de limitar qué es un programa de televisión y qué no; por el contrario en las artes la figura del crítico sería la de quien aprueba y convalida a dicho producto como artístico.

Es necesario tener presente estas características del medio para entender, en parte, las dificultades de la consolidación de su crítica, en el sentido no de su existencia y visibilidad. Por el contrario se encuentra cada vez más omnipresente el discurso acerca de la televisión, llegando los casos extremos de los programas metatelevisivos actuales como son *Bendita TV*, *TVR*, *Zapping*, 678. Con esto hacemos referencia a que el lugar preponderante que ocupa la crítica televisiva no significa que ésta posea la legitimidad y preponderancia de otras críticas. En este sentido, Mirta Varela (2009) rescata un trabajo pionero de Raymond Williams en el que da cuenta de que la televisión impone una atención desatenta, dice la autora: “los críticos de arte vieron en este rasgo, un límite estético determinante para la televisión” (p. 215). Entonces, si la televisión se encuentra siempre presente, es parte de nuestra cotidianidad tanto en la esfera de lo público como de lo privado, si todos tenemos acceso a ella, la principal dificultad residiría en el para qué de su crítica, podríamos sintetizar el problema como el de un objeto *democrático* y un discurso *innecesario*.

En una especie de paradoja observamos cómo la temática televisiva ocupa, día a día, más espacio en los suplementos de espectáculo de los diarios más vendidos, en las revistas semanales, mensuales y en la propia televisión, la autoreferencialidad es evidente y hegemónica (y también más económica). A su vez, los receptores no necesitan de una crítica televisiva para realizar sus consumos, les resulta *irrelevante*, en todo caso podría ser utilizada como reafirmación de cierto gusto anteriormente legitimado. En este sentido coincidimos con Lasagni y Richeri:

Muchos consideran que la crítica escrita en los periódicos no es una fuente significativa y no ofrece parámetros útiles para valorar la calidad de la televisión. Por otra parte, las críticas televisivas en los periódicos más que ofrecer juicios sobre la calidad de los programas están destinadas a informar a los telespectadores que quieren saber

algo sobre los contenidos, sobre la continuación de la historia, sobre los protagonistas, etc. (2006: 61).

Los suplementos de espectáculo cumplen una función de promoción o condena de los productos y la crítica instala una agenda de temas que interpela más a los programas y a sus productores que a los receptores. A diferencia de otras críticas (cine, teatro) que implicaría un accionar del público, ya sea movilizándose hasta el lugar, o abonando una entrada, la televisión está allí, es parte de la vida cotidiana y como tal la crítica cumple la función de *estar*, como sistema meta discursivo de la propia TV.

3. La televisión argentina y la prensa gráfica: un comienzo de indiferencia

Los discursos que toman por objeto a la televisión se hacen presentes antes del inicio de ésta en el país, ya hacia mitad de los años veinte la temática era noticia, como expresa Varela (2005: 22), existían innumerables notas en la revista *Caras y Caretas* “donde se habla de la televisión con total naturalidad y como una tecnología que será incorporada a la vida cotidiana en breve”. A su vez, las revistas dedicadas a la radio o al cine eran las encargadas de intentar explicar su funcionamiento y lo hacían basándose en los medios de comunicación ya existente, siendo su antecedente directo la radio.

De la misma manera que algunas voces, actualmente, han afirmado que Internet provocaría la “extinción” de los libros, en aquel entonces se pensaba a la televisión como un “peligro” para la permanencia de la radio, aunque no eminente, sino más bien a largo plazo. A modo de ejemplo, el editorial de la revista *Radiolandia* del 2 de diciembre de 1950 expresa su oscilación entre una suerte de optimismo por el nuevo medio así como también serenaba a los defensores de la radiofonía:

Meses más, meses menos, 1951 ha de ser, sin la menor duda, el año de la gran conquista en ese sentido. Más entendemos también que la radio no sufrirá mengua en lo que se refiere al fervor popular, afincada como lo está en las preferencias de inmensas multitudes a las que no resultará fácil, mientras no se resuelvan los problemas que hemos señalado, acercarse sino circunstancialmente a la televisión.

Si bien es cierto que los contenidos y funciones de los medios se modifican o se desplazan ante la existencia de uno nuevo, está comprobado a lo largo de la historia de los medios, que el cine no provocó la desaparición del teatro, ni la televisión la de la radio. Hacia el 17 de octubre de 1951 se produce la primera emisión pública de *Canal 7* y su comienzo estuvo signado por cierta indiferencia de 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.

