

Límites de la crítica a los medios de sonido

Por José Luis Fernández

Titular de Semiótica de los géneros contemporáneos en Cs. de la Comunicación, FCS-UBA y Director del Proyecto UBACyT Letra e Imagen del Sonido. El surgimiento de fenómenos mediáticos (S135)

Sumario:

Teléfono, fonógrafo y radio son medios creados para producir, emitir y recibir textos de sonido despegado de sus fuentes. Sin embargo, el desarrollo de estos medios ciegos coexistió con diversos medios gráficos que presentaron, explicaron y promovieron el uso de esas nuevas tecnologías.

Por otro lado, nuestra cultura produce discursos críticos en diferentes medios y áreas de la cultura, desde trabajos académicos, pasando por las críticas-género hasta las conversaciones cotidianas. En este trabajo se habla acerca de esos distintos niveles de la actividad crítica acerca de los medios pero poniendo énfasis en los límites que se encuentran en su relación con los *medios de sonido*.

Descriptores:

Crítica, metadiscurso, teléfono, fonógrafo, radio

Summary:

Telephone, phonograph and radio are medias created to produce, emit and receive sound texts without their sources. However, the development of these blind media coexisted with a lot of graphic publications that presented, explained and stimulated the use of those new technologies.

In other hand, our culture produces critical discourses supported in different medias and discursive areas, from academic speeches, passing by critic-genres, to daily conversations.

This paper talks about different levels of critical activity in the culture but focusing account specially in the limits of their relationship with the *media of sound*.

Describers:

Critic, metadisourses, telephone, fonograph, radio

1. Introducción: posiciones críticas

Vamos a exponer acerca de los límites que encontramos en el ejercicio de la crítica a los textos de los medios de sonido: teléfono, fonógrafo y radio. La vida sociodiscursiva de estos medios es, en principio, muy diferenciada: ¿Qué tienen que ver entre sí, el hecho de conversar interindividualmente por vía telefónica con escuchar pasivamente, sin intervenir sobre el texto, una pieza musical grabada o con la percepción de la compleja oferta de cualquier programa radiofónico constituido por múltiples lenguajes y géneros? Si bien, como veremos más adelante, hablar de *sistema de medios de sonido* tiene su interés, como se trata de medios que no reciben muchos estudios y como vamos a hablar respecto del lugar que pudiera ocupar la crítica de sus textos, conviene comenzar por diferenciarlos en su funcionamiento social básico.

Desde ese punto de vista comparativo, el teléfono es considerado como un medio *vacio*, *puro canal*, al que cada par de usuarios en su intercambio interindividual lo utiliza como quiere, dentro de las restricciones propias del dispositivo técnico. Aún cuando se utilice en el modo de conferencia grupal, sigue siendo un *medio vacío*: las convenciones que cambian son las que regulan la conversación interindividual para ser reemplazadas por las de la grupal, con más restricciones para admitir los temas privados. En esos modos de uso es evidente que una crítica pública y mediática es sencillamente imposible, excluyendo algún proceso paranoide de ficcionalización.

En el otro extremo está el fonografismo.¹ Cuando se lo usa para grabar textos propios, la falta de necesidad y la imposibilidad es tan evidente como en el uso habitual del teléfono. Pero el fonografismo en su uso canónico como parte de la industria de grabación y distribución de música -que, como veremos, no fue el primigenio- se trata de un *medio lleno*, para mantener la metaforización desde el punto de vista del uso de su *capacidad*. Es decir se accede, legal o ilegalmente hoy, a discos, casetes, o equivalentes que proveen el *texto finalizado*, *cerrado*, y sobre el que muy poco se puede interactuar: se puede regular el volumen, balan-

cear canales o graves y agudos, pero el contenido central se encuentra ya definido por el emisor. Sobre ese mundo musical -a veces segmentado en *culto* y en *popular*, otras veces, aunque menos explícitamente, en *adulto* y en *joven* y donde géneros como el *jazz* o el *tango* en Buenos Aires en la última década, como ejemplos, fastidian las clasificaciones- se deposita una crítica equivalente a la de la TV, pero que intenta muchas veces, parecerse a la crítica literaria o plástica. Esa crítica no debe atribuirse, por supuesto, al fonografismo sino al mundo de lo musical que incluye también a los conciertos en vivo. Resulta difícil imaginar una crítica musical donde la calidad o no en el uso del dispositivo (fidelidad, balance y poco más) ocupe alguna línea más de la que ocupa en la crítica de conciertos (hubo buen sonido o no lo hubo); cuando hay alguna excepción, se debe a la presentación de nuevos dispositivos o porque la performance incluye un uso *poético* de la técnica.

Si el teléfono es un medio *vacio* y el fonografismo en su uso de industria musical es un medio *lleno*, la radio tiene, en este sentido, una vida intermedia. Si bien se constituye en radio en la medida en la que emite textos -de características muy variadas entre sí y gran parte de ellos en *toma directa*- resueltos por la institución emisora para que muchos receptores lo recibieran, permite, mediante la utilización del teléfono, la entrada de individuos externos al sistema discursivo que pueden aprovecharla parcialmente como *vacia* mientras que mediante la emisión de música grabada, se articula con toda la industria musical y, en ese momento, es plenamente *llena*.

