

Al parecer, no existe instituido hoy día en la televisión argentina algo que se llame *crítica de medios*, o *crítica de televisión*. Hay, sin embargo, algunos programas y géneros más o menos nuevos que, quizá, anhelan ocupar ese rol al tomar a la televisión como su objeto o, al menos, como su referente temático². En líneas generales, pueden discriminarse dos clases de programas en los que se producen comentarios o críticas sobre los medios: los programas llamados “de espectáculos” o “de chimentos”³, y los que convendremos en llamar *meta-televisivos* o *meta-mediáticos*⁴.

Los programas de espectáculos o de chimentos, dentro de las variaciones genéricas, conservan una estructura clásica desde hace muchos años:

- Están organizados como programas periodísticos, son fundamentalmente informativos y/o de debates; incluyen móviles y entrevistas como modos de *producir información en vivo* (tal como ocurre con cualquier envío periodístico) y presentan arquitecturas escenográficas aptas para sostener el *set* conductor-panelistas.

- Se emiten en directo, y el universo del que se ocupan está temporalmente circunscripto por el concepto de *actualidad*. De hecho, estos programas suelen tener una salida diaria y la renovación de la información está sujeta a esta frecuencia.

- Dicha actualidad se combina con un recorte temático específico: refieren al acontecer de las personas o “personajes” del ámbito mediático y del espectáculo (“la farándula”, “el ambiente”). Sus tópicos conciernen, como es sabido, a la vida de los “famosos”. Dentro de ello, puede quedar comprendida la participación de alguna celebridad en tal o cual espectáculo televisivo, pero no es de los medios, o mejor dicho, de la *textualidad mediática*, que se ocupan. Pertenecen a este género *Intrusos en el espectáculo* e *Intrusos en la noche* (América, 2004-2005), *Contalo-contalo* (Canal 9, 2004-2005), *Crónicas pi-*

*La televisión, objeto de la televisión: archivo, crítica y juicio de gusto en los programas meta televisivos y de espectáculos*¹

cantes (América, 2004-2005), y en años anteriores se han consagrado *Indiscreciones*, *Rumores*, *Papparazzi*, *Intocables* y las columnas de espectáculos de los diferentes noticieros y canales de noticias, como *La Pavada* (Crónica TV) y *TN Show* (Todo Noticias), entre otros.

- Sólo irregularmente destinan un espacio a la crítica: la aparición de un nuevo programa o un cambio importante en la programación son acontecimientos que pueden ser cubiertos en estos espacios, sobre los cuales el conductor y los panelistas harán algún comentario *evaluativo* acerca de tales innovaciones. Así, la televisión como tópico es sólo una parte de la temática de cobertura: el objeto, más amplio, de este tipo de programas es el *mundo del espectáculo*. La crítica es esporádica, inconstante, casi antojadiza. Inclusive, podría calificarse así, la actitud de los periodistas que la pronuncian: está deliberadamente enunciada como un juicio subjetivo, personal, más allá de la inclusión de algún gesto de “neutralidad”.

Por su parte, los programas *meta-televisivos* son aquellos en que:

- El modelo de arquitectura escénica y de conducción está genéricamente más “liberado” (de hecho, *Las patas de la mentira*, antecesor en video de este tipo de programas, carecía de conductores y sólo presentaba carteles y títulos). Hay programas con sólo un presentador: *El podio de la TV* (Canal

Por Gastón Cingolani

Licenciado en Comunicación Social, UNLP, y Magister en Diseño y Estrategias de Comunicación, UNR. Docente de grado y de posgrado en la UNLP y el IUNA. Investigador becario de la UNLP y co-director del programa de investigaciones Comunicación, Lenguajes y Tecnologías de la FPyCS, UNLP.

¹ Este trabajo es la reescritura y ampliación de la ponencia “La televisión de la televisión: los objetos de los programas metatelevisivos”, presentada en el VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica “Discursos Críticos”, Buenos Aires, de abril de 2005, y ha sido realizado en el marco de dos investigaciones: “Análisis sobre la crítica de la televisión: operaciones y relaciones interdiscursivas en los metadisursos intra y extra-mediales” (Programa de Incentivos, FPyCS, UNLP, Director: R. Barreiros) y “Juicios de gusto, consumos culturales y producción de sentido: análisis semiótico-discursivo de las condiciones de re-

conocimiento de programas televisivos 'lúdicos' y 'con participación del público'" (Beca de Formación Superior, UNLP, Tutor: E. Verón).

