

CUADERNOS DEL INSTITUTO
Investigación y Experimentación en
ARTE Y CRÍTICA

ISSN 2591-6297



Nº 7 – Noviembre de 2021

**MODALIDADES DISCURSIVAS DE LA PRODUCCIÓN DE TEXTOS CRÍTICOS Y DE
DIFUSIÓN EN PUBLICACIONES ARGENTINAS ONLINE**

Coord. Nicolás Bermúdez y Carlos D. Martínez



Universidad Nacional de las Artes (UNA)

Área Transdepartamental de Crítica de Artes (ATCA)

Decano: Sergio Ramos

Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC)

Director: Gastón Cingolani

Apoyo técnico:

Área de Publicaciones de ATCA

Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica

ISSN 2591-6297

Nº 7 – Noviembre de 2021

Buenos Aires, Argentina



CUADERNOS DEL INSTITUTO
Investigación y Experimentación en
ARTE Y CRÍTICA

Nº 7– Noviembre de 2021 – ISSN 2591-6297

Tema de Cuaderno:

MODALIDADES DISCURSIVAS DE LA PRODUCCIÓN DE TEXTOS CRÍTICOS Y DE DIFUSIÓN EN PUBLICACIONES ARGENTINAS ONLINE

Coordinadores Nicolás Bermúdez y Carlos D. Martínez

ÍNDICE

1. Prólogo NICOLÁS BERMÚDEZ Y CARLOS DÁMASO MARTÍNEZ	pág.4
2. Producción, consumo y crítica de series: a propósito de las nuevas condiciones de circulación NICOLÁS BERMÚDEZ.....	pág.7
3. Formatos y estrategias de videocríticas de cine online sobre Hijos del hombre de A. Cuarón CARLOS DÁMASO MARTÍNEZ.....	pág.21
4. Mutaciones discursivas en tiempos de Internet: los blogs en la crítica teatral MARCELO PITROLA.....	pág.27
5. Hacia un OjoiDo videocrítico ROSE MARIE GUARINO.....	pág.35



Prólogo

Nicolás Bermúdez y Carlos Dámaso Martínez

I.

La edición de este nuevo *Cuaderno de Investigación del Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC)* de la UNA está dedicada a una exposición de los resultados parciales del Proyecto de investigación “Modalidades discursivas de la producción de textos críticos y de difusión en publicaciones argentinas online II: arte visuales, audiovisuales y dramáticas”. En el *Cuaderno de Investigación No. 3* (2018) nos ocupamos de exponer también resultados de la primera etapa de nuestra investigación. Habíamos realizado hasta entonces el relevamiento y descripción de un número importante de sitios *online*, redes sociales, blogs y revistas, lo que nos permitió comenzar a delinear un corpus definitivo para la investigación. La recolección de materiales para la exploración se hizo teniendo en consideración, además de su emplazamiento, los rasgos discursivos de los textos de crítica y difusión en los lenguajes involucrados. A partir de esta exploración pudimos establecer algunas categorías que nos parecieron adecuadas para iniciar un análisis interpretativo de sus dimensiones discursivas y de su funcionamiento como instancia de mediación entre campos y de legitimación de las obras. Esta categorización y descripción de las publicaciones de crítica de arte *online*, que comenzó en la primera etapa de la investigación, nos posibilitó desarrollar un análisis de algunos formatos y sitios específicos en la segunda etapa, cuyos resultados presentamos en esta publicación en forma de artículos.

En esta segunda etapa se realizó además una nueva actualización bibliográfica, se expandió y renovó de forma parcial el corpus de análisis en los campos de la crítica cinematográfica y teatral. Además, en el caso específico de la crítica teatral se estableció un foco de investigación en los blogs y en su relación con la intervención de los/as críticos/as en las redes sociales. En el de la crítica cinematográfica, profundizamos el estudio de los aspectos enunciativos del corpus. Obviamente, la complejidad de nuestro objeto de estudio, dada por la mutación constante de la fenoménica, determinó estas desviaciones con respecto al proyecto original, y nos exigió la articulación de modelos teóricos y la incorporación de nuevas categorías. En otras palabras, la circulación por el ciberespacio de los dispositivos de la crítica y la difusión artísticas –a través de la hipermediatización, de la convergencia y de la accesibilidad expandida– extiende y acelera la transformación tanto de sus modalidades retóricas y enunciativas, como la de los paradigmas que regulan los criterios de validación y argumentación de las intervenciones críticas y la legitimación en el campo. El ritmo acelerado de cambios que impone el universo digital hace que la crítica *online* sea un cabal ejemplo de los efectos de complejidad de la semiosis social que produce la hipermediatización. No solo porque de manera permanente desaparecen los espacios observados y aparecen nuevos, sino también porque, en los últimos años, no han dejado de renovarse las experiencias en los usos de las plataformas, en la recreación de los formatos existentes y en la creación de otros nuevos y, en consecuencia, en las estrategias discursivas.

En este sentido, y para referirnos en términos más específicos a los desplazamientos que tuvimos que realizar, la formulación original del proyecto no contemplaba de manera central los distintos dispositivos que se inscriben dentro del conjunto de lo que se denomina “redes sociales” y cuyo impacto en la esfera pública mediatizada se ha acrecentado durante los últimos años. En este periodo, integrantes del equipo comenzaron a analizar cómo se articula el discurso crítico en blogs, sitios y revistas con las intervenciones en las redes sociales de los/as críticos/as, o, directamente, como estas últimas sustituyen a los primeros. Si bien



consideramos desde el principio de la investigación la relevancia de lo que atañe al incremento de la disponibilidad de los recursos y técnicas productivas específicas, tal vez subestimamos las manifestaciones ligadas a la instalación masiva de las redes sociales y los múltiples fenómenos de convergencia que estas habilitan, los cuales afectan la circulación de los discursos de la crítica y difusión de las artes. Esta situación nos obligó, por un lado, a revisar la construcción de los corpora; por otro, a repensar las categorías teóricas y analíticas, pues pronto percibimos los límites que se hacían presentes al trasladar al estudio de lo que sucedía en las redes sociales los enfoques y categorías destinadas originalmente a abordar la existencia escritural de las textualidades críticas (que no daban respuesta, por ejemplo, a las preguntas por los sentidos que aportan la voz y el cuerpo en las videocríticas de Youtube). Dicho en otras palabras, nos vimos obligados a considerar aún más la especificidad teórico-metodológica y analítica que impone el dispositivo.

Otro aspecto que concentró la atención del equipo respecto a la discursividad crítica pasó por las lógicas que impone el actual crecimiento de la mediatización, que multiplica productores, signos e interpretantes. En tal sentido, nos preguntamos a lo largo de la investigación sobre cómo el estado actual de la mediatización intervino en la relación entre las instituciones del universo artístico (p. ej.: empresas productoras, críticos audiovisuales), la pluralidad de actores individuales (sobre la que se recorta, por ejemplo, la construcción de audiencias) y las instituciones mediáticas. En la era previa a Internet y a las redes sociales, la crítica de, por ejemplo, productos audiovisuales era definida por un vector en cuyas extremidades encontrábamos, de un lado, medios en donde se alojaba el discurso crítico y, del otro, actores no mediatizados: un crítico alojado en un medio gráfico, radial, televisivo, etc., dirigiéndose a la audiencia. Cualquier tipo de feedback mediatizado era extremadamente limitado. Hoy día, los enunciados críticos pueden surgir de emisores individuales o colectivos que operan por fuera de los medios tradicionales; pueden generarse zonas de interacción inmediata entre el crítico y el público. Además, las plataformas digitales son espacios en los que diferentes productores (institucionales e individuales) pueden apropiarse de contenidos generados por otros para difundirlos o resignificarlos y, también, producir y dar a conocer discursos que una vez publicados circulan libremente. Lo anterior permite que se pongan en obra, en la misma web, nuevos fenómenos de retoma, reorganización y recontextualización de esta masa de enunciados críticos.

En el análisis de los mecanismos de valoración que emplea la crítica *online* pudimos llegar a establecer la conformación de dos modelos de crítica. Por un lado, una crítica que participa de la operación de *democratización* de su campo, en tanto ofrece nuevos parámetros reflexivos que profundizan la búsqueda de una valoración de los objetos artísticos ponderados, búsqueda que, correlativamente, interviene en la elaboración de las operaciones enunciativas, discursivas y retóricas de la propia crítica. Esto coexiste, por otro lado, con una crítica que sin cuestionamientos utiliza formas retóricas y suposiciones establecidas de un modo casi canónico por prototipos de la prevalencia de una norma y función estética, apuntalada por la hegemonía de ciertos condicionamientos y convencionalidades de los espacios de los medios. A esta tendencia nos pareció posible diferenciarla con la denominación de que se trata de una *crítica domesticada*.

Finalmente, otros resultados de la investigación corresponden al ámbito de lo metadiscursivo, producidos para confrontar las categorías que empleamos en un primer momento con los fenómenos observados, que –insistimos– presentan escenarios de creciente imprevisibilidad e inestabilidad, originadas en la mediatización progresiva de los intercambios sociales. Esta inestabilidad pone en crisis conceptos y clasificaciones de los metadiscursos (e.g. distinguir de



modo tajante entre formatos críticos y de difusión). En reuniones con colegas externos al Proyecto, concluimos que tal vez resulte conveniente la conceptualización *intervenciones críticas* para referir a esta diversificación acusada de las lógicas y prácticas de mediación.

II.

En este *Cuaderno* publicamos distintos artículos que se ocupan de los aspectos señalados anteriormente. *Producción, consumo y crítica de series: a propósito de las nuevas condiciones de circulación*, de Nicolás Bermúdez, es el resultado parcial del análisis de las formas actuales de circulación de las series y de su crítica. En este artículo, se considera específicamente el papel de los dispositivos de producción disponibles actualmente –que impactan sobre las configuraciones enunciativas y las prácticas discursivas de mediación crítica, en particular de crítica de objetos audiovisuales–, y las nuevas condiciones de accesibilidad, circulación y consumo de las series, en lo que se insiste en llamar una sociedad hipermediatizada.

En *Formatos y estrategias de videocríticas de cine online sobre Hijos del hombre de Alfonso Cuarón*, de Carlos Dámaso Martínez, se desarrolla un análisis sobre los aspectos del formato de la denominada video crítica, que ocupa un lugar destacado en el canal de Internet Youtube. Este artículo se centra en el análisis de distintas videocríticas existente sobre la película *Hijos del hombre* del director cinematográfico mexicano Alfonso Cuarón, distinguiendo distintos tipos de formatos y construcciones, sobre la base de una diferenciación de los diferentes modos de enunciación y retóricos de los abordajes críticos de esta original modalidad que habilita la web.

Mutaciones discursivas en tiempos de internet: los blogs en la crítica teatral de Marcelo Pitrola se inscribe en otras de las coordenadas de los análisis propuestos en esta investigación: la modalidad de la crítica en los blogs, que como la mayoría de los espacios de crítica de arte en la web han venido cambiando y renovando sus formatos y modos de construcción desde una perspectiva muy original. En su texto, Pitrola da cuenta de algunos de los perfiles enunciativos que configuran actualmente los blogs de crítica teatral en el campo artístico de la Ciudad de Buenos Aires.

Por último, en *Hacia un "OjoDo" videocrítico* de Rosa Guarino se podrá acceder a un estudio semiótico de la construcción discursiva audiovisual de la videocrítica en la web, que considera especialmente los mecanismos enunciativos corporales de este formato de reciente aparición en el panorama de la crítica actual.

III.

A su vez, en lo que concierne a las actividades de transferencia de los resultados de la investigación, el 26 de septiembre de 2019 organizamos una mesa redonda bajo el título: "Medios digitales: democratización o domesticación de la crítica", en la que participaron como expositores los críticos Daniel Gaguine, Pablo Suárez y Hernán Schell. Fue una actividad muy productiva, con un extenso debate posterior generado a partir de la participación del público asistente. El evento contribuyó también a la socialización de algunas de nuestras hipótesis sobre la operatoria de los sitios web de crítica y difusión y su relevancia en la contemporaneidad, como laboratorios de la escritura crítica y como espacios de construcción de nuevos perfiles críticos. La actividad fue filmada y se encuentra publicada en el siguiente Canal de YouTube del Área de Crítica de Artes de la UNA: <https://www.youtube.com/channel/UCE5hd5XslhuM-6Dj820KtCg/featured>



Producción, consumo y crítica de series: a propósito de las nuevas condiciones de circulación

Nicolás Bermúdez

Introducción

Cabe decir, siendo esquemáticos, que el abordaje académico de lo que podríamos denominar el *boom* actual de la serialidad televisiva o la “tercera edad de oro de la TV” se concentró en diversos aspectos salientes del fenómeno, aunque casi sin detenerse en los dispositivos técnicos de circulación de los textos y los problemas que se derivaban de su implementación social. Así, además de los estudios que se concentraron en un producto particular (e.g. Cuadrado Alvarado, 2011; De Felipe y Gómez) abundaron los trabajos que apuntaron a la relación de las series actuales con el cine (e.g. Balló & Pérez, 2015); a las dimensiones conflictivas de la realidad que pretenden representar y procesar simbólicamente (De Felipe & Gómez, 2011; Trapero Llobera, 2012); a la especificidad que ofrecían estos nuevos objetos en relación con la historia y los lenguajes del medio televisivo (Tous Rovirosa, 2009; García Fanlo, 2016); a sus más o menos novedosas operaciones narrativas (Newman, 2006; Innocenti & Pescatore, 2011; García Martínez, 2012); a la composición de un universo moral novedoso (Colonna, 2010b; Jost, 2015); o bien abordan, junto con otras (e.g. económicas, institucionales), todas las dimensiones anteriores, intentando considerar el fenómeno en su totalidad (Cascajosa Virino, 2009; Colonna, 2010; Carrión, 2014).

A pesar de la evidente sincronía de esta “edad de oro” con transformaciones técnicas cruciales que modificaron el sistema de los medios y, en particular, de la TV generalista, no parecen ser numerosos los esfuerzos por desentrañar el impacto de estas mutaciones, que pasan sobre todo por las formas de distribución y consumo de las series. Vale decir: el auge de las series fue tratado, en líneas generales, sin poner en primer plano un ecosistema que orbita en torno a las pantallas, pero no necesariamente a la televisión. Hay, no obstante, excepciones. Por ejemplo, L. García Fanlo (2016: 141) sostiene que “Las series de televisión que se emiten actualmente son lo que son porque existe Internet”. Tanto este último autor como C. Cascajosa Virino (2009: 29) y J. Carrión (2014) señalan que la caída del tradicional modelo de *broadcasting*, es decir, la posibilidad que tiene ahora el espectador de determinar las condiciones de su visionado (ver cuando quiere y cuantas veces quiera, sin pausas publicitarias), posibilidad que no ha hecho más que incrementarse desde la época del DVD y el cable hasta la del *streaming*, favorece la producción de series dramáticas y las producciones con repartos corales y multiplicidad de *plots* que no requieren cerrarse en cada capítulo. Carrión también señala el impacto en la dimensión temática: “sin Google Maps muy probablemente Dexter sería incapaz de asesinar” (ob. cit.: 32). Asimismo, estos autores remarcan un fenómeno sí bastante comentado: la proliferación, propiciada por los medios basados en Internet, de *fandoms* y comunidades semióticamente activas, impulsadas en muchos casos por las mismas productoras de las series, para monitorear su recepción y promoverlas. García Fanlo ve aquí un verdadero empoderamiento del espectador, quien posee ahora las herramientas para condicionar las productoras de series y las cadenas televisivas. Asociado a este objetivo, también está el hecho de que las producciones son pensadas para entornos transmediales (lo que explica, por caso, la existencia de *webisodios*).



En el ámbito de la crítica de series –el que más nos interesa aquí– el vacío investigativo es aún más evidente. No obstante, también aquí hay excepciones. Según García Fanlo (ob. cit.: 144), la autonomía y empoderamiento del consumidor en virtud de las posibilidades de Internet también se da por una nueva distribución de la información y la comunicación, cuyo monopolio ya no está reservado ni para los productores de las series ni para la crítica especializada. La web permite la organización de los consumidores, al punto de generar críticas y movimientos de opinión que reducen el poder del juicio valorativo de los críticos. El equipo de investigación que dirijo en la Universidad Nacional de las Artes (Argentina) también trabajó el tema de la crítica, poniendo de relieve la expansión de repertorio de recursos para la confección del texto crítico (Bermúdez, 2018).

Por otra parte, una observación rápida y pedestre del fenómeno, eligiendo como muestra – sin ninguna pretensión de exhaustividad – canales de YouTube dedicados a la crítica de series y films puede darnos algunas pautas de las transformaciones que han tenido lugar en este ámbito. Cambia, por un lado, la relación del crítico con su objeto: los nuevos dispositivos le permiten disponer de un capítulo de una serie o de un film para analizarlo en detalle, detectar elementos antes imperceptibles en la evanescencia de un único visionado posible, incorporarlo a su texto crítico, etc. Cambian las formas en que el crítico adquiere legitimación para desempeñar su rol y se diversifican sus construcciones enunciativas, dado que tiene que administrar el darse a ver de su cuerpo. Cambia, además, su relación con los destinatarios, en términos de las múltiples e inmediatas posibilidades de generar intercambios. Cambia, finalmente, la configuración de los textos críticos, ya sean orales, escritos o audiovisuales, no solo en lo que hace a la composición de su materia significativa, sino también a su tono y registro (hay casos, por ejemplo, donde la apreciación crítica es ficcionalizada).

Más allá del volumen de investigaciones que haya atraído esta problemática, es innegable la existencia, desde el inicio del siglo XXI, de un conjunto de factores técnicos e institucionales que alteraron las condiciones de producción, circulación y reconocimiento de los textos críticos. En tal sentido, este trabajo comunica resultados parciales de una investigación exploratoria, desarrollado a partir de la pregunta sobre los dispositivos de producción disponibles actualmente –que impactan sobre las configuraciones enunciativas y las prácticas discursivas de mediación crítica, en particular de crítica de objetos audiovisuales–, sobre las nuevas condiciones de accesibilidad y consumo y sobre las nuevas lógicas de recorte de colectivos identitarios. Las novedades que presenta el fenómeno suponen, además, buscar nuevos recursos para su expresión conceptual.