Afirma Aprea (2003) que se pueden identificar tres tipos de apariciones de la nueva emisora en los diarios: “las publicidades que cubren el espacio mayor, los anticipos y noticias sobre la transmisión del acto y una “nota de color” sobre los efectos de la televisión”. Cabe destacar que la información acerca de la primera transmisión figuró en la sección política, y no en la de espectáculo, en relación con el acto oficial de aquel día; y la perspectiva que predominó fue la mirada técnica del acontecimiento; como expresa Varela (2009), la función social del medio resulta evidente desde una perspectiva actual, pero cuando se creó la televisión no estaba tan claro para qué podía servir, en este sentido se comprende que la mirada que predominó en sus comienzos fuera la técnica. Algunos comentarios en los periódicos pueden ilustrar el clima de época:

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).

Otro dato es que sólo las revistas de espectáculos incorporaron inmediatamente la programación de *Canal 7*, el diario *Clarín* recién lo hizo en 1954. Un caso ilustrativo es la revista *Teleastros*, surgida en octubre de 1953, es la primera publicación que se dedica exclusivamente a la televisión, aunque no pudo posicionarse precisamente por lo reciente del nuevo medio.

Si se lo compara con el tratamiento que dio la prensa a las primeras transmisiones de radio y cine, parecería que las expectativas con la televisión eran menores. En este sentido, es interesante la idea de Mirta Varela (2005, 2006) al referirse 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).

Otro sector que tampoco demostraba mayor preocupación por la existencia de la emisora y los efectos que ésta pudiese generar en la población era el grupo de intelectuales antiperonistas. Un ejemplo es el caso de la revista *Sur*:

Le dedica su número 237, de noviembre-diciembre, a denostar al peronismo con el sugestivo título `Para la reconstrucción nacional´. Un artículo de Guillermo de Torre: `La planificación de las masas por la propaganda´, insiste en que los puntales del `régimen´ habían sido la policía y la propaganda, y enumera los distintos medios en los que se ha producido la `saturación´, el `ahogo´, el `asalto a todas horas´ sin `dejar ni un resquicio libre´. Nombra al periódico, las revistas, la radio, el cine, los cartelones en la ciudad, las multitudes ululantes. Ni siquiera indirectamente a la televisión (Varela, 2005: 95).

Para esta publicación la televisión no era un tema de análisis y los intelectuales no la visualizaban como un peligro político; aunque es necesario aclarar que hacia 1955 la televisión aún no era un fenómeno de masas¹, costaba aproximadamente el doble que una heladera, transmitía un sólo canal, durante pocas horas y con una programación precaria; a su vez, otro dato que ilustra lo incipiente del medio es que recién hacia el 20 de abril de 1954 sale al aire el *Primer Telenoticioso argentino*. Entre 1960 y 1961 comienzan a transmitir los tres canales privados capitalinos y dos del interior.

4. Los antecedentes de la crítica cinematográfica

Durante la primera década de la televisión privada la tradición de la crítica televisiva estuvo en estrecha relación con las perspectivas provenientes del cine, la literatura y el teatro. Este periodo se caracterizó por la modernización cultural que se manifestaba 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. Así, la presencia de la cultura adquirió

¹ En 1955 había unos 70 mil televisores en la ciudad de Buenos Aires. En el año 1959 había 400 mil, no es casualidad que la televisión privada comience a transmitir en este momento que es cuando el fenómeno se encuentra relativamente instalado.

un carácter distinto, “los nuevos semanarios de los años ´60 saturan sus secciones fijas con un nuevo recorte que tiende a priorizar estéticas, autores, movimientos, líneas u obras más características del impulso renovador y modernizador de la época” (Rivera: 1995: 97-98). Al mismo tiempo se mantiene el desarrollo y proliferación de revistas culturales, como una de las características reconocidas del funcionamiento del campo intelectual y el campo cultural.

