

Presentación

A 80 años de *El Ciudadano*

Carlos Vallina

Un cuaderno, implica una escritura abierta, un registro que posibilita retornar a notas, fragmentos de documentos, de recortes de medios impresos, en suma, el curso de una exploración de la vida diaria, de tareas de aprendizaje, en donde no todo lo escrito o pegado o guardado significará una última propuesta.

Un libro de cátedra apunta en ese sentido a una ruta que se puede considerar, siguiendo la histórica expresión, “una guía para la acción”. Se trata de definir en el marco de la asignatura un objeto preciso y a la par suficientemente plástico que permita operar en torno a ese objeto que denominamos *crítica*, en un territorio que podríamos señalar como Periodismo Cultural.

Esta misma introducción se constituye entonces, por voluntad del autor de estas líneas, en un entramado que oscila, a la manera de las diversas grafías mencionadas de un cuaderno, entre los recuerdos, la propia edad, la experiencia vivida y la experiencia aprendida.

Es sumamente conveniente a los fines de la construcción del objeto de estudio, y del soporte en el cual estamos inmersos en este ámbito didáctico, referirnos sin duda a los cuadernos de Ricardo Piglia que devinieron editorialmente en *Los diarios de Emilio Renzi* (2015) y también en el audiovisual de Andrés Di Tella *327 Cuadernos* (2015).

Estas líneas se escriben en el 2021, tercer año de la pandemia, acontecimiento mundial que afectó y afectará no sólo la salud de la población global sino también sus modos de comunicación, sus instrumentos para tales fines, la salud misma, entendida en la totalidad del ser, y lógicamente las reflexiones que el fenómeno propone y a la par soporta.

Una de las primeras notas de este metalenguaje personal del cuaderno es la visita que anoté en ocasión de la entrevista que Eliseo Verón me otorgó en 1987 en la ciudad de París. Allí en su vivienda de los tradicionales suburbios amables con jardín y amplios espacios, el autor de *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* (1988) me recibió en un amplio salón que no estaba ocupado en sus anaqueles por libros sino por cassettes de video. Mi asombro por la cantidad motivó en el reconocido semiólogo una frase contundente “todo registro debe ser visto más de una vez” (1987, s/r)

Sobre su mesa de trabajo se encontraba una pila de un libro reciente de su autoría denominado *La construcción del acontecimiento* (1983), que se encargaba de reconstruir la recepción en Francia, en sus medios de prensa el accidente nuclear en Estados Unidos conocido como *Three miles island*, lejano antecedente de lo ocurrido en Chernobil.

En su texto, explica, tres dimensiones que admiten su criterio sobre la comunicación en ese momento histórico, a saber:

Primero: que la tecnología al revolucionar su infraestructura también efectúa un cambio decisivo en la democratización social de los medios.

Segundo: que el Estado se construye en los medios.

Tercero: que la información ya no se produce, sino que se reproduce.

Mi existencia vital posee la misma antigüedad que la de los años del film de Orson Welles, *El ciudadano* (1941). En él se inscribe por primera vez una autoconciencia crítica de las funciones del lenguaje cinematográfico al reconocer que la imagen ofrece en su espacio/temporalidad una descripción articulada del universo abordado por el relato, a través de lo que se denominó profundidad de campo. Esto significa que la invención del renacimiento en el orden plástico, de otorgar una perspectiva de ilusión tridimensional se ampliaba a una mejor comprensión de las variaciones temporales, más acorde con los descubrimientos fundamentales de la física, la psicología, la economía y las relaciones sociales.

Estos descubrimientos e invenciones estéticos e intelectuales, son sin duda descendencia de la exploración de la existencia de una vida, la de Charles Foster Kane, protagonista abordado luego del original comienzo, el de su muerte, para rastrear hasta la infancia la existencia individual, su dominio omnímodo de los medios de prensa a su disposición y la influencia que aquello supuso para la política de su nación.