A pesar de esa característica intermedia, interesante de por sí y que justifica la mayor preocupación teórica que ha generado la radio, el tipo de oferta discursiva que propone el medio, con múltiples géneros, muy diferentes entre sí y de muy diferente jerarquización social, justificaría, al menos, el tipo de crítica que recibe la televisión.

Como se ve, estos medios y sus usos son diferentes y, muy posiblemente, los límites de la crítica de sus textos también lo sean y aquí lo tendremos en cuen-

ta. Sin embargo, desde un punto de vista teórico tienen al menos dos grandes puntos de contacto: el hecho de mediatizar el sonido despegándolo de su fuente -lo que, veremos, tiene complejidades e intereses específicos- y el de que sus vidas no son tan independientes; para no profundizar demasiado aquí, la radio es un medio de convergencia del teléfono y el fonógrafo, al menos, desde la década del 30 del siglo pasado.

Desde estas descripciones, muy generales, del funcionamiento social de estos medios, se deja ver que, alrededor de ellos, no parece haber una actividad crítica de la riqueza y extensión que generaron, en un principio las artes y, luego el cine muy privilegiadamente y, en menor medida, la televisión. Acerca de esa carencia crítica se reflexiona en este trabajo pero, para poder decir algo acerca de ello, es decir, algo acerca de opiniones referidas al uso social, o a los usos sociales, del teléfono, las técnicas fonográficas y la radio, resulta imprescindible despejar algunas confusiones que pueden generarse acerca de a qué nos referimos cuando decimos *crítica*.

En primer lugar, cuando nos referimos a la crítica con respecto a los medios en general, debemos tener en cuenta que existen, al menos, tres grandes tipos de posiciones, muy diferentes entre sí, en los que puede hablarse de su existencia.

En un extremo encontramos la que debemos denominar como *crítica silvestre*, que es aquella que realiza cualquier individuo en el seno de su grupo social. Se trata, al menos en el ámbito en que nos desenvolvemos, de un atributo de la vida conversacional: todo ciudadano medio de nuestra cultura urbana se manifiesta *críticamente* (estableciendo una distancia, manifestando una opinión, evaluando y participando de clasificaciones jerárquicas) con respecto a textos pertenecientes a áreas más o menos extensas de la vida discursiva mediática y, frecuentemente, la propia posición de espectador de un texto parece obligar a la realización de esa actividad.

En el otro extremo, encontramos lo que suele denominarse como crítica teórica (de allí lo de "teorías crí-

ticas"), que es la que debería reproducir, con respecto a los medios, los esfuerzos de rigurosidad de la crítica de arte y literaria y que, en términos estrictos, sólo está especialmente desarrollada, con equivalencia frente a lo artístico, para el cine de ficción; su área de desempeño es la academia y su soporte de circulación es el libro o la publicación gráfica más ó menos especializada (hoy, también los sitios de Internet).²

El tercer tipo de crítica, que es a la que me voy a referir centralmente en este trabajo, es la crítica que aparece como *género incluido* en distintos medios y que tiene como objeto el *comentario* acerca de textos de los medios presentados públicamente en el mismo régimen de *actualidad* del que forma parte la propia *crítica-género*.

Esta *crítica-género* es un producto periodístico, con presencia tradicional en los medios gráficos pero que también tiene espacio en la televisión y en la radio y que, si originalmente se enfocaba en las artes plásticas, la música y en la literatura (comentando las últimas exposiciones, el último concierto o grabación, el último libro publicado), se ha constituido en uno de los componentes centrales de la vida del cine en nuestra sociedad hasta el punto de que se la ha denominado con fundamento como parte del *film no filmico*.³

Así como sólo en los medios que albergan discurso periodístico se encuentran *críticas-género*, esas críticas no se han enfocado equilibradamente, ni en todos los medios, ni en todos los tipos de textos (tipos discursivos o géneros; estilos considerados *altos* o *bajos*) que viven en los medios; así, es mucho más importante la crítica cinematográfica que la televisiva y, dentro de la cinematográfica, es casi nula la dedicada al cine documental mientras que la que acompaña al film de ficción tiene la extensión que justifica su importancia cultural e industrial.

De todos modos, y aunque aquí aprovechamos el mayor desarrollo de la *crítica-género* cinematográfica, las que se enfocan en la televisión, si bien menos importantes socialmente porque no ocupan un lugar estructural en la circulación y consumo del discurso del medio equivalente al de las críticas de cine (es difi-

cil pensar en alguien que vea un programa de TV por que una crítica lo recomienda del mismo modo que puede ocurrir con un film), las críticas-género sobre la televisión tienen una vida suficiente como para permitir la construcción de figuras (y nombres) de *críticos de TV* (como ejemplo en la Argentina, Pablo Sirven o Jorge Hermida), tanto como para permitir estudiar relaciones relativamente sistemáticas entre la lectura de esas críticas y el consumo televisivo.⁴ En el siguiente punto vamos a exponer acerca de algunas de las condiciones necesarias para el funcionamiento de esta *crítica-género* existente, apoyándonos centralmente en estudios hechos sobre la crítica cinematográfica.

