

La crítica de televisión durante la conformación de los multimedios: entre la renovación, la repetición y la concentración

Yamila HERAM
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN: El trabajo presentado es parte de una investigación desarrollada como Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura de la Universidad de Buenos Aires, donde se analizó la crítica de televisión en la prensa gráfica argentina durante el período de construcción de los multimedios (1990-1992). Presentamos aquí algunos de los resultados de dicho trabajo, específicamente las líneas preponderantes de la crítica en cada una de las revistas analizadas así como algunos ejes en común del total de las publicaciones.

PALABRAS CLAVE: Crítica de televisión – Prensa gráfica – Multimedios

ABSTRACT: This article is part of the Master Thesis in Communication and Culture (Universidad de Buenos Aires) in which we analyzed television critics in the print press in Argentina during the period of multimedia construction (1990-1992). We share some of the results of this investigation, specifically the dominant lines of critics in each of the analyzed journals as well as some common axis present in all publications.

KEY WORDS: Television critics – Printed press – Multimedia

Introducción

El presente trabajo es parte de una investigación desarrollada como Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura de la Universidad de Buenos Aires (2011), donde se analizó la crítica de televisión en la prensa gráfica argentina durante el período de construcción de los multimedios (1990-1992). Presentamos aquí algunos de los resultados de dicho trabajo, específicamente las líneas preponderantes de la crítica en cada una de las revistas analizadas así como algunos ejes en común del total de las publicaciones.

Trabajamos con las revistas *Noticias*, *La Maga*, *El Porteño* y *Página/30*, las que fueron elegidas en función de su ubicación al margen de los intereses de la industria televisiva, así como por el hecho de que su periodicidad –semanal, quincenal y mensual– impedía una adaptación directa de sus críticas a los tiempos y prioridades de la televisión. Asimismo, se consideró la postura crítica de dichas publicaciones hacia las políticas del gobierno de Menem, las que –entre otras cuestiones– promovieron modificaciones en la estructura económico-legal de los medios.¹

El recorte temporal se basó sobre diversos fundamentos. El primero y más esencial lo conforman los cambios estructurales que surgieron con la privatización y conformación de los multimedios. Al reorganizarse los medios masivos, la crítica televisiva se vio interpelada para tomar una posición en relación a las lógicas e intereses de la televisión. A nivel de la pantalla, se reconoce este período como una etapa de renovación televisiva en sus estéticas y formatos. Paralelamente, el campo académico de la comunicación transita en esta época por un período de modernización de sus carreras, y se comienza a vislumbrar cierta fluidez e influencia entre éste y la crítica. En consecuencia, la elección de este momento se corresponde con un nuevo clima en el que comienza a prevalecer la legitimación de la cultura massmediática (Sarlo 1993; 1994).

1 Cabe precisar que *Noticias* sólo manifestaba sus críticas al gobierno de Menem ante los excesos de éste, y no hacia los núcleos de las políticas llevadas a cabo.

El recorrido analítico partió desde la reconstrucción de los antecedentes en que se inscribió el discurso crítico; es decir, nos retrotrajimos a la crítica literaria y de artes, para luego focalizar en las particularidades de la crítica televisiva. Para ello, indagamos de qué manera la prensa argentina realizó sus primeras intervenciones sobre la televisión, qué se dijo del medio y desde qué perspectivas o preocupaciones. Se analizaron los parámetros dentro de los cuales se evaluaron los programas en particular y/o la televisión en general, ya que la crítica televisiva parte de un problema que podríamos resumir como el de analizar, interpretar y evaluar un objeto *democrático*: todos consumimos televisión y todos tenemos algo para decir acerca de ella. Es por ello que la crítica de televisión se encuentra aún en disputa por la legalidad y legitimidad de su discurso; en consecuencia, nos preguntamos a quién le interesa la crítica televisiva y cuál es su devenir, estableciendo para ello tres estadios de la crítica a los que denominamos *paleocrítica*, *neocrítica* y *poscrítica*.

Asimismo, como estrategia argumentativa y legitimante, repusimos críticas de televisión a lo largo de la historia del medio en nuestro país como ejemplificación de lo afirmado. También realizamos entrevistas en profundidad a los críticos de televisión con el propósito de conocer sus reflexiones, así como sus experiencias y percepciones como críticos durante este período.

En un segundo momento nos adentramos en el análisis de los materiales, pero previamente realizamos algunas consideraciones. Por un lado, dimos cuenta de las características de las revistas en las que se encuentran las críticas, ya que creemos que es imposible aislarlas de los medios en que circulan y que les otorgan sentido. Por otro lado, repusimos panorámicamente las modificaciones a nivel de la estructura de medios, ya que esto nos permite contextualizar la televisión de los '90.

A partir de la lectura de todos los materiales detectamos dos ejes temáticos que organizaron el análisis. El primero se relaciona con las críticas que analizan algún aspecto vinculado con la estructura del medio. Los tópicos más destacados y reiterados por estas críticas fueron: la televisión por cable, el *rating*, *ATC*,² los consumos culturales, y la conformación de los multimedios. El objetivo estuvo centrado en indagar de qué manera se aborda cada uno de estos ítems, desde qué mirada o perspectiva, sobre qué se enfatiza, tanto en las críticas en su conjunto como la tendencia en cada publicación. Desde el segundo eje, analizamos las críticas centradas en algún aspecto del contenido. Las temáticas que emergieron como prioridad fueron los programas de hu-

2 En 1990 se privatizan nuevamente las emisoras, quedando sólo en manos del Estado el canal *ATC* (Argentina Televisora Color), posteriormente se cambia el nombre por *Canal 7*.

mor, las telenovelas, los noticieros y programas de debate político, los programas juveniles, y la transmisión de la guerra del Golfo Pérsico.