1. La producción y circulación de textos en la web. Nuevas condiciones

1.1. Producción y productores

Mencionamos un poco más arriba la existencia de un conjunto de transformaciones que definen la situación actual de la producción general de textos, incluidos, desde ya, aquellos que vehiculizan enunciados artísticos o críticos. Veamos esto con mayor detalle.

Por un lado, estamos hoy frente a un proceso de transformación social ocasionado por los cambios que han tenido lugar en las tecnologías de mediatización de los signos, que han dado en un lapso de tiempo relativamente breve evidentes saltos cualitativos y cuantitativos, con la



consiguiente expansión de la semiosis y el incremento sustancial de su complejidad.¹ Estos saltos permiten caracterizar nuestras sociedades como determinadas por “ambientes crecientemente mediatizados” (Verón, 2015: 181) y establecer así su especificidad frente a épocas anteriores. Precisando: lo que se intenta acentuar aquí no es la existencia de una ruptura súbita del orden social –fenómeno que no constituye en sí mismo una novedad histórica–, sino el papel central que los medios de comunicación tuvieron en su gestación, por encima de otros factores, que constituyeron el ariete de los cambios en otros períodos (e.g. las guerras y revoluciones, irrupciones tecnológicas de otra clase, nuevos relatos, las catástrofes ecológicas, etc.).

Entre las mencionadas transformaciones, resulta decisiva la aportación de los medios que posibilitó Internet, más aún a partir de su convergencia con dispositivos de las industrias de las comunicaciones y la informática. Hoy es particularmente notoria la incidencia del *streaming* como tecnología de distribución de objetos audiovisuales, y de las redes sociales (Facebook, Instagram, Twitter, etc.), que aglutinan diversos medios de comunicación, y que además tienen en común, de acuerdo con M. Carlón (2018), “ser espacios en los que diferentes enunciadores (institucionales, individuales y colectivos) pueden apropiarse de contenidos generados por otros para difundirlos o resignificarlos y, también, producir y dar a conocer discursos que una vez publicados circulan libremente”.

La actual relevancia social de estas tecnologías permite calibrar la evolución de Internet: del correo electrónico hasta las redes sociales y de la *desktop* hasta el *smartphone* su trazabilidad muestra el aumento de la accesibilidad masiva a la producción y distribución de mensajes, y a la conectividad interindividual. Lo revolucionario de Internet, y que constituye un dato de gran relevancia para la distribución de productos audiovisuales y para el funcionamiento de la crítica de artes, no pasa por la posibilidad de mediatizar una nueva dimensión significativa, sino que radica en este salto cuantitativo en la mediatización de los mensajes y, consecuentemente, en nueva redefinición de los límites entre esfera pública y privada. En términos de Verón (2013: 429):

¹ Conviene precisar el alcance de algunos términos que aparecen en este texto. Me atengo a la definición de *fenómeno mediático* que facilita Verón: dispositivo material resultante de ciertos procesos mentales (por lo que los ejemplos pueden abarcar desde la primera punta de flecha tallada por el *homo habilis* hasta, pongamos, el *smartphone*); es decir, es el producto de la capacidad semiótica de la especie humana. En cuanto a su impacto, la irrupción de un fenómeno mediático produce, con intensidades y formas desiguales, efectos radiales (hacia todos los subsistemas sociales) y transversales (en todos sus niveles funcionales), y provoca la aceleración del tiempo histórico. De la definición anterior se desprende que *mediatización* hace referencia a la larga secuencia histórica de fenómenos mediáticos institucionalizados en las sociedades humanas. Esta secuencia incluye otra homónima, sustancialmente más breve sin embargo, que comienza en el último cuarto del siglo pasado con la instalación masiva de los medios (principalmente la televisión) en el espacio de la cotidianeidad. Un *medio* de comunicación social es la configuración de usos institucionalizados alrededor de un dispositivo técnico destinado a la elaboración y distribución de mensajes, accesibles a una pluralidad de individuos (2015: 174-175). Esta definición de Verón va en la misma dirección que la de otros autores, como L. Gitelman (2006), quien, en su definición de medio, apunta a diferenciar entre el soporte tecnológico que hace posible la comunicación y las prácticas socioculturales o protocolos de uso que se han desarrollado en torno a esa tecnología. Mientras que las tecnologías van y vienen, los protocolos de uso persisten siguiendo una lógica de encastre.



Internet hace materialmente posible, por primera vez, la introducción de la complejidad de los espacios mentales de los actores en el espacio público y, en consecuencia, vuelve visibles las estrategias de innumerables sistemas socioindividuales por fuera de la lógica del consumo, vale decir, por ejemplo, sin que medien factores de notoriedad.

Ya me ocupé, en otro artículo (Bermúdez, 2018), de especificar las condiciones técnicas que la web en general y las redes sociales en particular presentaban para la construcción de textos críticos. Retomo algunas brevemente.

- Facilidades de acceso al objeto a criticar.
- Ampliación de los recursos para la elaboración de textos de naturaleza semiótica compleja.
- Alta disposición tanto de herramientas de edición novedosas para ampliar los patrones retóricos y enunciativos de los textos y para idear nuevas formas de intervención (ejemplo: pueden componer sus textos con una sintaxis de enunciados verbales, icónicos, musicales, audiovisuales, etc., desplazando a la imagen de su tradicional lugar paratextual).
- Ventajas para la distribución masiva de enunciados, a las que se le añaden la disposición de instrumentos para regular la periodicidad y los targets de distribución (por ejemplo, resulta posible segmentar por listas de distribución), y ventajas para los intercambios, sobre todo en lo que hace a su volumen y velocidad.
- Posibilidades casi ilimitadas del almacenamiento de los enunciados producidos, con el consecuente efecto de archivo (palabras e imágenes, por ejemplo, están disponibles para su consulta, rememoración, contraste, parodización, etc.).

Así pues, se podría concluir remarcando que, en lo que hace a las condiciones de producción y distribución de enunciados, el funcionamiento de la web llevó a otra escala las posibilidades de intervención en la esfera pública mediatizada, con el consecuente incremento exponencial de la oferta de textos críticos.

Lo anterior también conlleva mutaciones en el estatuto de los productores de mensajes públicos y en el diseño de sus estrategias enunciativas, lo cual, obviamente, vale también para los productores de textos críticos. Antes de la aparición de los medios surgidos a partir de Internet, los esquemas que procuraban representar los productores y la trayectoria de los mensajes en la comunicación social consideraban los medios como instancia de partida y los actores individuales o públicos en la instancia de recepción. Verón (1997), por ejemplo, presentó hace más de veinte años un modelo de representación del campo de la comunicación mediática que estipulaba las siguientes instancias: a) instituciones, b) medios (que también son instituciones, pero que aquí presentan una especificidad que debe ser atendida) y c) actores. Por mi parte, me limito a apuntar los cambios más notorios que presenta este aspecto del fenómeno:

- Individuos o colectivos tienen hoy la posibilidad de administrar medios desde los cuales producir y distribuir mensajes.
- Estos individuos (o colectivos) pueden ahora, en el marco de los límites impuestos por el dispositivo (con distinta denominación y posibilidades de interconexión: amigos,



seguidores, etc.), poner en obra sus propias estrategias enunciativas, a fin de construir colectivos –haciéndolo, paradójicamente, a partir de operaciones susceptibles de producir efectos de sentidos individualizadores (tratar a cada consumidor por su nombre, reconociendo sus intereses, etc.), problemática relevante para los estudios de la mediatización sobre la que volveré. Por ende, ha transmutado, en relación con la etapa en que solo los medios tradicionales operaban en esfera pública, la lógica de esa construcción.

- En el caso específico de la crítica de artes, lo más evidente es el cambio en la relación entre la figura del crítico y los medios; por ejemplo: el crítico puede trabajar con autonomía –es decir, sin estar insertado en ningún espacio de los medios tradicionales–, y puede distribuir sus enunciados apelando a estrategias de enunciación y de construcción de colectivos propias o mínimamente condicionadas.

1.2 Condiciones de acceso

En lo que hace a las condiciones de acceso a los mensajes, también vale la pena puntear una serie de características muy evidentes.

- Como se dijo, el consumidor de series o críticas se encuentra hoy ante una situación de hiperoferta.
- Existe, asimismo, un aumento significativo de la autonomía, con respecto a la instancia de la oferta, en las condiciones temporales y espaciales de consumo de los textos; en otras palabras, se incrementaron las posibilidades de diferimiento y deslocalización. Ejemplos: al estar los objetos audiovisuales almacenados, el crítico o el espectador puede postergar su visionado o repetirlo; gracias a distintas opciones que brindan los dispositivos, el consumidor también está en condiciones de construir su propia experiencia de percepción, desplazándose de la que le propone el emisor; por la miniaturización y portabilidad del hardware puede consumirlos casi en cualquier lado.

La conclusión básica que surge de estos rasgos fue resumida ya por Verón (2009: 245): “La programación del consumo pasa de la producción a la recepción”. No pocos autores han señalado que esta característica es una de las que alimenta la “crisis” de los medios masivos: los individuos quieren ver y oír las cosas cuando lo desean y bajo la forma en que lo desean, creando así trayectorias de lectura propias, con una divergencia difícil de interpretar por parte de los medios y las empresas productoras y que, además, obliga a revisar los discursos que le dan a los medios masivos un lugar preponderante en la construcción de acontecimientos o realidades sociales compartidas.

Esta especie de “empoderamiento” del receptor se incorporó a las reflexiones centradas en las nuevas formas de comportamiento espectadorial frente a las series. Innocenti y Pescatore (2011: 47), por caso, se explayan sobre la idea de *media-community*, que quiere dar cuenta de la construcción de comunidades de espectadores que comparten su interés por el mismo objeto mediático y establecen, entre ellos y con la circulación del producto, una relación colaborativa.



La idea de media-community, ligada a un interés compartido por un grupo de usuarios, nos impone un replanteamiento del modelo televisivo, que deja de estar vinculado a la idea de palimpsesto y a la de flujo para pasar a estarlo con la idea de relación directa, participativa y proactiva con el espectador, que se basa en gran parte en el paso de una idea de texto cerrado a la de una textualidad dispersa, del modelo textual al modelo del ecosistema. Ya no tenemos frente a nosotros un objeto de límites definidos (la cita semanal con el episodio de tipo auto-conclusivo tipo Columbo), ni un texto inmerso en un flujo (las citas con las sit-com dentro de macroprogramas televisivos dominicales, por ejemplo), sino algo que se amplía y se alarga, con límites difusos y no fácilmente trazables.

“Relación directa con el espectador”, “textualidad dispersa”, “ecosistema”: coordenadas que definen en este momento el reconocimiento de signos los mediatizados. Asistimos al declive de las condiciones unilaterales impuestas por la instancia de emisión, de los textos cerrados y, fundamentalmente, de la figura de un espectador pasivo. Este último se define ahora por ocupar un espacio de interconectividad, por los comportamientos colaborativos y por la apropiación y/o generación de contenidos que le permite la administración de medios individuales. Aunque están aquí aplicados al universo de las series, estos planteos se hacen eco de conceptualizaciones de mayor generalidad, destinadas a caracterizar al actual universo de los medios.²

1.3 Circulación

Centrémonos ahora en el problema de la circulación de mensajes, instancia que en los últimos años ha cobrado mayor visibilidad como fenómeno³ y se ha reconfigurado como problemática investigativa. ¿Causas? Las mencionadas. Una mediatización creciente de la sociedad, en especial si atendemos al nuevo repertorio de prácticas comunicativas, y el rediseño de los vínculos entre instituciones, medios y actores sociales, con el consiguiente cambio en las formas y lógicas de generación de colectivos. Antes de entrar de lleno en esta dimensión de la problemática es oportuno evocar cómo a menudo la circulación ha sido explicada a través del modelo de la red.

En la historia de los desarrollos científicos, el modelo reticular se asoció no pocas veces a la reflexión sobre los problemas que suscitaba la circulación. Al revisar el desenvolvimiento histórico de la noción de red, D. Parrochia (2005) señala su papel decisivo para impulsar, desde el siglo XVI, los avances científicos en el campo de la anatomía (la circulación sanguínea), la economía (la banca como un “corazón” que regula la circulación de los flujos económicos) y, más adelante, como resulta obvio, el transporte.

Más acá en el tiempo, el modelo que la semiótica de segunda generación ha propuesto para explicar el sentido es, además de ternario, de organización geométrica reticular: “La semiosis social es una red significativa infinita. En todos sus niveles tiene la forma de una estructura de

² Que ha dado lugar, en paralelo, a nuevas nociones y conceptos, como el de *Prosumidor*, que propuso A. Toffler ya hace 30 años.

³ Recordemos que durante gran parte de su trayectoria, Verón sostuvo que la circulación no era visible, no tenía registro material: “No hay, por el contrario, propiamente hablando, huellas de la circulación: el aspecto *circulación* solo puede hacerse visible en el análisis como diferencia, precisamente, entre los dos conjuntos de huellas, de la producción y del reconocimiento. El concepto de circulación solo es, de hecho, el nombre de esa diferencia” (1998: 129).



encastramientos”, afirma Verón (1998: 129). A la vez que objeta la presencia de un código que organice la significación “desde afuera”, esta idea de semiosis supone el reenvío, ad infinitum, de un signo a otro. La de red pone el acento en la configuración de trayectorias, de desplazamientos, de flujo, cuyos atributos salientes son la no linealidad y su baja previsibilidad –aunque estas ideas puedan parecer ciertamente “contraintuitivas” para un observador no especializado–.⁴ Nos encontramos así ante un fenómeno que no deja de suceder y se desenvuelve en el tiempo, con efectos bidireccionales (prospectivos y retroactivos), por lo que su representación visual se correspondería con la del despliegue de un teselado fractal tridimensional. Para la semiótica, en definitiva, pensar el sentido en términos reticulares implica circulación, aunque para el observador efectivo esto resulte un fenómeno tácito, que emana de la diferencia entre la producción y el reconocimiento de los discursos y sus respectivos conjuntos de condiciones –entre las que se encuentra, recordemos al pasar porque es pertinente aquí, la organización que adquiere la materialidad significativa, en particular en lo que hace a su dimensión tecnológica.

Era de esperar, entonces, que esta topología convergiera, a fines del siglo pasado, con los desarrollos técnicos que posibilitaron el fenómeno Internet, con su comprensión conceptual y con los imaginarios que irradia aún hoy. De hecho, es uno de los aspectos que Verón (2013: 278) aborda en uno de los escasos pasajes que le dedicó a la Internet, donde señala que la especificidad de la web no pasa por su conceptualización en términos de red, que ya estaba activo en el ámbito de la semiótica con la noción de *intertextualidad*, sino por la proporción planetaria de su campo de aplicación. En este mismo texto que refiero, Verón le otorga una importancia capital al impacto de la web en la circulación de mensajes: “*la WWW comporta una mutación en las condiciones de acceso de los actores individuales a la discursividad mediática, produciendo transformaciones inéditas en las condiciones de circulación*” (2013: 281).⁵ Estas transformaciones en la circulación –concluye Verón– afectan retroactivamente el funcionamiento de las sociedades mediatizadas, tal como sucede –lo vimos arriba al aludir a la legitimación de los críticos– con la creación de valor en el mercado de los medios.

Así la cosas, no es desacertado pensar que, con el advenimiento de Internet, conviene encontrar nuevas formas de representar conceptual y diagramáticamente las nuevas condiciones y dinámicas de circulación. Mencioné arriba que Verón (1997) presentó un esquema para el estudio de las mediatizaciones –anterior a la instalación masiva de Internet– que segregaba en *instituciones, medios y actores individuales* los distintos sectores involucrados en la circulación social de mensajes y en la construcción de colectivos identitarios; remarcaba, además, la complejidad de las relaciones de irritación recíproca que entablaban estos sectores. Ahora bien, el mismo Verón advertía que:

Una representación esquemática como esta simplifica groseramente la extraordinaria complejidad de los fenómenos de la mediatización. En esta configuración no hay procesos lineales entre una causa y un efecto; nos encontramos frente a una maraña de circuitos de feedback.

⁴ El modelo explicativo de Verón se inspira en parte en la biología teórica. Una de sus referencias son los trabajos de S. Kauffman dedicados a elucidar el origen y la evolución de la vida desde el marco de una “ciencia de la complejidad”, campo de estudios que, focalizando la frontera entre el orden y el caos, indaga los fenómenos alejados del equilibrio, caracterizados por sus relaciones no-lineales, sus procesos de realimentación y su capacidad para crear nuevos patrones de comportamiento. En esta frontera tiene lugar el fenómeno llamado *autoorganización* que puede ser definido como la coordinación del comportamiento de un sistema por parte de los elementos del mismo sistema, sin la participación de un organizador central que regule y dirija la actividad de todos los elementos.

⁵ En cursivas en el original.



Sobra decir que esta “extraordinaria complejidad” que ofrecía la circulación durante la hegemonía de los medios masivos se vuelve todavía más extraordinaria si se le acoplan ahora las condiciones que imponen los medios basados en Internet. Cualquier representación que pretenda dar cuenta de la circulación de mensajes está –sabemos– condenada a dar cuenta de segmentos de trayectorias y a presentar esquemas linealizados, pero hoy, la complejidad casi “sublime” de la fenoménica, exige tener sumamente presente la dinámica integral de los circuitos en los que se inscribe esa representación.⁶

En el marco –y en los límites– de la investigación de carácter exploratorio que estoy llevando a cabo, puedo apuntar que esta circulación muestra:

- Un entretejido mediático, y por ende no lineal, en el que se dan trayectorias de bajo nivel de previsibilidad, con la novedad que en los nodos de esos circuitos hay también medios gestionados individualmente, que efectúan respuestas y réplicas.
- Al crecer el entretejido mediático se alimenta aún más la “maraña de circuitos de feedback”, ahora principalmente con intercambios de mensajes mediatizados.
- Recordemos que, en los términos consabidos proporcionados por la cibernética y por G. Bateson, el *feedback* es un proceso donde una señal se propaga dentro de un sistema, desde su salida hacia su entrada, formando un bucle o, dicho de otro modo, es la idea del efecto que retroactúa sobre la causa; ese feedback no solo ha crecido ahora en cantidad, sino también en celeridad (un buen ejemplo lo suministran las plataformas de productos audiovisuales vía *streaming*, que, a través del *big data* generado por el consumo, tienen la capacidad de actuar rápidamente sobre la oferta).
- Esta dinámica se encuentra afectada además por las restricciones que imponen los sistemas robotizados que diseñan y manipulan las conexiones (cf. van Dijk, 2016: 29).