2. Crítica-género y metadiscursivo

Según Traversa, la crítica cinematográfica consiste en un cierto tipo de textos que ocupan lugares de intermediación entre las instancias de emisión y recepción de los textos cinematográficos. Cuando aborda esta cuestión, describe al mundo de la cinematografía como compuesto de una máquina fílmica, una máquina de expectación y la crítica sería la máquina, la tercera, capaz de relacionar a las otras dos.

Para Traversa, la crítica es sólo uno de los fenómenos metadiscursivos que acompañan al cine, junto con las gacetillas, los programas y los afiches. Además, cuando describe las funciones de esa crítica, a pesar de que generalmente se considera que, en primer lugar, ésta lleva adelante una actividad evaluativa (si el texto criticado es *bueno* o *malo*, si es conveniente o no, de acuerdo a algún criterio, promover su percepción y si forma parte de alguna categoría alta o baja de las costumbres culturales), encuentra que hay otras funciones puestas en juego.

Las funciones que aparecen en la crítica cinematográfica son:

a) *Descripción* de algunas características que constituyen al *texto objeto*.

b) *Clasificación*, en tanto que inclusión de ese texto en algunas de las categorías de género y/o estilo aceptadas socialmente

c) *Prescripción* de algunos modos de su uso (hay filmes para *divertirse* mientras otros son para *pensar*).

d) *Evaluación*, otorgando una cierta jerarquía, con puntuaciones explícitas o no, en el ranking, considerado como permanente, de los textos cinematográficos.⁵

Esta riqueza *metadiscursiva* presente, tanto en las *críticas-género* como en diversos ámbitos de la vida de los lenguajes,⁶ es lo que justificó mi participación en una Mesa de Presentación de la temática de este Congreso a pesar de la carencia de *críticas-género* sobre los medios de sonido dado que, como veremos, su presencia es muy intensa respecto de los medios.⁷

Ahora bien, esas funciones que aparecen en la *crítica-género* no se reparten equilibradamente en la vida metadiscursiva en su conjunto; cuando los individuos hablan o escriben sobre los medios, según la teoría de los géneros, están casi obligados a *clasificar* para acordar sobre qué se está hablando pero, con seguridad, esos individuos no están *prescribiendo y/o evaluando* todo el tiempo (en este sentido *criticar* funciona como un *acto de habla* que requiere ciertos rasgos pragmáticos y contextuales para ser aceptado socialmente).

Sobre el modo en que se reparte la función de *describir*, y sobre sus parecidos y diferencias con las otras críticas en general, conviene aquí prestar una atención especial.

La *crítica-género* describe, en primer lugar, porque es un género periodístico que, como otros, debe encontrar un punto de equilibrio entre la *descripción* (que aparece más acentuada en la *noticia* y en la *crónica*) y la necesidad de que aparezca el efecto de *opinión* de un modo equivalente al *editorial*; en este sentido, la crítica es un género que se parece a la *columna de opinión* por la presencia de una firma individual (en el editorial gráfico, si bien suele tratarse de la firma del director, se considera que es la opinión del medio) pero con la diferencia de que el autor no puede elegir entre los múltiples acontecimientos que constituyen un momento histórico aquellos que según su parecer generan tendencia, sino que está obligado por defini-

ción a referirse a *un objeto: un texto* (cualquier texto, cinematográfico en este caso) pero, además, con la restricción temporal de que debe haber sido estrenado / presentado en un momento cercano al de la publicación de la crítica. La diferencia central de la crítica-género con respecto a las otras críticas es que la crítica silvestre, en general, no describe.

La segunda razón para que en la *crítica-género* tenga un espacio la descripción es por sus relaciones con la considerada *crítica teórica* en la que la descripción es un componente inevitable; esta relación, más evidente cuando las *críticas-género* están publicadas en medios o textos considerados *serios* o *especializados*, obliga, no sólo a que aparezca la descripción, sino a que se privilegien ciertos niveles en la descripción porque hay épocas o movimientos en que especialmente se describe lo temático, o la actuación y los personajes, o algún plano técnico como el montaje o la iluminación.

Pero la descripción no es inherente a cualquier posición crítica; mientras en la *crítica-género* y en la *teórica*, como vimos, la descripción tiene un lugar, más o menos importante, pero permanente, en la crítica silvestre, la descripción parece ser necesaria. Si bien esto es menos notorio cuando los individuos se refieren a filmes de ficción donde evidentemente pesa el lugar institucional en la circulación que tiene la *crítica-género* (podría representarse en un enunciado del tipo: *del cine hay que hablar más o menos seriamente*) es muy habitual escuchar, sin que se generen escándalos, enunciados de valoración negativa sobre textos gráficos, televisivos o radiofónicos junto con afirmaciones del tipo *aunque yo no lo veo, escucho*, etc. es decir, que esas opiniones no deben basarse en el resultado de una experiencia perceptiva: la inteligencia y la opinión tienen una vida propia y previa a la recepción empírica. ¿Cómo se sostiene socialmente y sin sanción esa posición enunciativa?