***La Maga*, la reivindicación ético-periodística**

Bajo el sello editorial de la escuela de periodismo TEA³, surgió la revista *La Maga*, integrada por docentes, graduados y alumnos de la institución, así como por estudiantes de comunicación de otras universidades. El primer número salió a las calles en septiembre de 1991; esta publicación circuló hasta julio del 2000. Sus primeras ediciones tuvieron una frecuencia quincenal y, a partir del número 9, semanal. La inspiración gráfica se basó en el diario *El País* de España, hasta su última versión en la que se asemeja estéticamente a las revistas de rock –*Inrockuptibles* y *Rolling Stone*–. Beremblum, Buquete y Pellegrino diferencian cuatro etapas de la publicación:

Puede ubicarse la primera etapa de *La Maga* entre los números 1 y 8 publicados quincenalmente desde septiembre hasta diciembre de 1991. El regreso en marzo de 1992, marca el comienzo de la segunda etapa, que cubre hasta noviembre de 1997. Por esos días, el empresario Daniel Lalín adquirió la publicación, y se hizo cargo de su dirección hasta septiembre de 1998. La cuarta etapa se inició en abril de 2000 y se mantuvo hasta junio del mismo año (2004: 146).

La Maga se posicionó dentro del periodismo de investigación acompañando cierta tendencia de la prensa argentina en denunciar los casos de corrupción del gobierno de Menem; así como también se preocupó por discutir cuestiones vinculadas con la ética periodística.

Los artículos acerca de la televisión se publicaron en el contexto de la crítica cultural (artículo crítico, entrevista, miscelánea). A partir de 1994 se editaron números homenajes a productos y personajes de la industria cultural, por ejemplo, las ediciones especiales dedicadas a la televisión (enero 1995) y al comediante Alberto Olmedo (marzo 1995).

En general, las directrices predominantes de la crítica en esta revista fueron: ausencia del conductor Marcelo Tinelli en pleno desarrollo de la juvenilización de la pantalla; el interés por conocer los consumos culturales; el espacio otorgado al cable como nuevo fenómeno tecnológico, y la perspectiva reivindicativa hacia las telenovelas. Quizá, por su propio origen institucional, *La Maga* haya sido la publicación más ligada al campo académico, lo que se evidenció prioritariamente, en el vínculo con los expertos en comunicación en tanto fuentes de legitimación para la opinión, muy particularmente de las te-

3 Institución privada terciaria.

lenovelas. Del dicotómico y, en ocasiones, persistente debate entre los apocalípticos e integrados (Eco, 1965), observamos aquí cómo la crítica se fue desplazando hacia una intervención más integral en el análisis de las telenovelas.

Entonces, la pregunta que nos hacemos es ¿qué sería una crítica apocalíptica? Este interrogante emerge con el propósito de visualizar cómo la propia crítica ha ido construyendo los límites posibles desde donde abordar al género; otras perspectivas que no se ubiquen dentro de estos parámetros son observadas como apocalípticas. El recuperar la tradición en la que se inscribe el género, a partir de la legitimación de la cultura popular por la masiva,⁴ ha sido una de las estrategias argumentativas más utilizadas por *La Maga*. Por ejemplo:

El trabajo que Barbero coordinó junto a Sonia Muñoz –y es el primer libro de su autoría publicado en Colombia– avanza en la historia del melodrama como forma narrativa que existe desde el teatro popular del siglo XIX y su recreación en la actualidad, como telenovela (Beck y otros: 29/04/92: 7).

Otra de las características es el interés por dar a conocer la conformación de los nuevos multimedios, aunque la ausencia de esta información en el número especial sobre la televisión puede resultar paradójica.⁵

Ante los casos extremos de corrupción se fomentan investigaciones y denuncias; por ejemplo ante los manejos económicos poco claros del canal público, *ATC*, se utiliza por primera vez el recurso de la editorial para dar cuenta de su disconformidad. En este sentido, la revista se posiciona desde una fuerte impronta hacia la reivindicación de la ética periodística: es por ello que denuncia estos excesos. Los límites de su perspectiva crítica se ubican en los análisis de contenido; allí acompaña al medio más que lo que cuestiona, o en todo caso omite evaluar aquello con lo que, quiza, difiere.

Noticias, las columnas mordaces de Sirvén

La elección de la revista *Noticias de la semana* se debe a que si bien ofrece un perfil más político que cultural, la crítica televisiva ocupa un lugar destacado. Comenzó a circular en noviembre de 1989 y continúa hasta la fecha, bajo el sello de la editorial Perfil S.A. Si bien la publicación en un primer momento coincidió con las políticas del menemismo, ante los excesos y casos de corrupción del gobierno comenzó a manifestarse en oposición, construyendo una agenda de temas que tienen por objetivo la denuncia.

4 El número homenaje a Olmedo (1995) se inscribe en la misma lógica.

5 Sólo hay una página dedicada a la expansión del cable.

La temática televisiva se hace presente de dos maneras. Por un lado, la crítica de contenido hacia algún programa o género, a cargo de Pablo Sirvén, en la que prevalece una mirada cuestionadora. Esta columna, de dos páginas, se ubica en la sección *Cartelera*, junto a otras críticas a los productos de la industria cultural, como el cine, teatro, literatura, video y música. Por el otro lado, y de manera no sistemática, se publican una serie de notas que tienen por objetivo dar cuenta de las condiciones de producción de los canales, las negociaciones realizadas, la conformación de los grupos multimediáticos, lo que se hace presente bajo el formato de la investigación periodística.