El caso de las críticas publicadas en las revistas *Primera Plana* –y en menor medida *Confirmado* y *Análisis*- como analiza Aprea (2000), es ilustrativo como síntoma de la época, la oscilación y tensión entre cierta fascinación por el medio y, a su vez, la imposibilidad de legitimarlo según pautas estéticas de la cultura de elite. Parte de este vaivén del discurso televisivo puede visualizarse en las distintas secciones que va ocupando la temática en *Primera Plana*, así lo describe Aprea:

Calendario, es una agenda de consumos culturales que integra a la TV junto con el cine, el teatro, el arte, la música y los libros. En ella se valoran algunos programas como productos válidos. En secciones como *Política* se hace referencia a las repercusiones de programas políticos o algunos levantamientos de programa por problemas de censura. En *Educación* son abundantes las descripciones de experiencias que utilizan este nuevo medio con fines pedagógicos. Varias de las *Investigaciones* se centran en los cambios culturales que se producen en la sociedad en relación con la TV. Finalmente en la sección de ofertas de consumo cultural (*Artes y espectáculos*) existe un lugar fijo, *Televisión*, (no siempre cubierto) en el que aparecen adelantos de programación, entrevistas a figuras de la televisión y críticas que valoran a los programas. En este marco se constituye una crítica televisiva que propone formas de validación para los productos del medio al mismo tiempo que define - no siempre en forma explícita - un lugar para la TV dentro de las nuevas prácticas culturales (2000).

En relación con la tensión entre la fascinación y la estética de la cultura de elite la podemos observar en el tratamiento que dio *Primera Plana* a *Hamlet*, una versión televisiva de la obra de William Shakespeare que protagonizó Alfredo Alcón, Pepe Soriano, Tulio Carella, entre otros, bajo la dirección de David Stivel. En la nota de referencia se manifiesta:

El hecho de que *Hamlet* sea una excepción y no un síntoma de la televisión argentina, como dice Stivel, no sólo califica a los programas de 1964. Es un fenómeno francamente insólito en la década que lleva de vida ese espectáculo; los últimos 4 años caracterizados por la irrupción de 3 nuevas estaciones que rompen en Buenos Aires la hegemonía de LS82 Canal 7 -controlada por el Estado- desde 1955 demuestra hasta qué punto la competencia transformó el panorama (*Primera Plana*, “Todos los caminos conducen a Hamlet”, 04/08/64. Pág. 42.)

Entonces, como hemos expresado la crítica cinematográfica, más que otras, forma parte de las condiciones de producción de la crítica televisiva, se toma como modo de evaluación las estrellitas de calificación, se la divide por eje de análisis: guión, actuación, producción. En relación con lo expresado afirma Aprea (2001) “la crítica televisiva adopta la retórica de la crítica cinematográfica y valora los productos ficcionales (la mayor parte de los comentados) en relación con las pautas que se manejan en torno al cine: verosimilitud de la representación, credibilidad de las actuaciones o la definición”.

En la actualidad quizás sea el diario *La Nación* el que ha perpetuado estas categorías en el análisis de la televisión. Si bien encontramos cierta continuidad entre ambas críticas, como expresa Cingolani (2007) hay dos motivos fundamentales que diferencian a la crítica televisiva de la crítica de arte:

Los medios no necesitan de la crítica para definirse como tales, es decir, como `medios` (...) pase lo que pase en televisión, no se discute si lo que allí sucede es o no `televisión`. No ocurre lo mismo con el arte, ya que, por su lado, la crítica de arte se define por un objeto que se circunscribe sólo meta-referencialmente (por referencia al modo de ser referido), y en buena medida, lo que la crítica de artes hace es sancionar (explícita o implícitamente) si eso que toma por objeto es o no arte.

Otras de las oposiciones sustanciales de la crítica televisiva en relación con sus antecesoras es la tensión fragmento/totalidad del producto por analizar. La dificultad del crítico televisivo estaría 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 puede hacer un balance completo del producto². La televisión implica sólo dar cuenta de una parte, “cada programa de televisión es como un espécimen de una serie extendida en el tiempo, no una obra; o es otro tipo de obra, algo que no detiene su crecimiento cuantitativo” (Barreiro: 2006: 131). Entonces podríamos pensar que la crítica ya nace vieja, en el sentido de que es una evaluación sobre un producto pasado, en constante actualización y que no se volverá a transmitir. Precisamente esta característica del medio (así como de la radio) es lo que Williams denomina su *flujo continuo*; es decir ver televisión se entremezcla con la vida cotidiana, no es una irrupción como lo sería trasladarse hasta un cine o teatro³.