En el libro 7 de *La República*, Platón hace que Sócrates describa el denominado *modelo de la caverna* en el marco de la discusión con Glaucón acerca de si el hombre está en condiciones de conocer, o no, la

justicia; la discusión es, en definitiva, sobre las posibilidades del hombre de acceder a la verdad.²

Sócrates se pregunta acerca de qué pasaría si un grupo de individuos quedara encadenado a una roca dentro de una caverna y que sólo tuvieran acceso a la visión de las cosas a través de los reflejos que de la realidad produjera la luz de una hoguera sobre la pared de la caverna frente a los ojos de los encadenados. El resultado general de ese mecanismo complejo de expectación es la distorsión y, por lo tanto, se trataría de una falsa percepción. Esa falsa percepción es la que caracterizaría al común de los mortales.

En la discusión, Sócrates y Glaucón se ponen de acuerdo en una serie de cuestiones. En primer lugar, que esa percepción no constituye un auténtico saber sobre la vida. En segundo lugar, y se trata de un concepto clave, que el ciudadano común vive de esa manera el saber y que, finalmente y como conclusión, en el proceso de develamiento que se produciría si entrara la luz del sol en la caverna iluminando la verdadera realidad, los individuos se resistirían a aceptarla. Es decir que la deformación de la percepción, que genera un cierto modo de visualidad, genera, además, costumbre.

Ese es uno de los puntos en los que se afirma Platón para defender el lugar de los filósofos en la conducción de la sociedad porque el filósofo es quien no tiene esos problemas de percepción que tiene el ciudadano común.

Platón describe qué condiciones tiene que tener la mirada del filósofo que ve *llano*, que ve la verdad. La tarea no es sencilla, advierte el filósofo, si se tiene en cuenta que la propia naturaleza en, por ejemplo, el pasaje del día a la noche, induce a error dado que los cambios de luz alteran la percepción. Por eso, para lograr esa mirada del filósofo, sin fallas para encontrar la verdad, aun a costa de dejar de lado detalles, deben cumplirse dos condiciones: ignorar cuestiones como las de la iluminación y guardar cierta distancia frente a los fenómenos, para no verse engañado como el común de la gente.

Puede entenderse la posición de Platón dado que

estaba argumentando acerca de las razones de por qué los filósofos debían tener el poder y no acerca de las condiciones para distribuir el saber filosófico. Sin embargo, en algún momento histórico, que debería ser situado con precisión y estudiado, ocurrió que la mirada de ese filósofo elitista se convirtió en la mirada media de la sociedad occidental, en la *episteme* que guía la opinión occidental sobre los medios.

Los que hemos tenido oportunidad de estudiar fenómenos de recepción sabemos que este modo de actuar no es exclusivo de los intelectuales. Si se le pregunta a un espectador medio de televisión por qué le gusta su gusto, suele contestar en tercera persona: *"A la gente le gusta porque..."*, porque es siempre el *otro* el que gusta de los medios masivos, sufriendo distorsiones de percepción equivalentes a los presentados frente a los encadenados en la caverna mientras *ego*, como el filósofo, si ve la televisión es sólo para entender, infinita y repetidamente, el drama de la condición humana que se engaña hasta la locura frente a la fascinación distorsionante de la pantalla. *Ego* siempre es el filósofo que ve la verdad sin detalles y el *otro* siempre está en la caverna, encandilado por la percepción variable y, aunque ese *otro* esté sentado a mi lado y tenga mi mismo conocimiento, siempre es el que se equivoca. Desde este punto de vista, la condición de base para la existencia de la crítica silvestre es la ausencia obligada de descripción.

3. Fragmentos de crítica a los medios de sonido

Luego de esta digresión acerca del lugar de la descripción, de la que más adelante espero que se justifique su inclusión, podemos enfocarnos en las razones de la carencia de *críticas-género* sobre los medios de sonido. Desde ya, que esa carencia, que hasta cierto punto puede hacerse extensiva a la *crítica teórica* o *especializada*, de ningún modo se extiende a la *crítica silvestre* dado que es una práctica habitual su ejercicio entre hablantes telefónicos, refiriéndose a los excesos u oscuridades de otros usuarios, y entre oyentes de radio, evaluando diferentes programas en atributos de calidad. De todos modos, en este último

caso, conviene prestar atención a ciertas inconsistencias de mención; todavía hay "oyentes de emisora" (escucho *Continental* o la *Rock & Pop*) a pesar de las diferentes propuestas de género y estilo que puede incluir, también hay oyentes de "individuos" (Pergolini, Carrizo, Hanglin, Lalo Mir, etc.) a pesar de que es muy poco el tiempo de parlante que ocupan, u "oyentes" de géneros musicales (rock, tango) en radios no especializadas en los que la inserción de la música también ocupa poco tiempo de parlante; es decir, que con respecto a la radio, no sólo encontramos poca descripción como en toda la *crítica silvestre* sino, que, además, encontramos descripciones *fantasmas*.

Tampoco, la falta de *críticas-género* puede ser confundida con falta de metadiscursos en otros medios con respecto a los medios de sonido. En tanto que estos dispositivos y/o conjuntos de dispositivos técnicos, fueron convirtiéndose en medios tal como los conocemos bajo la mirada y el registro de los pre-existentes medios gráficos, en éstos se encuentran múltiples metadiscursos, periodísticos o publicitarios, que contribuyeron a *prescribir* sus usos actuales frente a otros posibles.