Las columnas de Sirvén en *Noticias* son significativas por su periodicidad semanal. La crítica oscila entre dos tipos de análisis: específico de un programa, o balances generalistas. Dentro de este último distinguimos dos tendencias: análisis de temáticas acorde con la coyuntura (p.e. durante el aniversario de la guerra de Malvinas, el artículo versa sobre la relación entre la televisión y la representación de la guerra); y críticas que abarcan a un determinado género o temática.⁶ Durante los meses de diciembre y enero preponderan las críticas generalistas; quizás esto se deba a una suerte de balance anual durante diciembre, así como la modificación de la grilla en el verano promueve un análisis de la programación. Mientras, en marzo y abril, meses en los que se produce el lanzamiento de la nueva temporada, las críticas focalizan en un programa específico.

En relación con los productos evaluados, nos valemos de la sistematización de la programación televisiva que realiza Orza (2002), quien distingue según el tipo de discurso en relación con los campos de referencia en que se organizan: externos, internos o mixtos. Es decir, un discurso referencial, ficcional o de hibridación. Del conjunto de los materiales se desprende un total de 39 críticas,⁷ de las cuales un 61,53% (24) pertenecen a los programas de hibridación, un 28,20% (11) a ficcionales, y un 10,25% (4) a referenciales. Las críticas de evaluación negativa en su mayoría conciernen al discurso de hibridación. La pregunta pertinente es por qué se produce esta tendencia. Los magazines del corazón, magazines de sucesos, concursos de saber, programas infantiles, periodísticos, humorísticos y *talk show* son algunos de los productos que pertenecen a este tipo de discurso. Se caracterizan por la construcción de un lenguaje *específicamente* televisivo; por la transmisión en directo

6 Por ejemplo, los programas de humor (09/12/90), la publicidad y el *rating* (02/12/90), las competencias entre los canales por la transmisión de películas (23/12/90), la siesta y los programas de verano (13/01/91), la programación de verano (19/01/92), las modelos y la televisión (22/12/92). También en el último número de cada año se realiza una crítica denominada "Balance del año", en la que se promueve un recuento de lo mejor y lo peor de la temporada.

7 Se focalizó en las críticas publicadas durante diciembre (balance anual), enero y febrero (programación de verano), y marzo y abril (apertura de temporada).

de acontecimientos especialmente producidos para la pantalla, en los que se cruzan lo real y lo ficcional. Quizá, la valoración negativa hacia éstos se deba a la imposibilidad de construir un lenguaje televisivo sólido. Este discurso híbrido –un discurso *puramente televisivo*– es con lo que disiente Sirvén.

Asimismo, sólo *Noticias* otorga un espacio significativo al análisis de estos programas; esta ausencia en las restantes publicaciones quizá se corresponda con una mirada no benévola, y por ende, se opta por la omisión. Sirvén se ubica como el crítico mordaz y menos complaciente con la televisión, no sólo por el carácter de sus críticas hacia los noticieros, programas periodísticos y de humor, sino también por atender programas de menor “prestigio” –los que promueven el discurso híbrido, lo *puramente televisivo*.

En cuanto a las investigaciones periodísticas que se ocupan de los nuevos dueños de los medios, predomina la descripción del mapa comunicacional, se abunda en datos, cifras y porcentajes; y es la única publicación que otorga lugar a los licenciarios para que ellos opinen sobre la televisión. A diferencia de las demás revistas, en *Noticias* la perspectiva menos deferente con el medio se ubica en las críticas de contenido a la programación.

***Página/30*, la estructura de medios en ausencia**

La sección *The Posta Post* de *El Porteño* es la inspiradora del diario *Página/12*, y éste de su revista mensual *Página/30*. En relación con el antecedente directo de la publicación, *Página/12* surge en mayo de 1987 con la dirección de Jorge Lanata. Un conjunto de escritores y periodistas jóvenes comienzan a ser los referentes de un tipo de periodismo moderno, con renovación en su presentación, diseño y en el modo de abordar la información. Se utiliza la primera página como portada, y junto con el fotomontaje y humor gráfico se editorializa cada día. El recurso retórico de la sátira, el humor y la ironía son uno de los rasgos característicos y, como dice González: “el juego de constante recuperación de las ediciones anteriores en un intrincado tejido de textos donde el desarrollo secuencial de titulares dan el modelo de continuidad ficcional o de juego alusivo” (1992). El diario nace vinculado con la defensa de los derechos humanos y bajo un discurso antiautoritario se intenta posicionar en un lugar más cercano a la centroizquierda.

Se dirige a un público juvenil, urbano y con variados consumos culturales; el estudiante universitario vinculado con las ciencias sociales, psicología y filosofía es el más empático con la construcción metadiscursiva y la tradición estilística del diario. La formación en dicha competencia cultural es condición necesaria al momento de decodificar un periódico que supo combinar la tendencia del mercado con una manera no tradicional de construir las noti-

cias. El suplemento *No* aborda temáticas relacionadas con la música, agenda de tiempo libre y se ubica en oposición al suplemento *Sí* del diario *Clarín*, que había comenzado a circular en 1985. Tanto *Página/12* como *Página/30* comparten rasgos estilísticos en las mecánicas narrativas del nuevo periodismo, así como el juego con el lenguaje en relación con los consumos culturales de los sectores medios hacia quienes se dirigen.⁸ Citamos algunos titulares de la crítica que así lo ejemplifica: “El humor en los tiempos de cólera” (12/1990), “La invención de Morel” (02/1991), “La hija boba” (11/1992), y “El sistema ataca” (12/1992).

Página/30 fue creada en agosto de 1990 y circuló hasta marzo de 2002. Bernat, Landalde y Mutuverría distinguen dos etapas, 1990–1998 y 1999–2002, “por sus diferencias en la utilización de las técnicas narrativas del nuevo periodismo y las variaciones en el diseño gráfico” (2004: s/p). Al igual que las demás publicaciones se posiciona críticamente hacia el gobierno de Menem.