Una de las maneras de legitimar a la televisión como nuevo producto de la industria cultural fue generando sus propias instituciones; así como los especialistas en teatro y cine se nucleaban en torno a la Asociación de Cronistas del Espectáculo –ACE– y Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina⁴, entre otras, y consagran anualmente el labor profesional de los obras teatrales y películas mediante la entrega de premios; la televisión también generó sus lógicas de legitimación y validación.

El 9 de junio de 1959, diez periodistas del *mundo del espectáculo* fundaron, en la sede de Argentores, la Asociación de Periodistas de Televisión y Radiofonía (APTRA)⁵ y se comienza a otorgar los premios *Martín Fierro*, es decir se institucionaliza la televisión y se establece una escala de valores que promueve cierto *gusto legítimo* desde dónde los críticos se posicionan ante ésta. Durante los primeros años los criterios y valores estaban en vinculación con otras tradiciones como el cine, el teatro y la literatura. Paulatinamente, podríamos afirmar, la legitimación del gusto *mantinfierrista* comenzó a integrarse con los programas de mayor consumo⁶, dejando a un lado las perspectivas estéticas que le dieron origen. Cabe mencionar, aunque merecería un análisis en particular, el actual estado de situación de las nuevas instituciones que también evalúan y consagran a la televisión, como es el caso de los Premios *Clarín Espectáculos*; quienes promueven los premios a los mejores

² Cabe aclarar que en el caso del teatro, la obra también puede ir mutando ya que la representación es única cada vez, el hecho de tomar el día de estreno para realizar la crítica tiene que ver con la convención del discurso crítico, atravesado en parte por su carácter promocional.

³ Mirta Varela en *La televisión criolla* (2005), da cuenta que en los comienzos de la televisión, ésta sí tenía características de ritual, se agrupaban vecinos o familiares en horarios predeterminados para ver algún programa en especial.

⁴ La Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina se fundó en 10 de julio de 1952 y se constituyó legalmente el 23 de diciembre de 1957. Entregan anualmente los premios Cóndor de Plata, y la Asociación de Cronistas del Espectáculo entregan los premios ACE a la temporada teatral.

⁵ “Desde entonces en esa fecha se celebra el Día del Periodista de Espectáculo. Los pioneros fueron Marcial Frugoni, y Mariano de la Torre, de *Canal TV*; Juan Carlos Moretti y Manuel y Enrique Ferradás Campos, de *Noticias Gráficas*; Jack Feldbaum, de *Democracia*; Casandra, de *Crítica*; Fernando López de Irala, de *Clarín*; Ricardo Gaspari y Valentín Vergara, de *El Mundo*; Carlos Soria y Medrano, de *Octavo Arte*; y Juan Pueblito de *Antena*” (Ulanovsky: 2006: 150).

⁶ Un ejemplo reciente y de repercusión mediática fue el protagonizado por Mario Pergolini y la carta dirigida por él a APTRA con el pedido de dar de baja al programa *Algo habrán hecho* de la terna junto a *Almorzando con Mirta Legrand* y *Mañanas informales* bajo la categoría “Programas de interés general, musical y educativo” por considerarlo inapropiado, ya que la categoría “Cultural” había sido eliminada de los premios (2007).

productos de la televisión forman parte activa e interesada de la industria cultural como es el caso del Grupo Clarín⁷.

Podríamos pensar, a riesgo de generalizar, que cada vez más cierto populismo de mercado legitima a los programas de televisión en función del *rating* traducido en audiencias, haciéndoles decir, opinar y aclamar cuestiones que jamás podrían manifestar precisamente por el carácter de fragmentación e individualización que tienen estos públicos atomizados y flexibilizados. Como sostiene Cuadra:

Las revistas y las páginas de prensa sobre la televisión constituyen la caja de resonancia mediática que *ratifica* y *consolida* el flujo de imágenes. De este modo, la crítica televisiva, sacraliza, por ejemplo, la precaria validez científica y estadística de un índice como el *rating*: en el límite, podríamos decir que la mentada crítica *construye el éxito televisivo* mediante una compleja relación de *feed-back* entre el indicador de escasa validez y el comentario televisivo en las páginas de las revistas y periódicos (2003: 139).