Es que, en realidad, cuando comenzaron estos medios no funcionaron como los conocemos en la actualidad: en la primer comunicación telefónica se incluyó, además de palabras, la actuación de una banda musical, construyendo un texto más parecido a la radio que al teléfono interindividual, cuando se presentaban a la venta los primeros fonógrafos, se los promocionaba para grabar sonidos de la naturaleza, voces humanas, etc. y la música era sólo una de las posibilidades de uso, y la que se considera la primer emisión radiofónica en nuestro país, consistió en la transmisión de una ópera programada en un teatro, es decir que no se trataba de la radio creando textos previamente inexistentes que fue la base sobre la que construyó el éxito del medio. Es decir, que eso que conocemos en la actualidad como los diferentes medios de sonido es el resultado de un largo proceso de construcción social, en el que textos *meta* equivalentes en esto a la crítica, contribuyeron a generar o

eliminar usos posibles.

La primer respuesta a la pregunta acerca de esa carencia, pertinente desde el punto de vista de una sociología de los discursos, es que, dado que la decisión sobre la vida de los géneros no es una cuestión teórica sino que es pura decisión social, la no existencia de un género, o la no inclusión en los géneros existentes de algún tipo de tema, sencillamente se produce porque la sociedad no lo considera necesario; es decir, resuelve por otros procedimientos no institucionalizados los tópicos metadiscursivos de ordenamiento y circulación.

Pero, desde el punto de vista de una teoría socio-semiótica acerca de los medios de sonido, que es lo que intentamos constituir, el punto de vista y el interés generado no pueden agotarse en la aceptación de la realidad social dada.³

Veamos algunos problemas que muestran que nuestro punto de vista debe ser particular. Por ejemplo, podría parecer sin sentido la existencia de *críticas-género* para evaluar la calidad de los textos telefónicos o de sus intercambios que son generalmente interindividuales y, por lo tanto, excluidos -hasta legalmente- de la consideración pública y de la crítica; sin embargo, un grupo de investigadores, coordinados por Mónica Kirchheimer estudiaron mensajes de contestadores telefónicos que, si bien son textos parcialmente privados, pueden ser descriptos y clasificados porque se puede acceder a ellos aleatoriamente (voluntaria o casualmente) y sin obligación de dar respuesta.⁴ Sobre ellos, por lo tanto, se podrían publicar comentarios acerca de sus características y de su calidad y aun promover algunas tipologías por sobre otras sin romper el anonimato, es decir, textos equivalentes a las *críticas-género*.

Sobre los textos producidos con técnicas fonográficas, la crítica, cuando aparece, lo hace enfocada especialmente en lo musical y no en las características de la mediatización. Pero esto parece ser más evidente desde la digitalización; cuando había grabación y procesamiento analógicos de lo grabado, era frecuente que las críticas acerca de grabaciones musi-

cales incluyeran comentarios sobre la calidad de grabación y, es más, existía toda una vida social de la *audiofilia* (la búsqueda de la perfección de grabación y reproducción que llegaba a excluir a la música, enfocándose en sonidos a ser reproducidos con precisión) que incluía publicaciones gráficas especializadas. Si bien nunca podía justificarse una vida crítica como la del cine, esa práctica era en algo equivalente: criticar una grabación musical se parecía en algo a criticar un film. Tal vez, para sostener una práctica crítica como esa se requerirá en el futuro, un saber muy específico sobre lo tecnológico compatibilizado con lo musical.

También quitando espacio a la crítica musical que le otorgue un lugar al medio fonográfico se encuentra el desarrollo del arte de las tapas de discos. A partir de la década de 1950, en las tapas de los discos aparecen retratos reemplazando la falta de imagen previa en los sobres y el desarrollo de la imagen estalla en la imaginería *Pop* de los '60. A partir de allí, el objeto *música grabada* no es solamente musical ni auditivo y el *arte de tapa* solía recibir comentarios en las críticas al presentarse un disco. Este fenómeno es atacado por dos flancos: la expansión del CD empuja el espacio gráfico e imaginístico y, desde el desarrollo del video-clip que hoy tiende a depositarse en el DVD, la música tiende a dejar de ser comercializada *despegada de su fuente* para convertirse en espacio audiovisual en donde vuelve a aparecer la corporeidad del músico y del instrumento. El medio, allí, ya no es exclusivamente el fonográfico.

Respecto de la radio, por último, han existido *críticas-género* en el momento de éxito del radioteatro, de cuya dimensión resulta difícil a la distancia comprender su extraordinario alcance, y que se extendió desde los '30 hasta los '60 del siglo XX. Esas críticas, presentes en publicaciones como *Sintonía*, *Radiolandia* o *Antena*, que recién ahora estamos estudiando en detalle en nuestro equipo, tenían un formato parecido al de las críticas cinematográficas aunque en general con un tono complaciente. Esas críticas, aunque no se enfocaban exclusivamente en la ficción, desapare-

cieron junto con el radioteatro, con la expansión de la televisión.

Como vemos, entonces, acerca de los textos de los medios de sonido ha habido o podría haber diferentes fenómenos vinculados a las *críticas-género*; tal vez, cuando avancemos más en la comprensión de los límites de su desarrollo, consigamos también avanzar en el conocimiento de su vida social.