Abundan ejemplos, como el film *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, que narra un mismo acontecimiento desde diversos puntos de vista. O una de las obras fundamentales del neorrealismo, *Paisá* (1946), de Roberto Rossellini, que es uno de los films que origina el movimiento italiano de posguerra o lo que Bazin llamó *Escuela italiana de la liberación* y a su caracterización de la misma como humanista revolucionaria; y es en sí una lección de invención estética y de teoría narrativa, al comenzar con una estructura clásica y culminar lo que sería una gran apertura artística con el encuentro del permanente reclamo de lo real.

Desde la entrevista al semiólogo mencionada en aquel 1987 hasta el presente, se ha consagrado la convicción de que los medios de comunicación masiva poseen un poder que pareciera sustituir la acción comunicativa de la sociedad, aún en la actual evidencia de una ampliación inédita de los modos de intervención de la misma en el uso de aquellas transformaciones técnicas y en la aparición de formas, lenguajes, actantes y circulaciones antes de la fecha mencionada, solo imaginadas por algunos ensayistas, novelistas y narradores.

1984, de George Orwell fue publicada en junio de 1949. Su visión distópica merece este párrafo de Hans Magnus Enzensberger de *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*: “La visión espectral que George Orwell tenía de una industria monolítica de los medios es prueba de su comprensión obsoleta de los mismos. La posibilidad de un control total de tales sistemas por una autoridad central, no es algo perteneciente al futuro sino al pasado” (Enzensberger, 1972, p. 66).

La guerra de los mundos de H. G. Wells, novela de 1898, fue un episodio de radio de la serie dramática *The Mercury Theatre on the Air* dirigida en 1938 por Orson Welles. La misma provocó simultáneamente una reacción de pánico en quienes tuvieron la oportunidad de oírla, tomando como información lo que era una representación, al igual que la inmediata fama de un joven autor y su traslado a la meca del cine, en donde en plena juventud abordó el papel de la radio, la prensa gráfica y el cine.

Historia y cultura crítica

En 1933 el ascenso del nazismo generó una crisis epistemológica en Alemania frente al uso autoritario de los medios, en tanto hablamos de diarios personales, indiquemos que el intelectual orgánico del nazifascismo Joseph Goebbels anotaba en el suyo que una mentira repetida se convierte en verdad.

Vietnam fue una guerra televisada para “hacer comprender” al pueblo norteamericano la necesidad de su brutal y absurda intervención en el lejano oriente. La guerra que impulsa George Bush en medio oriente fue denominada en su oportunidad por Jean Baudrillard como *La guerra del golfo no ha tenido lugar* (1991).

En estos hitos históricos se plantea un problema central para la escritura crítica, que resulta de considerar: el rol del Estado en tanto forma de comunicar un discurso hegemónico. Podemos decir, siguiendo el pensamiento de Ricardo Piglia, que el Estado es una máquina narrativa cuyo objetivo principal es el de incidir, influir o simplemente imponer un discurso único que legitime sus acciones. Y frente a ello la literatura en particular, el arte y la comunicación en general son las formas de resistencia a esa autoridad. Una resistencia que busca las formas que den lugar a los sentidos sociales, a la organización de la cultura, de la circulación de aquellas verdades que no están reconocidas por la máquina del poder y se ofrece, por el contrario, como la manifestación de lo ausente, de lo negado o sencillamente de lo desconocido.

En cada una de estas manifestaciones se expresa una función crítica, propia e interna de la obra que libera la posibilidad de su interpretación a fin de que los sentidos que sostienen su valor participen de ese reconocimiento que articula finalmente en la praxis política.

¿Puede la labor crítica en materia de análisis de los medios contemporáneos referirse a un presente a-histórico, determinista de la conducta social, capaz de sustraer la reflexión, la perspectiva de la inteligencia de los más amplios sectores e inducirlos a errores y catástrofes que dañen sus intereses de progreso y humanidad?

Si se sustrae los aportes de la cultura a través de las largas luchas libertarias de las razas oprimidas, de las mujeres, de los silencios de tantos, tales análisis y tales críticas quedan reducidas a crónicas intrascendentes y a épocas sin identidad y sin motivos de transformación.