En relación con la temática televisiva, como se desprende del título de este apartado, la perspectiva vinculada con la estructura de medios es la gran ausente. Sólo se focaliza en diversos aspectos del contenido. La crítica se hace presente en múltiples géneros –entrevistas, columnas de opinión, investigaciones– y por una amplia variedad de periodistas, a excepción de Carlos Ulanovsky, quien escribe cuatro notas, y Adolfo Castelo, que publica tres columnas de opinión en la sección “Desde los medios”; los restantes sólo participan con un artículo, lo que ilustra en parte las heterogéneas perspectivas que oscilan entre una crítica moral-ética, estética e ideológica.

En *Página/30*, por su carácter de revista mensual y por estar inscrita en *Página/12*, las críticas televisivas abordan diversos temas con excepción de la conformación legal de los medios, espacio que sí se le otorga en el diario. La televisión ocupa un lugar aleatorio, tanto por las diversas secciones en que aparece, como por la multiplicidad de periodistas que sobre ella escriben. Esta heterogeneidad dificulta, en parte, vislumbrar directrices predominantes; sin embargo, algunos aspectos son interesantes de rescatar.

Por ser la revista que menos críticas ofrece –junto a *El Porteño*–, resulta llamativo que el género de la entrevista ocupe un lugar destacado –dos a Pergolini y una a Migré⁹– y sean éstas, a su vez, de carácter cooperativo. Asimismo, la sección “Mass-Mass” a cargo de Nora Mazziotti, que comienza hacia fines de 1992, ilustra la tendencia hacia la legitimación de la cultura masiva

8 Con la compra de la revista se podía acceder a colecciones de películas.

9 Mario Pergolini es conductor de radio y televisión; en ese momento ocupó la atención de la prensa por sus programas, dirigidos al público juvenil, que mostraban un estilo “rebelde” y “trasgresor”. Alberto Migré fue guionista y productor, autor de varias telenovelas.

en colaboración con integrantes del campo académico de la comunicación. En esta misma dirección, es la única publicación que en su crítica a la transmisión en directo de la Guerra del Golfo Pérsico aborda el tema desde una perspectiva estética, en la que compara a la transmisión de la guerra con una película del cine bélico.

La revista fusiona en su heterogeneidad de periodistas, géneros y temáticas una mirada que acompaña el devenir del medio; aunque en ocasiones para ello necesita posicionarse desde una aparente perspectiva crítica en relación con productos o temáticas que se exceden ética o moralmente, como por ejemplo los programas periodísticos o el *rating*. En la frontera de estos contenidos desmedidos, *Página/30* se permite disentir.

El Porteño, de la crítica ideológica a...

A diferencia de las demás revistas que surgen durante los inicios del menemismo, *El Porteño* deja de publicarse en ese momento: circuló mensualmente desde enero¹⁰ de 1982 hasta febrero de 1993. Se lo reconoció como uno de los medios de prensa representativos de la llamada “primavera democrática”; retomando ciertos antecedentes de lo que en la década de 1960 se conoció como ‘Nuevo Periodismo’ –*Primera Plana, La Opinión y Panorama*–. El primer número vendió 5 mil de los 8 mil ejemplares que conformaban el tiraje, y circuló por las calles poco antes de iniciarse la guerra de Malvinas. Desde un perfil antropológico, ofreció una mirada distinta en su agenda de temas, lo que suponía una apuesta tanto en contenido como en perspectiva.

El público en general la recuerda esta revista por sus primeros años de existencia, precisamente porque promovió la apertura temática y una política de visibilidad hacia las minorías oprimidas y marginadas. Los aborígenes, prostitutas, gays,¹¹ el rock, el cine independiente, la sexualidad, la represión y los derechos humanos, eran los ejes más destacados y controvertidos¹² que *El*

10 Como dato anecdótico, es llamativo que comience a publicarse en el mes de enero, ya que existen pocos antecedentes de este tipo.

11 Tenían sus columnas de opinión en la revista.

12 Por ejemplo, en lo que respecta al tema de la sexualidad, no es un dato menor que éste ocupara un lugar preponderante, ya que hacia fines de la dictadura estaba “prohibido”, en relación con el poder de la Iglesia en ese entonces. Cuestionar hábitos de vida, como en este caso las prácticas sexuales, era visto como algo confrontacional. En materia de Derechos Humanos, la revista hizo propia la temática, y en este sentido cabe destacar dos casos emblemáticos; en el número de agosto de 1983 se publicó un informe acerca de los niños desaparecidos durante la dictadura militar, y como consecuencia de ello fueron amenazados con una bomba en la redacción, ubicada en la calle Cochabamba a la altura del 700. Junto a ello, *El Porteño* fue el único medio argentino que publicó de manera completa la entrevista realizada por la periodista italiana Oriana Fallacci a Galtieri luego de la guerra de Malvinas.

Porteño tomaba como propios. El interés en estos grupos se lo podría pensar como un ejemplo de lo que a mediados de los '80 Sunkel (1986) denomina "la rebelión del coro",¹³ es decir aquellos actores, espacios y conflictos que permanecen al margen de la historia, los nos representados y los reprimidos. Se circunscribe al interior de este concepto un grupo amplio, integrado por las mujeres, niños, prostitutas, vagabundos y homosexuales, entre otros.

Si hoy día encontramos esta misma revista en algún puesto de diario, seguramente lo que más nos atraería es su formato grande (25 por 35 centímetros, que se mantuvo hasta el N° 12). Warley distingue dos grandes etapas:

La primera es la que se extiende hasta el número 46 inclusive, una segunda etapa se abre a partir del mes siguiente, noviembre de 1985, que es cuando la revista se constituye en un producto de la Primera Cooperativa de Periodistas Independientes. Dentro de la primera etapa, incluso, se podría hablar de dos períodos, marcados por la transformación en el tamaño de la revista (2006: 113).