4. Límites a la crítica a los medios de sonido

Aparecen ahora algo más despejadas en algunos aspectos las *condiciones de vida* de las *críticas-género* y los límites para su funcionamiento. En un primer nivel, debe aceptarse que no habrá este tipo de género cuando se trate de intercambios interindividuales y privados; es decir, la imposibilidad de la crítica no se debe al uso general del teléfono sino a su uso privado; sería pasible de crítica cualquier conversación telefónica emitida en un texto radiofónico y, por lo tanto, público.

En otro plano, es comprensible que no se pueda incluir en las críticas de textos musicales elementos referidos al medio porque, por un lado, la digitalización no deja *marcas* que se puedan describir como *huellas* de la mediatización (o habrá que incorporar conocimientos técnicos muy específicos) y, por el otro, el agregado progresivo de imagen a la música grabada, por decir así, la *desplaza* de medio, dejando de ser puramente *auditivo* para convertirse en *audiovisual*. De todos modos, al tema de la *falta de marcas* volveremos.

En ese contexto parece evidente que el único medio que estaría en condiciones de ser objeto de *críticas-género* sería la radio; quisiera, entonces, precisar ahora algunas hipótesis que propuse en un trabajo reciente, anteriormente citado, acerca de por qué la televisión no recibe una crítica como el cine y por qué la radio ni siquiera recibe algo equivalente a la de la televisión.

En esa ocasión proponía que la razón de esos modos de funcionamiento tiene que ver con que "...el cine genera *textos* (los filmes), equivalente en esto al

teatro, la literatura y las artes, y la televisión, en cambio, genera series de textos, muchos de ellos efímeros (en vivo, con conversaciones en apariencia intrascendentes)" y, acerca de lo que ocurre con la radio, "...sus textos son doblemente efímeros. Los textos radiofónicos suelen ser en vivo y también sin demasiada importancia social como los televisivos pero se agrega que son *materialmente* efímeros porque, mientras en la televisión, luego de decirse algo que se considera socialmente como una tontería puede quedar, al menos, todavía la imagen de la escena en que la tontería se produjo, la desaparición del sonido en la radio, si no genera un comentario posterior, simplemente desaparece siendo reemplazado por otro sonido".⁵

Creo que es conveniente precisar aquí tres fenómenos:

a) La diferencia entre *objeto texto* y *serie de textos* es de gran importancia; la *crítica-género* trabaja cómodamente sobre *un texto* como el film que permanece estable luego del análisis; ¿cuál de los textos de un programa cotidiano se debe considerar como representativo de la serie?; es habitual que esos programas vayan variando con el correr del tiempo y ni qué decir las transformaciones que pueden ocurrir de un día para el otro, y aun en el mismo día, cuando se incluye la información de actualidad: la crítica a la cobertura de la caída de las torres gemelas ¿es una crítica al noticiero o a la cobertura? Esto es válido, por supuesto para gran parte de la televisión y de la radio.

b) La condición de efímeros que tienen en común los textos televisivos y los radiofónicos se relaciona en parte con la *poca importancia general de la temática* (recetas de cocina, humor, chismes, etc., pero esto también podría decirse de muchos filmes, se trata de una cuestión de una inestable atribución sociocultural) y, además, por el hecho de ser emitidos, muchos de ellos, en directo, es decir, que una vez puestos al aire sólo es posible su retención si el receptor está grabando (situación excepcional para la televisión y prácticamente inexistente para la radio).

c) Debería hacerse hincapié, por último, y aunque

sea muy difícil de estudiar, en la diferencia entre la percepción de la secuencia audiovisual y la percepción de la secuencia puramente auditiva: insisto que la imagen, salvo en montajes muy *acelerados* o *nerviosos*, permite mayor tiempo para la descripción y comprensión de la secuencia; además un plano fijo, *congelado*, es la imagen de un personaje, el sonido de la voz congelado, no es la voz; como mucho es un ruido.

Esta última condición de la mediatización del sonido genera, especialmente, dificultades para la actividad de *descripción*. Es conocida las dificultades para la descripción de las características de lo musical, que ha obligado a la construcción de complejos sistemas de notación para *representar* el sonido articulado ante la imposibilidad de *presentar* un texto que sea algo más que una *versión* de la pieza.

De hecho, si se pretende encontrar descripciones de textos radiofónicos de circulación extendida que recojan la especificidad de lo radiofónico, todavía hay que remitirse a Arnheim, cuya *Estética radiofónica* fue presentada en la década del '30.¹² Cuando se lo lee, se destaca el esfuerzo para comprender la materialidad del sonido y los modos de trabajar sobre ella para construir espacios escenográficos diferentes. Pero su estética está muy fuertemente vinculada a ese momento de los estilos de época en que se privilegiaba la abstracción y, por ello, no recupera todas las posibilidades de la radio, sino que queda pegado a ese momento abstracto y gestáltico.

De todos modos, ese modo de *describir* y *prescribir* para la radio tiene la ventaja de trabajar con una materialidad, aunque restringida, específica del medio; en cambio las proposiciones estéticas que tengan que ver, sin especificaciones, con modos de hablar, o selecciones musicales o contenidos en general han encontrado dificultades para ser operativas y generadoras de tendencia porque modos de hablar, músicas y contenidos generales de la cultura existen dentro y fuera de la radio y solamente el *tratamiento material específico* podría generar prescripciones *específicamente radiofónicas*.