La crítica y sus géneros

Decimos crónica y pensamos en Roberto Arlt y sus *Aguafuertes porteñas* (1933) que junto al teatro naciente, al tango, a los periódicos gremiales y políticos narraron el impacto de las primeras inmigraciones y la de sus hijos. Y describieron con solidez la profundización de las desigualdades, las expectativas de los desposeídos y los dramas que generaron.

Del Facundo (1845) al *Martín Fierro* (1872), de *La Guerra Gaucha* (1905) a *Crónica de un niño solo* (1965). La literatura argentina del siglo XX, se contextualiza junto con su cinematografía y la cultura popular, para comprender que la crítica como ejercicio del periodismo cultural, es además de una condición genérica el instrumento, la razón, la posibilidad de comprender a través de las representaciones estéticas y comunicacionales la verdad de una sociedad.

Es imperativo también pensar que la crítica como ensayo y creación, funda su riqueza en que todos los medios mencionados son hijos de la modernidad, que tanto prometió las más amplias y justas libertades humanas como así también generó las más atroces masacres, genocidios, explotaciones e injusticias conocidas.

¿Es posible pensar la historia de los medios en nuestra nación sin recorrer también la Historia misma de su trágica y esperanzada constitución?

Acudamos a Jesús Martín Barbero en su tesis doctoral de 1972:

Pensar el acontecimiento es intentar pensar la paradoja. Mientras las ciencias del hombre se quieren puro sistema formal – modelo de sistema sin sujeto– mientras la nueva episteme opone su sarcasmo a “quienes quieren aún hablar del hombre, de su reino o de su liberación” mientras los nuevos positivistas de manos limpias afirman que no entienden la significación de frases como “opresión de un pueblo” o “lucha de clases” millones de hombres en América Latina comienzan a tomar conciencia de lo que les impide ser “sujetos” de su historia e inician la lucha para liberarse de una opresión secular y asfixiante. Mientras rechaza el acontecimiento fuera de la ciencia y el historicismo genético lo asimila como elemento desintegrándolo, en América Latina se vive, se lucha y se muere al pie del acontecimiento: cambio, gesto, decisión, revolución, ruptura y comienzo. Frente a la pretendida neutralidad de la ciencia, frente a la serenidad y el distanciamiento del pensar filosófico, América latina opone la imposibilidad de tal neutralidad, la pasión indignada decía Mariátegui, y la necesidad fundamental de pensar a los hombres sus penas y sus esperanzas desde dentro. (Barbero, 1972, p. 84).

Cualquier ejercicio crítico donde la imagen constituye junto con la totalidad de los lenguajes sociales el corpus de esa modernidad no puede prescindir del gesto político del gobierno del presidente Perón al instalar la televisión, justamente con un discurso inaugural de Evita, la práctica concreta que avala la teoría mencionada por la cual el Estado moderno se construye en los espacios masivos, en la multiplicidad de las pantallas, en la circulación de todo mensaje social.

En ese período impetuoso de ascenso del pueblo argentino, Eva Perón la inaugura. Sin duda la comprensión de un gobierno nacional y popular de perspectiva latinoamericana y abierto a esta dimensión de la modernidad le otorga a la masividad el carácter de democrática en la medida en la que el nuevo medio ubica una nueva pantalla que modifica sustancialmente el escenario de las representaciones y en consecuencia de los géneros y la labor crítica.

Las interrupciones institucionales de nuestra nación no impiden, sino que favorecen, que la década del 70 retomara este origen y lo transformara en comunicaciones de nuevo tipo, como el denominado cine político. En la revista *Comunicación y Cultura*, Héctor Schmucler en 1975 nos advertía:

Sólo es científico, elaborador de una voluntad, un método que surja de una situación histórico-política determinada y que verifique sus pretensiones en una práctica social acorde con las proposiciones histórico-políticas en las que se pretende inscribirlas. Lo contrario, la consideración política y la “práctica científica” como fenómenos paralelos (es decir separados), concluye en un acompañamiento infinito sin que jamás una roce a la otra. Mientras, cada una de esas llamadas prácticas establecen ciencias y políticas en las que necesariamente se confunden...siempre la ciencia se vincula a una política. Y toda política condiciona a una ciencia. (Schmucler, 1975, p. 27).