Esta tendencia populista de legitimación vía *rating* es planteada en términos de *no valoración*, ya que la valoración implicaría una jerarquización de principios, es decir una clasificación. En lo que respecta al estado actual de la crítica si bien el panorama es heterogéneo, podríamos intentar sistematizar diversas clasificaciones y formas de abordar la temática. Siguiendo a Yanes (2005) existen ordenamientos en función del asunto a tratar: críticas literarias, cinematográficas, teatrales, musicales. Otras de las formas posibles es rastreando la intención del autor: modelo estético, formalista, culturalista o sociológico. Yanes también distingue entre las críticas que buscan la belleza estética del texto, así diferencia entre la crítica analítica, laudatoria, descriptiva, expositiva, estética. Por supuesto que estas demarcaciones no se encuentran tan manifiestas en los discursos, sino más bien entremezcladas. En lo que respecta a la crítica televisiva Raúl Barreiros (2006) realiza una posible clasificación: “la crítica puede atenerse a: la televisión como institución, sistema, de géneros, temáticas, negocios, moral, de efectos y de síntoma social”. Estas categorizaciones si bien pueden ser ampliadas en los análisis de los casos concretos, quizás iluminen tendencias y desplazamientos de la crítica que podrían ir desde la indignación moral a la descripción de contenidos.

La crítica televisiva se hace presente actualmente en diversos tipos de discursos como pueden ser la reseña, el artículo crítico, la entrevista, el ensayo breve, la miscelánea crítica, etc., en los últimos años una de las características que más se ha masificado en los suplementos de espectáculos es la superposición entre la crítica televisiva y lo que sería la gacetilla de promoción de los programas, por lo cual si coincidimos en que la crítica es la evaluación de un producto, sería difícil de entender qué tipo de apreciación se puede realizar de un programa que aún no ha sido emitido. En este sentido consideramos pertinente, al momento de abordar los materiales, reconocer los cambios de sección que la cuestión mediática va teniendo en la medida en que la videocultura se vuelve hegemónica, pero también de qué manera los temas autoreferencialmente mediáticos van formando parte de la agenda pública (escándalos televisivos, estrellatos mediáticos, legitimación del *rating*).

5. Retomando la pregunta

Nuestro trabajo partió de la siguiente premisa, consideramos que sin mirada totalizadora no puede haber crítica, por eso nos centralizamos en *¿a quién le interesa la crítica*

⁷ Hasta el momento el Grupo Clarín posee de manera directa o mediante alianzas a Canal 13, TN, Radio Mitre, Cablevisión-Multicanal, Clarín, Olé, Maestría en Periodismo, Patagonik Film Group, Fibertel, Flash, Buena Vista-Disney y Cinecolor, Pol-ka, Ideas del Sur, FM 100, Papel Prensa, Agencia de Diarios y Noticias, TyC Sport, Revista Genios, Revista N, Tinta Fresca, Revista ELLE, La Voz del Interior, Los Andes, La Razón, Premio Clarín del espectáculo, Premio Clarín a la literatura.

televisiva?, una posible respuesta nos obliga, en primer instancia, a descartar el tan mentado y aclamado público, audiencia, o telespectadores, a quienes siempre se recurre para legitimar a la televisión actual.

Si pretendemos acercarnos a una lectura que reconozca la dialéctica entre las condiciones de producción y la representación acerca de la televisión es necesario limitar espacial y temporalmente los materiales y realizar una posible periodización teniendo presente los desplazamientos y tensiones al interior del campo comunicacional, así como también las características de contextos y los cambios políticos, tecnológicos y culturales. Un posible caso que motoriza nuestros interrogantes es qué ocurre con la crítica televisiva cuando parte de un multimedio.

El suplemento de espectáculos de *Clarín* nos ilustra lo que sucede al estar el mercado cada vez más concentrado tanto vertical como horizontalmente. A partir de la privatización de *Canal 13* (en octubre de 1989) paulatinamente se modifica el suplemento, tanto en diseño, temáticas, como en perspectivas. Un ejemplo es la publicidad que es incorporada como nuevo ítem a cubrir. Hacia principios de la década de los '90 se produjo una fuerte renovación de periodistas en el suplemento con la intención de renovar la perspectiva, a su vez hasta ese momento la televisión ocupaba un lugar poco significativo. La sección del *Replay* de su última página, es una especie de *TVR* de la gráfica y comienza a vislumbrar el carácter autoreferencial y autopromocional hacia dónde se dirige el diario.