Como se observará, se trata básicamente de un incremento de la complejidad de lo que describimos unos párrafos más arriba en referencia al funcionamiento del sentido.

Pasemos ahora al tema de la construcción de colectivos o, precisando, de las condiciones que afectan el recorte, por parte de los enunciadores en Internet –entre ellos, los críticos u otro tipo de mediadores entre la oferta y demanda de enunciados–, de un conjunto de *seguidores*, *amigos*, *lectores*, etc., entre una población heterogénea de internautas. El dato nuevo es, recordemos, que la producción de un colectivo identitario ya no descansa exclusivamente en los medios masivos, ya que ahora los individuos (o colectivos) pueden, a través de medios que gestionan individualmente, producir esos colectivos.

⁶ Hasta donde llegan mis indagaciones, el aporte más significativo en este sentido lo hizo Carlón (2018). Para este autor, la circulación en la época contemporánea –determinada por la articulación entre los medios basados en Internet y los medios masivos– se redefine en términos vectoriales, con distintos sentidos intersistémicos posibles:

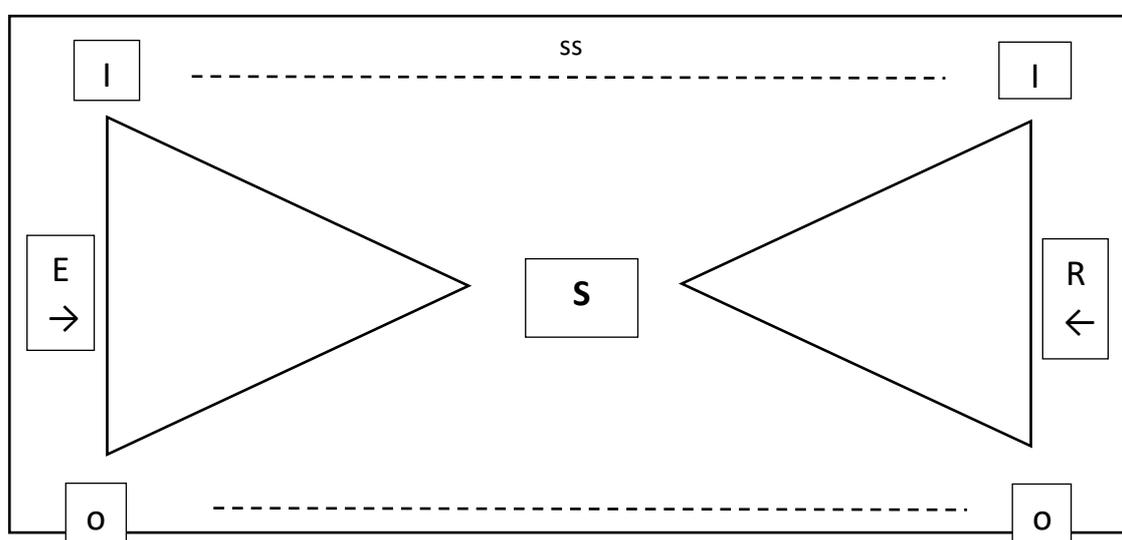
- De dirección *vertical*, ya sea con sentido descendente, desde los medios masivos a las redes sociales, o ascendente desde las redes sociales a los medios masivos.

- De dirección *horizontal*, las que se dan, por ejemplo, entre pares en las redes sociales mediáticas

Asimismo, Carlón reconoce que, en simultáneo, operan otras transformaciones de la circulación, estas en el nivel de la relación entre distintos sectores de la comunicación mediática, es decir, que se dan en un plano más sociológico que comunicativo. A partir del esquema de Verón mencionado, habla de circulación *transversal*, que se da en dos sentidos: *adentro-afuera* o *afuera-adentro* de las instituciones.



La clave para un tratamiento semiótico de esta problemática también la facilita Verón (2019 [2001]), asociándola a la función semiótica denominada *interpretante* que, para Peirce, su creador, constituye el significado determinado por un signo. Para los estudios de la comunicación mediatizada, los interpretantes funcionan básicamente como un conjunto de colectivos articulados (e.g. públicos, audiencias, internautas, etc.). Y en su formulación esquemática, el problema que se pretende dilucidar es cómo entran en fase los interpretantes del medio con los del destinatario; o sea, por qué, o por qué no, se consigue interpelar exitosamente a los espectadores para que consuman una serie, por ejemplo. A través del gráfico siguiente, que expresa una molécula de comunicación, Verón (2019) procuró mostrar la complejidad que, para la mirada del observador, presenta el ajuste entre los interpretantes (I) (vale decir, entre colectivos identitarios) que, juntamente con los objetos (O), ponen en juego en las instancias de emisión (E) y recepción (R). Las líneas punteadas representan esta dimensión problemática.



Creo que ahondar todavía más en los instrumentos que provee la teoría de Peirce puede ayudar a clarificar las implicancias de este ajuste, que, como se viene diciendo, presenta una nueva escala de dificultades con la intervención de los medios basados en Internet. En una carta a Lady Welby, Peirce afirma:

Están el Interpretante Intencional, que es una determinación de la mente del emisor [utterer]; el Interpretante Efectivo [Effectual], que es una determinación de la mente del intérprete; y el interpretante Comunicativo, o digamos el Cominterpretante, que es una determinación de esa mente en la que las mentes de emisor y del intérprete tienen que fusionarse para que tenga lugar cualquier comunicación. Esta mente puede denominarse commens. Consiste en todo lo que es, y debe ser, bien entendido entre el emisor y el intérprete, desde el principio, para que el signo en cuestión cumpla su función (...) Ningún objeto puede ser denotado a menos que se ponga en relación con el objeto del commens. (2012: 568)



La cita establece que en una comunicación entran en juego tres interpretantes –uno intencional en la mente del emisor (o inmediato), uno efectivo en la del intérprete (o dinámico) y uno comunicativo– y lo que debería suceder para que exista una comunicación eficaz es que el signo determine los tres de la misma manera –vale decir, que produzca el mismo significado. Este *commens* que permite la comunicación –e implica la pertenencia a una misma comunidad– es conceptualizado por Peirce en otros pasajes de su obra como “universo del discurso”. Su objeto proviene no del signo que interviene en la comunicación específica, sino de lo que en los textos de Peirce se puede encontrar designado como experiencia (o conocimiento) colateral. En cualquier caso, es evidente que remite a cierto campo experiencial compartido por emisor y destinatario, y que resulta crucial para la efectividad del evento comunicativo.

Ahora bien, es sabido que la preocupación central que orientaba el trabajo de Peirce se dirigía a los mecanismos por los cuales, en el interior de una comunidad de investigadores, se producían los consensos para el avance del conocimiento y para el establecimiento, aunque provisorio, de un corpus de verdades. El resultado de los intercambios debe, en este marco, apuntar a una misma determinación de los interpretantes y, hacia futuro, a una reducción de la pluralidad de interpretantes, a una convergencia de opiniones tal que permitiera la formación de hábitos; es decir, el resultado de los intercambios tiene que propender a que en ciertas zonas de la semiosis sea posible alcanzar, al menos de manera provisoria, un interpretante final.⁷

Si evoco lo que sucede en el mundo científico es porque su comparación con el actual sistema de medios puede aclarar la operatoria de este último, ya que en él la lógica imperante tiende, por el contrario, a la multiplicación y divergencia de los interpretantes. La historia de la televisión muestra un hito de esta tendencia: al menos a partir de las dos últimas décadas del siglo pasado resultó claro que los Estados nacionales habían dejado de ser el interpretante en torno al cual giraba la programación televisiva (Verón, 2019 [2001]). ¿Qué sucede hoy día con los medios posibilitados por la web? La multiplicación de los productores de mensajes y, con estos, de enunciados y perspectivas no ha hecho más que reproducir y desarrollar los interpretantes y, por ende, los colectivos que estos articulan, cuyo recorte, además, se superpone de diversas maneras; asimismo, cabe suponer que también ha disminuido la eficacia de determinación por parte de los universos de discurso compartidos (y sus *cominterpretantes*). No solo no coinciden ahora los colectivos que se proponen construir los medios tradicionales con los de Internet, sino que entre las redes sociales hay también discrepancias (por ejemplo: un mismo crítico puede poner en obra estrategias enunciativas muy diferentes como usuario de una plataforma u otra). Y lo anterior sucede sin ningún tipo de dispositivo (institucional y/o discursivo) que funcione como contrapeso de esta proliferación; a excepción de las restricciones algorítmicas –y, a través de ellas, también presumiblemente las económicas– no existen controles estatales, ni económicos que establezcan o incluso reduzcan esa proliferación de interpretantes y sus efectos cismáticos.⁸ En

⁷ Lo que en la comunidad científica moderna, como explica Verón (2013: 401-419), se intenta asegurar institucionalizando las condiciones de circulación, por medio de un mecanismo de control que comporta tres niveles de observación: los investigadores son observadores de segundo grado del comportamiento de los actores estudiados que se sitúan en primer grado; a su vez, los procedimientos de estos investigadores son observados por los protocolos académicos específicos.

⁸ La idea de Peirce de que la verdad sería la convergencia de las opiniones que determinan los interpretantes resulta útil para abordar el fenómeno que hoy se denomina “posverdad” y todas las paradojas que surgen hoy ante la sobreabundancia de información disponible y la incertidumbre de lo que se puede saber realmente.



definitiva, en el plano de los interpretantes también la mediatización contribuye a la entropía semiótica. La historia de la mediatización, dice Verón

puede ser contada como la interminable lucha entre grupos sociales confrontados tratando de estabilizar sentidos, lucha que se convierte, a lo largo de la historia de nuestra especie, crecientemente más compleja y crecientemente más condenada al fracaso. (2015: 179)

2. El discurso crítico

El marco presentado hasta aquí pretende dar una idea aproximada sobre cómo el estado actual de la mediatización intervino en la relación entre las instituciones del universo artístico (p. ej.: empresas productoras, críticos audiovisuales), la pluralidad de actores individuales (sobre la que se recorta, por ejemplo, la construcción de audiencias) y las instituciones mediáticas. Para finalizar, retomaré y agregaré algunos aspectos específicos que exhibe el funcionamiento de la crítica en el marco general caracterizado más arriba.

En la era previa a Internet y las redes sociales, la crítica de productos audiovisuales era definida por un vector en cuyas extremidades encontrábamos, de un lado, medios en donde se alojaba el discurso crítico y, del otro, actores no mediatizados: un crítico alojado en medio gráfico, radial, televisivo, etc. dirigiéndose a la audiencia. Cualquier tipo de *feedback* mediatizado era extremadamente limitado (solo era posible, por ejemplo, en casos de revistas especializadas que incorporaban la palabra de los lectores, en algunas instancias radiofónicas de contacto con el público, etc.). Hoy día, los enunciados críticos pueden surgir de emisores individuales o colectivos que operan por fuera de los medios tradicionales; pueden generarse zonas de interacción inmediata entre el crítico y el público (este último puede, por ejemplo, demandarle al primero una intervención sobre determinado objeto; un crítico puede incluir en sus plataformas, total o parcialmente, sus intervenciones en medios tradicionales, etc.).

Otro aspecto está dado por los tiempos y lugares de recepción de series o films que ya no están controlados por las instituciones; dicho de otra manera, los espectadores pueden aceptar o no las propuestas de escansión temporal o lanzamientos de productos que hacen las instituciones mediáticas, con el consecuente impacto sobre ciertas zonas de la actividad crítica, fundamentalmente la especializada en reseñas, que tenían a la grilla y al estreno como grandes ordenadores de su actividad. Es todo el campo de la oferta televisiva y cinematográfica el que se reorganiza. Lo que no ha pasado, al menos no en la misma medida, con otros, como con la literatura, por ejemplo.

Además, las plataformas digitales son espacios en los que diferentes productores (institucionales e individuales) pueden apropiarse de contenidos generados por otros para difundirlos o resignificarlos y, también, producir y dar a conocer discursos que una vez publicados circulan libremente. Lo anterior permitió que se hayan puesto en obra, en la misma web, nuevos fenómenos de retoma, reorganización y recontextualización de esta masa de enunciados críticos. Sitios como *Todas las críticas* constituyen un buen ejemplo de este fenómeno: al concentrar la oferta de críticas cinematográficas, autonomizan el texto crítico de su lugar original de publicación y lo resignifican parcialmente, colocándolo en otro contexto, posibilitando otros recorridos para su lectura.



Si nos enfocamos en las redes sociales, cualquier reconstrucción de una gramática de producción deberá considerar que la actividad del crítico –es decir de puesta en circulación de sus enunciados y de construcción de su público– está determinada por condiciones impuestas por cada plataforma. Como se dijo, un crítico puede pretender generar un colectivo, pero esta pretensión se encuentra condicionada por los mecanismos de construcción de comunidad y de acceso a los contenidos que habilita cada red social; o sea, la conectividad intersubjetiva se intersecta con la conectividad algorítmica y los comportamientos que promueve en los usuarios. Según J. van Dijk (2016), hay que matizar los discursos que pintan a las redes como la expresión de la cooperación, la libertad y la transparencia, pues no son ajenas a la lógica neoliberal de competencia por la popularidad.

En este mismo sentido, otro factor que se debe examinar es cómo las redes favorecen una – por decirlo así– estetización de la construcción del texto crítico y de su enunciadore. I. Zenteno (2018) realizó un sondeo de las diversas apropiaciones de las herramientas visuales y sonoras disponibles en las redes para observar nuevas configuraciones retóricas de la crítica de artes audiovisuales en tanto objeto textual. A su artículo remito. Para la dimensión enunciativa vale revisar la obra de B. Groys, donde se examina el cruce entre arte, redes y política: “Hoy – afirma– todo el mundo está sujeto a una evaluación estética; todo el mundo tiene que asumir una responsabilidad estética por su apariencia frente al mundo, por el diseño de sí” (2014: 39-40). Así pues, el diseño de un yo público, el posicionamiento visual, ya no es una carga que concierne solo a las figuras públicas –a los artistas entre ellas-, sino que también críticos e integrantes de las audiencias se encuentran hoy sometidos a una evaluación estética. Un evidente factor desencadenante de esta situación –reconoce Groys– proviene de la articulación entre la disponibilidad masiva de dispositivos de producción de imágenes con las redes sociales: “El espacio virtual de Internet es fundamentalmente la arena en que mi página de Facebook se diseña y rediseña permanentemente, del mismo modo que mi canal de YouTube” (id.).

Por otra parte, no puede afirmarse que Internet haya ocasionado por sí sola la puesta en crisis los mecanismos tradicionales de construcción de la legitimidad autorial de la figura del crítico (e.g. publicar en un título de prensa gráfica reconocido), pero sin dudas se ha vuelto un acelerador de ese proceso, de datación variable según los distintos lenguajes artísticos. Las formas de legitimación en vigor tienen que ser analizadas a la luz de la representación social que tienen estos nuevas tribunas y voces, tanto en el campo profesional como en el académico.

3. A modo de conclusión

El fenómeno general que se ha descrito en este trabajo tiene que ver con la complejidad creciente de la circulación discursiva, con sus consiguientes escenarios de imprevisibilidad e inestabilidad, originada en la mediatización progresiva de los intercambios sociales. Su epifenómeno en el circuito conformado por la producción, consumo y crítica de artes pasa por la diversificación de sus lógicas, con la consecuente reconfiguración de sus discursividades y lugares de enunciación. Esta reconfiguración pone en crisis conceptos y clasificaciones de los metadiscursos (e.g. distinguir de modo tajante entre formatos críticos y de difusión). Con S. Tatavitto (Bermúdez & Tatavitto, 2019) nos dedicamos actualmente a estudiar las diversas posibilidades de mediación entre los variados públicos contemporáneos y los multiplicados agentes del campo estético, y, ante el panorama descrito, preferimos la conceptualización



intervenciones críticas para referir a esta diversificación acusada de las lógicas y prácticas de mediación. Cuando tiene lugar la expansión contemporánea de la función estética, en tanto regulación de distintos tipos de intercambio, incluso económicos (cf. Lipovetsky & Serroy, 2015), es cuando abundan tipos diversos de *intervenciones críticas* en los distintos lugares de la topografía social: piénsese, por poner uno de los tantos ejemplos posibles, en el desempeño de los *youtubers* dedicados a la crítica de productos audiovisuales, cuyas prácticas se alejan de las apreciaciones tradicionales (se abocan a confeccionar listas y rankings de series o escenas siguiendo los parámetros más diversos, a buscar simbolismos, etc.); piénsese, otro ejemplo, en cómo la labor crítica interviene hoy para allanar la apropiación que realiza la discursividad electoral del lenguaje de las series. Estas prácticas no serían posibles sin las condiciones de circulación que instalaron los medios basados en Internet.