Durante su primer período, la revista fue dirigida por Levinas; Miguel Briante fue su jefe de redacción, y Jorge Di Paola y Gustavo Wagner oficiaron como secretarios. En la redacción colaboraron Luis Majul, Eduardo Grüner, Heriberto Muraro, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Horvath, Roxana Morduchowicz, Eduardo Blaustein, Ernesto Tiffenberg, Rodolfo Fogwill y Jorge Warley, entre otros. Durante el momento de cooperativa los conflictos se visualizaron en las modificaciones del comité de redacción, el que decidía sobre las portadas y los temas centrales. Un antecedente de lo que luego sería *Página/12* fue la sección *The Posta Post*: en ella se publicaba la información que los grandes diarios o agencias de noticias no daban a conocer.¹⁴

A partir del número 100, en abril de 1990, se modificó la diagramación, el diseño y la cantidad de páginas; al igual que las otras revistas, *El Porteño* tomó claro partido contra el gobierno de Menem (así lo demuestra el título de tapa N° 100 "Alí Babá y los 40: Eduardo Menem, Bauzá, Dromi, Granillo Ocampo"). Finalmente, la publicación volvió a los quioscos en su segunda época, en marzo del 2000, con tiradas mensuales que llegaron hasta el número 9, también bajo la dirección de Levinas.

En lo que respecta a la temática televisiva, ésta ocupó un lugar destacado desde los inicios de la publicación. En un trabajo anterior¹⁵ analizamos la

13 Este concepto fue utilizado previamente por José Nun en un artículo en *Punto de Vista* en mayo de 1984.

14 En este sentido, Jorge Lanata en una entrevista con Marcelo Costantini para el libro *La realidad satírica. 12 hipótesis sobre Página 12* (González, 1992) afirmó que lo que quería hacer era *contrainformación*.

15 Cfr. Heram (2008).

crítica televisiva durante los primeros años de la revista. En sus comienzos predominó una perspectiva cercana a la crítica ideológica y a la Escuela de Frankfurt. El marco de referencia desde el que se analiza al medio parte de los conceptos de *cliché*, industria cultural y serialización. La argumentación se construye a partir de las siguientes estrategias: cita de autoridad (Mattelart, Adorno), recuperación de opiniones ajenas para refutarlas (Mc Luhan), ejemplificación (programas televisivos, apellidos de los dueños de emisoras, etc.) y construcción de binomios dicotómicos (medios en manos de la clase dominante vs. cambio en la propiedad de los medios / ocultamiento vs. desnaturalización / Ley de radiodifusión de la dictadura vs. Nueva ley de radiodifusión).

En lo que respecta a las citas de autoridad y recuperación de opiniones ajenas para refutarlas, se retoma la visión tecnologicista de Mc Luhan para confrontarla, a modo polémico, con la perspectiva frankfurteana que focaliza en los procesos de estereotipación y estandarización. Además, algunos artículos realizan referencias explícitas a los autores de la Escuela Crítica. Resumiendo, podríamos afirmar que la cadena argumentativa predominante durante los primeros años era: Medios en manos de la clase dominante → desinformación y manipulación acorde con los intereses de clases → cambio en la propiedad de los medios → nueva ley de radiodifusión.

Durante el período analizado esta mirada se ha modificado. La crítica se hace presente, según perspectiva o énfasis, en las secciones *Medios*, *Reportajes*, *Nota de Tapa*, *Televisión*, *Denuncias* o *Adelantos*. Preponderan dos posiciones disímiles que se podrían sintetizar como: la legitimación de lo bizarro y la denuncia a la corrupción y conformación de multimedios. En lo que respecta a la crítica de contenidos, se ha desplazado de la mirada inquisidora a los medios hacia cierta complacencia con éstos, pero a su vez se mantiene una posición crítica de los negociados en torno a la televisión.

A diferencia de las demás revistas *El Porteño* deja de publicarse en este período: sus doce años de existencia (1982-1993) nos permiten visualizar continuidades, tensiones y desplazamientos de la crítica televisiva. La continuidad más notoria se observa en el hecho de que la telenovela ha sido un género no analizado en ninguna de sus etapas. Esta ausencia, creemos, se corresponde con una preocupación por temas políticos e ideológicos en relación con los medios; de esta manera, los productos ficcionales quedarían fuera de interpretación.

El Porteño ofreció una mirada crítica hacia aquellos temas o géneros revestidos de una directa connotación política. Es por ello que ante los noticieros se posicionó desde una perspectiva cercana a la crítica ideológica, dando cuenta del manejo interesado de la información, o denunciando a los periodistas que

oficiaban como voceros del poder. Lo mismo sucedió en el análisis de la transmisión en directo de la Guerra del Golfo Pérsico, o con la conformación de los multimedios. La selección de estos temas oficia de pretexto para la denuncia.

Por otra parte, y paradójicamente, durante el período analizado la utilización del género de la entrevista es funcional al rescate de ciertos personajes como Lucho Avilés y Roberto Galán¹⁶, los que representan un tipo de programa que la crítica en general no suele promover. De hecho, no han ocupado un lugar destacado en las demás publicaciones. Al analizar estos programas se desprende una mirada contrapuesta a la anteriormente mencionada, ya que sólo se los analiza intrínsecamente sin dar cuenta de las connotaciones ideológicas que ofrecen. La visibilidad de estos personajes nos demuestra un desplazamiento en cuanto a figuras que anteriormente eran inviábiles de representar en la publicación. Asimismo, *El Porteño* no recurría al campo académico –en tanto testimonio o cita de autoridad– para fortalecer posiciones indulgentes con el medio.

Estructura de medios

Con el propósito de complementar el análisis de las críticas de televisión durante el período de construcción de los multimedios en Argentina, nos detenemos en tres ejes transversales a las revistas que se reiteraron en el conjunto de las publicaciones.