2 La distinción entre objeto y referente resulta central: si el referente está alojado en lo explícito e inmediato de un texto, el objeto dependerá de la discursividad, en tanto exige más que su mera referencia y en cuanto es una entidad que antecede y sucede a un texto singular, está en las condiciones de producción de ese discurso, y podrá ser retomado en su reconocimiento.

3 Quedan incluidas aquí las columnas o secciones de espectáculos de los noticieros, canales informativos y programas misceláneos.

4 Esta distinción no tiene más mérito que intentar hacer notar la aparición de un fenómeno particular (el archivo) y precisar la diferencia entre objeto y referente.

5 Indomables (América, 2002-2005), programa que combina algo de ambos géneros, presenta el conjunto conductor-panelistas.

Por su parte, "El Top Five de la televisión" de Caiga Quien Caiga, se adapta al set de tres conductores, y la de las "QK-rachas" directamente es una animación sólo presentada por aquellos.

6 En la última parte del trabajo analizaremos en detalle los casos donde la opinión tiene mayor espacio.

7 En el sentido de meta-textualidad propuesto por Genette (1989).

8 Este aspecto se desarrolla en la segunda parte de este trabajo.

9 Se citan dos fragmentos de un periódico que escenifica este enfrentamiento: "Los duelos entre

13, 2004-2005), *Top Ten* (América, 2005), *Aunque usted no lo viera* (Telefé, 2004-2005) y *Nosotros también nos equivocamos* (Canal 13, 2004). Y otros con una pareja de conductores: *El ojo cítrico* (Canal 13, 2004-2005), *Televisión Registrada* (América, 2000-2005) y *Vale la pena* (Telefé 2003-2005)⁵.

- Esta libertad formal, a su vez, se corresponde con una holgada gama de matices enunciativos: sin perder el tono humorístico -una constante del género desde *Perdona Nuestros Pecados (PNP)*-, el carácter opinativo está a veces más marcado y otras veces queda neutralizado, según la variante estilística⁶.

- El objeto de estos programas es, en principio, *la televisión*: su espectro temático concierne sólo a aquello que se produce *en la pantalla*, por lo que se actualiza una suerte de relación *meta*-,⁷ es decir, *de un texto que comenta otro texto*. Sin embargo, en esta construcción del objeto hay, según el programa, una oscilación entre una producción del acontecimiento (en el sentido más concreto y efectivo en referencia al discurso de la información), la crítica a programas específicos y la crítica a la televisión en su conjunto. En ello, como veremos, las operaciones para-referenciales se vuelven tan importantes como las referenciales⁸.

- La temporalidad de esa referencia es también variable: puede tratar sobre el pasado del medio televisivo (*Vale la pena*, *Aunque usted...*), sobre su actualidad (*TVR*, *Top Ten*, *El ojo cítrico*, "El Top-Five de la televisión" y las "QK-rachas"), o sobre ambos alternadamente (*El podio...*, *Nosotros también...*). En cualquiera de los casos, no se trata de una temporalidad cimentada en un *ahora-inmediato* sino en un *ahora-histórico*: la última semana televisiva vista desde hoy, la televisión del pasado vista desde el presente;

- Sin noteros, ni móviles, ni transmisión en vivo, ni entrevistas -a la inversa de lo que ocurre en los programas de chimentos-, no se realiza una enunciación sobre el mundo sino sobre los medios, o di-

cho más específicamente, sobre el sintagma mediático, sobre lo estrictamente acontecido en la pantalla. Es por ello que la materia prima de estos programas no surge del *directo* sino estrictamente del *grabado*: este género introduce de manera decisiva en la TV el fenómeno *archivo*, y el recurso por excelencia es la *edición* o *montaje*.

Hasta aquí, las características generales de estos formatos. A continuación se abordará en detalle el segundo tipo de programas y, principalmente, algunas operaciones que permiten producir el objeto "televisión".

El archivo sólo como memoria

Entre fines de 2004 y comienzos de 2005, en ocasión de una disputa mediática pero también judicial entre los dos productores más importantes de estos programas meta-televisivos, uno de ellos se defendía de la acusación de querer adueñarse de una idea ajena diciendo: "El dueño es el inventor de la videocasetera"⁹. Esa *intervención en el flujo mediático* (predominantemente, en estos casos, en el flujo televisivo, pero también a menudo se incorporan segmentos radiales o de la prensa gráfica), posibilitada por la articulación del dispositivo de registro videográfico en la televisión, es determinante, ya que introduce el efecto de "detención" del flujo y de recuperación de un fragmento para su re-visión. (Subrayemos el hecho de que esta detención es un efecto de sentido, ya que por definición el flujo es lo que no cesa sino con la interrupción del funcionamiento total del dispositivo televisivo). Este efecto de detención y revisión es lo que se suele reconocer como *archivo*.