Referencias bibliográficas

- Balló, J., & Pérez, X. (2015). Diez cineastas fundadores de la serialidad televisiva. *Cinema Comparat/ive Cinema*, III(7), 37-42.
- Bermúdez, N. (2018). Crítica y difusión de las artes en la web: apuntes sobre unas nuevas condiciones de mediatización. *Cuadernos del Instituto de investigación y experimentación en Arte y Crítica*(3), 75-80.
- Bermúdez, N., & Tatavitto, S. (2019). La pregunta por la crítica en la etapa de formación de grado: descripción de un dispositivo didáctico. *Sobreescrituras*(4), 88-95.
- Carlón, M. (2018). Medios individuales, medios colectivos, y circulación transversal: desde “adentro hacia afuera” y desde “afuera hacia adentro” (o como afecta la nueva circulación a las instituciones sociales). *Circulacao discursiva e transformacao da sociedade*. *Actas del VIII Pentálogo de CISECO*. Japaratinga.
- Carrión, J. (2014). *Teleshakespeare. Las series en serio*. Buenos Aires: Interzona.
- Casajosa Virino, C. (2009). La nueva edad dorada de la televisión norteamericana. *Secuencias. Revista de historia del cine* (29), 7-31.
- Colonna, V. (2010). *L'art des séries télé I*. París: Payot & Rivages.
- Colonna, V. (2010). *L'art des séries télé II*. París: Payot & Rivages.
- Cuadrado Alvarado, A. (2011). El estilo de Mad Men: la desarticulación del drama televisivo. *Revista Comunicación*, I(9), 34-48.
- De Felipe, F., & Gómez, I. (2011). La crisis de las utopías liberales: Modelos de representación en la ficción televisiva norteamericana. *VI Congreso Internacional Comunicación y Realidad* (págs. 531-539). Barcelona: Trípodos extra.
- García Fanlo, L. (2016). *El lenguaje de las series de televisión*. Buenos Aires: EUDEBA.
- García Martínez, A. (2012). *Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo*. Barcelona: UTECA.



- Gitelman, L. (2006). *Always already new. Media, History an the Data of the Culture*. Cambridge: MIT Press.
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora*. Buenos Aires: Caja Negra editora.
- Innocenti, V., & Pescatore, G. (2011). Los modelos narrativos de la serialiad televisiva. *La balsa de la medusa* (6), 31-50.
- Jost, F. (2015). *Los nuevos malos. Cuando las series estadounidenses desplazan las líneas del Bien y el Mal*. Buenos Aires: Librería Ediciones.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- Newman, M. (2006). From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative. *The velvet light trap* (58), 16-28.
- Parrochia, D. (2005). Quelques aspects historiques de la notion de réseau. *Flux* (62), 10-20.
- Peirce, C. S. (2012). *Obra filosófica reunida* (Vols. II (1893-1913)). (N. Houser, & C. Kloesel, Edits.) México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Tous Rovirosa, A. (2009). Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses. *Comunicar, XVII*(33), 175-183.
- Trapero Llobera, P. (2012). Cuando las víctimas son especiales. Los miedos sociales en la ficción televisiva contemporánea. *InterseXiones* (3), 83-100.
- van Dijk, J. (2016). *La cultura de la conectividad. Una historia crítica de las redes sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Verón, E. (1997). Esquema para el análisis de la mediatización. *Diálogos de la comunicación* (48), 10-17.
- Verón, E. (1998). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Verón, E. (2013). *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.
- Verón, E. (2015). Teoría de la mediatización: una perspectiva semio-antropológica. Mediatization of Communication. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 20, 173-182.
- Verón, E. (2019). Los públicos entre producción y recepción. Problemas para una teoría del reconocimiento. *Inmediaciones de la comunicación*, 14(1), 163-180.
- Zenteno, I. (2018). Publicaciones de revistas y sitios online de crítica cinematográfica. *Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica* (3), 10-15.



Formatos y estrategias de videocríticas de cine online sobre *Hijos del hombre* de A. Cuarón

Carlos Dámaso Martínez

En este artículo nos referiremos a una de las formas de la crítica de arte audiovisual online, dentro del proceso de la segunda parte del Proyecto de Investigación, *Modalidades discursivas de la producción de textos críticos y de difusión en publicaciones argentinas online (II): artes visuales, audiovisuales y dramáticas*. (2018-2019). Un tema que, de algún modo, es continuidad de otros que configuran unas trayectorias de trabajos críticos anteriores, que he realizado sobre distintas formas de la crítica de artes en la contemporaneidad. Como el elaborado en el marco de investigación del IIEAC (UNA) del Proyecto de Investigación “Continuidades y rupturas en las asunciones contemporáneas de la palabra crítica”, dirigido por Oscar Steimberg. En esa actividad publiqué también un trabajo en la revista *Sobrescrituras* No. 3 (2008) de la UNA, titulada “Una crónica crítica sobre el arte contemporáneo en Documenta 13 (2012) de Enrique Vila Matas”, en el que se tiene en consideración una forma de la crítica en la actualidad que adquiere la discursividad propia de la “crónica novelada”, tal como percibimos en la obra narrativa del escritor catalán Enrique Vila Matas, en la que él realiza un enfoque crítico sobre la mega muestra de Kassel 2013, titulada *Kassel no invita a la lógica*. Me he ocupado también de la crítica de cine online que trató la transposición de *Zama* de Antonio Di Benedetto realizada en la película homónima dirigida por Lucrecia Martel, en un ensayo que publiqué en el *Cuaderno de Investigación* No 3 online del IIEAC-UNA (febrero de 2019).⁹

Si bien en este trabajo investigativo hemos explorado de un modo más general las características de esta particularidad de la crítica audiovisual en internet, me dedicaré aquí al análisis de un corpus más restringido conformado por varias videocríticas existentes en la web referidas a la película *Hijos del hombre* (2006), *The children of the men*, de Alfonso Cuarón, una transposición de la novela de la escritora inglesa P. H. James, que puede verse en la plataforma de YouTube. Este film de Cuarón ha tenido tal repercusión en la crítica que ha sido objeto de indagatorias reflexivas en el libro de Hito Steyerl, *Duty Free. El arte en la era de la guerra civil planetaria* y en el de Mark Fisher titulado *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?*¹⁰

Entre los formatos más comunes y, tal vez de una etapa inicial de la videocrítica, se encuentran las que recurren a la presentación de un “crítico”, una persona que ejerce este rol en la pantalla frente a la cámara, quien habla al receptor directamente y realiza su comentario de la película con la muestra de algunas secuencias de imágenes, tipo tráiler, del film. Por estos rasgos configurativos, podría denominárselos “videos de crítica de cine de formato informativo” similar a la mayoría de los programas televisivos. En este sentido, tiende a la

⁹ Vinculado a esta segunda etapa de la investigación he realizado varios estudios sobre las transposiciones cinematográficas y los vínculos de la narrativa argentina con el cine argentino de los últimos años sobre algunos textos literarios de escritores como Antonio Di Benedetto, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo que han sido publicados en mi libro *Lecturas escritas. Ensayos sobre literatura latinoamericana y arte* (Alción, 2027) y el escrito sobre Silvina Ocampo fue presentado como ponencia en el XIV Congreso Mundial de Semiótica, Bs.As. 9 al 13 de setiembre de 2029, con el título *Trayectorias y derivas semióticas de la transposición fílmica de Alejandro Maci sobre el cuento “El impostor” de Silvina Ocampo*.

¹⁰ Steyerl, Hito (2018). *Duty Free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, y Fisher, Mark (2017), *Realismo capitalista ¿No hay alternativa* Buenos Aires, Caja Negra Editora.



difusión más que a lo que consideramos crítica de arte cinematográfico, y es una configuración frecuente en noticieros o transmisiones de guía de espectáculos de la televisión. Además, por las características enunciativas de estos actores audiovisuales se puede inferir desde un principio que los contenidos de sus comentarios son meras impresiones, de poca o débil argumentación, que se aproximan a lo que conocemos como un simple “comentario de opinión”, como ha señalado Gastón Cingolani (2007).

Por lo general, este tipo de video crítica se construye con una estructura muy común y simple y, su desarrollo compositivo se divide en partes que comprenden: 1) información sobre la realización del film y resumen de su historia; 2) perfil del director con información de su obra y reconocimientos públicos; 3) lo que el crítico considera lo “bueno” y lo malo (parte final a veces subtituladas de evaluación) de la película que se considera.

Para dar un ejemplo, remitimos, entre otros del mismo tipo, a un video crítica que pueden ver en la web. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=URRc68fN1-g>



Otros tipos de video crítica, de composición simple y tendiente más a la difusión, adoptan la variante de utilizar la voz enunciativa de una crítica o un crítico en off y muestra fragmentos de la película, que ilustran datos sobre su filmación y va explicando y glosando fragmentos de la película que se muestran en un montaje ágil y fluido. Esta variante de video crítica informa sobre la película y podrían considerárselos también un video difusión sobre filmes que han tenido una recepción importante del público y de las reseñas críticas en publicaciones gráficas y en la web.

Podemos además señalar que existe otra variación de este tipo de configuración de un video de crítica ubicado en un sitio web especializado en géneros del cine. Hay uno muy representativo de esta categoría que se puede encontrar en un sitio de la web dedicado al cine de ciencia ficción, en el que podemos examinar que en la tercera instancia de su estructura, cuando realiza una evaluación del film, destaca como “bueno” al film por lo que llama su “montaje transparente” (como un valor clásico que apuesta a cierta forma de realismo) y no repara que la película tiene un uso muy eficaz de los planos secuencias, incluso, el del final que dura siete minutos. Por lo tanto, se afirma que el film no desarrolla temas “fuertes”, los que para el crítico protagonista del video son aspectos imprescindibles en la ciencia ficción. Pareciera pedir un verosímil más evidente de explicaciones causales de los sucesos narrados en *Hijos del hombre*. Obviamente, es un comentario simplificador, cuya valoración tiene como fundamento señalar si la película cumple las supuestas convenciones del género o no. (*Reseñas de Niños del hombre*, 13 de agosto 2013)



Youtube Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Rtsr47QI41&t=16s>



Asimismo, en el formato en la que el supuesto crítico presente en la video crítica habla en off mientras se ven imágenes de la película pueden encontrarse algunas variantes algo más elaboradas. En una de ellas, en el plano de un fragmento de imagen se observa, junto al actor principal en el rol de Theo, a la escritora P.H. James, autora de la novela transpuesta por Cuarón. Es una crítica con una elaboración más compleja y claramente más relevante que la considerada en el párrafo anterior. Hay por momentos un breve análisis de los planos secuencias y de los procedimientos cinematográficos del film. Se destaca, entonces, por ser un comentario y una valoración crítica con visualización de fragmentos de la película, lo que le permite a los receptores conocer una fundamentación más concreta de las apreciaciones del comentarista.

Link: Youtube Planet side



Por otra parte, existen otras videocríticas de cine sobre esta película de Cuarón con comentarios de índole más reflexivos que cuentan con la figura de un crítico más destacado y la participación de algunos intelectuales conocidos. Si bien la película de Cuarón es la transposición de una novela que narra una historia distópica del género de ciencia ficción, sus sentidos y significaciones se orientan, como en la novela de H. P. James, hacia la reflexión socio cultural y política con una visión sobre aspectos de los conflictos contemporáneos como los frecuentes estados de excepción existentes en algunos países latinoamericanos, y la discriminación europea de inmigrantes de territorios cercanos devastados por guerras civiles e intervenciones bélicas de las grandes potencias del contexto mundial. Problemática que despierta la reflexión de este momento internacional y la cuestión de la violación de los derechos de asilos por parte de algunos protagonistas intelectuales del horizonte filosófico y



humanístico actual. Tal vez por eso, además de los análisis reflexivos de los libros de Steyerl y Fisher que señalamos, se suma dentro del formato videocrítica, una realización en la que el autor y protagonista crítico es, por ejemplo, el conocido pensador Slavoj Žižek. En este caso, hay una valoración y uso de la figura reconocida de este crítico en el campo intelectual, es decir del perfil de un prestigioso enunciador dentro del campo filosófico contemporáneo. Se trata de una instancia legitimada por la trayectoria de este pensador y sus aportes a la filosofía y las ciencias sociales contemporáneas.

En un plano retórico, se podría afirmar que la videocrítica de Žižek es una variante online del clásico “comentario de opinión” de la prensa escrita. Su punto de vista es interpretativo y destaca cómo la película de Cuarón describe la situación del mundo capitalista neoliberal y la existencia de una guerra civil internacional (Agamben, Steyerl) actual, donde las víctimas son los refugiados de este conflicto global que migran a la ciudad de Londres, lugar del planeta que parece no haber sido destruido y, en este caso, son seres marginados que se han refugiado en el espacio de esa gran urbe.

En el contexto socio político del film, hay un misterioso acontecimiento que preocupa al mundo, que es la finalización de nacimientos humanos (ya llevan 18 años sin ningún nacimiento). Esta preocupación de orden global y la violencia destructiva de la guerra provoca el terror, la muerte y la destrucción de países y naciones del planeta. Los sobrevivientes de ese caos se convierten en migrantes desesperados por buscar un refugio a su situación y al arribar a los países europeos sienten amenazada su identidad por la discriminación que sufren porque al llegar se los aparta violentamente situándolos como prisioneros en una especie de ghetto o zona de concentración donde son maltratados y a veces asesinados. A su vez, se muestra el modo cómo los migrantes reaccionan y organizan una resistencia armada. Desde el comienzo del film online, Žižek aparece con el rol del enunciador crítico del video. Unos minutos después, su imagen queda en off y predominan secuencias del film y la voz del filósofo en off va desarrollado su interpretación y valoración crítica. Por cierto, Žižek analiza los sucesos y el tema que desarrolla la transposición fílmica de la novela de James realizada por Cuarón, pero su enfoque deja de lado un comentario crítico sobre la estética, el lenguaje y el estilo cinematográfico ya que se centra específicamente en la visión crítica que evidencia el film sobre la sociedad y la vida en el mundo actual. (Youtube: www.com/waaatch?v=FBi9LDnLox8).

Un análisis más específico sobre el lenguaje, el estilo y las convenciones del cine es abordado también en una serie de videocríticas sobre *Hijos del hombre*. En ellas, sus enfoques críticos se ocupan de señalar los procedimientos cinematográficos constructivos del film de Cuarón. Sobre todo, de uno de los principios productivos: el plano secuencia. Un proceso formal que permite ser visualizado como un rasgo retórico distintivo del estilo de Cuarón, deliberadamente elegido por el director para dar un verosímil temporal y cierto valor realista secuencial a la narración de este film. Además, un recurso que se complementa y articula con los aspectos compositivos de las convenciones genéricas de la llamada ciencia ficción. Por cierto, esta modalidad constructiva de la videocrítica aporta nuevas estrategias enunciativas y retóricas en su producción fílmica. En este breve ensayo solo señalaremos algunas de esta variedad de videocríticas seleccionadas que, claramente, conforman un corpus representativo de esta instancia de nuestra investigación. Entre ellas mencionemos a las siguientes:



Análisis sobre *Hijos de los hombres*

Ale Monterrubio

31/10/2017.

<https://youtube.com/watch=nl8quNxfQvA>



Alfonso Cuarón: Las claves para entender su estilo.

Link: <https://youtube.com/Watch?v=yLQUe5vwzFjUt=65s>



<http://youtube.com/watch?v=en75gGDybnc>



En los videos críticos de cine referidos a la película *Hijos del hombre*, además de la clasificación de sus distintas configuraciones y modalidades que se pueden realizar, encontramos huellas retóricas de los géneros clásicos de la crítica del periodismo cultural impreso. Por ejemplo, esquemas de contenidos similares en los que predominan segmentos informativos y descriptivos sobre este film, por lo que podríamos calificarlos de “reseñas de difusión”, o como dijimos de carácter televisivo e informativos, propios de la llamada crítica mediática con escasos análisis críticos y valoraciones estéticas, similar a lo que podríamos denominar una “crítica domesticada” por la hegemonía globalizada del neoliberalismo económico, una tendencia de mercado predominante en los medios gráficos y en algunos online de la crítica de arte y de la literatura muy acrecentada en la actualidad, especialmente en la crítica tradicional de algunas publicaciones impresas e hipermediáticas online, ideológicamente afines a ese pensamiento político y económico, ubicadas por lo general en la sección Espectáculos de esos medios. Salvo muy pocas publicaciones gráficas de este tipo. Probablemente, la excepción más evidente es la del Diario *Página12* y la de alguna que otra revista impresa, que aún subsiste en este circuito del periodismo cultural.

Cabe agregar que, en los videos críticos online, a diferencia de la crítica de los medios gráficos, puede encontrarse una mayor variedad y su lenguaje audiovisual permite observar en muchos casos el análisis de procedimientos retóricos y de estilo en la reproducción, a manera de ejemplo, de las imágenes del film que es objeto de su visión o comentario crítico. En otras palabras, el “discurso crítico pertenece al lenguaje audiovisual y se vale de la visibilidad y de los procedimientos estratégicos y comunicativos propios del lenguaje de la imagen y el sonido que también posee el objeto artístico analizado. En este aspecto, cabe aclarar que, evidentemente, constituye la instancia nueva que introduce la videocrítica. Por cierto, este trabajo se ha centrado en el análisis de una película y sobre un corpus de críticas, de algún modo paradigmáticas, que constituye una muestra de un análisis que forma parte de un estudio más exhaustivo.

También encontramos en estos nuevos formatos de la crítica online la configuración de otros géneros y una retórica *similar* a la del lenguaje escrito de las publicaciones mediáticas impresas como la de ciertos géneros. Veamos, “el perfil de artistas”, “la entrevista”, “la nota de opinión”, la reseña crítica” y algunos breves “ensayos críticos” sobre aspectos destacados de la retórica, el estilo y la temática del objeto analizado. En ese aspecto, debería subrayarse también, como decíamos, que la videocrítica instala en el espacio online un nuevo constructo discursivo y un formato audiovisual original y de variada composición dentro de las nuevas modalidades de la crítica de arte. Pareciera que las formas de los géneros provienen, en un principio, y en cierta medida, todavía de la crítica de los medios de difusión de las publicaciones gráficas. Algo evidente, y paradójico, es que los géneros parecieran trasponerse sin ambages a otro lenguaje, el audiovisual en esta situación, y adquieren construcciones retóricas diferentes que configuran nuevos estilos y renuevan algunas de las convenciones y estrategias comunicacionales genéricas más conocidas.

Referencias bibliográficas

Cingolani, Gastón (2007). “Apuntes sobre lo metadiscursivo de la crítica” En *Crítica*. Revista electrónica del Área de Crítica de Arte, luna, Año II, N2. Buenos Aires.

Fisher, Mark (2017), *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires, Caja Negra Editora.