Según Nelly Richard (2001) la crítica no sólo debe realizar preguntas, sino también promover demandas. Coincidiendo en este planteo, creemos que las demandas han sido una ausencia significativa en las críticas. En especial, hacemos referencia a los materiales relacionados con la estructura económica-legal de los medios, en tanto se aparenta un posicionamiento cuestionador, pero sólo se ofrece información, descripción de datos, y denuncias de casos extremos de corrupción, siendo el ejemplo más elocuente *ATC*.

Una de las limitaciones de la crítica fue no promover el debate sobre qué debería brindar una televisión pública. La crítica no ofrece una reflexión sistemática –una demanda en términos de Richard– sobre cuáles son las características estéticas, éticas, económicas e ideológicas que una televisión pública debe brindar. Desde una perspectiva actual, observamos que el triunfo ideológico de *Canal 7* es la permanencia y profundización de la publicidad en la programación, y el lugar destacado que tienen las productoras privadas, asemejando al canal con la lógica mercantil del sector privado.

16 Ambos conductores de televisión: Lucho Avilés, de programas de farándula, y Roberto Galán, conocido por el programa *Yo me quiero casar... y usted?* donde personas solteras a lo largo de la transmisión se iban conociendo y luego debían elegir si querían formar pareja.

Muraro, en un artículo sobre la posible estatización de los canales en Argentina en 1974, analiza cuatro alternativas, y otorga un lugar relevante a las productoras en tanto que si éstas continúan insertas en la lógica privada no se podrá realizar una transformación real del medio. El planteo permite iluminar las limitaciones de una televisión pública o estatal con productoras privadas, ya que se continuará promoviendo lógicas que derivan en una televisión estatal mercantilizada. Son interesantes las dos opciones que el autor visualiza como viables:

3) el gobierno podrá estatizar los canales y crear un sistema de productoras mixtas con mayor o menor control estatal de su estructura. 4) el gobierno podría estatizar totalmente los canales y las productoras, aproximándose así al modelo francés o italiano (...) A nuestro juicio, la experiencia argentina—con 13 años de canales estatales “coexistiendo” con la TV privada— determina que solamente las alternativas señaladas por los puntos 3º y 4º revisten el carácter de verdaderos cambios al actual sistema (1974: 9).

Por otra parte, la crítica ocupa un rol importante en tanto denuncia de los casos de corrupción y manejos poco claros del dinero. Las investigaciones periodísticas, la utilización de las editoriales, y notas de opinión, se focalizan en Sofovich y sus negocios, no sólo estando al frente de *ATC* sino previamente también.

El negocio se le ha vuelto tan bueno que ni cachet cobra. Mediante el sistema de coproducción, Sofovich percibe el 50 por ciento de los ingresos publicitarios y algún puntito más por los 250 “chivos”, aproximadamente, que pueblan sus programas. El resto lo ingresa el canal en sus arcas. El popular “ruso” engruesa sus bolsillos cada treinta días con sumas que oscilan entre los 70 mil y cien mil dólares (...) Nuevamente hay que reconocerle al señor Sofovich su papel pionero también en estas lides. Su ejemplo ha cundido en todos los canales hasta convertir a las programaciones poco menos que en una gigantesca y única tanda, contra la cual ya ni el “zapping” sirve (Sirvén 04/11/90: s/p).

Sobre los usos y abusos de la pauta publicitaria, se focaliza en el caso de Sofovich y en algunos excesos del comediante Gasalla; sin embargo, lo que no se pone en discusión, ni se menciona, es que la publicidad en sí es un género que ocupa uno de los porcentajes mayores de la programación, “representa el 16% de la programación total”¹⁷ (Getino 1995: 197), y por este solo porcentaje merecería un análisis en particular. Sólo Sirvén mantiene una preocupación por el tema:

Todo lo buena o mala que a usted le parezca la televisión argentina, debe atribuirlo en primerísimo lugar a un factor no siempre tenido en cuenta: la tendencia de la inversión publicitaria. Y ésta, a su vez, no da un solo paso si no tiene entre sus manos los fatídicos numeritos del famoso rating (02/12/90: 30).

17 Si bien los porcentajes pueden variar según cada canal; por su parte Valerio Fuenzalida afirma, en sintonía con Getino, que “la publicidad es un género que rara vez baja de un 10-15% en el total de la programación” (2002: 88).

Noticias es la única publicación que ofrece un espacio a los licenciarios de las emisoras. Por ejemplo, Alejandro Romay escribe una nota de opinión en la que menciona:

A Canal 9 no le afecta la competencia privada, al contrario hemos luchado por ella durante los últimos diez años. Me afecta la incoherencia, la mala fe y el sentido pragmático ordenado por el afán del lucro, pero esto no necesariamente va de la mano con la competencia privada (...) Anunciamos que el '90 estaría regido por la televisión satelital, y así fue. Dijimos que la televisión privada en la Argentina es monopólica, y que en algunas provincias están fracturadas económicamente, puesto que en la medida que no se asocien entre sí, que no compartan un centro de producción, les va a resultar cada vez más difícil soportar los gastos que demanda la televisión (30/12/90: 45).

En otro artículo, a modo de autobiografía, publicado por Héctor Ricardo García, se analiza la mentada renovación televisiva, diciendo: “Mucho se habla de la actual televisión, como si algo hubiera cambiado, además de los dueños de las licencias. Salvo algún ciclo de canal 11, como *Amigos son los amigos* y *Videomatch*, lo demás en todos los casos, es lo mismo de siempre, sin creación alguna” (30/12/90: 24). Es interesante esta reflexión sobre la renovación, ya que quien la realiza es parte interesada del medio y, asimismo, su lectura sobre las características de la televisión es menos servicial que algunas críticas que se posicionan por fuera del medio.