Sin embargo, está claro que el *archivo* no es un recurso exclusivo de los meta-televisivos. En los programas "de espectáculos" el archivo se utiliza para prolongar la subsistencia de un caso o la vigencia de una polémica a lo largo de varios días o semanas: "Vean lo que decía fulano tiempo atrás acerca

de mengano y ahora está haciendo lo contrario. Mengano: ¿Vos ahora qué tenés para decir de fulano?“. Inclusive, algunas imágenes televisivas de archivo se utilizan para la comparación, a través de un “antes-y-ahora”, de algún personaje de la farándula, para evidenciar sus cambios físicos, estilísticos, etc. Ciertamente, el objeto discursivo de estos programas no es *la televisión*. Podría caracterizarse como del orden del “acontecimiento construido”: es más bien algo que le pasa al *mundo* (en este caso, al “mundo del espectáculo”); a nivel del enunciado, la “televisión” no es un objeto de interés para este género. Prueba de ello es que en los programas de espectáculos hay un importante acento puesto en la captación del *hecho* (en sentido periodístico). En este género, el *papparazzi*, el notero, el movilero, son figuras características; el *anticipo* es la actitud dominante por excelencia; y el rumor y el chisme son fuentes recurrentes y explícitas, todos elementos de la enunciación propiamente *periodística*. En correspondencia con ello, el archivo se utiliza en *transparencia* hacia el referente de sus imágenes y contenidos; son la memoria de acontecimientos del mundo del espectáculo: declaraciones, entrevistas, acontecimientos. Recordemos, además, que el *directo* es el régimen dominante de este formato, y se emplea no sólo en la puesta al aire, sino también en la realización de las entrevistas y en las conexiones con móviles de exteriores, donde *el acontecer se está produciendo*.

Por su parte, hay otros géneros en los que también se emplea el archivo: es el caso de los noticieros y canales de noticias (*Todo Noticias* repite como acontecimiento, una y otra vez, lo debatido por figuras de la política en algún programa de la noche precedente) y de la ficción (*Volver* y *Retro* son señales exclusivamente dedicadas al archivo televisivo de series, telenovelas, films, etc.). Es así que el archivo aparece como un fenómeno extendido actualmente, pero no es suficiente, como se ve, para dar lugar a lo meta-televisivo.

Lo meta-televisivo

Lo meta-televisivo se produce en base a dos instancias que se adosan al recurso del archivo, dos haces de operaciones de diferentes órdenes: uno de ellos está vinculado a la importancia del encuadre que le provee su asentamiento genérico¹⁰; el otro, a ciertos modos específicos de uso del archivo.

Veamos el primero: en los meta-televisivos podría decirse que el archivo no hace (tanto) foco en el acontecimiento registrado como parte del mundo sino como parte del flujo; un hecho imprevisto, un lapsus, un exabrupto, algo estilísticamente condenable, o condenado, se vuelven “saltos” en la dinámica regular de la discursividad mediática¹¹. De hecho, es lo que ha presentado como novedad la producción para-televisiva *Las patas de la mentira*, y luego, ya en TV, *PNP*, donde las “mentiras públicas” y los errores televisivos se ponen en escena como hechos salientes del mundo en tanto han sido mediatizados: es lo accidental-en-el-medio lo que se vuelve *el acontecimiento*. Este primer conjunto de operaciones produce, pues, un objeto que no es algo que le pasa al mundo, sino algo que le ha pasado a los medios. (*Las patas...* estaba aún en el umbral de ello; la recuperación de su operatoria - con *PNP* y los programas que vinieron más tarde - termina de darle maduración).

Sin embargo, un fragmento por sí sólo no introduce la diferencia enunciativa entre un meta-televisivo y un programa de espectáculos u otro género que hace uso del archivo. De hecho, el mismo fragmento puede aparecer en diferentes programas sin que por ello se produzca esta diferencia meta-televisiva; ésta sólo comienza a hacerse visible en el encuadre genérico. Sin ser suficiente, es importante el recurso puramente referencial de la presentación de cada fragmento: el momento del anuncio por parte de los conductores por lo general refiere a la dimensión “diegética” del segmento seleccionado -digamos, a lo anecdótico-. Pero la

los protagonistas del fenómeno llegaron, a veces, muy lejos: provocaron hasta un juicio de los Portal a Diego Gvirtz por los derechos de la idea de ‘hacer archivo’. ‘El dueño es el inventor de la videocasetera’, responde Gvirtz” (“Una pantalla dada vuelta (sobre sí misma)”, Julián Gorodischer, Página/12, Buenos Aires, 02/10/04); “-¿Quién empezó con el boom del archivo? -No sé quién es el dueño del género; es difícil saberlo. El archivo y la parodia sobre la TV fueron creciendo, y también hay muchos programas autorreferenciales en el resto del mundo. En definitiva, el iniciador de todo fue el creador de la videocasetera.” (“Diego Gvirtz, el creador de TVR y de Indomables: ‘Tenemos espíritu crítico’”, reportaje en Página/12, Buenos Aires, 02/10/04).