Guarino, Rose Marie *Hacia un OjoIdo videocrítico* (publicado en este Cuaderno).

Steyerl, Hito (2018). *Duty Free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.

------(2016) *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.

Imagen y sonido

Film de Alfonso Cuarón *Hijos del hombre* (2006) Ver en repelisilqpw. 2020 hd O www.pinterest.co.kr> pin

Videos críticas mencionadas en el artículo

Los mejores planos secuencia de Alfonso Cuarón, Revista online Cinemanía, 21 de diciembre de 2018, <https://cinemanía,20minutos.es/noticias/los-mejores-planos-secuencia-de-alfonso-cuarón/>



Mutaciones discursivas en tiempos de Internet: los blogs en la crítica teatral

Marcelo Pitrola

1. Introducción

En la contemporaneidad, a partir de la hegemonía de la tecnología digital y de Internet, se están produciendo cambios importantes en la configuración y circulación de los discursos. El filósofo italiano Franco “Bifo” Berardi plantea directamente que la digitalización de los signos produce una “mutación antropológica”, un cambio de paradigma en la comunicación. La proliferación virtualmente infinita de fuentes y corrientes de información producida por la aceleración de la tecnología de redes imposibilita la asimilación consciente de la información por parte de la mente y la conjunción consciente de “agentes individuales intencionales” (Berardi, 2017: 35-36). Este proceso derivaría en que se pasa de una comunicación “conjuntiva” (que dominó en la modernidad), en la que los cuerpos están abiertos a la comprensión de los signos y eventos para luego concatenar respuestas posibles sin seguir un modelo preestablecido, a otra comunicación “conectiva” (2017: 16), en la que se trata de la circulación de la información a partir de un código prefijado y de procesos algorítmicos, en magnitudes tales que pueden ser inabarcables para la subjetividad. Según el pensador italiano, este proceso conduce a un daño en el pensamiento crítico y a una mutación en la sensibilidad, producto de la hipersaturación (2017: 35-36). Más allá del tono apocalíptico que toma el análisis del ensayista, es observable esta transformación y habría que agregar la precisión de que no se trata de un nítido reemplazo de un paradigma por otro, sino de una tensa convivencia entre ambos.

Es indudable que la producción y transmisión electrónica de los textos ha generado una gran mutación en las instancias de producción y circulación de la escritura, al plantear una potencial simultaneidad en la generación, la difusión y la lectura de un mismo texto. Como sostienen Cavallo y Chartier en la “Introducción” de *Historia de la lectura*, al concentrar en un mismo sujeto “las tareas, hasta ahora distintas, de la escritura, la edición y la distribución, la representación electrónica de los textos anula las distinciones antiguas que separaban los cometidos intelectuales y las funciones sociales” ([1997] 2001: 51-52). En este mismo sentido, el ensayista surcoreano y alemán Byung-Chul Han sostiene que medios digitales como los blogs, Twitter o Facebook “desmediatizan” la comunicación ([2013] 2019: 34). Un abordaje analítico de las condiciones de producción de la gran mutación que introduce la tecnocultura digital puede permitir identificar novedades y rupturas en las dinámicas de funcionamiento editorial y sus efectos en la escritura, así como ciertas continuidades.

En el ámbito de la crítica teatral online en la ciudad de Buenos Aires esta concentración en las tareas no se da de manera generalizada ni uniforme. Después de realizar, en otra etapa de esta investigación, un relevamiento y descripción de sitios de crítica teatral, se desprende que hay páginas que, en su dinámica editorial, mantienen funciones y formas colectivas de trabajo similares a las de la edición impresa. Tal parece ser el caso de las publicaciones académicas, como *Territorio teatral* y *Telón de fondo*, o de algunas revistas culturales ligadas de manera indirecta al ámbito universitario, como *Otra Parte Semanal*. Lo que se observa es que en algunas de estas publicaciones hay un cambio en el uso de las posibilidades de generar hipervínculos a partir del dispositivo digital (linkeo a otras revistas –en ocasiones a materiales audiovisuales– u otros textos relacionados de la misma publicación) y también en las formas



de circulación e intercambio con otras publicaciones e instituciones, pero no tanto en lo que se refiere a las marcas enunciativas y la dimensión retórica. Por otra parte, siguen vigentes pautas del funcionamiento de los medios gráficos en la edición de las críticas online que se publican en los diarios *Página 12* (en la sección “Cultura y Espectáculos”, también en los suplementos “Soy” y “Radar”), *La Nación*, *Perfil*, *Ámbito Financiero* o *Clarín*. Con la consabida precarización en el proceso de edición de los medios gráficos argentinos, debida a la casi eliminación de la figura del corrector y a editores acaso excedidos de trabajo, muchos de los textos críticos publicados en los sitios de los diarios aparecen primero en las versiones impresas y luego son emplazados en los sitios de los diarios en Internet.

Las críticas publicadas directamente online constituyen un universo en expansión en el que, como en un sistema estelar, aparecen nuevos sitios y blogs, mientras desaparecen otros. En este campo, primero habría que mencionar que la pionera y central plataforma *Alternativa Teatral* se fue concentrando en la difusión de artistas, espectáculos, cursos y talleres, la comercialización de entradas y servicios, y hace ya unos años no publica críticas. Hay sitios como *A sala llena* (su foco es la crítica de cine, pero también publica críticas de teatro y música) u *Otra Parte Semanal* (revista que pasó de la versión impresa a la online e incluye críticas de arte, literatura, música, cine y teatro), que funcionan con una dinámica similar a la de una revista cultural independiente, en tanto son realizadas por un colectivo de editores y colaboradores.

Por otro lado, se encuentran sitios como *Territorio teatral* (revista digital del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes), *Telón de fondo* (revista digital de teoría y crítica teatral publicada por Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires) y *MATEO – Medio Argentino de Teatro* (que es editado por la Secretaría de Publicaciones de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral), que operan con la dinámica de las publicaciones académicas, conformadas por un/a director/a, una redacción y un consejo asesor académico integrado por profesores e investigadores de otras universidades del mundo (esta última característica no se da en el caso de *MATEO*). Si bien no se trata estrictamente de una publicación de crítica teatral se podría incluir en este grupo la revista del CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral) que se puede bajar en formato pdf del sitio y que publica ensayos sobre teatro y eventualmente reseñas de obras. Hay otro grupo conformado por sitios como *Butaca teatral*, *Geoteatral* o *Red teatral*, que se presentan como páginas web de difusión y publicidad, en las que también se publican reseñas críticas breves y en ocasiones no firmadas. Dentro de este grupo, un caso aparte es el de *Todo Teatro*, un sitio que es llevado adelante por una periodista y crítica del diario *Clarín*, en el que se pueden encontrar entrevistas, notas de difusión, videoentrevistas.

Finalmente, dentro de este panorama somero, están los sitios o blogs de crítica teatral desarrollados por un crítico, como *Máquina de escribir* (de la profesora universitaria, crítica e investigadora Mónica Berman), *El caleidoscopio de Lucy* (del crítico Daniel Gaguine) o *Me cago en la bohemia* (un blog llevado adelante por Macarena Trigo, dramaturga, actriz, docente). En el caso de los blogs de críticos, artistas e investigadores se encuentra de manera más nítida la unificación de roles, aunque en todos los sitios se da la potencial simultaneidad en la producción, transmisión y lectura. Dar cuenta de las huellas que las condiciones de producción dejan en los textos (Verón, 1987: p. 18) nos permitirá llegar a algunas conclusiones parciales sobre la crítica teatral online en cuanto a su escritura y circulación. En este artículo nos proponemos analizar un corpus de textos provenientes de blogs, dado que es en este último grupo en el que aparecen ciertas novedades enunciativas y críticas que pueden articularse con



una nueva manera de generar un “autodiseño” de sí (Groys: 2014), de configurar un perfil para intervenir en el campo artístico y cultural.

2. Blogs de crítica teatral: tres casos, tres perfiles

El blog es un formato sobre el que se han emplazado multiplicidad de géneros discursivos con una enorme diversidad de temas, pero desde su origen ha sido fuerte la pregnancia de lo autobiográfico a través de los “blogs personales” (Cappa: 2008, p. 5). Desde los años '90 del siglo XX, el blog lleva la impronta de un diario online que permite hacer registros escritos periódicos y fechados. De hecho, algunos de los primeros sitios de alojamiento de blogs se llamaban “Open Diary” o “Live Journal”. Estas plataformas hicieron posible para cualquiera generar su propio espacio de registro digital, que tendió a estar centrado en la identidad individual (Tolentino: 2019, p. 9). En el caso específico de la crítica, el blog puede constituir un primer canal de publicación para alguien que comienza a insertarse en el campo o, cuando se trata de un crítico que ya escribe para otros medios, puede resultar un espacio de elaboración de notas críticas (marcadas por ese juego entre lo público y lo privado que caracteriza al dispositivo) que luego eventualmente son retomadas para ser publicadas en otros medios.

Si se tiene en cuenta el planteo del ensayista Boris Groys acerca del cuasi mandato contemporáneo de generar un “diseño de sí”, de producir ese doble personal artificial a través de la construcción mediática (2014: pp. 32-33), resulta evidente que el dispositivo blog es un recurso pionero para el autodiseño en el universo digital, que luego se extendió y tomó nuevas formas con la aparición de las redes sociales. Asumir una posición de enunciación implica siempre poner en juego una imagen ante los otros; de manera más o menos explícita, más o menos consciente, se construye una figura de enunciador. El blog, por su cercanía con el género diario, explicita las marcas autorreferenciales tanto en lo temático como en lo enunciativo y permite dar cuenta de elementos particulares y nuevos en la construcción de la figura del crítico en la semiosfera digital.

En el blog de la docente e investigadora Mónica Berman *Máquina de escribir*, por caso, el uso fluido de la primera persona y de ciertas marcas que denotan cercanía con el lector parecen articular un discurso crítico muy elaborado con los rasgos propios del contrato de lectura del blog personal. En una reseña crítica sobre la obra *Dios*, del director Lisandro Rodríguez, se lee:

Si cada puesta es diferente, la crítica que se inscribe como metadiscurso debería acomodarse al objeto del que da cuenta. Pero debo señalar una primera dificultad. En Dios pueden verse/oírse/ habitarse simultaneidades, ese espesor de signos del que hablaba el gran Roland Barthes, pero yo acá, delante de la máquina solo tengo la posibilidad de lo sucesivo. (Berman, 2017)

En *Máquina de escribir* los textos presentan un léxico académico (“metadiscurso”, “polifonía”, “espesor de signos”) y referencias bibliográficas propias de una investigadora y docente universitaria. Se configura así un perfil de enunciativa que denominaremos “crítica investigadora”. El instrumental teórico se articula fluidamente con el uso de la primera persona singular y con una franca e informal cercanía con el lector (“Cierro acá sólo porque me cansé de escribir...”, se lee en el final de la misma crítica). En otras críticas se observa la misma dinámica enunciativa, entre el diario y la crítica: “Un comentario personal (y mis disculpas por ello) esperé a la última función de la temporada 2019 para ir a ver *Beya Durmiente*” (Berman, 2019). El blog posibilita un registro personal de la experiencia de la crítica, de su recorrido para



llegar al objeto de su comentario. En el caso de *Máquina de escribir* este registro en primera persona suele presentarse combinado con una primera persona del plural más cercana al discurso académico: “Digamos brevemente qué se tematiza: la trata de mujeres, la vida de Beya en un prostíbulo, el entramado de los diferentes poderes, la sumisión, la humillación, el sufrimiento físico de toda clase y sabor (en esa línea, digamos)”. El análisis crítico y la reflexión teórica se presenta en secuencias expositivas y argumentativas en un registro que combina lo académico y lo periodístico. Por tratarse de una crítica investigadora que además publica en medios periodísticos y académicos, el blog parece funcionar como laboratorio de escritura de textos que luego eventualmente pueden ser adecuados a demandas genéricas y estilísticas de otros medios.

Por su parte, el blog *El caleidoscopio de Lucy*, llevado adelante por el periodista Daniel Gaguine, constituye la plataforma de intervención, trabajo y legitimación del crítico en el campo y también se presenta en relación con sus publicaciones anteriores en otro medio periodístico (aunque sólo las entrevistas fueron publicadas también en el periódico *Noticias urbanas*). El perfil del enunciador y del contrato de lectura que se delinea en *El caleidoscopio...* plasma una figura que podríamos llamar un “crítico periodista”. El blog cubre varios lenguajes artísticos (teatro, cine, música y danza) a través de un espectro amplio de géneros: crítica, entrevista, crónica, perfil, nota de opinión. Si bien en las críticas de este sitio no hay un cultivo sistemático de la cercanía propia del blog personal, sí se observa un uso profuso de elementos de la crónica y en algunos casos aparece también un enunciador en primera persona. Por ejemplo, en una crítica sobre la obra *Alguien camina sobre tu tumba*, realizada en el Cementerio de la Chacarita en Buenos Aires, hay una secuencia narrativa para dar cuenta de la experiencia:

Guías de turismo espectrales conducen la narrativa con un timing preciso, sin prisa pero sin pausa, con una historia para contar. Eslabones de una cadena se van uniendo de modo acompasado. En un juego de postas, dan la bienvenida y aunque tienen apariciones discretas, pareciera que observan todo el cuadro en simultáneo como un panóptico. (Gaguine, 5 de noviembre de 2019)

El relato se combina con el comentario crítico hasta que en un pasaje irrumpe la primera persona singular para realizar un señalamiento casi confesional sobre la cuestión de la muerte que, por supuesto, atraviesa la obra analizada: “Independiente de las creencias y de lo naif que pueda sonar, me consuela pensar que al final de mis días me voy a encontrar con mi gente y mis mascotas, con mi casa de la infancia y mi colonia de vacaciones que insiste en aparecer en mis sueños” (Gaguine, 5 de noviembre de 2019). Es el blog el que habilita el registro del universo personal, de los sueños, de la intimidad. Si bien en *El caleidoscopio...* no hay una recurrencia de los procedimientos del diario, se observan pasajes en los textos en los que aparece la primera persona del singular: “Juro que me tomó absolutamente de sorpresa la noticia...”, se lee en un texto a propósito de la muerte del músico Tom Petty” (Gaguine, 3 de octubre de 2017). Es claro que este blog personal forma parte fundamental del perfil público del crítico y periodista para intervenir en la semiosfera digital y difundir su trabajo.

Finalmente, en el caso de *Me cago en la bohemia*, el blog forma parte del diseño del perfil de Macarena Trigo junto con su sitio personal (es española, pero vive en Buenos Aires desde 2005: dramaturga, directora y actriz, además de investigadora, con un doctorado de la Universidad de Valladolid). Desde la declaración fundacional del blog, aparece la primera persona para afirmar su interés por escribir crítica teatral como una manera de salir del aislamiento y de manifestar sus posiciones en torno al teatro y las obras que ve. En el texto de celebración de los diez años del blog se puede leer:



Pensé que escribir sobre obras sería una forma de transformar esa bronca. Reflexionar sobre eso que diferenciaba una buena propuesta. (...) La aparición de las redes le dio a este espacio una visibilidad nueva. Compartir las notas con los elencos trajo muchas satisfacciones. (Trigo, 10 de febrero de 2019)

En este texto se explicita el programa del blog y cómo la propia producción crítica y difusión del sitio fue una manera de intervenir y de interactuar con la escena teatral porteña. En el sitio se publican críticas, entrevistas a artistas, textos poéticos, ensayos, citas de otros autores, videos. También se pueden leer fragmentos autobiográficos, como una entrada que lleva el título “Vengo yo de un lugar”: “Donde ser actor o actriz sigue siendo tan raro como siempre. Es una vocación que no da de comer y pone muy nerviosos a los padres. Y a las madres también. Así que si eres actor, la gente te responde, ya, pero qué más” (Trigo, julio, 2009). La primera persona del singular aparece como marca enunciativa nítida en las declaraciones de principios del sitio, en los fragmentos autobiográficos y, en menor medida, en los textos críticos sobre las obras. En una reseña crítica de un ensayo general de la obra *Tebas Land*, de Sergio Blanco, presentada en Timbre 4 se lee: “Quisiera algún día poder traducir algunas de las intuiciones que se experimentan al asistir al ensayo de una obra de teatro” (Trigo, diciembre, 2016). Luego se despliega una extensa reflexión sobre el ensayo teatral como camino de búsqueda y experimentación. *Me cago en la bohemia* construye una tercera figura que podemos llamar “crítica artista”, en la que el análisis y comentario de obras se articula con una reflexión sobre la práctica artística, sobre la construcción de una poética, sobre la conformación de una trayectoria artística, todo desde la subjetividad y el recorrido personal puestos en discurso.

3. Algunas notas para concluir

En un ensayo titulado “Autodiseño o narcisismo productivo”, Boris Groys sostiene que el sujeto del autodiseño tiene “un interés vital en la imagen que se ofrece al mundo exterior. Por lo tanto, este sujeto no es pasivo, sino activo y productivo” (Groys: 2017, p. 145). El término “narcisismo” conlleva, en el sentido común general, cierta carga negativa ligada al egoísmo que proviene seguramente de la versión freudiana del término. La ensayista argentina Florencia Abadi hace una revisión del mito de Narciso en múltiples de sus versiones literarias, filosóficas y psicoanalíticas, y desmonta ese lugar común para plantear que el narcisismo es la fijación en la propia imagen y no en el ego (Abadi, 2018: 77). El “narcisismo productivo” que postula Groys no tiene impronta negativa o patológica, sino que el ensayista alemán lo plantea como un rasgo de la cultura contemporánea asociado al universo de las redes sociales e Internet en el que el sujeto construye su propia imagen. Groys discute con el temprano y agudo planteo de Guy Debord de que el autodiseño supondría sí o sí una actitud pasiva y alienada del sujeto en la “sociedad del espectáculo”, y encuentra una productividad en esa autopresentación del sujeto. Este carácter activo del sujeto resulta incluso más evidente en el caso de la crítica, dado que se trata de una producción discursiva, una intervención del sujeto en los debates contemporáneos y en el campo cultural.