A su vez, el 11 de mayo de 1991 aparece *Tele Clic*⁸ un semanario de la editorial *Atlántida* que se especializará en la televisión con el propósito de fortalecer las posiciones de *Telefé*. (Nielsen: 2009: 78). Como expresa Sirven “la información sobre la tevé que aparece en las publicaciones periódicas se enrarece. Gana en espacio, pero pierde independencia y genera suspicacias. Cada grupo mira con ojos más indulgentes la producción de los canales asociados” (Sirven: 2006: 521).

Una de las dificultades en la descripción de este panorama de concentración multimediática es que se podría propiciar respuestas *a priori*, con un sesgo de determinismo que bloquee un análisis en profundidad. En este sentido, y sin obviar estas características, consideramos que sólo en el análisis particular de cada caso podremos tener una coyuntural y parcial respuesta a nuestro interrogante para intentar comprender *¿a quién les interesa la crítica televisiva?*

6. Referencias Bibliográficas

Aprea, Gustavo (2000). *El nacimiento de la crítica televisiva en la argentina*. Trabajo presentado en las V Jornadas de Investigadores de Comunicación organizado por la Red Aprea, Gustavo (2001). *¿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.

Aprea, Gustavo (2003). “La construcción de la memoria mediática en la Argentina: el registro de la aparición de los medios de comunicación a través de la prensa gráfica” en *Figuraciones* Nº 1 y 2, Buenos Aires.

Barreiros, Raúl (2006). “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.

Cingolani, Gastón (2006). “La televisión, objeto de la televisión: archivo, crítica y juicio de gusto en los programas meta televisivos y de espectáculos”, en *Oficios terrestres* Año XII, Nº 18, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP).

⁸ Esta publicación comenzó vendiendo 40 mil ejemplares y al poco tiempo llegó a 82 mil.

Cingolani, Gastón (2007). *Crítica de medios: aproximaciones a la discursividad intra-mediática*. Trabajo presentado en las XI Jornadas Nacionales de Investigación en Comunicación, Mendoza: UNCUYO.

Cingolani, Gastón (2008). *Crítica y discursividad: la interfaz mediática*. Trabajo presentado en el Primer Coloquio de Investigaciones en Crítica de Artes "Teorías y Objetos de la Crítica", Buenos Aires.

Cuadra, Álvaro (2003). "El Chile televisivo: amores y mercado. Consumo y virtualidad. La telegenia de lo popular" en *De la ciudad letrada a la ciudad virtual*, Chile. Manuscrito inédito

Eagleton, Terry (1999). *La función de la crítica*, Barcelona – Buenos Aires: Paidós.

Nielsen, Jorge (2009). *La magia de la televisión argentina 6*, Buenos Aires: Del Jilguero.

Richeri, Giuseppe. y Lasagni, María Teresa. (2006), "La calidad desde el punto de vista de los expertos", en *Televisión y calidad. El debate internacional*, Buenos Aires: La Crujía.

Rivera, Jorge (1995). *El periodismo cultural*, Buenos Aires: Paidós.

Sarlo, Beatriz (1979, julio). "Raymond Williams y. Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad" en *Punto de Vista* N° 6.

Ruthven, K. K. (2002). "Crítica literaria". En Payne, Michael (comp.) *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires: Paidós.

Varela, Mirta (2004, febrero). "Medios de comunicación e Historia: apuntes para una historiografía en construcción" en *Tram(p)as de la Comunicación*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Año 2, N° 22.

Varela, Mirta (2005). *La televisión criolla*. Buenos Aires: Edhasa.

Varela, Mirta (2006, agosto), "Medios, públicos, pasados", en *Punto de Vista* N° 85.

Varela, Mirta (2009). "Él miraba televisión, you tube. La dinámica del cambio en los medios" en Carlón Mario y Scolari Carlos A. (editores), *El fin de los medios masivos. El comienzo de un problema*, Buenos Aires: La Crujía.

Ulanovsky, Carlos, Itkin, Silvia y Sirven, Pablo (2006). *Estamos en aire*. Buenos Aires: Emecé.

Williams, Raymond (2009 [1977]). *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires: Las Cuarenta.

Yanes, Rafael (2005, junio y julio). La crítica de Arte como Género Periodístico: un texto Argumentativo que cumple una Función Cultural. *Razón y Palabra* 45. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n45/index.html>