10 Algo que, por cierto, aún no ha decantado pero ya comenzó a tener cierto espesor en la TV argentina. Comentarios de la prensa como los citados más arriba confirman este progresivo asentamiento genérico y la importancia de esas consolidaciones para la vida de los géneros (Steimberg, 1991).

11 No puede dejar de resaltarse la impronta ideológica que implica qué es lo que se toma como relevante en el archivo (qué es un imprevisto, qué lapsus es significativo, qué es estilísticamente condenable), algo que desde ya marcará las diferencias editoriales entre los diferentes programas de este tipo.



12 Estos procedimientos son una constante observable en PNP, TVR, El podio..., Top Ten, Aunque usted no lo viera y la sección "El Top Five..." de Caiga Quien Caiga.

13 También se utiliza la división en secciones cuyos títulos remarcan qué resulta interesante del fragmento, como en El podio de la TV.

14 Hay una excepción: Vale la pena (Telefé 2004-2005), programa que, pese a algunos rasgos que lo asemejan a los meta-televisivos, no podría ser clasificado de tal modo, ya que en el uso del archivo no introduce ninguno de estos recursos para-textuales, limitándose a utilizar el archivo como memoria.

mera referencialidad de ambas operaciones (el fragmento y su presentación) no distinguen aún un meta-televisivo de un programa de espectáculos, o cualquier otro género informativo con archivo.

Lo que marca la diferencia son operatorias para-referenciales. Así, pues, es la *serie* que los distintos fragmentos conforma a lo largo de un programa (y, por qué no, de un género) lo que produce un objeto (más que una mera referencia). Esa serie es lo que permite ver, como efecto de conjunto, qué objeto se está construyendo. La secuencia de fragmentos en un meta-televisivo contrasta, claramente, con lo que ocurre en un programa de espectáculos: en éstos, cualquier archivo de un incidente televisivo es precedido o sucedido por la información acerca de acontecimientos o informaciones heterogéneas (el embarazo de una actriz, la polémica entre modelos y *vedettes*, el romance entre un cantante y una empresaria, etc.) o la de un noticiero (mucho más diverso temáticamente). Mientras que en los géneros periodísticos, el archivo es un recurso, en los meta-televisivos es la sustancia misma del programa.

La palabra de los conductores, no ya en la presentación sino en el comentario posterior, reafirma este uso del archivo. Sus intervenciones enuncian desde la imitación paródica o desde la mofa deliberada en forma de chiste, es decir, de agresión contra un tercero y en complicidad enunciativa con un destinatario *partenaire* de la burla¹². De este modo, el comentario subraya los rasgos caracterizados como materia de recuperación del fragmento.

Dos usos del archivo, dos tipos de meta-televisivos: lo no televisable y lo no televisible

El archivo, por sí mismo, no habla. Para que diga algo se hace necesaria determinada disposición textual de los fragmentos que se editan. De ello deriva el segundo conjunto de operaciones, vinculado al uso del archivo *como escritura*, es decir, no sólo

como intervención del flujo y como memoria recuperada sino, además, como puesta en sintagma bajo configuraciones retóricas específicas.

Más allá de la diversidad ideológica o estilística que cada meta-televisivo propone desde su perspectiva editorial, lo que distingue a unos de otros es el empleo del archivo en este aspecto. Hay dos tipos de programas meta-televisivos: por un lado, aquellos que sólo recuperan *un* fragmento aislado, considerado significativo por algún incidente singular (la aparición de un personaje en un lugar inesperado, la caída de alguien en escena, una contradicción flagrante, etc.). En ese caso, el fragmento solo, desnudo, requiere como mínimo de un para-texto aclaratorio, generalmente figurado por el comentario posterior del conductor que señala el incidente¹³. Pero ello no basta: es preciso incorporar otras operaciones retóricas y las más frecuentes son la repetición de la escena, el subrayado visual o sonoro de algún aspecto con recursos como la "lupa" (la ampliación en zoom de alguna zona del campo visual), la cámara lenta, el congelado de la imagen, el subtítulo, entre otros. Traspasado este punto, el archivo ya no funciona sólo como memoria al servicio del recuerdo¹⁴, su empleo, ahora, está al servicio de una suerte de *escritura*. Se trata de una escritura simple, casi de una mera reescritura que subraya o resalta alguna de las partes del texto original.