Megagénero/género

Uno de los parámetros de análisis más utilizados por la crítica televisiva es el género; es decir, se evalúa a un determinado programa en relación con el género al que pertenece. Sin embargo, cada vez más en la pantalla se impone un megagénero sobre la base de diversos subgéneros. *Noticias* es la publicación que mayor énfasis realiza en cuanto al género y, posicionándose desde allí, procede a evaluar. Según la ocasión, el romper con determinado género es analizado positiva o negativamente. Esto creemos que varía, principalmente, según la función de dicho género –entretener, informar o educar–; por ejemplo en cuanto a las telenovelas la mirada suele ser complaciente:

Pasión (Canal 13, jueves a las 22), y *El oro y el barro* (Canal 9, lunes a las 21) por sus derroches de exteriores internacionales, la envergadura de sus elencos y el ritmo de sus acciones, aspiran a ser catalogadas como series. Aunque también por ciertas visibles morosidades y por una vocación manifiesta hacia lo melodramático en ambas, se podría hablar más bien de una ambiciosa redención de ese conocido género tan maltratado que es el teleteatro (Sirvén 26/01/92: 10).

En lo que respecta a los programas políticos o informativos, se les suele exigir que mantengan su perspectiva seria sin fusionarse con un discurso de tendencia melodramática.

Desde que Carlos Menem mató de un tiro en la nuca a la política, los programas del género buscan adaptarse –o zafar, cuanto mucho– de las consecuencias que todavía acarrea envolvente abrazo seductor del menemismo sobre el sistema (Sirvén 01/12/91: 11).

Acorde con esa manera de entender el periodismo, tal vez haya que juzgar a estos voceros, heraldos o bocinas como un subproducto mutante: el ex operador de mesa de dinero travestido en comunicador oficial. Más que por el rating o el halago presidencial, quizá fuera más lógico medir sus pericias de acuerdo con la cotización en la Bolsa (*El Porteño*. Warley y otros 09/91: 9).

No parece casual que en la televisión abierta se abandone cada vez más lo político, en un doble sentido: por un lado, en tanto la hibridez de los programas de debate político y noticieros, y por otro lado, en lo cuantitativo, ya que gradualmente este tipo de programas comienza a desplazarse hacia el cable.¹⁸ El predominio de los programas generalistas se impone como estética audiovisual. La crítica evalúa desde el género, en contraposición con los nuevos devenires en la pantalla que va imponiendo y hegemonizando su tendencia a la mezcla de géneros. Requena (1992) observa cómo esto se visualiza con mayor nitidez en los magazines.

La profunda solidaridad entre los mecanismos de fragmentación y continuidad caracteriza, por tanto, al discurso televisivo dominante: no es, después de todo, más que el resultado de esta tendencia a la combinación sistemática de géneros diversos, presente en esta institución comunicativa desde sus orígenes y que tiende, lógicamente, a acentuarse progresivamente manifestándose de manera especialmente patente en ciertas articulaciones discursivas de nuevo tipo que, como los magazines, prolongan considerablemente su duración introduciendo en su interior fragmentos que remiten a géneros muy diversificados (37).

Paradójicamente, los magazines han sido poco analizados por la crítica; por el contrario, esta última se ha centralizado principalmente en programas que provienen de géneros extra televisivos. Lo que podría ser leído como disimetría entre lo que la pantalla ofrece (megagéneros) y el parámetro desde el cual se evalúa (el género), sólo promueve desequilibrio en el análisis de aquellos productos que tienen por objetivo la actualidad política. En ellos no se acepta la convivencia de diversos subgéneros, siendo el exilio paulatino hacia el cable un resguardo momentáneo para estos géneros.

18 Por ejemplo, desde la privatización de *Canal 13* los programas de debate político no son parte de la programación. Podríamos pensar que esta estrategia es funcional al reposicionamiento del canal de noticias *TN* del grupo *Clarín* (comienza a transmitir a mediados de 1993).

Integración académica, influencia y fluidez en la crítica

La interpelación a los académicos es una de las estrategias argumentativas reiteradas. Acompañan en tanto cita de autoridad a las críticas y lo hacen desde una perspectiva de legitimación de la cultura masiva. Prevalece el rescate al melodrama en tanto género que explica a las telenovelas, y principalmente se focaliza en la autonomía y poder de elección de las audiencias. Los profesores universitarios son convocados para que, desde sus áreas de conocimiento, opinen sobre los medios. Suele predominar una mirada plausible hacia la televisión en oposición con la perspectiva que adopta sobre el mismo tema la crítica periodístico-cultural. Podríamos pensar que la crítica recurre al campo académico para que éste exprese y legitime lo que ella no hace con tanta vehemencia. De esta manera los críticos resguardan su lugar de evaluadores externos al medio y desplazan en los expertos una opinión más benévola hacia la televisión.

Como ya se dijo, entre las publicaciones analizadas, *La Maga* fue la que se relacionó de manera más fluida con el campo académico. En algunos de sus artículos los temas giraban en torno, precisamente, a las opiniones de los investigadores; estos títulos así lo ilustran: “El investigador Alejandro Piscitelli asegura que los medios usan la verdad para mentir” (29/04/92), “El comunicólogo Lorenzo Vilches analiza los cambios que se producen en los sistemas de televisión europeo” (29/04/92). Asimismo, el resto de las publicaciones también convocaron a los académicos como voz autorizada. Los más requeridos fueron Heriberto Muraro, Nora Mazziotti, Luis Alberto Quevedo y Ariana Vachieri.

“Es difícil saber por qué algunos programas funcionan”, reconoce Muraro; “yo no haría un programa político para jóvenes, a menos que sea una tomada de pelo a la clase política, o algo relacionado con la ecología” (*La Maga*. Tijman 11/03/92: 29).