En ese contexto conflictivo hemos avanzado en el

estudio de los lenguajes radiofónicos en dos líneas: describiendo modelos espaciales de construcción de textos radiofónicos, que por definición son modelos *pobres*, más allá de que tengan el interés de que son específicamente radiofónicos porque con pocas categorías englobamos muchos textos y también, más difícilmente, avanzamos por caminos genérico-estilísticos, en los que debemos ser muy cuidadosos porque es difícil encontrar criterios de descripción que discriminen lo propio de la mediatización radiofónica.¹³

Nos damos cuenta, según lo que venimos diciendo, que esta dificultad descriptiva limita la posibilidad de existencia de una *crítica-género* frondosa. Por ejemplo, aún a nuestras teorías sobre lo radiofónico les falta la articulación de esas categorías espaciales y también de las genérico-estilísticas con posiciones de la presencia de lo individual corporal producidas con la mediatización de la voz.¹⁴ Aquí enfrentamos una dificultad muy específica que se puede resumir del siguiente modo: mientras la *visualización de un objeto* implica la presencia de una entidad (la imagen) construida por la percepción pero no adjudicable en plenitud al referente, es decir *que ocupa el lugar del referente*, cuando se tiene acceso a sonidos despegados de su fuente no puede decirse que esos sonidos estén en lugar de esos sonidos, *representándolos*, sino que *son presentaciones* de los mismos. Uno de esos de sonidos puede ser *una voz*, es decir, un *fragmento del cuerpo de un individuo*. Por supuesto que la voz está en lugar del individuo (escucho su voz y sé que es Pergolini) pero *la voz mediatizada no parece estar en lugar de la voz de Pergolini*, como lo estaría de su cuerpo en caso de la percepción cara a cara, de un dibujo o de una fotografía. Es como si la mediatización del sonido fuera más *delgada* que la mediatización de la imagen y tendiera a no dejar *marcas*, salvo las que son producto de las fallas técnicas, y esto vale para cualquier medio de sonido.

Creo que estas dificultades para construir un análisis específico que resultan el límite que hoy tenemos en el ejercicio de la comprensión análisis de lo radiofónico, resultan también el límite para la construcción

de una instancia descriptiva que posibilite la constitución de una producción consistente de *críticas-género*.

Para ver un ejemplo final que intenta sintetizar gran parte de lo que venimos viendo, escuchemos a un conductor de un *show radiofónico*: aparece en el parlante, por decirlo así, en un doble directo; está en general en toma directa, con el componente de efímero que ello genera y porque, mientras no podamos despegarlo de su individualidad está directamente sin significación radiofónica, presenta marcas de pura presentación, significación de individualidad. Esa voz individual que habla *directamente en directo*, no es ni la de un *autor* ni la de un *intérprete*. Para encontrar la posibilidad de reinserter esa voz en el discurso radiofónico *-en la posibilidad de describirlo en el discurso radiofónico-* será necesario articular su presencia con los espacios, empíricos y/o virtuales, que diferencian la situación de la voz en lo radiofónico con respecto a otros espacios sociales posibles. Desde este punto de vista habría que considerar al discurso radiofónico, más constituido por *performances*, que por *textos*. Más por *acciones discursivas*, que por *contenidos*. Pero ese es un límite que todavía no hemos podido traspasar en nuestro trabajo.

Notas

1. Denominamos fonografismo al conjunto de técnicas de grabación y reproducción de música (FERNÁNDEZ, J.L. y Equipo UBACyT SO24 "La visualidad en lo fonográfico" en *Memorias V Congreso AISV* México: UTM, 2004).
2. Mabel Tassara prefiere denominar, dentro del cine, a esta crítica como "especializada", como diferente a la presente en los medios masivos, nuestra crítica-género, que es sobre la que trabaja Traversa. En: TASSARA, M. "La crítica de cine", en: *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*. Buenos Aires, Atuel, 2001.
3. TRAVERSA, O. *Cine: el significativo negado* Buenos Aires, Edicial, 1984.
4. STEIMBERG, O. *La recepción del género*, Lomas de Zamora,

FCS-UNLZ

5. (TRAVERSA, op. cit. p.88)

6. Genette denomina a estos fenómenos transtextualidad y, dentro de ella, la crítica se ubica dentro de los fenómenos metatextuales. En: GENETTE, G. *Palimpsestos (la literatura en segundo grado)*, Madrid, Taurus, 1989.

7. FERNÁNDEZ, J.L. "Imágenes impresas de los medios de sonido". Ponencia presentada en la *Mesa redonda sobre Discursos críticos organizada por la AAS y la AISV en el International Association of Semiotic Studies (IASS) 8th Congress Signs of the world. Interculturality & globalization*. Lyon, Francia, julio de 2004.

8. PLATÓN. *República* Trad.: Antonio Camarero. Buenos Aires, Eudeba, 1982. La descripción de la caverna suele ser considerada también como alegoría o como mito. Al menos en este trabajo, es preferible denominarla como modelo porque, además de que no se trata de un texto narrativo, como lo requieren esos dos géneros, la noción de modelo preserva la pretendida objetividad del discurso científico evitando la carga moral y ejemplificante de la doble lectura alegórica y la connotación de fantasía fundante con sesgo crítico a la que suele asociarse la noción de mito.