Esta modalidad es la que caracteriza predominantemente a programas como *Aunque Ud. no lo viera* (Telefé, 2004-2005), *Top Ten* (América, 2005), *El podio de la TV* (Canal 13, 2004-2005), *El ojo crítico* (Canal 13, 2005), la sección "El Top Five de la televisión" de *Caiga Quien Caiga* (CQC) y, años atrás, *PNP*. Podría decirse que en estos casos, el objeto "televisión" queda construido dialécticamente, es decir, por *negación* de lo que se expone. Los fragmentos que se emiten son el producto de una suerte de punción en el flujo, de una intervención vertical sobre la marejada regular televisiva; hablan



de aquello que la televisión intenta evitar; son el contrapelo de la utopía de la televisión “máquina”; son el reborde descontrolado vuelto figura principal.

En estos programas, el objeto que se expresa por diferencia es una *televisión-dispositivo*, es decir, aquello que antecede y/o prevalece a la discursividad, lo que generalmente el medio intenta controlar y se revela imprevisto o espontáneo. La televisión, que se propone como un soplido regular, monocrorde, está salpicado de momentos salientes que ahora son puestos en escena, por contraste, como lo *no televisable* que ha irrumpido en la planicie del flujo: “Nosotros le vamos a mostrar lo que la televisión (o quienes están en ella) trata de evitar”.

Por otro lado, están los programas en los que el archivo se utiliza al servicio de una estructura cuasi-verbal (quizás la metáfora de la escritura le quede mejor a este segundo tipo): una suerte de argumentación, de razonamiento, ya en forma de monólogo o de contrapunto dialógico.

En cine, Eisenstein pergeñó un tipo de montaje en el que las imágenes (los planos), a la manera de *proposiciones cuasi-lingüísticas*, no se unen por una instancia diegética o narrativa, sino conceptual y argumentativa.

De la unión (incluso, violenta) entre dos planos que no tienen una relación temporal, ni espacial, ni rítmica, ni gráfica previsible¹⁵, sino que funcionarían como dos proposiciones¹⁶ o premisas divergentes o en diálogo, emergería una síntesis conceptual de naturaleza entimemática.

Si bien el recurso que este segundo tipo de meta-televisivos emplea en la edición de los fragmentos no guarda una correspondencia exacta con aquella orientación cinematográfica, en un punto específico se le asemeja: lo que caracteriza a este grupo de programas es el despliegue temático de contrapuntos, polémicas, contradicciones, marchas y contramarchas, adhesiones y rechazos estilísticos, etc., contruidos sobre la operatoria retórica de la

yuxtaposición de segmentos que suponen representar premisas o posturas antagónicas o al menos divergentes. El silogismo (a veces trunco, a veces completado por la letra de una canción que va de fondo o por un interlocutor de un contexto extraño a la escena pero del que se toma una frase acorde, y a veces rematado por los propios conductores) se orienta a conclusiones tales como: “¡Qué contradictorio es tal político!”, “¡Qué (positiva o negativa) transformación ha sufrido tal personaje!”, “¡Qué interesante la postura de fulano/ Qué condenable la actitud de mengano!”, “¡Qué vergonzoso que tal haya plagiado a cual!”, etc., etc.

Lo que esta modalidad meta-televisiva posibilita (y tal vez explique algo de su éxito, ya que al menos aparece como una novedad) es un cambio en la escala de visión del telespectador ordinario.

Nadie puede ver *toda la televisión*. Ni siquiera aquellos grandes teléfilos que invierten muchas horas frente a la pantalla podrán “ver” los cambios, las contradicciones, los entredichos, las polémicas, en fin, los correlatos entre aconteceres distantes e inconexos en *el transcurrir* incesante del flujo... hasta el día en que son repuestos en pantalla en una misma unidad sintagmática¹⁷. Los segmentos, inconexos hasta ese momento, pasan ahora a reintegrarse en la síntesis de una estructura que los presenta como correlacionados en su recuperación *a posteriori*.

¿Qué objeto se construye en esta modalidad? El objeto “televisión” que aquí se perfila está más próximo a lo “discursivo” (en su doble sentido de *lo textual* y *lo que discurre*) que al prevalecimiento del dispositivo (como máquina que capta lo que ocurre en el mundo, más o menos controlada o imprevistamente).