De todo lo planteado se puede concluir que en el pasaje a los dispositivos online hay prácticas editoriales y escriturales que han perdurado, mientras que otras se han modificado notablemente en el campo de la crítica teatral, al generarse nuevas posibilidades y otras formas de difusión, intervención y legitimación. El planteo de Groys de que el nuevo marco que proporciona Internet “desinstitucionaliza” el arte, la literatura o la crítica (Groys, 2016: 198), –así como el de Han que se refiere a una “desmediatización” por la manera directa en la que el sujeto puede publicar– parece tomar forma en el caso de los blogs, aunque no tanto en



las publicaciones ligadas, justamente, a instituciones o colectivos culturales, donde se observa una continuidad de prácticas y dinámicas combinadas con un mayor o menor aprovechamiento del medio. En los blogs se puede observar que esta desmediatización pasa por la vía directa de publicación sin necesitar de instituciones que medien, pero también por la incorporación de rasgos enunciativos y retóricos del diario personal.

¿A qué responde esta operación de desmediatización en el contexto de la hegemonía de lo mediático y de las redes que impone la era digital? Una posible interpretación de la inserción de rasgos del género diario íntimo en el discurso crítico sería derivarla de lo que Byung-Chul Han llama la “sociedad de la transparencia”, en la que hay un imperativo de mostrar la propia vida en una suerte de “panóptico digital” (Han, 2013: 87-88). La transparencia es garantizada y forzada por la hipercomunicación contemporánea, en la que la intimidad y potencialmente todo es pasible de ser publicado y mostrado a través de las redes sociales. Sin embargo, las inserciones manifiestas de la subjetividad a través de un registro discursivo cercano al diario personal en los blogs analizados pueden ser leídas de otra manera, sin negar este contexto de digitalización y de generalizado inventario de la intimidad que es Internet. La estandarización de los procesos cognitivos que conforma ese paradigma que Berardi llama “conectivo” hace difícil para el sujeto desviarse del flujo de información porque ese flujo es la inevitable máquina cognitiva que interpela (Berardi, 2017, p. 265-266). Algunos de esos sitios de Internet que funcionan como canales que levantan gacetillas o reproducen información sobre espectáculos (a veces incluso bajo la forma de una reseña) estarían netamente dentro del nuevo paradigma. Una de las consecuencias de la creciente digitalización y de un buscador como Google es la destrucción de la experiencia, ya que todo se vuelve información, y el buscador, una suerte de memoria ortopédica. En este sentido, puede pensarse que la aparición de formas discursivas ligadas al género diario es parte de una búsqueda de registrar la experiencia y justamente en una crítica sobre un lenguaje artístico como el teatro que conserva en su matriz la presencia del sujeto para ser partícipe de un acontecimiento. Así, se torna relevante dar cuenta del aquí y ahora del evento, pero no se trata solamente de un testimonio de la presencia (“yo estuve ahí” es lo que se ve masiva e informativamente en las redes sociales), sino que se busca construir una mirada sobre lo que se presenció (“la experiencia no es lo que le sucede a un hombre; es lo que el hombre hace con lo que le sucede”, afirma Aldous Huxley, citado por Berardi). Es por esto que se incorporan tanto formas del diario íntimo como de la crónica: hay una vivencia para narrar o para comentar desde la subjetividad. Acaso el contrato de lectura propio del blog, en el contexto de la semiosfera digital y de la imposición de la transparencia, habilita esta forma de subjetivación discursiva que se articula con las formas retóricas y enunciativas de la crítica provenientes de la era impresa. En los tres casos analizados, el blog se constituye como parte de una singular construcción de una subjetividad en el campo de la crítica y del arte, una vía de configuración de una posición autónoma para intervenir en el ágora contemporánea.

Blogs analizados

Berman, M. *Máquina de escribir*, disponible en <http://amonicaberman.blogspot.com/>

Gaguine, D. *El caleidoscopio de Lucy*, disponible en <https://elcaleidoscopiodelucy.com.ar/>

Trigo, M. *Me cago en la bohemia*, disponible en <https://mecagoenlabohemia.blogspot.com/>



Referencias bibliográficas

- Abadi, F. (2017). *El sacrificio de Narciso*, Buenos Aires, Hecho Atómico.
- Berardi, F. (2017). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*, Traducción de Alejandra López Gabrielidis, Buenos Aires, Caja Negra.
- Cappa, F. (2008). Blogs personales: juegos de construcción de identidad en la intertextualidad, en *Memorias de las XII Jornadas Nacionales de la Red Nacional de Investigadores en Comunicación*, Universidad Nacional de Rosario 16, 17 y 18 de Octubre.
- Chartier, R. y Cavallo, G. (2001). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Traducción de María Barberán. Madrid, Taurus.
- Debord, G. (2018). *La sociedad del espectáculo*. Traducción de Fidel Alegre, Buenos Aires, La Marca Editora.
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Traducción de Paola Cortés Rocca, Buenos Aires, Caja Negra.
- Groys, B. (2016). El arte en Internet, en *Arte en flujo*. Traducción de Paola Cortés Rocca, Buenos Aires, Caja Negra.
- Groys, B. (2017). Autodiseño, o narcisismo productivo, *ARQ*, núm. 95, abril, 2017, pp. 140-145, <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962017000100140>, Santiago, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Han, B.-C. (2014). *En el enjambre*, Buenos Aires, Herder Editorial.
- Han, B.-C. (2013). *La sociedad de la transparencia*, Buenos Aires, Herder Editorial.
- Tolentino, J. (2019). *Trick Mirror. Reflections on Self-delusion*, New York, Random House.
- Verón, E. (1987). Discursos sociales y El sentido como producción discursiva, en *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa.
- Verón, E. (2004). Cuando leer es hacer, en *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.



Hacia un OjoiDo videocrítico¹¹

Rose Marie Guarino
rosemarieguarino@gmail.com

A partir del análisis de críticas de cine en formato video producidas en canales argentinos de YouTube dedicados de manera explícita y asidua a esta labor, se propone una clasificación de las mismas según sus modalidades enunciativas. Esta tipificación se desmarca de los habituales géneros críticos, ya que no es por ese lado que la videocrítica se diferencia de la crítica escrita. Siempre teniendo en cuenta las particularidades del dispositivo, la complejidad del lenguaje audiovisual ha sido el faro que condujo de forma constante este trabajo, generando la necesidad de plantear distintos niveles y aspectos en lo concerniente a la enunciación.

Palabras clave: videocrítica - enunciación audiovisual - YouTube - clasificación - cine

Introducción

La existencia de Internet y su presencia masiva habilita que se produzca una circulación transversal de medios y redes entre el offline y el online, con una alta inestabilidad (Carlón, 2018). En este tramado, el lenguaje audiovisual reverbera en su habitual soporte y afirma su predominio desde la multiplicidad de pantallas que iluminan nuestro devenir cotidiano, tanto privado como público. Todas nuestras búsquedas en la web incluirán resultados en formato video, siendo YouTube su emplazamiento más popular. Dentro de esta plataforma, con fecha de corte en junio de 2018, investigamos la producción nacional de videocríticas de cine en canales que las publican regularmente (tan solo nueve de estos, mientras que su número es mucho más extenso si consideramos su origen global). Nos planteamos la idea de tipificarlas en base a sus modalidades enunciativas, teniendo en cuenta el dispositivo y la heterogeneidad del lenguaje. Actualmente (último tramo de 2019), hay que sumar dos segmentos más, que pertenecen al canal de *A Sala Llena*.

Si bien abundan los estudios sobre YouTube y los youtubers desde distintas perspectivas teóricas y sobre diversos aspectos, solo encontramos un trabajo que se dedica a videocríticas, en este caso de booktubers españoles, pero lo hace sin tomar en cuenta la especificidad del lenguaje (Tabarés Martín, 2016). Son comunes las posturas que analizan contenido, dándole a las imágenes una pura función ornamental, llegando a extremarse en una óptica guidebordiana. Ni siquiera desde un enfoque semiótico se les suele dar a los diferentes sistemas significantes audiovisuales el mismo valor, observándolos en su interacción conjunta y compleja, sino que se pone el acento en lo verbal y lo gestual, con el adiciónado de imágenes (Sabich y Steinberg, 2017).

Berg van den y Kiss, (2016) abordan los así llamados videoensayos, en particular sobre cine, evaluados como productos académicos. Si bien proponen una buena contextualización y desarrollo histórico del tema, explorando las áreas de debate, aportando un extenso rastreo

¹¹ Artículo basado en el Proyecto de Graduación grupal “¡Luz, cámara... crítica! Videocríticas de cine en YouTube”, 2018, Carrizo, N., De Cunto, F., Gómez, F. y Guarino R.M.



bibliográfico y la descripción de un corpus amplio, esbozan una categorización un tanto inespecífica, en la que no se distingue bien la diferencia entre los tipos. En verdad, se corresponde con la clasificación de Genette (2005: 7) para la crítica: “según el objeto” y “según el género”, pero esto funciona exactamente igual para los ensayos escritos, sean académicos o críticos. A la hora de pensar una catalogación para las videocríticas, es lo primero que surge – porque ya está instalado y replica las denominaciones que circulan. Etiquetas lábiles e indiferenciadas se utilizan de manera indistinta e intercambiable, agrupadas en dos series: opinión, reseña, crítica o review, por un lado, y análisis o videoensayo, por otro. No dan cuenta de la especificidad audiovisual, sino de una relación con el objeto de la crítica y sus géneros, transpuesta de la escritura y de los medios gráficos offline y online: el diario y la revista especializada.

En este artículo, comenzaremos por presentar las categorías que esbozamos, al tiempo que revisitamos la conceptualización en la que nos basamos para construirlas. Luego, analizaremos las etiquetas de las dos tipificaciones que exponemos (según la enunciación audiovisual macro o secundaria). Dentro del segundo nivel enunciativo que describimos, revelaremos las características propias de los videocríticos que son youtubers. Finalmente, pondremos en juego las combinaciones posibles, junto con ciertas consideraciones a respecto.

Propuesta y encuadre

Comparando las invariantes que encontramos en las configuraciones retóricas de nuestros observables, en relación con una temática no específica (la crítica como género, sobre cualquier objeto cinematográfico en cualquiera de sus aspectos y de cualquier estatuto genérico, exactamente igual que para la crítica escrita), la semiótica audiovisual nos permite proponer:

1. una categorización en dos niveles, según las modalidades enunciativas predominantes en nuestros fenómenos:

1.a. de acuerdo con la enunciación audiovisual macro, impersonal: videoartística, videocrítica, de vlog, de radio.

1.b. según la figura audiovisual de crítico, como personaje que encarna al enunciadore secundario: body, selfie, voice, erased.

1.b.1. algunas particularidades enunciativas de este enunciadore secundario en tanto youtuber.

Todo esto teniendo en cuenta la especificidad del dispositivo que, tal como lo conceptualiza Traversa (2011), comprende las técnicas de producción de una discursividad heterogénea como es la audiovisual, con su propia especificidad, más las mediatizaciones que posibilitan la circulación discursiva, en este caso, en la web, YouTube: “un sistema de encajes de dispositivos”, agrega el autor sobre las plataformas (2011: 29), “cuya manifestación final es aquello que se da a nuestros ojos y nuestros oídos” y en la que hay que observar cómo se articulan estos dispositivos y la enunciación para conseguir una cierta gestión del contacto. Sin embargo, en este estudio no nos dedicamos a analizar la enunciación que permite, con mayor o menor libertad, el canal de YouTube en cuanto a imagen propia, imagen de cabecera, presencia o no de video destacado con texto escrito añadido, listas de reproducción, canales recomendados, más información y demás paratextos, así como el manejo de los comentarios y



de la divergencia hacia las RRSS. Tampoco abordamos otros segmentos de estos canales basados en otros géneros y temáticas por fuera de la ya mencionada crítica de cine en formato video.

La enunciación audiovisual de la crítica se vuelve muy compleja debido a que comprende polifacéticas decisiones, tanto de filmación como sobre material de *footage*, que empiezan con el guión crítico y terminan con el montaje digital. Por eso consideramos importante repasar algunos conceptos específicos. El enunciador macro, impersonal, es efecto de la combinatoria de todas las múltiples operaciones semióticas presentes (Tassara, 2001: 89). Incluye la configuración audiovisual de cuerpo del enunciador secundario, que funciona como anclaje del vínculo con el enunciatario, en este caso, la figura del crítico en tanto personaje construido.

En el significante audiovisual “entran en juego diversas series significantes”, pero lo que hay que observar “no es la sumatoria de todos los significantes que subyacen en esas series, sino su interacción compleja. Y en ella podemos encontrar, además, significantes que resultan elusivos en su materialidad, como puede ser una articulación de montaje” (Tassara, 2016: 88). Por eso, cuando hablamos de recursos propios del lenguaje audiovisual presentes en la poética de la operación videocrítica –que, cuando resultan notorios (predominio de la función poética: vuelta del lenguaje sobre sí mismo), implican una enunciación manifiesta, marcada u opaca–, nos referimos a la interrelación entre imágenes (color, textura, definición, iluminación, transiciones), grafismos, voces, música y sonidos. Esta interrelación se produce por decisiones de filmación, que tienen que ver con la cámara, la escenificación, el argumento crítico, el personaje del videocrítico –que pone en juego lo emocional y lo cognitivo desde la figuración del cuerpo y la performatividad–; y por el montaje.

“Es, entonces, el conjunto lo que compone el sentido” (Traversa, 1984: 72) y no su funcionamiento por separado, como interpretan, a conciencia o no, aquellos que ponen el acento en lo verbal, con el simple adición de imágenes. Para Tassara (2016: 93) “el concepto de relación es fundante” en la significación fílmica o audiovisual y se articula en gran parte en el “montaje –interior al plano, entre planos y de imagen/sonidos”.

Existe una diferencia importante, si tomamos en cuenta la recepción, entre el espectador audiovisual y el lector de la crítica escrita: el primero “no se identifica con una voz que habla sino con el lugar de la cámara” (Tassara, 2001: 85). Este lugar de la cámara incluye todos los aspectos de montaje: abre un abanico de puntos de vista y áreas de escucha, resulta un enunciador omnisciente. Como especifica Chion (1993: 75-77), el punto de vista puede ser espacial, dado por el ojo de la cámara: “desde dónde veo, yo espectador”; o subjetivo, efecto del montaje, cuando vemos lo que se supone que ve el personaje, en nuestro caso el crítico. En cambio, el sonido es difícil de ubicar en un lugar puntual, ya que es omnidireccional. Si en la crítica escrita la voz que habla (imaginada a partir de la lectura) es la que aborda el objeto criticado y, al mismo tiempo, se construye como personaje crítico enunciador, siempre desde lo verbal, con una propuesta que busca la identificación del enunciatario; en la videocrítica tenemos al enunciador macro, no personificado, que dispone un particular ensamblaje de múltiples elementos significantes heterogéneos, dentro de los cuales se presenta la figura del crítico como personaje, enunciador secundario. A disposición del primero, como nos hace saber Tassara (2001: 86), se encuentran todas las vías expresivas del lenguaje y eso es lo que da a percibir, en tanto el segundo, siempre incluido dentro de la construcción del enunciador macro, sólo cuenta con su imagen y sus parlamentos, viéndose obligado a interactuar de forma permanente con el primero (2001: 90).



Volviendo a la cuestión del sonido, como dice Chion (1993: 58-60), la imagen es el marco visual que, con sus bordes, delimita y estructura el video. La pantalla es el lugar de las imágenes, el foco de la atención; en tanto los sonidos “Se disponen en relación con el marco visual y su contenido, quedando unos englobados en cuanto in y síncronos, otros merodeando en la superficie y por los bordes, como fuera de campo; y algunos otros, además, claramente situados fuera de la diégesis, en un foso de orquesta imaginario (la música off), o sobre una especie de palco, el de las voces en off” (Chion, 1993: 59). Lo que Chion refiere como “fuera de la diégesis”, situado en un tiempo y un lugar ajenos a la situación evocada, para nosotros es lo que se ubica por fuera de la escena de la crítica. Este autor también plantea una “imantación espacial del sonido por la imagen” (1993: 60), ya que, cuando se lo percibe como fuera de campo, mediante una localización mental, se lo asocia automáticamente a la imagen en pantalla. Si su causa o fuente está presente en la imagen, Chion propone hablar de sonido “visualizado”, en contraposición al sonido “acusmático”, que se oye sin ver la causa que lo origina –la radio, el disco y el teléfono son medios acusmáticos (1993: 62).

Tendremos en cuenta, en relación con la voz del crítico, que aquella que de entrada es visualizada (cuerpo presente, in) y después acusmatizada, queda encadenada a la imagen (ese cuerpo); en tanto la voz que se mantiene acusmática preserva el misterio del aspecto de su fuente, con la consiguiente función dramática de crear tensión, expectación, de generar una atmósfera. Es esta oposición, visualizado/acusmático, la que genera la noción fundamental del fuera de campo sonoro (Chion, 1993: 63) que, entonces, “No es más que una relación entre lo que se ve y lo que se oye, y no existe sino en esta relación” (1993: 71).

Luego, la voz fuera de campo es acusmática en relación con lo que se muestra en el plano (no se ve quién la emite), ya sea de manera provisoria o definitiva. La voz in proviene de un personaje cuyo cuerpo fuente está presente en la pantalla. En cuanto a la voz off, no sólo es acusmática sino que se sitúa en un tiempo y un lugar ajenos a la situación evocada (voz de comentarista, narrador, presentador, testigo). Una voz narrativa “abiertamente situada en off, en un estrado imaginario que recuerde el del conferenciante o el del charlatán de feria” se encuentra desconectada de la imagen (Chion, 1993: 103). Chion la llama voz “de palco”, diferente de la voz “de pantalla” que, ya sea in o fuera de campo, emana de un personaje fuente situado directa o indirectamente en el lugar y tiempo de la situación evocada, pudiendo comportarse todas estas categorías como ambiguas o mixtas (1993: 68). Todavía nos falta mencionar la voz interior o mental de un personaje, que se bandeja en el límite in/fuera de campo, y la voz-yo, “cuando se la priva de toda reverberación y se oye muy de cerca, es cuando (...) es capaz de ser la voz que el espectador interioriza como suya, y la que, al mismo tiempo, toma totalmente posesión del espacio diegético: completamente interna e invadiendo a la vez todo el universo” (Chion, 1993: 68).