9. Tal vez no resulte necesario el aclarar que decimos una teoría por comodidad y porque consideramos conveniente mantener unido mientras sea necesario aquello que la sociedad trata separadamente. nadie confunde una conversación telefónica con una conversación radiofónica, ni siquiera aquellos estudiosos que no tienen una teoría que lo justifique. En definitiva creemos que, así como Verón decía que no tenía por qué haber una semiótica de la imagen, seguramente no deberá haber una semiótica de los textos de sonido.

10. CORREA, L., GINDRE, V., KIRCHHEIMER, M., MIGUEL, V., ZELCER, M. "Aproximaciones a los mensajes de bienvenida de los contestadores telefónicos". *Informe de investigación interna, Cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos* (Steimberg), Ciencias de la Comunicación, FCS-UBA, 2002.

11. FERNÁNDEZ, J.L. "El hojaldré temporal de lo radiofónico". En: *Figuraciones 1 / 2. Memoria del arte / Memoria de los medios*. Buenos Aires, IUNA, 2003.

12. ARNHEIM, R. *Estética radiofónica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

13. FERNÁNDEZ, J.L. *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires, Atuel, 1994.

14. Un primer intento en FERNÁNDEZ, J.L. "Nuevos conductores de show radiofónico. Precisiones sobre lo postmoderno". Ponencia presentada por invitación en el panel: "Cultura mediática hegemonías, cruces e interferencias", 4º Congreso Nacional de Semiótica, Córdoba, 1995, pero debe tenerse en cuenta que al metadiscurso, en sus orígenes, no mostraba interés en la mostración de imágenes de individualidad (FERNÁNDEZ, J.L. "Textos visuales en el comienzo de la radio". Ponencia aceptada para el Vº Congreso Internazionale di Semiotica Visiva, Siena, Italia, en junio de 1998).

Registro Bibliográfico

FERNÁNDEZ, José Luis

"Límites de la crítica a los medios de Sonido", en *La Trama de la Comunicación Vol. 11, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, 2006.

Dirigir correspondencia a:

LA TRAMA DE LA COMUNICACIÓN
Dirección y Secretaría de Redacción:
Departamento de Ciencias de la Comunicación,
Facultad de Ciencia Política y RR II.
Universidad Nacional de Rosario,
Ciudad Universitaria,
Riobamba y Berutti, Monoblock 1, 2do piso, 2000
Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina;
Tel: (0341) 4808521/22 / Fax: (0341) 4808520
e-mail: latrama@fcpolit.unr.edu.ar

El Consejo Editorial tendrá los siguientes criterios para la selección general de artículos, ya sean para la sección sometida a referato externa, o para la sección libre:

- a. Pertinencia disciplinar al campo de la Comunicación.
- b. Calidad del artículo.

Los artículos publicados no necesariamente representan la opinión del Consejo de Redacción de LA TRAMA DE LA COMUNICACIÓN

LA TRAMA DE LA COMUNICACIÓN no se hace responsable por los trabajos no publicados ni se obliga a mantener correspondencia con los autores sobre las decisiones de selección.

Los trabajos con pedido de publicación deben ser inéditos y cumplir con los siguientes requisitos:

1. Especificaciones Técnicas

Deben presentarse dos (2) copias impresas en folio transparente oficio y una en diskette o CD. En la carátula deben constar: título del artículo, nombre y apellido del autor o autores, referencias institucionales del autor con dirección postal, teléfono y e-mail, cargo que desempeña en la institución a la cual representa, teléfono de la institución, dirección Postal, dirección de e-mail.

2. Los artículos deben cumplir con las siguientes reglas:

El título no debe superar los 65 caracteres incluyendo espacios, debe contener una breve sinopsis del contenido del artículo en castellano e inglés (cantidad de palabras máximas: 200), más los principales descriptores o palabras claves en no más de 10 palabras, El texto no debe superar las 10.000 palabras incluyendo notas bibliográficas

4. Notas bibliográficas

Las notas y referencias bibliográficas se incluirán al final del artículo y deben enumerarse correlativamente observando el siguiente orden: Apellido del autor todo en mayúsculas, y luego nombre tipo título; nombre de artículo/capítulo (si lo hubiera) entre comillas, con estilo normal; nombre del libro en itálica o cursiva (antecedido de la palabra "en", si hubiera nombre de artículo o capítulo); volumen/número, editorial, lugar de edición, fecha de publicación; página si correspondiera

5. Tablas y Gráficos

Las tablas deben ser presentadas en archivo aparte, y se debe incluir referencia de su ubicación en el texto, también se debe añadir copia impresa en hoja aparte.

Los gráficos deben estar diseñados en escala de grises, y presentarse aparte, al igual que las tablas.

6. Imágenes

Debe presentarse en escala de grises, incluyendo referencia de su ubicación en el texto, y se debe añadir copia impresa en hoja aparte.

7. Aprobación

Para la aprobación de su publicación los trabajos serán sometidos a la consideración del consejo editorial, y en el caso de la sección con referato además a la de evaluadores externos.

8. Fecha de presentación

Todos los artículos se recibirán hasta el 31/05 de cada año