Los fragmentos yuxtapuestos aquí no señalan (como en el subconjunto anterior) lo *no televisable* -lo que no *debe* verse- sino que construyen la recuperación de lo *no televisable*, aquello que, de otro modo, no *puede* verse.

15 Tomo la clasificación de tipos de uniones entre planos propuesta por Bordwell y Thompson (1995).

16 Hace varias décadas ya que Metz (1964) sugirió, no sin reparos, cierta analogía entre el plano y la frase.

17 Hacemos, elípticamente, una analogía con Goody (1985) quien expone cómo la introducción de la escritura incorpora la posibilidad de registrar, examinar y criticar el discurrir oral en el que “la inconsistencia, aún la contradicción, tiende a ser tragada por el flujo del habla (palabra), el torrente de palabras, la inundación del argumento, del que es virtualmente imposible aún para la mente más aguda hacer su fichero metal de los diferentes usos [de un término] y entonces compararlos unos con otros”.

Objetos "más acá" y objetos "más allá": la crítica y los juicios de gusto en los meta-televisivos

Lo "no televisable" que caracteriza un subconjunto de los meta-televisivos es una suerte de ética que está implícita en la utopía ideológica de la discursividad televisiva en general. Representa algo así como un *deber-ser* televisivo a través de su negativo, "lo que no debería verse". Como ya se adelantó, la temática de estos programas gira en torno al subrayado de dicha ética. Sin embargo, y al mismo tiempo, se puede constatar en éstos la ausencia de la crítica (como práctica institucional) y de juicios de gusto sobre la propia televisión: no hay, en ellos, ninguna editorialización atribuible a sujetos de opinión o de valoración, ni construcción de objetos juzgables en los términos corrientes de la crítica. El *deber-ser televisivo* que estructura su discursividad, recae sobre un objeto abstracto, "universal": la televisión *más acá* de sus programas, de sus géneros, de sus estilos, de sus productoras, es decir, de todo ente susceptible de ser *identificado* categorialmente en un sistema de diferencias.

La crítica, como los juicios de gusto, construye objetos siempre en relación con mundos que los contienen (fuera de que esos mundos sean o no rigurosamente consistentes y sistemáticos), por lo cual, nunca tienen por objeto al universo que "contiene" y da sentido a sus objetos de juicio, en tanto ese universo es fundamento mismo de la posibilidad de la práctica de la crítica sobre ellos. Cada es escena, salivaciones involuntarias, extensos silencios no programados, decorados que se desmoronan, situaciones desubicadas en general, no son objetos de los juicios de gusto o de la crítica, ya que no son elementos que caractericen a ningún tipo de entidad sobre las que se vierten opiniones y valoraciones. Antes bien, esas entidades extraordinarias por anormales subrayan el incidente maquínico, del que la televisión-dispositivo es única "responsable"; son contingentes y por eso es-

tán en el límite externo de la regularidad juzgable.

La organización -ya sea implícita, ya sea explícita en forma de secciones, bloques o rubros dentro del programa, como en *El podio de la TV-* de esos casos en los meta-televisivos consiste en ejes que agrupan *tipos de incidentes* en situación irregular respecto de la utopía de una TV sin errores, desconociendo géneros, tradiciones, estilos, líneas editoriales, etc. Además, y frecuentemente, los conductores hacen algún comentario condescendiente o protector acerca de los incidentes, tales como: "Estas cosas suceden cuando la televisión se hace en vivo", "Eso le pasó por querer comer (correr, saltar, etc.) en cámara", etc.

Es en consonancia con ello que los meta-televisivos de este subtipo trabajan de manera independiente al vector *actualidad*: los fragmentos recuperados no mantienen un vínculo directo con la agenda mediática vigente; de hecho, se mezclan incidentes de épocas, programas, canales y géneros completamente ajenos en su origen. A su vez, los personajes implicados en esos fragmentos son "editorialmente intrascendentes" (no importa si quien es mordido por un perro en cámara es una celebridad o un perfecto infame). Es así que, en general, resulta muy débil o inexistente la conformación de una línea editorial opinativa por parte del propio programa meta-televisivo y, en consecuencia, no caben ni la crítica ni los juicios de gusto sobre *la televisión como universo o como máquina*.

Lo que sucede con los meta-televisivos sustentados en lo "no televisable" es, en ese aspecto, radicalmente opuesto. Parecería que la declamación editorial es su columna vertebral. Por lo que, a su vez, la tematización de casos vigentes en la agenda es un punto excluyente, así como la relevancia de los sujetos de opinión o de juicio: se erigen figuras en el rol de conductores, de panelistas y/o de invitados cuya opinión pasa a ser constitutiva de la enunciación en el programa¹⁸. El reagrupamiento de fragmentos (mucho más frecuente en

18 Cabría aclarar que en este tipo de meta-televisivos, las "voces" personalizadas (las de los conductores, panelistas, etc.) están mucho más arraigadas en la enunciación que en el otro subconjunto.

estos programas) se produce siempre a través del vínculo que establece el hecho de compartir un referente de la editorialización producida: todos los fragmentos reunidos hablan de un mismo tema en agenda.