Por último, queremos hacer mención de lo que Chion (1993: 104) denomina “el acúsmetro”: un personaje acusmático cuya relación con la pantalla resulta ambigua, puesto que la imagen de su fuente (cuerpo – boca) no aparece, pero tampoco está abiertamente situado en off dado que habla sobre la imagen pero también está en condiciones de aparecer en ella, es decir que está presente en la imagen por su ausencia (Chion incluye en los ejemplos “ciertas voces de narradores con propiedades misteriosas”) y es omnipotente para actuar sobre la situación, puede ver todo –omnividencia–, saber todo –omnisciencia–, estar en todas partes –ubicuidad; “en cierto sentido, el acúsmetro es la voz misma de lo que se llama la identificación primaria con la cámara”. En cierto sentido, consideramos entonces nosotros, el acúsmetro personificaría, desde su voz, al enunciador macro. Parece habitar la imagen y tiene la



propiedad de confundir los límites entre campo y fuera de campo, existe a partir de esta transgresión.

La clasificación de las voces que plantea Chion enriquece las posibilidades y multiplica los matices al momento de tipificar los observables desde lo enunciativo, contrariamente a lo que sucede con la simplificación común y estandarizada que separa a las voces en in (narrador en pantalla) y over (narrador fuera de campo).

El OjoDo crítico: cámara y montaje

Según la manera de operar desde el discurso audiovisual sobre el objeto fílmico criticado, es decir: tomando en cuenta todos los elementos que construyen la videocrítica (no solamente la figura del crítico), podemos tipificar la enunciación macro como **videoartística**, **videocrítica propiamente dicha**, **de vlog** y **de radio**. Estas categorías enfatizan la utilización de los recursos propios del lenguaje en función de modalizar la crítica, por lo tanto, incluyen, en el conjunto, las figuraciones enunciativas secundarias, con el crítico construido como personaje principal (o, en el primer caso, con su ausencia), sobre las que discurriremos más adelante. Ciertos aspectos, ya presentes como protagónicos en el guión crítico, posicionados en primer plano en la expresión audiovisual, dan como resultado un cierto enunciador macro: esto implica una postura tomada en producción, adrede o inconscientemente.

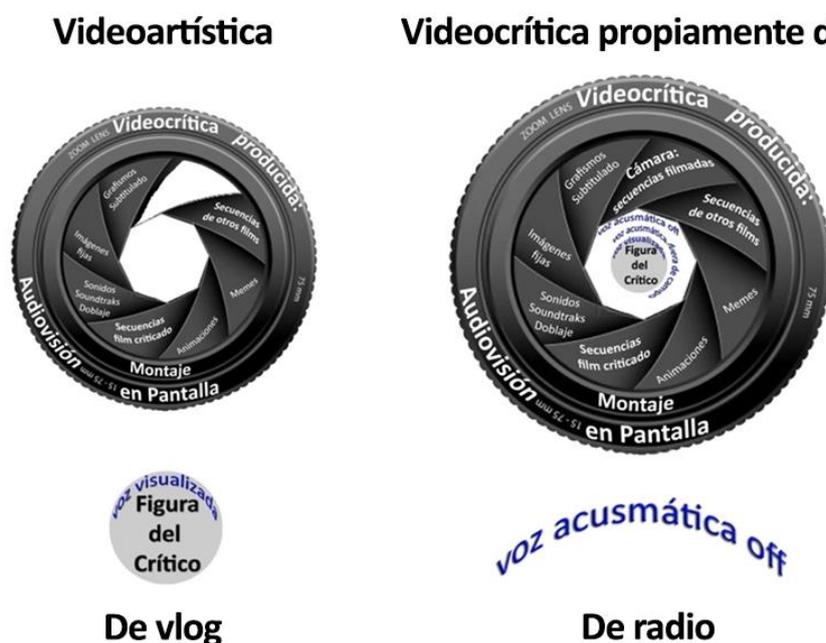


Fig. 1: Enunciación audiovisual macro. Categorías.

La enunciación **videocrítica propiamente dicha**, marcada o manifiesta (opaca, con predominio de la función poética), hace foco en la relación del crítico con su objeto. Para mostrar esto, aprovecha todos los recursos del lenguaje audiovisual, interviniendo el film objeto con los más variados tipos de montaje, intra o interplanos y de imagen/sonido. A simple vista, esta



operatoria no se diferenciaría en nada de la llamada “postproducción” (Bourriaud: 2007). Sin embargo, el producto no es artístico sino crítico y nos parece que vale la pena efectuar una descripción más fina y ajustada sobre lo que esto implica en función de la enunciación. Las etiquetas que circulan, como remix, mash up, videoclip, lipdub, etc., resultan demasiado amplias e inespecíficas para dar cuenta de las operaciones a las que nos estamos refiriendo.

La selección y recorte de fragmentos fílmicos es lo que tienen en común los cuatro tipos de enunciación que proponemos. En el caso del enunciador videocrítico propiamente dicho, sobre esos fragmentos se darán múltiples y diversas combinaciones, como en un collage, entre las intervenciones siguientes:

- Montaje entre planos o secuencias pertenecientes al film criticado
- Montaje entre planos o secuencias pertenecientes al film criticado y
 - planos o secuencias de otras películas, series, animaciones, filmación
 - placas con gráficos, grafismos, imágenes fijas y/o animadas
 - soundtracks
- Montaje al interior del plano, mediante
 - doblaje
 - subtulado
 - animaciones
 - gráficos /grafismos
 - imágenes fijas
 - soundtracks
- Agregado de
 - transiciones
 - efectos visuales y sonoros

Estas operaciones sobre el objeto entablan con él un diálogo dentro de ese otro diálogo que se le propone al enunciatario; forman parte de la construcción crítica, de la retórica que ironiza, focaliza, deconstruye, hace zoom, ilumina, narra, abre un juicio de valor, sobre o acerca de ese film objeto.

Cuando hablamos de enunciación videocrítica, todo este bagaje retórico intervencionista sobre el objeto funciona a la par de y en conjunto con el lenguaje verbal encarnado en la voz del



crítico como personaje y los planos o secuencias que tienen que ver con esta figura del crítico como cuerpo presente, en los que se pone especial atención en la puesta en escena, la dirección de arte, el sonido en todos sus niveles, la iluminación, el parlamento crítico, el manejo de la cámara y también aquí, por supuesto, el montaje y los efectos de video y de audio. En resumen, se toman en cuenta todos los elementos de la retórica audiovisual en función de la producción crítica en su conjunto: las secuencias filmicas se intervienen, las secuencias en las que aparece el crítico se filman y se intervienen, los audios en los que se presentifica la voz del crítico se trabajan junto con las imágenes, todo se monta de determinada forma, en una interrelación que dará como resultado la videocrítica, con un argumento que, así expresado, posee densidad y riqueza. Ubicamos como videocríticas propiamente dichas las producciones de *ZEPfilms* y de *Te Lo Resumo Así Nomás*, en todas sus configuraciones del personaje del crítico, y de *Axl Kss*, *Coffe TV* y *Corte (Inter) Nacional por Hernán Schell* (canal de *A Sala Llena*) en cuanto voces.



Fig. 2: Enunciación videocrítica propiamente dicha. Fotogramas de *Te lo Resumo Así Nomás* y de su segmento *Sin Fumar Vlog*, de *ZEPfilms* y de su segmento *Toma2*.

Para la enunciación **de vlog**, en la que incluimos todas las selfies, salvo las de *ZEPfilms*, las secuencias en las que aparece el cuerpo del crítico (que son las que priman) están tratadas de manera estereotipada, incluso en la puesta en escena. El énfasis en el trabajo de edición, que es lo habitual en cualquier video youtuber, se vuelve genérico, por lo tanto la enunciación pierde su carácter manifiesto y termina haciéndose transparente. En estas críticas, la experiencia del personaje está en primer plano, por eso incluyen video reacciones (otro género común en los youtubers: en este caso, se puede observar al videocrítico visionando por primera vez el trailer de un film de próximo estreno, del que, a continuación, realiza los comentarios críticos). Del objeto criticado se muestran en pantalla, sobre todo, las imágenes que circulan para su divulgación y en un mínimo porcentaje. El relato y la performatividad del crítico comandan el producto, con lo que se equipara a la escena enunciativa propuesta por los video blogs o vlogs, en los que lo autobiográfico resulta lo más destacado.



Fig. 3: Enunciación de vlog. Fotogramas de *Matías G.B* y de *Cámara en mano*.

En el contrato enunciativo **de radio** se prioriza el parlamento del personaje del crítico, que está por encima del resto de los recursos audiovisuales. El discurso crítico, entonces, comanda y cierra el sentido desde lo verbal fonado. La voz, aun si es in (con el cuerpo del crítico presente en la pantalla) y con más razón cuando se acusmatiza, intenta condicionar y dirigir la mirada del enunciatario desde el palco: es siempre off, abiertamente distanciada, tanto con respecto al objeto criticado como a la construcción crítica en su conjunto. Parece que existiera un “montaje paralelo” entre lo que se ve en pantalla y lo que dice la voz: son dos secuencias que corren en simultáneo, sin puntos en común. Ventrílocuo de su personaje crítico, el parlamento diserta sobre el objeto fílmico, lo explica, pero no lo interviene. Erudito en su jerga, equivale al verosímil del “experto” catedrático, se coloca en un lugar de asimetría con el enunciatario, como enunciadador objetivo y pedagógico (hace notar que es “el que sabe”; informa y aconseja). Situamos claramente de este lado a Roger Koza y a *Crítico Crítico Analiza* (el otro segmento voice del canal de *A Sala Llena*), como así también, en parte, a Luciano Ávila. Es interesante retomar, en relación a este tipo de enunciación, la siguiente frase de Chion: “La televisión es una radio ilustrada” (1993: 123), porque aplica, en estos casos, lo que él propone como específico de lo televisual, la “imagen añadida” que viene a ilustrar o a “amueblar” la evocación verbal de esas voces acusmáticas que no necesitan de las imágenes, que hablan cortocircuitando lo visual (nosotros agregamos que sucede lo mismo con las secuencias en las que son voces visualizadas). Presentan una enunciación transparente en la que la construcción y el montaje de la escena crítica se invisibiliza.



Fig. 4: Enunciación de radio. Fotogramas de *El cinematógrafo TV*.



En relación con la propuesta de Keathley (2014) para los videoensayos críticos experimentales, a los que divide en poéticos, por los que hace pasar la especificidad del lenguaje audiovisual, y en explicativos, que no se diferenciarían gran cosa de los productos escritos, nosotros disentimos. Dentro de nuestros observables de alta especificidad, encontramos tanto los explicativos (con una puesta en escena más realista, como en *ZEPfilms*) como los de tinte más poético (cuya puesta resulta más abstracta o surrealista, como en *Te Lo Resumo*), sin necesidad de llegar a configurarse casi como un puro producto estético, en el que se difuminan los aspectos críticos, y en los que la corporalidad del videocrítico no aparece (ni siquiera como voice). Tal vez, la cuestión que señala este autor no se funda en lo “explicativo” a secas, sino cuando se corresponde con una enunciación de radio. No existe entre nuestros observables ningún videoensayo crítico propiamente experimental, con la figura del crítico totalmente borrada como enunciador secundario, en los que sólo se ven y se escuchan las operaciones constructivas de montaje. Pero si tuviéramos que situarlo en nuestras categorías, se correspondería con una enunciación macro que etiquetamos como **videoartística**, muy marcada (la más manifiesta de todas), que se apropia del objeto para usarlo como material de su montaje experimental y, en cambio, en cuanto a la configuración audiovisual de crítico, la denominamos **erased**: borrado absolutamente, cuestión importantísima porque, al no haber parlamento, resulta muy difícil apreciar la argumentación crítica, que se basa, entonces, en una retórica demasiado abstracta y ambigua.

Estos tipos, los videocríticos

Desde la configuración audiovisual del enunciador secundario –el crítico construido en tanto personaje, en tanto figura en la que la operación crítica encarna, punto de anclaje del vínculo más evidente con el enunciatario–, pensamos otras cuatro categorías: **selfie**, **body**, **voice**, **erased**. Los nombres en inglés se deben a la capacidad de síntesis que permite este idioma y al emplazamiento, que nos precede con el uso de terminología sajona como forma de la globalización. Nos importa la performatividad y el modo de presencia/ausencia de esta figura del crítico.



Fig. 5: Enunciación secundaria



Así como consideramos inespecífico y poco adecuado hablar de “postproducción” en relación con las operaciones críticas de montaje (este término, a su vez, da mejor cuenta de la materialidad y heterogeneidad de los elementos con los que se trabaja que el remanido “edición”) comprendidas en la configuración del enunciador macro, tampoco nos parece que se pueda caracterizar la figura del crítico en tanto enunciador secundario utilizando los términos que se manejan para el género documental. La talking head o cabeza parlante (el personaje que habla a cámara desde un plano medio) marca una secuencia entre otras, además de no presentar necesariamente los rasgos particulares de las **selfies** que caracterizan al crítico, en este caso, durante todo el video. Voice over se utiliza para cualquier tipo de narrador acusmático, mientras que nuestras **voices** tienen determinados rasgos específicos y, para el resto de las voces, acusmatizadas o no, Chion (1993) también nos brinda la posibilidad de distinguir etiquetas que marcan diferencias enunciativas más precisas.

El tipo **selfie** es el más común. Remeda el encuadre cerrado habitual para este autorretrato fotográfico digital: plano medio corto, entrada y salida de campo de las manos en primer plano y permanente mirada a cámara. Como fondo de esa figura, hay una cierta puesta en escena. La decisión de mantener la cámara, durante todo el video, a una distancia que no sobrepasa el encuadre de la selfie (aunque haya jumpcuts con zooms de máximo acercamiento), resulta fuertemente enunciativa desde lo macro: implica “sentar” al enunciatario construido del otro lado de la mesa, en el lugar del ojo de la cámara, en la posición propia del que va a ver el video en pantalla, enfrentado y muy próximo al cuerpo visionado, sin que pueda alejarse.

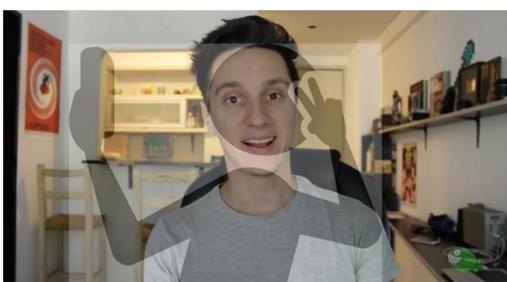


Fig. 6: Selfies. ZEPfilms y Cámara en mano.

La **body** permite ver al videocrítico de cuerpo entero, al menos en alguna secuencia del video. La diferenciamos de las selfies porque, en este caso, la cámara tiene libertad para ubicarse a diferentes distancias de ese cuerpo, a través de distintos encuadres, escenas y planos, construyendo un enunciatario también más libre y distanciado.

Dice Daney (2013: 19), sobre una cita de Bresson acerca de la voz: “La boca es el lugar en que se lee más fácilmente (más perezosamente también) que algo se dice. Pero la voz implica el conjunto del cuerpo: el corazón, los pulmones, que no se ven”. **Voice** es una voz corpórea, una corporalidad invocante que gestiona el contacto con el enunciatario, lo interpela, se ubica de su mismo lado, en el fuera de campo, en el lugar desde donde se produce la actividad del visionado, al tiempo que realiza las operaciones de la crítica directamente sobre el objeto, que ocupa la pantalla. Se atenderá al tono, el timbre, el ritmo, el volumen, las variaciones, los cambios bruscos, la impostación o no, los sonidos emitidos (llanto, risa, onomatopeyas), las imitaciones de otras voces intra o extradiagéticas de las secuencias fílmicas intervenidas que se ven en pantalla, sin descuidar el parlamento crítico, en permanente diálogo tanto con el enunciatario como con el film criticado, “provocando” las intervenciones visualizables y



audibles, a la manera del acúsmetro. En este punto, se hibridan el enunciador macro y el secundario o figura del crítico, dando como resultado no sólo el acúsmetro, tal como lo caracteriza Chion (1993,104), sino también y al mismo tiempo la voz-yo, que se escucha bien cercana y sin reverberaciones, implicando al enunciatario de una manera inmersiva con lo que pasa en la pantalla. El espectador se identifica con esta voz, subjetiva pero expandida a todo el espacio, la voz de un crítico que tiene la capacidad de actuar sobre la imagen, de confundir los límites de campo y fuera de campo, de poner el argumento crítico en movimiento, de encarnarlo en lo audiovisual. Todos nuestros observables voces se comportaban así, al igual que *Corte (Inter) Nacional por Hernán Schell*; en tanto que *Crítico Crítico Analiza* es una voice de radio.

Si bien en las selfies y en las bodies también hay momentos en que la voz se acusmatiza (cuando se muestran secuencias de la película criticada), el cuerpo al que esa voz se liga ya ha sido visto en la pantalla y el anclaje del vínculo permanece en él. Estos cuerpos son, según Daney, “objetos temporalmente perdidos (de vista)” (2013: 19), o acusmatizados, si seguimos a Chion, pudiendo resultar su voz de pantalla o de palco, tanto cuando se mantienen invisibles, como cuando están presentes en el plano (insistimos nosotros). En el caso de las bodies, se puede agregar la voz interior, subjetiva o mental.

Daney hace mención de cierta voz que “va paralela al desfile de las imágenes y no coincide nunca con ese desfile” (2013: 20). Agrega, en esa misma página, que se dirige exclusivamente al enunciatario “a expensas de la imagen”, que sirve de pretexto, de modo que “fuerza la imagen”, no la “contamina”, sino que contamina la mirada del enunciatario que hace el visionado. Aunque le da otra denominación, esta descripción coincide con la voz off, de palco, de Chion, y con su apreciación de lo que resulta típico del televisionado. Esto es lo que sucede con aquellas videocríticas que tienen el foco puesto en esos parlamentos de radio: la de Roger Koza, que en verdad es una body televisiva, la voice de *Crítico Crítico Analiza*, y, por momentos, la selfie de Luciano Ávila.