“Aunque todavía no pueden compararse con los mexicanos y los brasileños, como por ejemplo TELEVISA, que hacen desde el hard hasta el soft industrial, la tendencia argentina parece, poco a poco, seguir sus pasos hacia los conglomerados”, señala Ariana Vachieri (31), investigadora en comunicación del CEDES y autora del libro “El medio es la TV” (*Noticias*. Moreno 01/03/92: 9).

Daniel Lutzky, profesor de Psicología de la Comunicación de la UBA, lo explica así: No hay familia argentina por antonomasia. Hay una familia que idealmente quiere ser como los Benvenuto pero que en las relaciones reales está bastante destruida. Para los que gozan viendo su propia destrucción afuera de ellos mismos, funcionan bien los Simpson o Zona de riesgo (*Página/30*. Blaustein 11/92: 16).¹⁹

19 El artículo de referencia ofrece los resultados de una encuesta sobre consumos televisivos que afirma que ocho de cada diez personas no ven sus vidas representadas en los programas familiares de la televisión.

Una de las principales características en las intervenciones de los académicos es el énfasis en la autonomía de las audiencias, en la posibilidad de elección de estos públicos.

La socióloga Ana Wortman (32) habla del “peso cultural de los jóvenes. Estos programas responden a la demanda de los jóvenes a tener un programa para ellos”. Se trata de “la explosión de lo juvenil en la cultura. En los dos programas aparece muy fuerte la cultura veloz. Nada de lo realizado es estático en ellos. Todo es dinámico” (*Noticias*. 08/03/92: 58).

Es interesante esta idea de “la demanda de los jóvenes” que se comienza a instalar, ya que resulta funcional en el sentido de desresponsabilizar a los medios, y por contraste, responsabilizar a las audiencias. En un momento en que el mapa de medios se reconfigura a favor del sector privado, resulta sorprendente que quienes investigan temáticas relacionadas con la televisión no prevean cómo estas modificaciones legales pueden alterar la correlación de fuerzas entre públicos y medios; entre ofertas y demandas. Por el contrario, una parte de los académicos se posicionan en clave de expertos desde perspectivas serviciales *hacia* los medios, *en* los medios y *para* los medios.

Palabras finales

Nos interesa concluir con algunas consideraciones. En lo que respecta a la decisión de analizar un conjunto de materiales que se ubican por fuera de los multimedios, ello tuvo por objetivo indagar cómo se construye la crítica de televisión que no se encuentra apremiada por la misma empresa a la que debe evaluar. En el análisis visualizamos las tendencias en perspectivas —latentes y manifiestas—, en prioridad de programas y personajes que la crítica selecciona, y la relación con el campo académico. Con matices y diferencias, según publicación y tipos de programas, arribamos a una caracterización de las perspectivas predominantes.

Este tipo de análisis plantea el desafío de estudiar un objeto que es aparentemente *democrático*. La crítica *nace vieja* y por las características de la televisión, ésta no necesita de un discurso que promueva su consumo. Sin embargo, la crítica televisiva se expande por los diversos medios instalando parámetros, consolidando figuras, y aunque *innecesaria* para las audiencias, se transforma en *necesaria* para la propia televisión que requiere, cada vez más, de un metadiscurso omnipresente que nos describa aquello que podemos observar. Y, principalmente, que describa más que analice, que analice más que argumente y que argumente más que demande. Entonces y como interrogante final, cabría preguntarnos ante qué lugares y perspectivas está cediendo la crítica en el período de construcción de los multimedios, y qué cuestiones del contexto colaboran en ello.

Bibliografía

- BEREMBLUM, Fabián y otros
2004 “Noticias de cultura: un análisis de la revista *La Maga*”, en revista *Zigurat*, Buenos Aires, Prometeo.
- BERNAT, Ma. Laura, LANDALDE, Leticia, MUTUVERRÍA, Laura
2004 *Página/30 y la liberalización de la escritura*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, La Plata.
- ECO, Umberto
1965 *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- FUENZALIDA, Valerio
2002 *Televisión abierta y audiencia en América Latina*. Buenos Aires: Norma.
- GETINO, Octavio
1995 “Medios televisuales”, en *Las industrias culturales en la Argentina. Dimensión económica y políticas públicas*. Buenos Aires: Colihue.
- GONZÁLEZ, Horacio
1992 *La realidad satírica. 12 hipótesis sobre Página/12*. Buenos Aires: Paradiso Ediciones.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús
1992 *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- HERAM, Yamila
2011 *Un objeto democrático, un discurso innecesario. La crítica televisiva en tiempos de construcción multimediática*. Tesis de Maestría inédita, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires.
2008 “Contracultura, democracia y medios. Un análisis de *El Porteño*”, en *XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*.
- MURARO, Heriberto
1974 “La estatización de la TV” en *Crisis*. 16. pp. 8-13.
- NUN, José
1984 “La rebelión del coro”, en *Punto de Vista*. 20. pp. 6-11.
- ORZA, Gustavo
2002 *Programación televisiva*. Buenos Aires: La Crujía.
- RICHARD, Nelly
2001 “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”, en Mato D. (Eds.) *Estudios latinoamericanos sobre cultura*

y transformaciones sociales en tiempos de globalización. Buenos Aires: Clacso.

SARLO, Beatriz

1994 *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.

1993 “Modernidad y después: la cultura en situación de hegemonía massmediática”, en *Alteridades*. 5. pp. 51-58.

SUNKEL, Guillermo

1986 “Aspectos de la crisis de representación de lo popular: lo representado, lo no representado y lo reprimido”, en *Razón y pasión en la prensa popular, cultura de masas y cultura política*. Santiago de Chile: Itel.

WARLEY, Jorge

2006 “*El Porteño* (1982-1993): una pequeña historia reciente”, en *Zigurat*. 5, Buenos Aires: Prometeo.