Es por ello que, en este tipo de meta-televisivos, no se pronuncian justificaciones en el orden de lo *técnico*: sólo hay crítica y/o juicios acerca del *referente televisivo*; no de la televisación en tanto proceso técnico o universo, sino de aquello de lo que los programas han estado “hablando”.

Es de este modo como surgen juicios sobre lo que ya se ha establecido como tema de la televisión (o de los medios en general), es decir, se habla sobre lo que ya se ha hablado, sea para “mostrar” cómo han opinado los demás medios o para agregar una nueva opinión.

Por ejemplo, se revisa la cobertura que han hecho los medios de algún acontecimiento, los debates sobrentendidos o manifiestos en los diferentes programas, las marchas y contramarchas de algún personaje público en sus declaraciones sobre un determinado tema, etc., rearticulando en un solo bloque los actos que han ido apareciendo de un modo disperso en la arena mediática, siempre con fuerte acentuación en la *palabra* de los personajes involucrados.

Es en ese sentido que lo “no televisable” establece su objeto no más acá sino *más allá*: si bien su objeto es la televisión, apunta al *referente* de lo que se televisa, en la medida en que produce un acto de re-visión.

Por lo tanto, la crítica o los juicios allí producidos no establecen el mismo tipo de objeto que el que se constata, por ejemplo, en la crítica sobre la TV que se produce en la prensa gráfica¹⁹.

En otras palabras, estos meta-televisivos se caracterizan por la toma de posición respecto del mundo construido *por la televisión (y/o por los medios)*, lo cual no es lo mismo que producir una crítica *acerca de la televisión*²⁰.

Cuatro casos: críticas y juicios de gusto en TVR, CQC, Indomables e Intrusos

¿Hay en estos géneros producción de crítica y/o de juicios de gusto?²¹ La presencia, más o menos intermitente, de algunos gestos apreciativos nos permite comenzar esta búsqueda, cuyos resultados describiremos comparativamente sobre cuatro programas con propiedades genéricas y recursos enunciativos muy diferentes entre sí. Tres de ellos son del tipo *meta-televisivos* (algunos bloques de TVR, CQC, en sus secciones “El Top-Five de la televisión” y las “QK-rachas”, e *Indomables* en sus bloques “La televisión que nos alimenta” y “Me colgué del cable”), mientras que el cuarto, se aproxima al género programa “de chimentos y espectáculos” (*Intrusos*, en las discontinuas ocasiones en que tratan temas de lo que ha aparecido en pantalla).

En términos bien generales, *Intrusos* produce - aunque muy de vez en cuando- lo más parecido a una crítica “canónica”, del tipo de la que se lee en la prensa, para los mismos tipos de eventos: programas nuevos, modificaciones en la programación o en algún programa, irrupción o auge de algún género. En esas críticas, las opiniones se basan en un “juicio de calidad”, es decir, con adjetivaciones del tipo bueno/malo, dinámico/lento, entretenido/aburrido, novedoso/repetitivo, creíble/inverosímil, etc. Este tipo de apreciaciones es inherentemente *verbal*: la pantalla escenifica charlas y debates entre un conductor y varios panelistas, en una suerte de *living*, acerca de las emisiones calificadas. Si hay imágenes de estas últimas, sólo están a manera de ilustración o acompañamiento de lo que se *habla*: los fragmentos de emisiones no tienen relación directa con las opiniones, éstas no se apoyan en aquellos sino que, por el contrario, suelen prescindir de toda reproducción de segmentos grabados.

Por su parte, los bloques señalados de *Indomables* y *CQC* se asemejan entre sí en el hecho de que

19 Un panorama de los objetos y tópicos de la prensa que tematiza a la televisión puede encontrarse en: Cingolani, 2006.

20 Esto ni siquiera se produce cuando el tema instalado en la agenda mediática es “la televisión” o alguno de sus aspectos, ya que los meta-televisivos se suman al ruedo de opiniones o exponen el tratamiento del fenómeno por parte de los otros medios, pero rara vez producen una crítica.