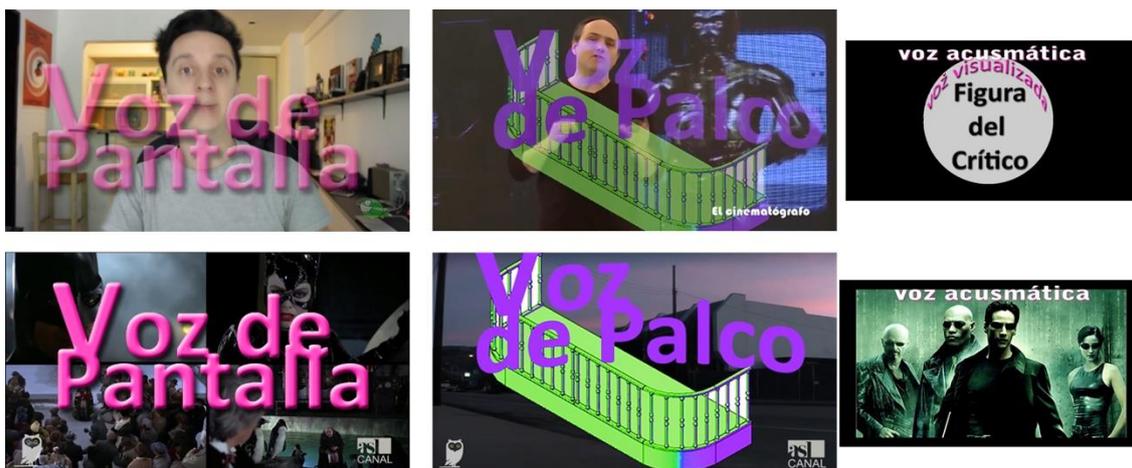


Fig. 7: La voz en la escena enunciativa. Sobre fotogramas de ZEPfilms, *El cinematógrafo TV* y los dos segmentos de *A Sala Llena*. Afiche del film *Matrix* para representar la voz acusmática (figura del crítico fuera de campo).



Plano detalle: youtuberosidad videocrítica

Estas configuraciones corporales del crítico personaje presentan distintos grados de performatividad, que incluye: la gestualidad, los movimientos, la tonicidad postural, el tono y ritmo de la voz, la mirada; en suma, el uso del cuerpo en la escena enunciativa videocrítica. Resulta un ingrediente importante en el caso de los youtubers, que son mayoría en nuestro corpus (quedan excluidos Roger Koza y los dos críticos de *A Sala Llena*), debido a la preponderancia de la captatio y el pathos en el intento por atraer y mantener la atención, conmover, poner en juego lo afectivo, lo emocional, a partir de la exteriorización de lo subjetivo y la puesta en escena de situaciones cotidianas, buscando la identificación del enunciatario con este enunciador que se propone como par. De todas formas, esto no es específico, ya que en las críticas escritas también se implementa, a través de la voz del crítico, que produce su relato desde determinada figura o personaje enunciador, construido con un cierto estilo, que, de una u otra manera, siempre intenta captar la atención del enunciatario lector.

Mientras los críticos cinematográficos se están preguntando cómo redefinir su papel, en un escenario en el que muchos presuponen que las salas oscuras se extinguen, que los estrenos ya no tienen sentido y que todo pasa en la web y en los festivales, los youtubers videocríticos son cinéfilos, la mayoría va al cine y da cuenta de sus experiencias como público, instando al enunciatario a hacer lo mismo. Les resulta indistinto tomar como objeto un film nuevo o viejo: cualquiera viene bien para hablar sobre lo que les apasiona, desde este particular lenguaje audiovisual.

Se distinguen de los videocríticos no youtubers por su interpelación directa y su diálogo permanente con el enunciatario, además de las diferencias de ritmo, mucho más rápido que el de la TV, conforme al “estilo-clip” o “arte-video”, según Chion (1993: 119, 125-126), cuyas características destaca como montaje-choque, “imagen-monitor”, enriquecimiento temporal y empobrecimiento espacial dados por la rapidez de la imagen, que oscila entre la unicidad y la multiplicidad de pantallas. Los videos de Koza, en cambio, han sido separados por bloques para adecuar los tiempos a su nuevo emplazamiento y no superar el margen de los diez minutos promedio, pero hasta ahí llega la modificación, aparte del uso de los paratextos que ofrece de por sí la plataforma. De todos modos, es uno de los pocos profesionales reconocidos que ha tenido en cuenta este formato y esta vía, porque casi todos los otros que emprendieron la mudanza del papel a la web no hicieron más que tratar de adaptar sus escritos a las nuevas interfaces y, a veces, ni siquiera eso.

Ciertas marcas enunciativas, propias del personaje youtuber y de sus otros géneros (no críticos), se mantienen durante toda la videocrítica. Sus videos son cortos, con la intención de no saturar el tiempo de atención; realizan al menos uno por semana, para mantener una fluidez de novedad y alimentar el contacto con los seguidores. Se ubican en un lugar de simetría con el enunciatario, al que le hablan en segunda persona del plural, como si se tratara de una comunidad, y, al mismo tiempo, del singular, para quien lo está visionando en el aquí y ahora, con una alta performatividad y un lenguaje coloquial y cómplice, que apela a citas y guiños que requieren el reconocimiento de las fuentes. El ritmo, como decíamos, es ágil y dinámico, a veces acelerado. En un diálogo diferido, retoman comentarios dejados en el canal o en las redes sociales, presentan preguntas y/o escenas para generar nuevos comentarios y relanzar el debate, piden sugerencias de objetos para hacer videocríticas a demanda. Interpelan al enunciatario para que realice todas las acciones participativas que la plataforma permite (suscribirse, compartir, me gustar, comentar, seguir en las redes sociales). De esta



manera promocionan el canal, con la doble intención de convertir este trabajo en remunerado y de aumentar la circulación de sus productos.

En el caso de las selfies, como ya mencionamos, hay una puesta en escena habitual, que muestra un sector de la habitación fetichizado que trata de presentar las características cinefílicas y coleccionistas del youtuber; ciertas operaciones de jumpcuts que descomponen y aceleran o retardan el movimiento, hacen zoom, fragmentan el cuerpo, un cuerpo en permanente gesticulación; intercalan secuencias en blanco y negro o hipersaturadas; montan al interior del plano grafismos, animaciones, sonidos. De igual modo, las selfies permiten incorporar una video reacción. Todo esto es lo que se ha vuelto un estereotipo a partir del cual se producen los desvíos, como sucede con las selfies de *ZEPfilms*.

Para concluir

Tanto las selfies de vlog como las voces videocríticas propiamente dichas son las combinaciones que encontramos con mayor frecuencia en nuestro videocorpus. Al mismo tiempo, casi todos estos videocríticos son youtubers, con la única excepción de *Corte (Inter) Nacional por Hernán Schell* (voice videocrítica no youtuber). Por definición, no puede haber voces de vlog, mientras que de radio tenemos un caso (el otro segmento de *A Sala Llena*). Las erased sólo pueden ser videoartísticas; no hallamos ejemplos argentinos. Como selfies videocríticas, tenemos dos observables que pertenecen al mismo canal, y una selfie de radio; todas éstas, en tanto selfies, son desvíos de cierta enunciación youtuber tipo (de vlog). Finalmente, contamos con una body videocrítica y otra de radio, esta última no youtuber. Si tuviéramos que pensar en una body de vlog, consideraríamos *El Banquete Telemático*, de Federico Klemm, al menos como condición de producción.



 BODY VIDEOARTÍSTICA	BODY VIDEOCRÍTICA	BODY DE VLOG	BODY DE RADIO
 SELFIE VIDEOARTÍSTICA	SELFIE VIDEOCRÍTICA	SELFIE DEVLOG	SELFIE DE RADIO
 VOICE VIDEOARTÍSTICA	VOICE VIDEOCRÍTICA	 VOICE DE VLOG	VOICE DE RADIO
ERASED VIDEOARTÍSTICA	 ERASED VIDEOCRÍTICA	 ERASED DE VLOG	 ERASED DE RADIO

Fig. 8: Cuadro que representa las combinaciones posibles de las categorizaciones de ambos niveles enunciativos.

Si bien haría falta ampliar la investigación para seguir explorando otras facetas de este fenómeno, nuestra hipótesis es que las categorías enunciativas macro –videoartística, videocrítica propiamente dicha, de vlog, de radio– y, dentro de éstas, las secundarias, basadas en la configuración audiovisual del enunciador videocrítico como personaje –selfie, body, voice, erased– que presentamos en este trabajo, aplican para todas las videocríticas emplazadas en canales de You Tube, sin importar su objeto.

Consideramos que el crítico, en producción, si piensa en videocrítica, ya sea que trabaje con un equipo o que se encargue de la realización en soledad, debería estar familiarizado con las herramientas y operaciones que le posibilitan el manejo de todos los elementos y recursos del lenguaje audiovisual en su conjunto, empezando por el guión, para no dejar cuestiones enunciativas importantes libradas al azar o decididas y construidas por terceros, que,



entonces, funcionarán de manera independiente o paralela, o añadida, en relación al argumento crítico propuesto.

Hemos querido mostrar sólo la categorización resultante del análisis de videocríticas de cine en canales argentinos de You Tube, teniendo en cuenta la enunciación macro y la secundaria de los videos, de acuerdo con la semiótica audiovisual. No forman parte de este trabajo otros aspectos enunciativos presentes en los paratextos, en el manejo de comentarios y de redes sociales, o en los videos de los otros segmentos de los canales que abordan géneros y temáticas ajenos a la crítica cinematográfica. Se puede acceder a la presentación audiovisual (*Hacia un OjoDo videocrítico*. Guarino, 2019) desde el siguiente enlace:

<https://youtu.be/H0fQwqscISk>

Referencias bibliográficas

Berg van den, T. y Kiss, M. (2016). *Film Studies in Motion. From Audiovisual Essay to Academic Research Video*, University of Groningen, <http://scalar.usc.edu/works/film-studies-in-motion/index>

Bourriaud, N. (2007). Introducción. II El uso de las formas. *Postproducción*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Carlón, M. (2018). Medios individuales, medios colectivos y circulación transversal: desde “adentro hacia afuera” y desde “afuera hacia adentro” (o como afecta la nueva circulación a las instituciones sociales). En *Circulacao discursiva e transformacao da sociedade*, Actas del VIII Pentálogo de CISECO, Japaratinga, Brasil.

Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, España: Paidós.

Daney, S. (2013). Volver a la voz: sobre las voces *over, in, out, through*. *DOCUMENTOS. Cinema Comparat/ive Cinema*, 1 (3). p. 19-21. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/CinemaComparat/article/viewFile/271788/411062>

Genette, G. (2005). *Figuras V*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI editores.

Keathley, Christian. (28 de enero 2014). Crítica audiovisual y cinefilia. *Cine Transit*. Recuperado de <http://cinentransit.com/critica-audiovisual-y-cinefilia/>

Sabich, M. A. y Steinberg, L. (2017). Discursividad youtuber: afecto, narrativas y estrategias de socialización en comunidades de Internet. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 8 (2), 171-188. doi: 10.14198/MEDCOM2017.8.2.12

Tabarés Martín, P. (2016). *Booktubers. Nuevos modelos de crítica literaria en YouTube* (tesis de grado en Periodismo). Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras. Recuperado de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/22333>



Tassara, M. (2001). La crítica de cine. La percepción del narrador en el relato fílmico. En *El Castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

-- (2016). Pensar la figura audiovisual. Propositiones sobre la figuración en el cine. *RÉTOR*, 6 (1), 84-107.

Traversa, O. (2011). Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse. En D. Choi (Ed.). *El dispositivo hipermedial dinámico. Pantallas críticas*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos.

-- (1984). Especificidad del cine, especificidad de la crítica. En *Cine, el significante negado*. Buenos Aires, Argentina: Edicial.

Referencias videográficas

Arcadia, P. (youtuber). (2006). *Planeta Arcadia* (canal de YouTube). Argentina. De <https://www.youtube.com/channel/UCEh7CtkhREZGySrVyrAPI5A>. *Avengers Infinity War - Review Sin Spoilers* (en *Planeta Arcadia*, 25 de abril de 2018). De <https://www.youtube.com/watch?v=qKIRntgOic&t=11s>

Ávila, L. (youtuber). (2011). *Luciano Ávila* (canal de YouTube). Argentina. De <https://www.youtube.com/channel/UCg5d6f6bPqOfNDFc1VdMdWg>. *Star Wars: The Last Jedi - Análisis de cómo romper con el pasado y los clichés* (en *Luciano Ávila*, 3 de abril de 2018). De <https://www.youtube.com/watch?v=zrUbKNPyDig&list=PLJgextq6C9BSjVlZNuOlaiOzdqVhLVAA9&t=115s&index=6>

Axl Kss (youtuber). (2013). *Axl Kss* (canal de YouTube). Argentina. De <https://www.youtube.com/user/axlkss>. *Ciempies Humano: Suena más asqueroso de lo que es* (en *Axl Kss*, 14 de octubre de 2017). De <https://www.youtube.com/watch?v=c6D1cexdDaA&index=13&t=0s&list=LL3nDSNC4k6yIFf5SDqdo22w> o de <http://www.dailymotion.com/video/x6kmjvl>

Baini, L. (youtuber). (2017). *Cámara en mano* (canal de YouTube). Argentina. De <https://www.youtube.com/channel/UCZoeiKBLDv0Hj56pN5d2Ocw/featured>. *Lo Mejor Y Lo Peor De Star Wars: Episodio VIII - Los Ultimos Jedi (The Last Jedi) | Review* (en *Cámara en mano*, 13 de diciembre de 2017). De https://www.youtube.com/watch?v=ovzoJzaxx2s&list=PLc3zDovBO8SNfWAaPKhkdWScC_nBT-Rwi&index=23&t=0s

Corte (Inter) Nacional Por Hernán Schell (crítico no youtuber). *A Sala Llena* (canal de YouTube). Argentina. De <https://www.youtube.com/user/ASalaLlena/playlists>. *Batman Returns (1992): el superhéroe como freak | Corte (Inter) Nacional Por Hernán Schell*. (29 de marzo de 2019). De https://www.youtube.com/watch?v=4P_ztKdXcsE&list=PLIdmSTJplg2whOcaKprrh7qN70Qo07CHp&index=3

Crítico Crítico Analiza (crítico no youtuber). *A Sala Llena* (canal de YouTube). Argentina. De <https://www.youtube.com/user/ASalaLlena/playlists>. *Punch-Drunk Love (2002) y el mundo de P. T. Anderson | Crítico Crítico Analiza* (20 de marzo de 2019). De



<https://www.youtube.com/watch?v=UeDKdHs8Uro&list=PLIdmSTJplg2zUcVs2yl0pelelcj6adIFv&index=5&t=0s>

Gómez, M. (youtuber/booktuber). (2013). *Matias G.B* (canal de YouTube). Argentina. De <https://www.youtube.com/user/MatiasGBtwo/videos> ⚡ *Animales Fantásticos 2* ⚡ *Los Crímenes De Grindelwald | Reacción Al Trailer/ Análisis* (en *Matias G.B*, 13 de marzo de 2018). De <https://www.youtube.com/watch?v=M3rt908fpo4&t=136s>

Iván (youtuber). (2016). *Coffee TV* (canal de YouTube). Argentina. De https://www.youtube.com/channel/UCNXmVe2tY_qbmv0y6TsAKlw. *The Last Jedi: Analisis Y Reaccion Del Trailer | Coffe TV* (en *Coffe TV*, 15 de abril de 2017). De https://www.youtube.com/watch?v=VBcACxdJvsw&t=3s&list=PLFHbAwU7mylUsPPZGMuN6wq_a-o6b0mkn&index=11

Klemm, F. *El Banquete telemático* (programa televisivo, 1994-2002).

Koza, R. (conductor crítico no youtuber). (2012). *ElCinematógrafo TV* (canal de YouTube). Argentina. De <https://www.youtube.com/user/ElCinematografoTV/videos>. *Star Wars: The Last Jedi | Crítica de Roger Koza* (en *ElCinematógrafo TV*, 9 de enero de 2018). De <https://www.youtube.com/watch?v=EacBoxfhYUI&t=70s>

Ortiz, N. A. (youtuber). (2011). *ZEPfilms* (canal de YouTube). Argentina. De <https://www.youtube.com/user/ZepMovies>. *Un monstruo viene a verme (A Monster Calls) – Opinión* (en *ZEPfilms*, 16 de enero de 2017). De https://www.youtube.com/watch?v=wASaWmRerbQ&index=12&list=PLfSsnwvDM2Pda7803GtcJw5_COVu4mYpr. *TOMA2: Star Wars - Los últimos Jedi* (2017) (en *ZEPfilms*, 21 de diciembre de 2017). De <https://www.youtube.com/watch?v=8IKSVplbUZM>. *Teorías Y Análisis: El conjuro y el arte del montaje* (en *ZEPfilms*, 24 de agosto de 2017). De <https://www.youtube.com/watch?v=9r5WI59IBQk&list=PLfSsnwvDM2Pf1zKhDW4xvKPPr4aTJ65My&index=2>

Pinarello, J. (youtuber). (2012). *Te Lo Resumo Así Nomás* (canal de YouTube). Argentina. De <https://www.youtube.com/channel/UCw7Bz6EHxlnOoBUBIJZCWCw>. *Sin Fumar vlog| Crítica a Avengers Infinity War (Hasta las manos de spoilers)* (en *Te Lo Resumo Así Nomás*, 3 de mayo de 2018). De <https://www.youtube.com/watch?v=y4V9WsqsK6w>. *El Secreto De Sus Ojos | Te Lo Resumo Así Nomás#119* (en *Te lo Resumo Así Nomás*, 7 de agosto de 2017). De <https://www.youtube.com/watch?v=otAOrl2ydx0>