La crítica, digámoslo una vez más, se trata entonces de una producción de conocimiento, de la conciencia del otro, de los imaginarios, de la afectividad, de las razones de la memoria, de la valorización de las prácticas de la vida cotidiana, de la auténtica religiosidad, es decir de todo conocimiento de la realidad material y simbólica.

Nos dice Luis Prieto en su artículo *Pertinencia e ideología* (1976):

No hay conocimiento de la realidad material que sea “objetivo” en el sentido de que se enfrente pasivamente al objeto y lo refleje “tal cual es” o, en todo caso, de una manera regida exclusivamente por el objeto. Esto es ya consecuencia del hecho de que la pertinencia no proviene nunca del objeto, sino que es aportada por el sujeto que es siempre un sujeto social, resulta de allí que ni siquiera el conocimiento de la realidad material es socialmente “neutro. (Prieto, 1976, p. 89)

Es necesario considerar que diversos autores estiman a la labor crítica en el campo del arte y la cultura como una condición especializada de un público lector/a y/o espectador/a, una mediación, una atención particular e interesada por parte del/la sujeto/a crítico/a. Pero desde nuestra perspectiva la tarea crítica y específicamente en el periodismo cultural es una profesión que conlleva la necesidad de una formación específica, de una dimensión creativa que reconozca la originalidad de su aporte y no sea una mera reproducción, que se pregunte por los géneros diversos, que indague en su historicidad, que comprenda el diálogo entre lenguajes, técnicas y procedimientos.

Podríamos decir que toda crítica es un acto de vanguardia en el sentido de Benjamín: La vanguardia es una respuesta formal a una situación histórica y política. Esta concepción inhibe una historia autosuficiente de los procedimientos, de las técnicas y de los formatos, planteando la relación entre sociedad, creación y crítica.

La crítica es parte de la semiosis social, es un lenguaje de lenguajes, una polisemia interpretativa que no media sino que hace emerger los sentidos de las obras y las percepciones de sus públicos, lo que coloca a la crítica en el interior mismo de todas las relaciones humanas en el campo de la producción artística y cultural. (Piglia, 2016, p. 57)

La polémica nos moviliza, nos exige discursos y escrituras que tengan en cuenta estas necesidades de estos protagonistas y nos permite pensar en la ausencia de una labor crítica sobre los lenguajes, acerca de las relaciones entre la información y las representaciones, en lo estrecho de los análisis circunscritos al territorio de la proyección y no a la vinculación con los dramas reales de la sociedad, con sus expectativas, dice Nicolás Prividera:

(...) los críticos nuevos no implican necesariamente una nueva crítica. Tampoco alcanza con escribir descontracturadamente, como si las críticas fueran la mera expresión de un gusto personal. Algo que podríamos llamar “crítica-facebook”: todo empieza y termina en un me gusta/ no me gusta. El crítico se confunde así con un espectador más, sin que se le exija más argumento que (la corrección o el desparpajo en) el estilo. Pero si el crítico pierde justamente su cualidad ídem, sino puede imponerse el deber de una argumentación consistente que vaya más allá de reproducir un modo de consumir, su labor no tiene densidad ni razón de ser. ¿Para qué tomarse siquiera el trabajo de leerlo? (Prividera, 2016, p. 14)

La materia Análisis y Crítica de Medios se propone como una invitación desde la universidad a complejizar el escenario de la cultura, a comprender las labores intelectuales y morales más fecundas de la historia humana y desde allí intervenir en escrituras múltiples que sorprendan recorran y reconozcan lo valioso de nuestros imaginarios como sociedad.

Desde allí trabajamos este libro, como apuesta a intervenir sobre textos, objetos, recortes, imágenes que a modo de un cuaderno vamos encontrando y haciendo parte de nuestro quehacer crítico periodístico intelectual y político.

Los y las invitamos a recorrer estas páginas y esperamos que la lectura se vuelva circular inacabada, con preguntas abiertas y un camino siempre atento a las sensibilidades estéticas de nuestro mundo.