21 Hemos caracterizado y definido la estructura discursiva de los juicios de gusto en términos de sujetos que producen valoraciones sobre objetos (Cingolani, 2001). Consideramos aquí que la crítica, aunque se diferencia en el orden de la inter-discursividad, opera estructuralmente de la misma manera: ambos están sometidos a diferentes condiciones de producción y de reconocimiento.

hay una suerte de actualización sistemática (aunque no completa) de cambios en la programación televisiva. Sin embargo, las apreciaciones se aproximan bastante poco a la crítica, ya que el objeto de su referencia se toma de "rasgos" o "gestos" (por recurrentes o por novedosos), pero no de los programas en su conjunto, y en este caso, lo *verbal* divide su importancia con fragmentos reproducidos del programa (donde esos rasgos son rescatados y subrayados), estableciendo una relación de mutua interdependencia: las apreciaciones verbales refieren específicamente a lo mostrado, las imágenes informan al televidente y le permiten comprender de qué se trata eso acerca de lo cual los conductores y panelistas están opinando. Los criterios de apreciación, por su parte, no son bipolares (como en el caso de *Intrusos*) ya que en estos programas (más aún en *CQC*) se excluye la posibilidad del comentario favorable: si una emisión o un personaje aparece como referente en estos bloques, es porque hay algo "no televisable" que señalar. Esto excluye -por principio- a la crítica.

El cuarto caso es *TVR*. Comparte con los dos anteriores, el producir una re-visión sistemática de las novedades de la programación (entre los muchos temas que trata). Y, al igual que *Indomables* en particular, trabaja con el recurso específico de recomponer fragmentos dispersos en un nuevo sintagma. Es decir, ambos son, en gran medida, meta-televisivos de lo "no televisable", lo que les posibilita -o, al menos, no les impide- producir crítica y juicios apreciativos. Ahora bien, en *TVR* la diferencia sustancial está a nivel del *sujeto* de juicio.

Como hemos visto, en *Intrusos* la palabra de los conductores es excluyente, fiel a un gesto periodístico. En *CQC* e *Indomables* los comentarios apreciativos están repartidos, por un lado, entre los conductores y/o panelistas y, por otro, en las voces de un locutor-en-off (en *Indomables*) o de personajes de animación (en las "Qk-rachas" de *CQC*) -y entre ambos conjuntos de voces se tejen las opiniones-

pero con un apoyo indispensable sobre los fragmentos audiovisuales acerca de los cuales se ejerce la opinión. Ahora bien, en *TVR* la escena principal de apreciación está desplazada hacia *los propios fragmentos editados*. Estos segmentos de programas van acoplados entre sí, al tiempo que se apoyan sobre voces que personifican las opiniones, ya sea a través de personajes de animación ("Tino y Gargamuza", "La academia"), de las letras de canciones que surgen desde el *fondo* hasta convertirse en *figura*, o en los recursos de edición que llamamos más arriba "cuasi-escriturales".

La centralidad de lo *verbal* al servicio de la escena apreciativa se mantiene, pero -a la inversa de los otros tres programas- en *TVR* los segmentos audiovisuales reproducidos bajo una nueva estructura componen el eje central de dicha escena; por ende, la editorialización de los conductores (y del crítico invitado) se torna periférica y subsidiaria. El sujeto del juicio está diluido en la enunciación del programa, y éste no es un programa de *crítica* sino de *revisión*.

Para concluir, la crítica y los juicios de gusto en este conjunto de programas (en el universo tomado para el análisis, y en estos últimos cuatro casos específicamente) tiene presencias esporádicas (*Intrusos*) o degeneradas (*TVR*, *CQC*, *Indomables*). La innovación más importante que ha posibilitado la producción de juicios y críticas en este medio *audiovisual* es la gestación de *objetos* antes inéditos: las diferencias retóricas de las voces reafirman, sin embargo, que lo verbal, aunque variable, es insustituible. Pero los objetos de la crítica se han multiplicado en tanto y en cuanto ciertos usos del archivo (como memoria y como cuasi-escritura) proponen y/o reponen *objetos* y *mundos* antes imposibles de producir por la prensa gráfica o la discursividad verbal cotidiana. De alguna manera, esto también acarrea nuevos *criterios valorativos*, que habrá que indagar si son o no tomados en *reconocimiento*.

Bibliografía

BORDWELL, D. y THOMPSON, K. *El arte cinematográfico. Una introducción*, Paidós, Buenos Aires, 1995.

CINGOLANI, G. "Hacia una definición del juicio de gusto en los estudios de audiencia", *I Congreso e IV Colóquio Latinoamericano de ESTELEVISIÓN PÚBLICA: MODELO PARA ARMAR*

Panorama del estado normativo y documentos de discusión sobre los medios audiovisuales públicos.

